

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Memória Social

Hussan Fadel Silvestre

Memória de um corpo performático

RIO DE JANEIRO

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

HUSSAN FADEL SILVESTRE

MEMÓRIA DE UM CORPO PERFORMÁTICO

RIO DE JANEIRO

2017

HUSSAN FADEL SILVESTRE

MEMÓRIA DE UM CORPO PERFORMÁTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Linha: Memória e Linguagem
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Munk

Rio de Janeiro

2017

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

S587 Silvestre, Hussan Fadel
Memória de um corpo performático / Hussan Fadel
Silvestre. -- Rio de Janeiro, 2017.
102

Orientador: Leonardo Ramos Munk Machado.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Memória Social, 2017.

1. Ritual. 2. Performance. 3. Teatro
performático. 4. Alteridade. I. Machado, Leonardo
Ramos Munk, orient. II. Título.

HUSSAN FADEL SILVESTRE

MEMÓRIA DE UM CORPO PERFORMÁTICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima Neto
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof^ª. Dr^ª. Adriana Schneider Alcure
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

DAQUILO QUE SOMOS FEITOS...

Aprendi muito no processo que resultou neste trabalho. Sem desconsiderar o conteúdo acadêmico, posso dizer que o maior aprendizado esteja em reconhecer o valor daquilo que se manifesta através de nós e que não sabemos bem de onde vem. Não estou aqui sozinho.

Muita gana, muito suor, muitas lágrimas, muitas mãos costuraram os retalhos que compõem minha vida. Se a maioria das pessoas tem a sorte de ter uma mãe que acompanha por toda a vida, posso dizer que fui mais e tive três! Elizabeth Fadel Silvestre, Maria Aparecida Fadel do Nascimento e Shirley Jobim Silvestre. A estas mulheres devo a minha vida, minha trajetória e o mundo. Me deram a possibilidade de lutar pelo que quero, me deram a possibilidade de ter pelo que lutar, estiveram comigo em orações, em brigas e pensamentos, me carregaram nas costas, escreveram comigo, me incentivaram em cada momento, sonharam para mim mais do que a realidade me permitiu conceber, fizeram de mim um sonhador. Se hoje sei que posso tocar as nuvens, é por causa delas.

Raylla e Carú são companheiras que a vida me deu, me ensinaram amando e me deixando amá-las. Nunca me desestimularam em minhas loucuras e desvarios, inspiraram minhas atitudes e motivam a minha existência.

Mais do que irmã, Raylla me faz ter gosto pelo que faço ao ver o gosto dela pelo que faz, me inspira a cada momento com o frescor que a infância nos deu, são aventuras e companheiros que nunca acabarão, talvez, estejam sempre recomeçando, como os piques de criança, ou os castigos de quando voltávamos da missa.

Carú, poderia escrever um livro pra ela. Se na vida existem coisas inexplicáveis, aquelas coisas tocadas pelo divino, pela magia, aquelas que nos instalam em momentos sublimes, Carú é uma delas. Uma companheira aguerrida, ferrenha não apenas no amor, mas nas lutas diárias do viver. Com você a vida tem mais pássaros, flores e plantas, tem até galinha d'angola.

Existem muitos amigos, tantos que não caberiam aqui, eles me ensinaram que dragões, trolls e até o Lammasu são possíveis de serem enfrentados, mesmo que invencíveis, que os heróis vivem no dia a dia alimentando suas ideologias e utopias, sempre distantes, mas que elas são as estrelas no caminho eterno, só se precisa de bons companheiros. Dois deles merecem aqui destaque, um é meu pai, Marcos Jobim Silvestre, que brilhou em ensinar caráter e força de vontade, mostrar que as

oportunidades não estão aí, precisam ser batalhadas, com perseverança, sorte e alguém para contar tudo se resolve, seja como for. Meu melhor amigo. O outro, inestimável parceiro, muitas histórias e aprendizados, muito “papo furado”, dividiu comigo noites de sono e algumas em claro, descobrimos juntos, uma parte do que é ser adulto e ganhar o mundo, obrigado por tudo Leandro Grisoni.

Meu orientador, Leonardo Munk, que me mostrou novos universos, expandiu minha realidade, renovou minha escrita, sistematizou minha criação, perdeu momentos tranquilos com seu rebento para lidar com um orientando um tanto caótico. Foi inestimável a sua contribuição, um encontro para lá de fortuito. Que a vida me dê a oportunidade de conviver, lidar, com mais pessoas assim. Muito obrigado.

Mesmo sendo um trabalho que, de alguma maneira, desconstrói o valor das instituições, não posso deixar de agradecer à CAPES, pelo programa de bolsas, que, definitivamente, viabiliza sonhos e contribui de forma efetiva para o avanço social de nossa sociedade, estimulando o pensamento livre e a vida autônoma, potencializa os meios para a relação com o mundo, viver com o mundo, expandir mundos.

Às crianças que convivi, convivo e conviverei. Meus maiores mestres.

O caos é uma ordem por decifrar.

José Saramago

RESUMO

Extrapolar os meios de viver, discursos limitadores da experiência, instituições que regem o existir. Distinguindo cultura de civilização, o trabalho se aproxima da performance na busca por formas de lidar com a alteridade, a realidade, que rompem com um ritmo veloz, redutor da vida às bordas, a encontros superficiais, vida ligeira. A performance, assim como a dança, ou o teatro performático, são manifestações-rituais que afetam de maneira definitiva a relação com a arte, com a linguagem, o mundo, partem do corpo, o sentido da obra se dá no momento em que acontece, no encontro efetivo, na *ouverture a l'autre*. No outro, na alteridade do mundo está o encontro com o Deus, os deuses, ou a força primordial, recuperar o que há de animal, deixar para trás padrões condutores da vida, conhecer novas possibilidades para o mundo a partir de si e vice-versa. Flávio de Carvalho e Antonin Artaud foram artistas, pessoas, cidadãos instigados, fizeram de seu legado a ruptura com o padrão de sua época, mostraram novos caminhos, foram murta que brotou das rachaduras nas estatuas do mármore civilizado.

Palavras-chave: Ritual; Performance; Teatro performativo; Alteridade.

ABSTRACT

Extrapolate the means of living, limiting discourses of experience, institutions that govern existence. Distinguishing culture of civilization, the work approaches performance in the search for ways to deal with alterity, reality, that break with a fast rhythm, reducing life to the edges, to superficial meetings, light life. Performance, as well as dance, or performance theater, are ritual-manifestations that definitively affect the relationship with art, language, the world, depart from the body, the meaning of the work occurs at the moment it happens, in the actual meeting, in the *ouverture a l'autre*. In the other, in the alterity of the world is the meeting with the God, the gods, or the primordial force, to recover what is animal, to leave behind conducting standards of the life, to know new possibilities for the world from itself. Flávio de Carvalho and Antonin Artaud were artists, people, instigated citizens, they left as a legacy the rupture with the pattern of that time, showed new paths, were myrtle that sprung from the cracks in the statues of civilized marble.

Keywords: Ritual; Performance; Performative theater; Alterity.

SUMÁRIO

MISE-EN-PLACE	08
1. PERFORMANCE: movimento, som, presença	20
1.1 Entre o teatro e a performance: teatro performativo	30
1.2 Ato de pele	37
1.3 Razão utilitária, mundo coisificado	39
1.4 E se Deus? O abandono de Deus e do que quer que seja razão	43
2. ASPECTO RITUAL: liminaridade e <i>communitas</i>	46
2.1 Artaud: pestilência e crueldade	52
2.2 Flávio de Carvalho: primitivismo e antropofagia às avessas	63
2.2.1 Performer avant-la-lettre	84
2.3 Da crueldade que nasce a vida	90
ALÉM DA PERFORMANCE, OU DO TEATRO	94
BIBLIOGRAFIA	100

MISE-EN-PLACE

Em obra inclassificável, transitando entre a antropologia, a economia, a sociologia e a história da religião, Georges Bataille teve postumamente publicado o livro *Teoria da religião*, escrito no ano de 1948, onde traz a compreensão da religião como movimento geral que abrange a história da vida social em sua totalidade. Em uma leitura que atualize o olhar sobre o século XXI, este trabalho pode ser lido como a tentativa de elaborar alternativas ao modelo econômico de mercado, global, que estabelece valor de troca para praticamente tudo e enquadra todas as coisas em uma lógica de produção, é onde Bataille se aproxima de religiões totêmicas e faz referências provocadoras aos animais (BATAILLE, 2015). No capítulo intitulado *A animalidade*, o pensador francês faz uma reflexão sobre a universalidade da existência, considerando animalidade a imediatez e a imanência do animal - evidente quando um animal devora o outro - como condição da qual o homem vem se afastando cada vez mais, instrumentalizando sua existência, tornando-se cada vez mais civilizado, apto a pensar e a agir dentro de sistemas pré-determinados, separando-se do mundo, da sua condição natural.

Ao falar do ato predatório, Bataille mostra que os animais não fazem distinção entre aquele que come e o que é devorado. É como se um continuasse no outro, afinal a distinção envolveria a redução da presa à posição de objeto, não há relação de subordinação como a que liga o homem a um objeto, a alguma coisa. Não existe diferença. Para o animal, ao contrário do homem, nada é dado na extensão do tempo. Toda demanda é imediata, na medida em que para os humanos o objeto existe no tempo, em uma duração bastante apreensível (BATAILLE, 2015). Quando um animal come o outro, nada afeta uma situação fundamental onde todos os animais estão para o mundo como a água está para o interior da água, uma analogia elaborada pelo autor.

Nada há na vida animal que introduza a relação do senhor com aquele que comanda, nada que possa estabelecer de um lado a autonomia e do outro a dependência. Os animais, já que se comem uns aos outros, são de força desigual, mas nunca há entre eles mais que essa diferença quantitativa. O leão não é o rei dos animais: ele é apenas, no movimento das águas, uma onda mais alta que derruba as outras mais fracas (BATAILLE, 2015, p.24).

Distinguindo-se dos minerais, que o autor aponta como “indiferentes” ao ambiente, os animais, assim como as plantas, se desenvolvem em uma relação de imanência com o meio, buscando no exterior elementos que os complementem, que

gerem relativa estabilidade, como o ato de caçar e se alimentar, que permite a sobrevivência e explicita esta relação. Se a vida orgânica implica existência com o meio, relação direta com o mundo, implica também que cada organismo possui uma realidade particular, separada dos outros organismos. Ao retirar-se do mundo, plantas e animais podem ser considerados universos autônomos (BATAILLE, 2015).

Bataille nota a poesia na existência animal, que não é humano, nem é coisa. Sem a consciência, faculdade humana, o animal aponta para outra perspectiva, pois não sendo simplesmente coisa, não é completamente impenetrável à “leitura” humana, possuindo uma profundidade que atrai a atenção, mas ao mesmo tempo se furta a ela. Bataille considera essa profundidade como “aquilo que escapa”, aquilo que foge ao sentido do homem, sem deixá-lo, porém, no escuro estéril do mundo das coisas.

Se representamos o universo sem o homem, o universo onde o olhar do animal seria o único a se abrir diante das coisas, o animal não sendo nem uma coisa, nem um homem, só podemos suscitar uma visão em que não vemos *nada*, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas, que não tem sentido se estão sozinhas, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu (BATAILLE, 2015, p.25).

É a fuga do sentido, da significação das coisas, da instituição que restringe possibilidades, daquilo que limita o futuro. Bataille ressalta que é apenas nos limites do que é humano que aparece a transcendência das coisas em relação à consciência. Uma animalidade imanente, inevitável ao homem, que está ligada a diferentes condutas de acordo com situações distintas. É violar regras de acordo com as circunstâncias inesperadas apresentadas, nas quais elas não vigoram mais. A animalidade pode assim ser percebida como uma conexão direta com o mundo, sem mediações, de acordo com as circunstâncias que podem não caber em regras e comportamentos instituídos, esperados, padronizados, civilizados.

Existe outra perspectiva que se aproxima, se não teoricamente, ou intencionalmente, da de Bataille, mas que pode ser lida como um mesmo movimento de acessar o primitivo, na essência natural do homem, algo que seja inverso ao excesso de especialização, de regras sociais, morais ou institucionais, na realidade do começo do século XXI. Realidade esta que afasta o homem das relações diretas com o meio, que envolve o esvaziamento do momento presente e reduz o homem a uma relação eterna de busca por aquilo que está por vir. Uma instrumentalização da vida. O que o teórico do teatro Hans-Thies Lehmann, ao ler Bataille, apresentou como *huommo oeconommicus*, o homem que não se dá efetivamente de presente, sempre se poupa para algo que, talvez

(ou provavelmente), nunca chegará. Trata-se da perspectiva de alguns povos “primitivos” da América do Sul, cuja vertente antropológica nota a potencialidade de romper com a lógica do *homo oeconomicus*. Esta percepção resulta da interpretação feita sobre a leitura de Viveiros de Castro, antropólogo brasileiro, e de Pierre Clastres, antropólogo francês que estudou a fundo a noção de primitivo nessas comunidades, uma proposta distinta das outras que se apresentavam em seu tempo, como a de Thomas Hobbes, que vê na política formas de se contrapor à guerra generalizada, domesticar um “estado de natureza”.

As propostas se aproximam ao olhar para o primitivo, para o que há de mais animal no homem, a partir de outro lugar. Averso à noção de que o que é primitivo está situado no início de uma linha no tempo, fazendo parte de uma origem que foi deixada para trás devido à evolução, esta percepção entende o passado sobreposto ao presente e ligado ao futuro. Reconhecendo a diferença, a multiplicidade no processo permanente de composição da realidade, a noção de primitivo estudada pelos antropólogos em questão vê na alteridade a composição básica do indivíduo que, incompleto, se faz na relação com o mundo, numa relação de encontros e choques de perspectivas, uma vez que o mundo seria o lugar para que tal encontro se dê. Os seres existentes partilham a mesma alma, sendo separados apenas pelos seus corpos. Na morte o reencontro se dá. Isso assume o aspecto variável do existir no mundo, a impossibilidade de se dobrar ante valores “institucionalizados”, a tentativa generalizante de impor comportamentos, normas, gostos ou tradições.

Referência nos estudos antropológicos, Eduardo Viveiros de Castro, em seu livro *Inconstâncias da alma selvagem* (2002), aponta o choque de perspectivas no processo de educação e conversão de povos nativos por membros da Igreja Católica. Ao apresentar pensamentos dos próprios missionários, Viveiros de Castro evidencia a dificuldade de uma conversão efetiva dos índios aos hábitos cristãos, chegando a ser comparada a domesticação de seu espírito a esculturas de murta – material vegetal, que requer manutenção permanente e se deforma devido aos galhos rebeldes que constantemente brotam –, também associada à ideia do homem-vegetal, o homem sem hábitos, sem opinião (CASTRO, 2002). Aos olhos dos pregadores cristãos, os selvagens rapidamente aderiam às ideias apresentadas, mas, com a mesma velocidade, quando lhes apresentava conveniência, tornavam aos hábitos pecaminosos. Em sua perspectiva etnocêntrica, os homens de hábitos, europeus, julgavam os nativos e seu modo de vida inferior inadequados à vida cristã. Os europeus desejaram os índios por verem neles

“(…), ou animais úteis, ou homens europeus e cristãos em potência (…)” (CASTRO, 2002, p. 206). A estratégia catequética para a conversão da inconstante alma dos ameríndios consistia em civilizar para converter, “Reunião, fixação, sujeição, educação. Para inculcar a fé, era preciso primeiro dar ao gentio lei e rei” (CASTRO, 2002, p. 190). Neste intuito, mostrava-se mais proveitoso do que a precária conversão do sujeito adulto, a educação de crianças afastadas do ambiente nativo, que ampliava as possibilidades para o policiamento incessante da conduta civil dos índios.

O pensamento ameríndio se distinguia por uma “*ouverture à l’Autre*” (CASTRO, 2002, p. 195), termo de Lévi-Strauss, apropriado por Viveiros de Castro, para falar do papel do outro na sociedade tupinambá, que era ali muito mais que o pensável, ele era indispensável. Se o homem europeu procurou reduzir o povo “conquistado” à sua imagem, os nativos americanos visavam alargar a condição humana no contato com a diferença.

“(…) os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido separado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la. Foram então talvez os ameríndios, não os europeus, que tiveram a ‘visão do paraíso’, no desencontro americano” (CASTRO, 2002, p.206).

Citando Clifford Gertz, Viveiros de Castro (2002) ressalta que a inconstância da alma selvagem, aberta, reflete um modo de vida que preconiza a troca no lugar da identidade solidificada, algo que soava bastante enigmático para os homens de Missão, educados de acordo com preceitos de obediência e renúncia. Comparar a doutrinação ameríndia a dos povos bárbaros convertidos na Europa, levou o padre Antônio Vieira a fazer a analogia entre esculturas de murta – vegetal, inconstante – e esculturas de mármore – difíceis de serem esculpidas, porém, uma vez realizadas, ficam prontas em estado permanente. Viveiros de Castro (2002) utiliza um trecho do *Sermão do Espírito Santo*, de 1657, onde o missionário deixa clara essa relação com os europeus demudados, “(…) resistem com armas, duvidam com entendimento, repugnam com vontade, cerram-se, teimam, (...) mas (...) uma vez que receberam a fé, ficam nelas firmes e constantes, como estátuas de mármore (...)” (CASTRO, 2002, p. 184).

A ação política ameríndia chamou atenção do antropólogo Renato Stutzman (2012), levando o pesquisador aos questionamentos de Pierre Clastres, antropólogo que busca compreender como o poder político, enquanto coerção, pode surgir nas sociedades nativas da América. Deste movimento decorreria a transição de uma sociedade

igualitária e indivisa, primitiva, para uma comunidade onde o poder político se cristalizaria em instituições, transcendendo e resultando em um Estado, sendo o poder político “(...) uma possibilidade reconhecida e inscrita no corpo social, uma possibilidade antecipada, imaginada – na mitologia (...) no ritual e na própria idealização da pessoa” (STUTZMAN, 2012, p. 37). A linha de pensamento clastreana reforça a noção de que a sociedade primitiva é antagônica a qualquer ideia de Estado, entendendo que o Estado unifica, determina o Um.

O Um é aquele que opera por meio da coerção, subjugando todas as diferenças [ou multiplicidades] em nome da imposição de uma verdade instituída. Este corpo que transcende as relações sociais, passando a exercer sobre elas um forte controle, promove imediatamente uma divisão, primeiramente política – entre governantes e súditos – e em seguida econômica – entre aqueles que detém riquezas e aqueles que se tornam expropriados (STUTZMAN, 2012, p.46).

Considerando que todas as sociedades possuem tradições que se tornam a base da organização identitária do grupo, o Um pode ser considerado uma base onde as diferenças são massificadas com desigualdade. A divisão dentro do grupo é reforçada e a dominação ganha a forma da ordem. Talvez o Um seja o molde para que estátuas de mármore sejam esculpidas. Outro caminho aqui utilizado para contrapor a sociedade “primitiva” do continente americano à perspectiva europeia de civilização é *A conquista do México*, proposta de encenação idealizada por Antonin Artaud, que levou em consideração manifestações religiosas mais antigas que o cristianismo e contrapôs a monarquia asteca, fundada e mantida sobre preceitos espirituais, ao modelo europeu, estabelecido sobre princípios materiais que não refletem a realidade do contexto em que se desenvolvem. Pedra. Este movimento refletia a intenção de Artaud em criar uma forma distinta de encenação que também extrapolasse o modelo tradicional do teatro “civilizado” de então.

Na antropologia racialista de Gilberto Freyre, usada mais como licença poética do que rigor científico (afinal, não é mais possível acreditar em “características raciais” generalizadoras, limitadoras da diversidade humana), o índio correspondia ao reino vegetal, por sua inconstância, os europeus, ao mineral, pela tendência à racionalização e, os africanos, ao reino animal, pelos impulsos e vitalidade. Se aqui subvertermos o sentido dado no contexto em que foi escrita tal concepção e notarmos a força natural das relações animais e vegetais, como aponta Bataille, em trabalho completamente distinto, é possível ver a contraposição clara ao reino mineral, racional e civilizatório europeu, alienado de sua ligação/relação com o meio, vivendo à parte. Estátuas de mármore.

É verdade que o animal, como a planta, não tem autonomia em relação ao resto do mundo. Um átomo de azoto, de ouro ou uma molécula de água existem sem que nada do que os circunda lhes seja necessário, permanecem no estado de perfeita imanência: nunca uma necessidade e, de modo mais geral, nunca nada importa na relação imanente de um átomo com outro ou com outros. A imanência de um organismo vivo no mundo é muito diferente: um organismo busca ao seu redor (fora de si) elementos que lhe sejam imanentes e com os quais deve estabelecer (relativamente estabilizar) relações de imanência (BATAILLE, 2015, p.24).

Nesta paisagem, negando-se a preceitos civilizatórios, entendendo-os como limitadores da existência humana, é possível notar como o primitivo está ligado à liberdade, à autonomia na relação com o mundo, e como esta relação de autonomia é perpassada e atravessada pela alteridade do que é exterior ao organismo individual. No livro *Teatro e seu duplo*, Artaud distingue e aproxima cultura de civilização, sendo civilização o momento em que a cultura passa a reger a vida ao invés de coincidir com ela, torna possível definir o que é evoluído, certo, o que é oficial. Para ele, ser civilizado tem a ver com afastar-se da magia, contaminar as ideias que deveriam permanecer divinas com a lógica racional humana, limitada, tem a ver com pensar e agir dentro de sistemas pré-determinados, representações, signos, formas que determinam a compreensão. Pensando em uma cultura que se confunda com a vida, inteiramente espontânea, Artaud busca erigir a noção da cultura relacionada ao protesto, à ruptura com a perspectiva domesticadora relacionada aos civilizados.

Protesto contra o estreitamento insensato que se impõe à ideia da cultura ao se reduzi-la a uma espécie de inconcebível Panteão – o que resulta numa idolatria da cultura, assim como as religiões idólatras põem os deuses em seus Panteões. Protesto contra a ideia separada que faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de exercer a vida (ARTAUD, 2006, p.04).

Acreditando que de tempos em tempos ocorram cataclismos, vagas de peste, grandes desastres, acontecimentos que incitem a busca pela natureza, que levem ao reencontro da vida, ao que há de primitivo, Artaud olhou para os rituais que dotavam imagens de poder sagrado e buscou desenvolver um teatro que acessasse o estado sagrado atingido neles. Um teatro que se comunicasse pelo encontro de alteridades, um *espaçotempo* afetado que transitasse entre a realidade e o sonho, o espiritual.

Outro ponto distinto para olhar para esta relação de civilização tem a ver com o reconhecimento da memória e das atividades de rememoração como campo de disputa, processo em eterna atualização, sempre sujeito ao lugar no presente de onde se olha. Esta percepção considera as maneiras de se relacionar com a memória sujeitas a

influências do contexto histórico e, por possuir um caráter eminentemente social, a memória jamais alcançaria uma condição permanente, estando sempre sujeita à reconstrução, atualizada constantemente. “A memória de uma sociedade é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições” (HUYSSSEN, 2000, p. 68), e como desdobramentos da sociedade moderna, podemos falar de museus, memoriais e monumentos como espaços públicos de memória, evidenciando o olhar seletivo do presente sobre o passado e o poder de “(...) reconhecer que a nossa vontade presente tem um impacto inevitável sobre o que e como lembramos” (HUYSSSEN, 2000, p. 69).

Tanto o fato de escrever sobre história, quanto sobre as teorias da história, são elementos radicalmente ligados à atualidade. Isto permite notar o lugar da memória enquanto campo de tensão, sendo os interesses hegemônicos responsáveis pela manutenção e ampliação do que viria a ser uma memória oficial, com padrões de identificação institucionalizados. O sociólogo e historiador austríaco Michael Pollak (1989) apresenta a ideia de *memória enquadrada* como um trabalho que se alimenta do material fornecido pela história, que reinterpreta incessantemente o passado, levando em consideração fatos do presente e sua relação com o futuro. O que está em jogo para o autor nas relações de memória é também o sentido da identidade individual e do grupo. Pollak acredita que as memórias coletivas impostas e defendidas por um trabalho especializado de enquadramento “(...) sem serem o único fator aglutinador, são certamente um ingrediente importante para a perenidade do tecido social e das estruturas institucionais de uma sociedade” (POLLAK, 1989, p. 09). O *enquadramento da memória* deve satisfazer a certas exigências de justificação, manter a coerência dos discursos sucessivos. Indo além da produção de discursos organizados com base em acontecimentos e grandes personagens, os rastros deste trabalho de enquadramento são objetos materiais, “a memória é assim guardada e solidificada nas pedras” (Idem), sob a forma de museus, bibliotecas, monumentos, etc..

Aqui, talvez, ocorra a aproximação da noção do Um, da “civilização de mármore”, poder político institucionalizado. Um discurso oficial que legitima determinada forma de memória, determinada maneira de se relacionar com a memória, é a cultura que rege a vida, define padrões, cria modelos. O alemão Andreas Huyssen, professor de Literatura Comparada na Universidade de Colúmbia e já citado aqui, ao olhar para a sociedade contemporânea, ressalta a busca constante por novidades como agente desencadeador de esquecimento. É uma dinâmica que desterritorializa o homem, afeta sua noção de temporalidade e espacialidade, reduz sua condição a de espectador

imobilizado pelos estímulos criados a partir de uma lógica de mercado. O próprio acesso à memória se reduz ao que Huysen chamou *musealização* da vida, do cotidiano, onde o indivíduo sem referências desenvolve uma compulsão pelo passado, recebendo passivamente referências mediadas por modelos estabelecidos nas demandas do mercado consumidor. É um movimento que *enquadra* os indivíduos como consumidores, através da massificação de experiências superficiais, mais relacionadas ao pensamento lógico do que aos sentidos, à percepção, estimula o arrefecimento da vida, restrita a uma *razão utilitária*. O caminho feito por Bataille, se lido, interpretado, comparado, permite apontar esta *razão utilitária*, limitadora da vida, como o afastamento do que há de divino, da *animalidade*.

Ao ler Georges Bataille, Hans-Thies Lehmann aponta para uma coisificação da realidade, esse rebaixamento da existência à *razão utilitária*, uma vida destinada a buscar, limitada a ser meio para algo, um instrumento na perseguição por fins e objetivos, nunca vida vivida em si, gratuitamente, como o faz uma planta ou um animal. Porém, se o trabalho de *enquadramento de memória* define padrões hegemônicos, valoriza preceitos de civilização fundadores da memória coletiva, determinantes na identidade individual, existem as tramas “menores”, que Pollak chamou *memórias subterrâneas*: aquilo que fica invisível diante das verdades institucionalizadas, fatos, acontecimentos, tradições que remetem a grupos menores, nunca global, transmitidos fora dos espaços e moldes institucionais. Discursos plurais que remetem à diversidade na composição social dos grupos humanos, impressões marcadas no indivíduo e no grupo, passadas oralmente ou de outras formas que requerem presença, acontecimento. Estão na vida em grupo, fora das pedras e das instituições.

Diana Taylor, uma referência nos estudos sobre performance, é aqui introduzida para ser utilizada ao longo de todo o trabalho, no intuito de olhar para as manifestações físicas, ritualizadas, onde mais do que interpretar importa sentir. A concepção de base antropológica, da qual Taylor faz parte, nota a performance reconhecendo o valor do gesto, do encontro, pensamento como ação, comportamento social interpretado, por se dar no e com o corpo. A autora fala em memória encarnada, corporificada, a sobreposição de passados no presente que gerará um sentido futuro, atua como potência e expande o campo de possibilidades do corpo cotidiano. Sobre o aspecto metodológico, Taylor faz a distinção entre duas maneiras de olhar para os acontecimentos sociais. Uma é como quem observa um documento e, ao fazer a leitura, gera uma interpretação que encadeie fatos dentro de uma lógica de sentido. É a objetificação da memória, o que ela

chamou *memória arquivística*. A outra está ligada a momentos compartilhados que afetam, geram algum significado a partir de encontros efêmeros, tem a ver com ações que atualizam práticas anteriores, é a noção de repertório, *memória incorporada*. A segunda perspectiva reconhece a diferença e a pluralidade que inviabilizam qualquer proposta generalizante de memorização, admite a alteridade no processo de formação da identidade individual e coletiva, distingue o momento como ritual, instante deslocado da realidade. Richard Schechner percebe a performance como a ritualização da presença e o ritual como memórias codificadas em ações. No aspecto ritual da performance, ocorrem momentos fora do tempo, onde os envolvidos atualizam sua relação com o grupo e com o meio.

Mais uma vez surge a metáfora que aproxima a pedra, os sólidos minerais, sem vida, do materialismo redutor da existência, estando a performance do outro lado, de onde a vida jorra, carregada de valores simbólicos e criando seu significado quando universos se cruzam. Performance é memória em movimento, incorporada, é repertório. Taylor associa performance a comportamento reiterado, refeito. Deslocar um ato de contexto, para ela, é um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no e através do corpo. A autora enfatiza a possibilidade de desconstruir e reconstruir a realidade, reforçando o lugar da performance como meio para criar, preservar e transmitir conhecimento, através do corpo, da ação e do comportamento social. A performance evidencia a capacidade de transformação, estimula olhar para o mundo e para si mesmo a partir de outros lugares, assumir outras perspectivas. É levar o espírito para passear na alteridade do mundo, viver o inesperado, acessar o divino. Isso já coloca a performance no lugar de ruptura com um mundo objetificado, gerando desafio a corpos inertes. O aspecto ritual da performance é buscado em práticas “nativas” (entendendo nativas como aquilo que ainda não foi domesticado no padrão “homem branco” de civilização), que realizam em si a unidade do fazer, sentir, pensar. Para Schechner, o ritual encoraja a entrega em um lugar onde tudo é possível. É uma forma de os povos se conectarem, onde um estado de jogo se instala, sendo possível subverter regras e limitações. É um espaço sagrado, criado pelo sacerdote que conduz o ritual e pela entrega de quem performa junto a ele.

A pesquisadora francesa Josette Féral é autora de um estudo que evidencia a distinção entre a performance de cunho antropológico e a performance enquanto manifestação artística, de cunho estético. O gênero que se desdobra a partir do surrealismo e do dadaísmo, sofrendo forte influência das artes plásticas, se alimenta do

real para desconstruí-lo, se expande, absorve outras linguagens, tem suas barreiras tornadas mais fluídas, afeta o tempo e o espaço, promovendo experiências a partir do corpo, do encontro estabelecido. Ambas as “modalidades” de performance, aos olhos da autora, acabam por influenciar o fazer teatral contemporâneo, o qual denominou *teatro performativo*, teatro que se aproxima das performances teatrais e, ao mesmo tempo, dos rituais “primitivos”, sagrados e espirituais.

Sobre o *teatro performativo* é importante ressaltar o diálogo com outras linguagens artísticas na busca por uma comunicação que instale os envolvidos em uma condição ritual, afetando sua participação. Mais do que contar algo, uma história linear, trata-se de desenhar, dançar, fazer sentir, uma experiência que não cabe ser interpretada em palavras. Uma das linguagens que mais atravessa o *teatro performativo* e também a performance, por ter o corpo como principal meio de comunicação, por criar um *espaçotempo* onde as palavras não comunicam mais do que uma coreografia sem fala, a dança oferece um ótimo lugar para olhar para as manifestações contemporâneas de teatro e performance. Ao falar sobre a crítica profissional na dança, que não deve se limitar a interpretar e definir um espetáculo de dança, fazendo-o caber em palavras redutoras da experiência, Paulo Caldas, dançarino, coreógrafo e crítico, faz saltar a necessidade de provocar o leitor que absorve a crítica, dar a ele mais um lugar para ler a obra, não ler para ele. Fugir de explicações.

Assumindo a diversidade dos corpos e sua potencialidade enquanto instrumento semiótico, Caldas aborda a dança como uma experiência distinta do corpo, fora dos parâmetros cotidianos. Novas maneiras de pensar, é ruptura com o ritmo dado pelo mundo mecanizado. Ciane Fernandes, pesquisadora e professora de dança, apresenta o conceito de *paragem* em seu trabalho, relacionado à pausa, à quebra causada pela arte, em especial a dança e a performance, que não só param o ritmo acelerado da contemporaneidade, como o revolucionam, instalando quem vê em uma receptividade ativa, pensamento surgindo da percepção, estar no mundo de outra forma, ir além, acessar o nunca antes pensado.

Na contramão dos contextos em que se inseriam, à margem do que era criado artisticamente, do que era pensado, duas figuras que acabaram ganhando maior destaque postumamente, sem serem totalmente compreendidos ecoam sua presença nas manifestações contemporâneas, tornando-se importantes referências, nesta leitura, do processo de criação do *teatro performático*. Duas figuras que não se enquadraram nos modelos vigentes, vieram antes deles, talvez, entre eles. Flávio de Carvalho e Antonin

Artaud. Flávio integrou o movimento modernista brasileiro, porém, se distinguia de seus pares por uma postura mais anárquica. Opunha-se à ideia nacionalista de cultura, afastava-se da noção de primitivismo adotada pelo grupo. Para ele, o passado não era origem, mas parte de uma metamorfose ocorrida no presente. Ele acabava com a concepção linear da história, tudo se “encavalava” no agora, um ponto de chegada e de partida, nunca um ponto final. No meio do que havia de mais moderno, se opunha a se especializar. Foi um homem plural, arriscou-se de várias formas, textos, arquitetura, teatro, artes plásticas. Com forte influência dadaísta, realizou algumas performances antes mesmo de a performance existir. Inspirado por uma companhia de bailado, deixou a lógica da dança atravessar toda sua criação. Fugindo dos *ismos* de sua época, desenvolveu base teórica própria, contestada por muitos, porém, suficiente para realizar seus trabalhos sempre questionadores. Se não pelo conteúdo do discurso, muito pela forma, ele sempre inovou, criou pensando em ir além do aspecto artístico.

Também nadando contra a corrente modernista, Antonin Artaud explicita as limitações do teatro e da arte modernista, que repousam sobre explicações lógicas, sobre um sentido dado pronto ao propor o *Teatro da Crueldade*. Esta linguagem não se pretendia psicológica, nem intentava criar um ato de distração. Queria, na verdade, retornar ao imediatismo e à violência do qual o teatro moderno havia se separado. Foi um movimento de retorno ao que o teatro tem de mágico, vivo, divino. A partir da metáfora da peste, Artaud desenvolveu uma proposta de teatro que livrasse o sujeito das amarras sociais, dos limites estabelecidos, como o pestilento, que antes de morrer se livra de todas as regras morais e sociais e se entrega à completa loucura de quem não pode contar com o dia de amanhã. Para romper com a imobilização do indivíduo, que apático acompanha a vida se desenrolar em lances brutais, explícitos, oferecidos pelo cinema e pela imprensa, o *Teatro da Crueldade* pretende abalar o repouso dos sentidos, como um ritual sagrado busca estabelecer um lugar no espaço e no tempo que esteja entre as forças espirituais e o mundo material, entre o que é e o que não é.

Em um período onde o modelo burguês de teatro se fazia presente, Artaud surge com a tentativa de resgatar o teatro que envolve a vida, o que de vivo há no teatro. Instaurar uma atmosfera religiosa, levar o indivíduo aos limites da existência, experimentar a peste e a crueldade, ir às margens. Assim também caminhou a obra de Flávio de Carvalho. No ano de 1933, propôs a encenação de *O Bailado do Deus Morto*, uma iniciativa do *Teatro da Experiência*, que intuía pesquisar e desenvolver trabalhos aprofundados nas artes cênicas. Além desta ação, Flávio de Carvalho também

“encabeçava”, junto com outros artistas, como Di Cavalcanti, o Clube dos Artistas Modernos (CAM), que, influenciado pelo pensamento anarquista de Flávio, se opunha à Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), esta, por sua vez, acreditava na possibilidade de inserir a arte moderna no âmbito das instituições culturais. Suas ações objetavam, sempre, aos modelos patriarcais tão presentes na sociedade paulistana dos anos 1930, da qual as instituições, a seu ver, eram reflexos.

Sem querer, simplesmente, relacionar perspectivas tão diferentes, contextos teóricos distintos, este trabalho não pretende forçar nenhum enquadramento. Trata-se, sim, de estudar figuras que buscaram romper paradigmas na relação artística em seus contextos, figuras que ainda hoje são vanguarda no pensamento. Figuras que, como Flávio de Carvalho, expandiram o campo teórico, fazendo uma verdadeira salada de fontes e referências, compondo seus próprios repertórios. Os diálogos estabelecidos com Carvalho e Artaud, e dentro de uma proposta de pesquisa interdisciplinar, foram resultantes de uma busca por aproximar diversas perspectivas que aparecem como alternativas ao modelo superficial e superexcitante vivido nas primeiras décadas do século XXI. Trata-se de abeirar algumas propostas, concepções de universo, cosmogonias, que notam o valor do estreitamento da relação com o que o ser humano tem de mais natural, mais animal, mais primitivo: a relação, a alteridade, a conexão com o mundo, com o que é externo, com o outro. É olhar para o mundo, que é absorvido individualmente, composto por um universo de perspectivas que se cruzam, conectadas e separadas, individual e coletiva, a consciência da relação com o meio.

Isto importa, pois, ao aproximar o *teatro performativo*, a dança, a performance, o ritual, as experiências “sagradas” de Artaud, do fazer anárquico, revolucionário, vivo, de Flávio de Carvalho (que mata Deus!), pretende-se falar de propostas que ressaltam o aspecto de alteridade na obra de arte. Pretende-se falar de caminhos que saem da rota que leva à massificação da experiência, à reprodução de modelos. Caminhos que, na contramão de um mundo rápido e superficial, ligeiro, se propõem pausa, *paragem*. A tentativa de dançar com o mundo e revolucionar, através da poesia, da presença, o ritmo tão avesso a encontros reais. A celeridade que impede o dar-se de presente, o receber alguém de presente, afetar-se realmente pelo outro, pelo mundo, deixar-se afetar o mundo. Existir.

1. PERFORMANCE: movimento, som, presença

Performance. Hábitos, estereótipos, estruturas solidificadas, convenções, institucionalizações. A ruptura com os padrões tradicionais de viver está no centro da performance, que, plural em sua abrangência, é associada a movimento, percurso, gesto, ação. Termo amplo de origem inglesa que vem se atualizando com interpretações diversas em múltiplos campos de estudos, como a sociologia, a psicologia e a antropologia, entre outros. Jorge Glusberg, nascido na Argentina, atuou na organização de inúmeros eventos de performance, assim como, crítico internacional de arte contemporânea, o que lhe deu condições para olhar de maneira global para o movimento artístico realizado no século XX. Sua análise faz saltar aos olhos o caráter híbrido da performance, possuindo condição cênico-teatral, com sua origem na dinamização das artes plásticas. Glusberg pontua os elementos da condensação ritualista e também as sofisticadas extensões semiológicas que convergem e se sintetizam na ação performática. Performance, assim, se caracteriza pela realização de atos em situações definidas.

É interessante voltarmos à etimologia da palavra *performance*, um vocábulo inglês, que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático (GLUSBERG, 2013, p.72).

Ao olhar de Diana Taylor qualquer fato pode ser isolado e encarado enquanto performance, embora o que performance realmente é, só possa ser determinado dentro de contextos culturais específicos, localizados dentro de pontos ou intervalos de tempo específicos. Assume-se a performance como uma forma de compreender o mundo, uma lente metodológica. Trata-se de uma forma dinâmica de entender como as pessoas interagem socialmente enquanto membro da coletividade.

Performances consistem na ritualização de gestos e sons. Comportamento ritualizado, carregado de significados. Uma “segunda realidade”. Atividade ambivalente, sustenta e subverte. Performances, mais do que uma repetição mimética, são acontecimentos que ocorrem em um lugar específico, no tempo e no espaço. Atos de transferência vitais – de memórias, de identidade – que se dão por meio de comportamentos reiterados, as performances são comportamentos duplamente comportados, realizados mais de uma vez, que através de processos de enquadramento,

edição e ensaio enfatizam a desconstrução e a reconstrução de realidades. Deslocar um ato de contexto. Comportamentos teatrais, ensaiados ou convencionais, adequados-à-ocasião, que são revividos, reatuados. Na performance, algo simulado pode ser mais verdadeiro do que a vida em si, a verdade mais verdadeira.

Performance. Um ato político. Ruptura e desafio. O termo implica simultaneamente um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo. Se no inglês, com um viés mais antropológico, está vinculado à execução de uma ação, podendo também ser usado para referir-se às ações experimentadas publicamente, carregadas com a aura do “espetáculo” (esportivo, artístico, político), para alguns artistas latino americanos, de acordo com Taylor, o termo performance é relacionado a um campo específico de arte, uma linguagem artística em que o corpo e as ações do *performer* ocupam lugar central da experiência.

Opondo-se a qualquer forma de mímese, a *performance art* tem sua origem nas artes plásticas. Os *happenings*, que ocorrem nos anos finais da década de 1960, são, de alguma maneira, a forma embrionária desta manifestação, que ao longo dos anos 1970 conhece sua “idade de ouro”, apontamento feito por Josette Féral em seu artigo *A performance ou a recusa do teatro*, publicado pela primeira vez em 1989 e republicado no Brasil em 2015 na antologia *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Marcada por uma grande diversidade de inspirações e formas, a performance reúne artistas provindos de vasto horizonte estético (dança, escultura, pintura, literatura, música, teatro) e ocorre principalmente nas galerias, em museus ou ao ar livre, evidenciando sua raiz. “Tudo coloca a performance do lado das artes plásticas: sua origem, sua história, suas manifestações, seus lugares, seus artistas, seus objetivos, sua concepção de arte, sua relação com o público” (FÉRAL, 2015, p.135). O surrealismo e o dadaísmo são considerados a base genealógica da performance, inspirando reflexões sobre o real que se manifestam em sua desconstrução. Na década de 1980, o movimento expandiu, tornou-se um gênero de arte, um gênero bastante amplo, heterogêneo, que, além de toda a diversidade abrangida por ele, apresenta como ponto comum uma interrogação sobre a arte e o lugar da mesma no mundo. Propondo-se como modo de intervenção e de ação sobre o real, a performance esforça-se em desfazer este real por meio da obra de arte produzida por ela. O real, na *performance art*, é apropriado e afetado pela subjetividade do *performer*, que o subverte, seja por meio do seu corpo, seja por imagens, em ambos os casos, parte-se de uma imagem de mundo, que é manipulada à vontade do artista.

A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador. Tal desconstrução passa por um jogo com os signos que se tornam instáveis, fluídos, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética (FÉRAL, 2015, p.122).

Cabe ao *performer* instalar a ambiguidade das significações, promover o deslocamento dos códigos, os deslizos de sentido, desconstruindo, desta maneira, os signos, a linguagem e a realidade. Afastando-se do teatro, movimento também comum nas artes plásticas que fogem do “faz de conta”, da imitação, da representação, a performance nega, em princípio, a teatralidade, se entendermos aqui teatralidade como o que leva ao exagero, ao falso, o recortado; e também a noção de jogo de atuação, afinal o performer não deve interpretar, não deve tornar-se outro como faz o ator, os atos devem ser efetivamente praticados em uma performance. Presença. Na relação com um real imediatamente operatório o *performer* não cria signos, ele faz, ele age e, nesta imediatidade da ação, cada gesto, cada objeto conta quando o intuito é afetar o real, desconstruindo uma concepção pré-concebida da realidade, suas funcionalidades, objetivos e afins. Esta seria uma das primeiras características da performance ao olhar de Josette Féral (2015): a recusa do signo, que dá lugar à ação em si.

Abandonando a representação, o corpo lúdico, o jogo cênico, a performance coloca o espectador num lugar de espera, espera de que alguma coisa aconteça, espera de ser afetado de alguma maneira. Esta situação de espera, a condição de esperar, permite aos sentidos e às sensações entrarem em atividade, “(...) espera simplesmente que aquilo acabe” (FÉRAL, 2015, p.142). Assim sendo, o espectador não é levado ao transe catártico promovido pelo teatro. A performance o instala em certa receptividade, aberto ao que chega primeiro pela pele, em nível do olhar, do sentido, instala o especular. Trata-se de outra das características-chave da performance trazidas por Féral (2015), o enquadramento que ela submete à cena, embora cena não seja a palavra mais adequada, como ressalta a própria Féral, uma vez que não existem cenas na performance, e sim lugares, são lugares adequados à ação, um enquadramento espacial, um onde que solicita o olhar de alguém, o espaço do especular. Lugar de recusa ao espetacular.

Ao criar um espaço para si, um lugar para si, a *performance* cria ao mesmo tempo o espaço do outro, o meu, o do espectador, e paradoxalmente estabelece a base de toda a teatralidade. Ela permite que a alteridade de um sujeito aí se inscreva. Ela cria uma clivagem espacial cujos limites, cujas

frangas, cujas margens querem ser tão pouco marcadas quanto possível, tão pouco constrangedora quanto possível. De fato, tal espaço, ela o inscreve no real e institui entre ambos uma permeabilidade que o teatro não autoriza (FÉRAL, 2015, p.142).

Difuso, o espaço da performance possibilita a ocorrência de transgressões que não são viáveis no teatro, quebras de acordos e leis pré-estabelecidos. Mutilações reais, sacrifício de animais, morte. Tais situações violam um contrato tácito estabelecido com o espectador, rompem com a noção de uma temporalidade diferente, tempo suspenso, onde tudo é reversível, onde sempre é possível o retorno a uma posição inicial. O ato do *performer* não pode ser concebido enquanto signo ou como jogo de cena. Obsceno. Modificando-se em diálogo constante com seu tempo, as performances abandonaram estes exibicionismos e adotaram outro tipo de violência, advindo das possibilidades tecnológicas, explicitando imagens até então inimagináveis ao olho humano, como desastres naturais, atrocidades de guerra, acidentes desastrosos. As aparelhagens tecnológicas, desta forma, mediam a relação com o real e afetam, na percepção de Josette Féral (2015), a relação com o próprio corpo, que cede lugar a uma relação mais cerebral, sempre mediada por uma máquina.

Neste ponto, é importante salientar que Féral (2015) divide, talvez na busca por unidades manejáveis, a performance em dois grandes segmentos: as performances tecnológicas, midiáticas, criadas a partir de elementos de tecnologia, sistemas, programas, aparelhos eletrônicos, etc.; e as performances teatrais, relacionadas a situações onde o corpo é colocado no lugar de instrumento semiótico, que instala uma ambiguidade na relação com o real, com a linguagem, com os signos e os sentidos, a partir de gestos e ações realizadas. Aos olhos da pesquisadora, a força desse corpo está nas sensações do *performer*, movido por afetos, exposto por inteiro, entregue à ação que desempenha. Ele faz a mediação de toda a relação, mas estes corpos não atuam através de um domínio de si, estes corpos filtram o real e é por meio destes motores indispensáveis à ação que a performance se dá, filtram o mundo apresentando imagens, ações (FÉRAL, 2015). Corpo exposto. Obsceno.

A *performance* teatral foi, nos seus inícios, e continua a ser, embora de maneira diferente, um lugar em que o performer se deixa marcar pelos objetos, pela matéria, pelos seres, pelas situações, pela sociedade, pelos acontecimentos, pelas sensações, pelos espectadores, portanto por todas as formas que a alteridade pode revestir (FÉRAL, 2015, p.145).

O *performer* fala tudo através de seu corpo, seus atos, da situação criada por ele, da instalação realizada, da experiência pretendida, ele é sempre ele mesmo, mas em

situação, fabricando signos brutos sem mediação alguma. Ele é. O *performer* não representa, apresenta, ele é sensação ao invés de emoção, e é isso que distancia a performance teatral do teatro em si, pois o teatro envolve a interioridade, emoção, o ator “vivifica” sua arte na urgência de um estado, ao ponto que o *performer* “é” na urgência da experiência, no imediatismo da ação. Ele está todo na pele, em superfície. Em seu percurso, o *performer* encontra a alteridade no olhar do outro, do espectador, olhar que especulariza a relação, cria teatralidade. “É o olhar do espectador que faz nascer a teatralidade da performance lá onde havia apenas o especular” (FÉRAL, 2015). Assim é possível olhar para a teatralidade da performance como o encontro, a relação em si, a instalação criada pelo *performer* sem, com isso, se aproximar do teatro em seu sentido mais limitado, ligado exclusivamente, ou principalmente, à representação, à mimese. Neste aspecto, é fácil notar afinidades entre a performance e a dança, que extrapola sentidos e interpretações, acontecendo efetivamente no momento em que se dá, uma relação de primeiro grau.

No caso da performance, a experiência não cabe na linguagem verbal. Extrapolando-a, cria espaço para que o pensamento surja a partir da percepção, algo que seja inexplicável, não-verbalizável. “O sentir confunde suas fronteiras e se prolonga em pensar” (CALDAS, 2010, p.57). Ao falar sobre a elaboração do pensamento e da escrita crítica sobre dança, Paulo Caldas, dançarino, pesquisador, coreógrafo e crítico de dança brasileiro, contemporâneo, lê a dança como linguagem onde não há o que se interpretar, um esforço para ultrapassar a subordinação do sensível pelo inteligível, há muito institucionalizada no intuito de criar um sentido para as coisas. Em sua perspectiva sobre o lugar da crítica na dança, Caldas (2010) reconhece que aquilo que é percebido em uma experiência artística mediada pela dança produz efeitos de pensamento que não conseguem ser traduzidos em um texto, nem se explicam nele. Qualquer compreensão da dança está ligada ao reconhecimento de uma lógica própria, de sua dimensão expressiva estabelecida em circunstância singular. Expressão.

Expressão é apenas a produção de um *expresso* e refere-se a um acontecimento em que as dicotomias interior/exterior, visível/invisível e conteúdo/forma se distinguem numa ‘comunicação sem comunicação’(CALDAS, 2010, p.57).

O que pode um corpo? Tal questão se desdobra do pensamento espinoziano, que embasa a reflexão de Caldas (2010) e de muitos outros estudiosos da dança. “Ninguém, na verdade, até o presente, determinou o que pode o corpo” (ESPINOSA, 1983, p. 178:

in CALDAS, 2010, p. 60). Corpo potente, corpo significante, na performance, como na dança, o pensamento de Espinosa possibilita afirmar a diferença, o múltiplo, compreendendo o corpo de acordo com modos de existência imanentes, únicos, ligados ao viver. Caldas materializa a reflexão no caso de Jorge Luis Borges, escritor, filósofo, poeta, cego, que “inventa” uma maneira muito particular e bela de se relacionar com o mundo, independente da cegueira. Considerando este mais um modo de vida, dentre tantos possíveis ao homem, o de Borges, um cego, não é melhor ou pior que os outros universos possíveis, é apenas um outro. Reconhecendo o plural como base da formação humana e a diferença que faz de cada indivíduo um universo particular, a pergunta “o que pode o corpo?” se desdobra em “o que pode este corpo?”, como bem notou Caldas em seu texto.

Fugindo à normatividade, a experiência performática, como a dança, por serem formas de expressão artística que partem de uma relação de presença, por se darem no/com o corpo, corpos diversos, estimulam a multiplicação e a coexistência de inúmeros “*modos* poéticos” (CALDAS, 2010), vários caminhos possíveis para ser afetado por uma obra de arte.

Aqui não cabe nenhuma normatividade: é impossível regular, regulamentar, que universo sonoro, espacial, corporal ou gestual constituímos. [...] seria preciso pensar, tendo sempre a diferença por princípio: no contexto, nas motivações, nos elementos, nas dimensões técnicas e nas questões singulares de cada obra, de cada artista. Essa é a enorme atribuição do crítico e do pensador da dança; é a enorme atribuição que um artista precisa colocar a si mesmo (CALDAS, 2010, p.67).

Pensando em uma lógica de mercado que influencia determinantemente a produção artística contemporânea, que cria modelos de expressão, de poesia, de experiência a serem consumidos por uma massa ávida por novidades, a performance, assim como a dança, afirma-se como uma outra experiência do corpo, produzindo novas sensibilidades e outras formas de pensar. Em um mundo onde os estímulos constantes e excitação permanente são perseguidos até involuntariamente, parar já é um ato de ruptura no ritmo, mas “*mover singular e poeticamente*” é revolucionar o ritmo do universo, do seu universo. A partir de um caminho estético do sentido, a dramaturgia da dança se faz e o ato de coreografar deve ser considerado como a composição de uma lógica de movimento. Desdobrando-se em um sentido próprio do sensível, a coreografia surge da escolha de “um entre mil movimentos”, o que levou Caldas a analogia com a poesia, gênero literário, apresentando a metáfora da “palavra justa”, aquela, e apenas aquela, que é capaz de dar acabamento ao todo. O Gesto Necessário. O Gesto

Necessário surge da infinitude do qualquer, um movimento que alimenta outro, um caminho escolhido diante de todos os que continuam abertos, o caminho, se não outro, necessário. Movimento que completa o sentido do expresso.

[...] o que se estabelece no movimento de dança é uma autorreferência. A composição coreográfica acaba por instituir um campo de coisas que não se relaciona com algo fora de si – o que, na verdade, coincide com uma das afirmações modernas no campo da arte: a ideia de que a questão da arte é a própria arte (CALDAS, 2010, p.70).

Sobre a materialidade da obra de arte, no caso da dança, acelerações, desacelerações, pausas, deslocamentos, interessa olhar para o aspecto em que ela, enquanto manifestação, é algo no mundo antes de representar algo no mundo. Isto é, considerar a coreografia menos pelo que ela é capaz de contar, mostrar, e mais por sua estrutura dramática, que, a partir do corpo em movimento e de um olhar instigado, acaba por realizar a resolução de um conflito de forças, conflito de forças presente no âmago das relações de alteridade. Vivenciar uma experiência proporcionada por uma “relação de dança” é uma provocação a pensar fora dos padrões de comunicação, embasados em qualquer tipo de compreensão lógica, dançar junto, e a um só tempo estar em um estado de consciência e inconsciência, um saber e um não saber. Trata-se de um estado de êxtase, que precisa ser desmistificado, pensado como algo mais simples, acessível a partir da dança.

Ciane Fernandes, *performer* e professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, faz relevante reflexão sobre a relação entre pausa e presença na dança, aproximando também dança e performance, uma questão preponderante que surge da busca pela desconstrução de símbolos dos movimentos artísticos do modernismo e que se desdobra atualmente na ruptura com “(...) uma violenta *pop art* contemporânea, que nos tira do conforto e paralisa de terror” (FERNANDES, 2011, p.78), relacionada à massificação de padrões e à repetição automática. Ao aproximar *performance art* da dança, Fernandes fala sobre engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença, algo que extrapole categorias e dê espaço para que as potencialidades se assumam. Para tanto, a performance, que se desdobra a partir de movimentos das artes plásticas, heterogênea e atravessada por outras linguagens, além da ênfase na abstração e na liberdade de criação, valoriza o “mínimo irreduzível”. O húngaro Rudolf Laban, um dos maiores teóricos da dança do século XX, que também não passa incólume pelas agitações do tempo em que se inseriu, concebeu a ideia de coreologia, ou ciência do movimento, uma noção que

fundamenta a dança-teatro e que desenvolve uma associação do impulso interior à abstração formal e interartística, influência de Vassily Kandinsky (FERNANDES, 2011).

Laban foi considerado o pai da dança-teatro. Estudioso dos movimentos do corpo humano, a partir do interesse pela arquitetura e da prática de ilustrações e pinturas teve início o desenvolvimento de suas teorias. Para ele, os elementos do movimento são sempre os mesmos, seja em qual situação o homem estiver: dançando, trabalhando, caminhando, se divertindo. Ou seja, o movimento vive no corpo do homem. A partir dessas observações, aprofundou um meticuloso estudo sobre a constituição desses movimentos e sua utilização. Estudou tanto a parte fisiológica quanto a origem psíquica da movimentação, aquilo que leva o homem a romper a inércia. Ele acreditava que, na dança, o corpo deveria ser livre para expressar todas as suas possibilidades, suas múltiplas formas de estar no tempo e no espaço. Se os tempos são caóticos, o corpo do homem também o será.

O homem se movimenta a fim de satisfazer uma necessidade. Com sua movimentação, tem por objetivo atingir algo que lhe é valioso. É fácil perceber o objetivo do movimento de uma pessoa, se é dirigido para algum objeto tangível. Entretanto, há também valores intangíveis que inspiram movimentos (LABAN, 1978, p.19).

Mas se no expressionismo alemão a intensidade de sentimento e *pathos* de expressão valem mais que o refinado domínio da forma, a ciência do movimento de Laban pesava sobre a “(...) necessidade interior do artista de expressar os princípios objetivos subjacentes à experiência espiritual *subjetiva*” (BERGHAUS, 1997, p.93, in: FERNANDES, 2011, p.82). O intuito de redefinir a experiência da realidade através de uma estrutura paradoxal, que seja contrastante e até radical, são tendências que aproximam a arte do movimento de Laban do Dadaísmo e tem a ver com sua natureza inclusiva e não-dual. Desconstruindo a linearidade de um tempo sucedido por instantes e relações simplificadas em dualidades e oposições, sua abordagem é marcada por seu aspecto somático, inclusivo e simultâneo, “Numa perspectiva paradoxalmente integrada, música é som e(m) silêncio, dança é movimento e(m) pausa, performance é presença e(m) ausência” (FERNANDES, 2011, p.83). Nesta lógica surge a noção de *paragem*, apresentada por Fernandes em seu trabalho, um momento de silêncio, um vazio, a pausa, que permite que a alteridade se instale, uma interrupção que faz ver, transbordante de potência sem que “nada” aconteça. Romper com uma estrutura dualista e simplificadora permite notar que observadores diferentes, diante de um mesmo

evento, em um movimento individual, têm experiências e julgamentos distintos, sendo a *paragem* um lugar para que tal alteridade floresça.

Desafiar o conformismo, desestabilizar o senso comum. Contemporaneamente, as manifestações artísticas em geral buscam romper com a noção de simulacro ou reprodução e, ao invés de negar o real, absorvem-no como matéria-prima a ser trabalhada, alimentam-se dele para que uma nova maneira de se relacionar com a realidade possa emergir deste choque de alteridades a que se pretendem ser as manifestações artísticas contemporâneas. Marcado por excesso de estímulos, velocidade abrupta das mudanças, inconstância, comercialização de experiências, efemeridade material, o contexto contemporâneo se apresenta ameaçador, hostil e incontrolável, fato que contribui para a desterritorialização do indivíduo, afetando as relações estabelecidas no desenvolvimento de sua trajetória pessoal, fundamentais para a composição de sua subjetividade, de sua perspectiva da realidade, do seu universo pessoal. Em meio a tanta velocidade, tanta excitação, tanta instabilidade, a *paragem do performer* e também na dança contemporânea se apresenta como momento em que algo efetivamente ocorre, instante de encontro, *espaçotempo* para a “des/resignificação radical do real”, nas palavras de Ciane Fernandes (2011), que considera a realidade atual por demais violenta e traumática.

A *paragem* na cena contemporânea é uma saída possível para o excesso de informação midiática, a onipresença da cultura do portátil que virtualiza a sensação de espaço, o consumismo compulsivo, o bombardeio constante de estímulos, a crescente complexidade, velocidade e simultaneidade de eventos e demandas, associadas à desterritorialização do sujeito e à inconstância das relações (FERNANDES, 2011, p.88).

Paragem em nada tem a ver com ficar parado, está relacionada à suspensão. Pausa dinâmica. Momento em que o sujeito restabelece estabilidade, entregando-se a uma relação real baseada numa presença fluida, ele cessa o extremo movimento externo e conecta-se ao movimento interno, intensificado a si mesmo. A *paragem* reconhece a efemeridade do momento presente e, de maneira minimalista, aproxima-se do aqui e agora, *paragem* é presença. Em uma relação paradoxal entre mobilidade/estabilidade, interno/externo, Fernandes (2011) afirma não se tratar de conceitos duais, mas geradores um do outro, complementares, luz e sombra. Assim, *paragem*, ruptura com o ritmo do meio, desencadeia um movimento de interiorização capaz de ressignificar e instalar o subjetivo como real, não apenas como abstração à margem da lógica sempre na busca por um objetivo. “É exatamente através da alteridade – desta não-ação

diferente do ritmo do ambiente –, que ativamos nossa conexão fluida – sinestésica, energética e igualitária – com o meio” (FERNANDES, 2011, p.89). Para ilustrar a noção de *paragem*, Fernandes apresenta uma análise sua sobre *Rape Scene (Cena de Estupro, 1973)* de Ana Mendieta, um trabalho que nasceu do choque com um caso de estupro e assassinato ocorrido no campus de uma universidade de sua cidade, levando-a a reelaborar o evento em seu apartamento, reelaborar, não representar. A entrada se dava por uma porta entreaberta que solicitava a intrusão sorrateira dos espectadores. Acredito que no presente trabalho caiba a transcrição da análise feita pela pesquisadora, cumprindo função bastante elucidativa.

No espaço desarrumado, com pratos quebrados e sangue pelo chão, a artista está de costas para o público, desnuda da cintura para baixo, com sangue pelas pernas, o torso repuxado sobre uma mesa na qual tem seus punhos amarrados [Warr; Jones, 2000, p. 100]. Sua inação é potente, arrebatadora e conflituosa. Ao mesmo tempo em que prende nossa atenção, ela nos repele; ao mesmo tempo em que nos identificamos com a vítima, fazemos o papel de invasores; ao mesmo tempo em que ela não consegue lidar com o fato real, ela desconstrói.

Contraditória, sua *paragem* ativa memórias sinestésicas de cada um dos espectadores, muito além do fato real, em uma cadeia de resignificação de medos, traumas e impressões. Através da *paragem*, Mendieta divide sua ansiedade com o público, nos tornando agentes e testemunhas de uma realidade coletiva subjetiva e desafiadora. Esta pausa não se assemelha em nada a assistir passiva e conformadamente a filmes de ação [de fato, agressão] por exemplo (FERNANDES, 2011, p.88).

Negando a noção de que o fluxo de tempo seja associado ao desenrolar dos eventos, ao acúmulo de informação, à perseguição de algo que será alcançado num futuro, Ciane Fernandes (2011) apresenta um conceito que substitui a ideia de espaço e tempo tratados enquanto categorias separadas, *espaçotempo* é diretamente ligado à abordagem somática proposta pela autora. Notado como um bloco passível de ser fatiado em inúmeras camadas finas como folhas, de várias maneiras diferentes, infinitas, o *espaçotempo* implica uma infinitude de possibilidades para a interpretação de eventos, que acontecem simultaneamente para várias pessoas, e esta forma dá a entender que o futuro já está aí, dado no presente. Esta contraposição à noção de que o futuro esteja esperando leva à leitura de que no *espaçotempo* simultâneo é onde se encontra a essência da identidade, afinal, no coração da experiência pessoal está a experiência de alteridade. A perseguição pela exaustão e explosão do simbólico, o retorno do real, com intervenções em espaços públicos, recorrência a temáticas ecológicas ou políticas, houve um retorno da arte ao social, uma espécie de compreensão do “papel da arte como ativa no processo ecológico global” (2011, p.84), o ser humano olhado como

essencialmente ecológico, parte integrante e natural do meio ao qual está inserido, sendo dinâmica tal relação. Assim, a pluralidade e a diferença ressaltam enquanto elementos-chave, valorizando e estimulando a diversidade e quebrando com propostas de comportamentos ou corpos ideais.

A questão fundamental, e que parece atravessar a cena atual como um todo, reflete uma mudança radical de perspectiva substituindo o vazio do simulacro [*automaton*] pela dinâmica da presença, acessada justamente através de um vazio criativo [*tuché*] – a paragem do *performer* – e da inclusão absoluta do espectador, a ponto de diluir tal categoria. A presença é a dinâmica entre experiência e consciência, impressão e expressão, substância e memória, o *momentum* entre esperar e agir. Através da pausa, do silêncio e da ausência, atravessamos a morte do Simbólico, ativando e intensificando o Real latente – o movimento, o som e a presença (FERNADES, 2011, p.85).

1.1 Entre o teatro e a performance: teatro performativo

Se performance e dança se aproximam diante de diversas perspectivas, Josette Féral, em conferência dada durante o Encontro Mundial das Artes Cênicas, no ano de 2008, e que posteriormente veio a ser publicada, em versão modificada, em *Théâtre/Public* no mesmo ano e em 2015 no livro *Além dos Limites*, pela editora Perspectiva, sob o título *Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo*, faz saltar aos olhos a tendência do teatro, dito contemporâneo, em se aproximar das manifestações da performance. Seu raciocínio é estruturado a partir de duas concepções de performance, uma, a de performance enquanto ferramenta teórica, de base antropológica, que extrapola as manifestações artísticas e aproxima acontecimentos sociais de rituais, um olhar que ritualiza determinadas práticas, notadas, desta vez, como performance, recolocada num *espaçotempo* fora de seu tempo e espaço “naturais”. A obra que fundamenta este viés, de acordo com o trabalho apresentado por Féral, é *O Fim do Humanismo*, de Richard Schechner, publicado nos anos iniciais da década de 1980.

Schechner ampliava ali a noção para além do domínio artístico para nela incluir todos os domínios da cultura. Em sua abordagem, a performance dizia respeito, tanto aos esportes, quanto as diversões populares, tanto ao jogo quanto ao cinema, tanto aos ritos dos curandeiros ou de fertilidade quanto aos rodeios ou cerimônias religiosas (FÉRAL, 2015, p.115).

Esta concepção é fortemente marcada pela ideologia americana da década de 1980, que, atacando a separação existente entre cultura de elite e cultura de massa, visa

reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano. *Após a Grande Divisão*, obra de Andreas Huyssen, é o trabalho que, de acordo com Josette Féral, se apresenta como segundo caminho, uma alternativa à perspectiva antropológica americana, é a performance através de uma mirada eminentemente artística. Resultante de reflexões realizadas nas décadas de 1970 e 1980, de acordo com este ponto de vista, o modernismo é responsável “(...) pela ruptura com a visão elitista da arte e da cultura popular e que foi igualmente o responsável pelo afastamento da arte das esferas política, econômica e social” (FÉRAL, 2015, p. 116). Huyssen aborda a performance a partir de uma visão essencialmente estética, é a arte da performance, um gênero que abalou a forma de se relacionar com a arte nas décadas de 1970 e 1980. As duas perspectivas são tratadas por Josette Féral, que, sem tensioná-las, as apresenta enquanto preponderantes para a ocorrência do que chamou “Teatro Performativo”.

O interesse da evocação desses dois eixos [*performance* como arte e *performance* como experiência e competência] vem do fato de que emergem, no cruzamento deles, uma grande parte do teatro atual, um teatro cuja diversidade das características atuais Hans-Thies Lehmann analisou com precisão e que ele definiu como pós-dramático, mas para o qual eu gostaria de propor a denominação ‘teatro performativo’, que me parece mais exata e mais de acordo com as questões atuais (FÉRAL, 2015, p.117).

A prática da performance afetou drasticamente não apenas a maneira de se relacionar com a arte, mas afetou de maneira decisiva o fazer teatral. Se antes o teatro estava intimamente ligado à ideia de representação, a partir deste atravessamento pela performance ele passa a valorizar a ação, o fazer, o movimento, é a “execução das ações” pelo *performer*, no sentido atribuído por Schechner ao desenvolver sua noção de *performer*. O ator se aproxima desse lugar instável dando fim ao jogo de ilusão proposto pelo teatro dramático, o texto perde sua centralidade, o corpo, que canta, dança, conta, envolve o espectador que entra e sai da narrativa, de acordo com as imagens oferecidas a sua interpretação, compreensão, digestão. O que acontece não é verdadeiro nem falso, é apenas o que acontece, ali, por meio do corpo humano ou da tecnologia.

Se o *performer*, em sua imediatidade, instaura a ambiguidade, o deslize, a diferença, sem o objetivo de edificar signos, o teatro dos nossos tempos tem se aproximado de uma relação estabelecida entre a ficção e o real, uma condição igualmente limítrofe, e isto a partir das ações executadas pelo ator em cena. Cena sim, pois aqui falamos de teatro. No teatro, Antonin Artaud, no início do século XX, já trabalhava com a ruptura da representação em seu sentido mimético, desenvolvendo reflexões acerca de um teatro fundamentado na presença e na relação estabelecida no

momento de sua fruição, pensamento que encontrou solo fértil nas práticas artísticas contemporâneas. Sem ser criado para ser teatro performativo, o trabalho de Artaud em muito se faz presente na linguagem teatral contemporânea e dialoga em muitos aspectos com a performance, principalmente no que diz respeito à instalação da ambiguidade de significações, do deslizamento de sentido, deslocamento de códigos, “contágio”.

O fazer teatral, de acordo com o pensamento de Josette Féral, está inserido em uma vasta gama de manifestações, exibindo um panorama bastante diversificado, que, entretanto, se dividiria em dois troncos de acordo com sua forma, sua execução prática. Um é ligado à concepção mais clássica de teatro, embasada no texto dramático, na fala, em uma narrativa coesa; o outro se inspira na performance, é mais livre e, de certa maneira, inventa os parâmetros que permitem pensá-lo enquanto manifestação humana, é o teatro que coloca em jogo o processo sendo feito, inclusive, valoriza o processo ante o resultado final, se fundamenta na execução da ação e na experiência que ela desencadeia, envolve o engajamento do ator, que assume riscos e é chamado a um estado de presença, é o teatro que se distanciou da representação na perseguição por um encontro efetivamente no presente, entre pessoas efetivamente presentes, um teatro que se propõe enquanto evento, acontecimento, que dá lugar à performance em seu sentido antropológico ao criar o *espaçotempo* para que a relação de alteridade se instaure, a liminaridade que abre espaço para o deslize, para o outro, de exposição ao novo, um instante ritualizado a partir do corpo.

Pensando na entrega do artista em cena e em um espectador envolto, engajado na experiência ritual que vivencia, Féral (2015) apresenta a ideia de teatro performativo, um teatro onde o que realmente importa é o acontecimento da ação e, em detrimento da representação, ou da ilusão, é centrado no gesto e na imagem. Um apelo à receptividade do espectador, que sente. O fazer é primordial neste teatro, sendo o ator uma espécie de *performer*.

Os arabescos do ator, a elasticidade de seu corpo, a sinuosidade das formas que solicitam o olhar do espectador em primeiro plano, dependem da proeza e, longe de buscar um sentido para a imagem, o espectador se deixa prender por essa *performatividade em ação*. Ele performa (FÉRAL, 2015, p.120).

Hans-Thies Lehmann (2007) chamou esse teatro, que desconstrói as estruturas cênicas vistas no drama, atravessado por seu tempo e suas tecnologias, focado na presença e interpretação ativa do espectador, de “Teatro pós-dramático”. Trata-se de uma tentativa, por sua parte, de tornar o movimento teatral adequado a um rótulo, um

formato, um enquadramento. Talvez por isso seja tão contestado, uma vez que o teatro contemporâneo tem como uma das suas únicas características universais a diversidade de formas, a heterogeneidade. Porém, se usarmos de sua leitura como ferramenta para entender o teatro contemporâneo mais do que uma tentativa de classificá-lo ou nomeá-lo, ele pode fornecer importante contribuição. O teatro performativo, ultrapassando o termo pós-dramático, é centrado na presença do ator, no seu corpo, em um estado de jogo criado por ele, em suas competências técnicas, de sua presença, imagens que são oferecidas ao olhar do público, levando-o a transitar em um turbilhão de ações que descolam a realidade, que apresentam um novo lugar para olhar para o real.

Ao falar sobre o teatro que denominou “Pós-dramático”, Lehmann aponta uma linguagem artística que apresenta íntima relação com o corpo e a ideia de presença, com caráter provocativo “(...) faz do próprio corpo e do processo de sua observação um objeto estético-teatral” (LEHMANN, 2007, p. 335). Ao falar da emancipação do teatro da religião, do momento em que ganhou a dimensão de arte, Lehmann atenta para o fato de o corpo servir enquanto “(...) agente provocador de uma experiência livre de sentidos, que não consiste na atualização de um real e de um significado, mas é experiência do potencial” (LEHMANN, 2007, p.336). Ele trabalha com a ideia de imprevisibilidade das relações de presença, “entre-os-corpos”. Caracterizado por sua presença, o corpo pós-dramático não intenta significar algo, ele abala as estruturas dadas pelo texto dramaturgico e do próprio sentido linguístico (LEHMANN, 2007). Aproveitando-se da metáfora artaudiana, Lehmann apresenta o corpo do teatro pós-dramático como capaz de afetar o espectador, numa espécie de contágio, menos como informação, mais como comunicação, uma comunicação que se aproxima da fusão e de uma participação efetiva, comungada.

Expondo as relações do teatro pós-dramático com a dança, o ensaísta percebe que ela não busca qualquer sentido, não representa, não ilustra, apenas age, é ação, “Tudo nela é gesto” (LEHMANN, 2007, p.339). Pina Bausch¹, em sua coreografia minuciosa, explora o corpo, com movimentos precisos, uma linguagem formal, que torna os gestos corporais naturais em sua realidade, como elementos da natureza, antes de qualquer significação (LEHMANN, 2007). No trabalho de Meg Stuart², outro exemplo usado por Lehmann (idem), o ritmo domina o espaço, e através de quietude ou

¹Sobre Pina Bausch e seu trabalho: <https://www.youtube.com/watch?v=LnUesmL-1CQ>, <https://www.youtube.com/watch?v=zS8hEj37CrA>

²Um pouco também sobre o trabalho de Meg Stuart: <https://www.youtube.com/watch?v=skLLhmf4qB0>, <https://www.youtube.com/watch?v=HCE74TFInoM>

em momentos de convulsão, ela realiza suas sessões de dança estabelecendo situações por meio do jogo com seus gestos. Em seu trabalho, no momento em que faz reflexões sobre o corpo no teatro pós-dramático, Lehmann usa o pensamento de Giorgio Agamben, sobre o gesto na dança, para embasar a ideia de que o corpo do teatro pós-dramático é um corpo do gesto. Ultrapassando o olhar ordenador, a dança, importante referência para o pós-dramático, se apresenta enquanto gesto, pois suporta e exhibe o “(...) caráter medial dos movimentos corporais” (LEHMANN, 2007, p. 342). O gesto é, na perspectiva do autor, um excedente de potencialidade, algo que fica suspenso em cada ação, relacionado ao corpo presente. Com o trabalho de Saburo Teshigawara³, teatro-dança que apresenta claramente as influências de sua formação artística, como pintor e escultor, expondo o corpo na qualidade de uma escultura que se movimenta, Hans-Thies Lehmann fala do frágil equilíbrio a que se expõe o performer, entre uma peça de exposição, “morta”, e a autoafirmação como pessoa.

De certo modo, ele se oferece e se apresenta como uma *vítima sacrificial*: sem a proteção do papel, sem o fortalecimento por meio da serenidade idealizante do ideal, o corpo está também entregue, em sua fragilidade e aflição, como estímulo erótico e provocação ao julgamento dos olhares que o avaliam (LEHMANN, 2007, p.346).

O espectador no teatro pós-dramático é levado pelas imagens corporais a um questionamento, a se desestabilizar pelo corpo do ator, exposto como um animal sacrificado, um objeto escultural. Ao falar de dor e catarse, Lehmann sobressalta a intenção deste teatro contemporâneo em afetar quem o experimenta, contrastando com as formas racionais e seu caráter filosófico, ultrapassando a noção de teatro contemplativo.

A dança, relevante referência para o teatro que se aproxima da performance, híbrido por natureza e desenvolvido sobre relações de presença, será usada como fonte de reflexão, pois também se faz no encontro e a partir do corpo, carregada de elementos que a tornam uma linguagem performática. Neste ponto interessa olhar para a maneira como o corpo é percebido e suas múltiplas formas de se manifestar, para tanto, o olhar de Paulo Caldas (2010), coreógrafo e pesquisador, se torna relevante. Caldas apresenta o trabalho de Bruce Curtis, artista tetraplégico que em sua maneira específica de dançar expressa uma experiência própria, ligada a um corpo próprio, sendo, no seu caso, com mobilidade afetada. A experiência de Curtis serve para elucidar a questão em torno da

³Pequena referência ilustrativa das manifestações artísticas de Saburo Teshigawara: <https://www.youtube.com/watch?v=X4v2fOjM0hc>, <https://www.youtube.com/watch?v=lehdpl3wFkU>

especificidade de cada corpo. Paulo Caldas parte de um princípio pedagógico que reconhece a diferença dos corpos e suas potências, ressaltando a ideia de corpo qualquer. Tal perspectiva está relacionada à experiência de corporeidades diferentes, novas espacialidades, novas temporalidades, novas gestualidades.

O que for que pensemos quanto ao cego ou ao tetraplégico pode ser pensado sobre qualquer corpo. Cada um tem limites dentro dos quais há infinitas possibilidades. Reconhecer tal infinitude é, simultaneamente, insinuar um princípio pedagógico e um manifesto coreográfico (CALDAS, 2010, p.62).

Olhando para a lógica material da dança, é possível ver seu aspecto político no fato de produzir novas sensibilidades, novas maneiras de pensar. A dramaturgia da dança é o discurso do corpo, feita no corpo, em relação direta com o sentido. A coreografia é a possibilidade de elevar o qualquer à dimensão estética. Paulo Caldas (2010) percebe no ato de dançar um estado simultâneo de consciência e inconsciência, ao mesmo tempo, saber e não saber, uma experiência que extrapola os nossos modos de pensar, a resolução de forças muito mais que uma representação. O jogo estabelecido a partir das articulações de movimentos evidencia a materialidade da dança, que possui dimensão cinética e cinestésica - cinética devido à percepção do movimento que evolui no espaço; cinestésica, ao estado de movimento, à percepção dos membros e dos movimentos corporais. Nesse sentido, Caldas atenta para o esforço necessário e o trabalho envolvido para atingir movimentos potentes, criar uma partitura de movimento e com ela estabelecer uma relação que leve a experimentá-la como dança.

A repetição vai ser o mecanismo capaz de imprimir, marcar no corpo certos circuitos de sensação, trazê-los para a memória corporal. Porque cada gesto, cada desenvolvimento de gesto, cada desdobramento dele vai estar relacionado a um circuito cinestésico no organismo: são tensões musculares, vetores de forças (CALDAS, 2010, p.72).

Performer, Eleonora Fabião (2009) denomina as ações performativas como “programas”, pensando neles enquanto ações desenvolvidas a partir de opções metodológicas trabalhadas, algo que se afastaria da ideia de jogos improvisacionais. Deleuze e Guattari pertencem ao horizonte teórico visado pela autora, que se alimenta das reflexões realizadas por eles para definir programa enquanto “ativador de experiência” e experiência enquanto ação em si. Para Fabião, experiência, na etimologia da palavra, está ligada aos sentidos, ao risco, ao perigo, à prova, à aprendizagem pelo movimento, separando o corpo em corpo pré e corpo pós-experiência. Nesta linha de pensamento, os programas criam corpos, afetando as pessoas que vivenciam a

experiência, anunciando que os corpos são “sistemas relacionais abertos” (FABIÃO, 2009, p.237), matéria em mutação, algo que extrapola os limites da pele do *performer*.

Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experiência sobre corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo (FABIÃO, 2009, p.238).

Para entender esta noção de corporeidade, é preciso olhar para a noção de corpo espinosiano que, segundo a autora, não deve ser compreendido em termos de forma ou função, mas sim de forças, “Corpo é movimento e mobilidade” (FABIÃO, 2009, p.238). O corpo pode ser definido por sua capacidade de afetar e ser afetado, “(...) os afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar” (FABIÃO, 2009, p.238) e é isso que define suas particularidades. O que um corpo afeta? Como ele afeta? O que o afeta? Além de extrapolar a noção de corpo forma e função, extrapola-se ainda a ideia de corpo como sujeito ou substância, chegando então ao corpo enquanto via, enquanto meio, que são as maneiras como o corpo afeta e é afetado, explicitando suas conexões e relações com o ambiente. É o corpo enquanto entidade relacional. Assim, o corpo seria uma trajetória a ser percorrida, inacabado, nunca perfeito, algo em constante relação com o mundo, um diálogo permanente.

O corpo espinosiano não está, e nunca estará, completamente formado, pois que é permanentemente informado pelo mundo, ou parte de mundo que é. Inacabado, ou ainda, inacabável, provisório, parcial, participante – está, incessantemente, não apenas se transformando, mas sendo gerado (FABIÃO, 2009, p.238).

A ideia de corpo inacabado e da impossibilidade de chegar a algo efetivamente pronto substitui noções de corpo enquanto função, formas determinadas, sujeito e substância para algo mais fluido, relacionado à infinitude, movimento e afeto. É a relação corpo-potência, o corpo que não “é”. “Nos tornamos potência-corpo antes mesmo de corpo sermos, pois que ‘corpo’ não ‘é’ (FABIÃO, 2009, p. 238). Base de todas as manifestações possíveis do ser humano, o corpo na performance é modelado e ritualizado, participa de um processo que ambiciona a arte completa, tão completa quanto as possibilidades do corpo. Fundamental para qualquer ato de significação e comunicação, o corpo, cujas possibilidades expressivas são praticamente inesgotáveis, pode ser considerado um instrumento semiótico privilegiado, que permite, nas artes corporais, a evolução de rupturas e questionamentos no lugar de continuidades e permanência. Na *performance art*, fenômeno arte-corpo-comunicação, “(...) o artista

propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com sua própria imagem corporal, a qual entra em crise” (GLUSBERG, 2013, p. 66).

1.2 Ato de pele

Na performance, a transmissão, e também a geração de conhecimentos, é feita através da ação, do corpo e do comportamento social. Algo feito. Gesto. Schechner analisa práticas “nativas”, que realizam na incorporação a unidade do sentir, pensar e fazer. É um repertório de conhecimento incorporado, uma aprendizagem no corpo e através dele, bem como um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento.

Operando em dois níveis, a performance, enquanto ato de transferência capaz de afetar na relação de construção da identidade sob a forma de memória encarnada/corporificada, serve de lente metodológica, permitindo a análise de acontecimentos “como” performance e também como objeto/processo de estudo, práticas e acontecimentos repletos de teatralidade. Se a dimensão performática das práticas sociais é percebida nos processos de transmissão da memória e na construção de identidades grupais, as formas como lidar com ela, de analisar e interpretar os acontecimentos podem ser bem distintas. Diana Taylor (2006) faz a distinção entre duas maneiras de lidar com tal dimensão performática das práticas sociais. Uma delas está relacionada a olhar os acontecimentos como documentos a serem “lidos”, analisados a partir de uma perspectiva e interpretados segundo a subjetividade de alguém que “lê”. São tratados como objetos definidos, sempre de acordo com alguma intenção, a partir de um contexto. Enunciar sobre os acontecimentos sociais reduz sua condição de evento, decomposto num constructo retórico reelaborado por alguém. Esta forma de tratar as práticas sociais anula a experiência ativa por parte do “espectador”, que torna-se incapaz de transferir e construir memórias, recebendo-as já “prontas”, um caminho que leva à separação entre o conhecimento, em sua origem, e o conhecedor. A objetificação da memória, reduzida à condição documental, levou Taylor a designá-la enquanto memória arquivística.

A memória arquivística existe enquanto documentos, mapas, textos literários, cartas, vestígios arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança [...] O que os torna objetos arquivísticos

é o processo através do qual eles são selecionados, classificados e apresentados para análise [...] (ADRIASOLA, 2006, p.166)⁴.

De outro lado, a autora apresenta a noção de repertório, a memória manifesta, a corporalidade enquanto caminho para que a memória se dê, *embodied memory*. Repertório requer presença, é intrinsecamente efêmero e está diretamente ligado à atualização de práticas anteriores, ações já realizadas, é o presente contínuo encarnado corporificado em seus participantes. São conhecimentos e experiências que se dão através do corpo, momentos compartilhados capazes de gerar significados e afetar na relação de construção da identidade, individual ou de determinados grupos sociais.

O repertório, por outro lado, produz memória corporificada: performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto – resumindo, todos esses atos geralmente considerados efêmeros, conhecimentos não reproduzíveis [...] O repertório requer presença [...] (ADRIASOLA, 2006, p.166)⁵.

Mi arte es mi cuerpo. Na *performance art* corpos re-ativam um repertório de gestos e significados. Interface e metáfora, o corpo é matéria significativa e funciona considerando um sistema de códigos e convenções, invertendo, submetendo. Não dizer o que aconteceu, mas mostrar, dançar, cantar. O olhar do outro na composição, relação de alteridade. Pela performance, aflora a capacidade de transformação, associada a assumir outros lugares, outras perspectivas. Ampliam-se os caminhos para conhecer o mundo. O corpo é mediação, participa na circulação de imagens e transmite informações. O artista só precisa do seu corpo, da sua imaginação. A partir da realidade cria o inesperado. O *performer*, tal qual o Xamã, é o caminhante entre dois mundos, aquele que materializa passado e futuro em ações no tempo presente, dá carne ao inimaginável que afeta, transforma.

Motor indispensável da ação, o corpo do *performer*, os corpos que ele transita, são lugares do domínio de si que filtram o real. Um *nem aqui, nem lá* que instala a liminaridade na situação performática e que, através da ação, cria uma forma artística decorrente do processo de “gestação” que advém do movimento de assumir o peso da

⁴Archival memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archaeological remains, bones, vídeos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change [...] What makes an object archival is the process whereby it is selected, classified and presented for analysis [...] (ADRIASOLA, 2006, p.166)

⁵ The repertoire, on the other hand, enacts embodied memory: performances, gestures, orality, movement, dance, singing – in short, all those acts usually thought of as ephemeral, non reproducible knowledge [...] The repertoire requires presence [...] (ADRIASOLA, 2006, p.166)

alteridade, tomá-la sobre si, experimentando-a, analisando-a, desconstruindo e, por fim, “dispensando-a” em uma manifestação estética, ritualizada.

A performance teatral foi nos seus inícios, e continua a ser, embora de maneira diferente, um lugar em que o performer se deixa marcar pelos objetos, pela matéria, pelos seres, pelas situações, pela sociedade, pelos acontecimentos, pelas sensações, pelos espectadores, portanto por todas as formas que a alteridade pode revestir (FÉRAL, 2015, p.145).

Desfazendo o sentido unívoco de uma imagem ou de um texto, por exemplo, o *performer* institui a pluralidade, a ambiguidade na relação com o real, ele busca superar ou ultrapassar os limites de um padrão e, em estado de jogo, numa ação ritualizada, instala o deslocamento dos códigos, a ambiguidade das significações. Josette Féral organiza o fazer do *performer* em três operações: primeira, ser/estar; segunda, fazer; e, por fim, mostrar. No ato performativo, o engajamento do artista é total, é necessário o pleno investimento de si, é o momento em que o corpo é colocado em situação de ser agredido, exposto. É da dissolução de si mesmo que o *performer* encontra o caminho de si, “Pois é ele quem manipula a máquina e a faz existir; aí está seu paradoxo” (FÉRAL, 2015, p. 148). Em um caminho sem volta, quem performa convida quem vê para performar junto, e de onde havia apenas o especular, nasce, do olhar do espectador “exposto”, a teatralidade da performance.

Atualizando a função mediadora do corpo, território para a ocorrência de experiências, a *performance art* acaba por remeter às inúmeras cerimônias primitivas, com aspectos místicos, abrindo novos panoramas para a concepção de corpo enquanto matéria significativa, se apresenta enquanto nova alternativa, extrapolando estereótipos, ampliando possibilidades de ação, um percurso desalienante e abrangente.

1.3 Razão utilitária, mundo coisificado

Uma completa cilada, um mundo incompreensível, insensato, mas cruelmente organizado segundo engrenagens eficientes, frente às quais nos encontramos desarmados e desumanizados, caminhamos como autômatos remidos apenas por uma ânsia indescritível, alucinante. Se nos conformamos, se esta angústia nos abandona, a metamorfose se faz, o espaço vence o tempo, o homem parasita se transforma verdadeiramente em um inseto repelente e imundo.

Bruno Zévi

Tempo e espaço são coordenadas estruturadoras da vida humana, que, segundo Andreas Huyssen (2000), vêm sendo afetadas por novas formas de pressão. Estando sujeitas às mudanças históricas, sofreram radicais transformações ao longo do século

XX. Trata-se de uma lenta, porém consistente alteração da temporalidade na sociedade ocidental, alteração esta ligada a uma “(...) complexa interseção de mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global” (HUYSSSEN, 2000, p. 25). A percepção da distância espacial e temporal, afetada pelo ritmo cada vez mais veloz da vida material e pela velocidade das imagens e das informações, dá lugar “(...) à simultaneidade de todos os tempos e espaços prontamente acessíveis pelo presente” (HUYSSSEN, 2000, p. 74). Este enfraquecimento de fronteiras, espaciais e temporais, leva à perda da ancoragem na realidade, reduzindo as referências do presente à simulação e projeção de imagens. Em um contexto como a contemporaneidade, onde tudo é encarado como tendo uma utilidade, com uma expectativa futura, o agora se reduz à eterna busca pelo novo, que se reflete na velocidade com que precisamos saciar nossa ânsia por novidades: tecnológicas, culturais ou sociais. A celeridade das transformações estimula, invariavelmente, o esquecimento.

São muitos estímulos e percepções, e isto resulta em um contramovimento de volta ao passado. Tal movimento de retorno ao passado é o que Huyssen (2000) apresentou como musealização do mundo e da vida cotidiana. O resultado de uma compulsão pelo passado, a musealização é a tentativa de oferecer formas tradicionais de identidade cultural para o indivíduo desestabilizado da modernidade, compensar a perda de tradições vividas. Contudo, o acesso ao passado é feito, principalmente, através de uma indústria cultural, que mercantiliza essa relação, transformando em mercadoria elementos fundamentais ligados diretamente à identidade de indivíduos e grupos sociais (HUYSSSEN, 2000). Massificação dos indivíduos, todos encarados na condição de consumidor, seja de memórias, experiências, tecnologias, dados pelas demandas do mercado, um ser ansioso por novidades, que se fundamenta no racionalismo, desprestigiando o que é sentido, é o caminho rumo ao condicionamento espacial, que tem a ver com a redução da vida ao utilitarismo. Ciane Fernandes (2010), em seu artigo já citado, fala de uma *pop art* contemporânea que extrapola a representação e é real, midiática e violenta, espetaculariza a catástrofe, ela refere-se a Siebens ao falar de uma “nova arte”, cujos grandes museus são os jornais, os periódicos. É algo que choca e paralisa. O fluxo de informações, conteúdo dado pronto, explicado de acordo com determinada perspectiva editorial, contribui para certa inação, uma passividade ante tanta coisa impactante que se apresenta. Na contramão de movimentos perfeitamente executados do ponto de vista técnico, da reprodução coreografada fruto de treinamento

mecânico, gestos produzidos em série, pré-fabricados, repetidos e combinados dentro de um tempo produtivo, Fernandes (2010) apresenta a *paragem* dentro da dinâmica da dança, a *paragem* está na busca pela expressão pessoal e única, algo que surja carregado de força vital e originalidade, uma pausa que permita o real acontecimento de alguma coisa, um encontro efetivo em uma relação de alteridade estabelecida entre indivíduos plenos. É a suspensão num contexto de estímulos excessivos e frenéticas inovações. Aceleração constante.

Recusando a categoria pós-moderna para tratar o teatro contemporâneo por considerá-la meramente periódica, Hans-Thies Lehmann busca desenvolver um termo que consiga abarcar a vastidão da prática teatral que rompe com a triangulação dramatização-imitação, composição básica do teatro dramático. *Teatro Pós-dramático*. Um termo bastante controverso, é verdade, que se compromete já em seu ponto inicial, a busca por vetores que permitam organizar a leitura de processos cênicos multifacetados como os que se desenvolvem nos anos finais do século XX, da década de 1970 em diante. Sílvia Fernandes, professora e pesquisadora da linguagem teatral e das teorias do teatro, aparece aqui, de maneira pontual, para uma breve ponderação sobre o Teatro Pós-dramático:

[...] o conceito de pós-dramático vem juntar-se a uma série de nomeações que, a pelo menos três décadas, tenta dar conta da pluralidade fragmentária da cena contemporânea, especialmente dessas espécies estranhas de teatro total que, ao contrário da *gesamtkunstwerk* wagneriana, rejeitam a totalização, e cujo traço mais evidente talvez seja a frequência com que se situam em territórios bastardos, miscigenados de artes plásticas, música, dança, cinema, vídeo, performance e novas mídias, além da opção por processos criativos descentrados, avessos à ascendência do drama para a constituição de sua teatralidade e seu sentido (FERNANDES, 2013, p.43).

Entretanto, embora seja de certa forma pretensioso e falhe na tentativa “nomear” as manifestações teatrais contemporâneas, Lehmann realiza em sua análise uma grande pesquisa do “teatro” realizado ao longo do século XX, das linguagens da qual se aproxima, da relação com as tecnologias, mídias e multimídias, da valorização da presença, que não deve ser ignorada. Josette Féral aproveita-se do pensamento do ensaísta para extrapolá-lo em uma ideia mais ampla de teatro performático, um teatro que assume-se enquanto resistência ao bombardeio de informações e estímulos cotidianos, que adota estratégias de recusa aos signos pré-estabelecidos, explicita a economia de elementos cênicos, ênfase na duração, um teatro que privilegia o vazio, a redução minimalista de gestos e movimentos, o mínimo irreduzível, pausas, silêncio,

que cria lugares a serem preenchidos pela subjetividade, pela perspectiva do espectador, de quem exige também a postura produtiva. Neste teatro, o gesto interrompe não apenas com a lógica do pensamento linear, como também modifica o conteúdo da própria fala, superando a interpretação meramente cognitiva de uma obra de arte e estabelecendo situações que apreciem uma experiência sensório-corporal, reconhecendo a percepção enquanto elemento desencadeador de conhecimentos.

Assim sendo, o pensamento de Hans-Thies Lehmann é, de alguma maneira, válido para o presente trabalho, que não intui criar, nomear ou reconhecer o teatro contemporâneo como pós-dramático e sim conhecer e interagir com perspectivas de leitura do teatro feito das décadas finais do século XX até os dias atuais. Lehmann no ensaio *Economia do dispêndio*, publicado no livro *Escritura política no texto teatral* (2009), onde baseia suas reflexões na análise das obras de Bataille, permite notar um processo de *coisificação* da realidade, onde a relação homem-mundo é mediada pela ferramenta, inibindo, assim, o que percebeu como *animalidade*, ligada a uma fusão universal dos seres vivos, “No lugar da participação do animal homem no meio ambiente, aparece como *ferramenta* a capacidade de considerar outra coisa que apenas objeto, mera coisa” (LEHMANN, 2009, p. 82). A ferramenta afeta as categorias de tempo e espaço do mundo, do tempo, pois do trabalho da ferramenta espera-se um resultado útil, algo que ocorrerá no futuro; e do espaço porque, segundo a psicanálise, a ferramenta constitui “(...) uma área do limiar entre aquilo que é próprio ao sujeito e seu ambiente, portanto, entre interior e exterior” (LEHMANN, 2009, p. 83). As coisas e os momentos se esvaziam do simples ser, tornam-se um meio para algo sempre, é a *razão utilitária*, a desvalorização do momento de vida presente que leva a essa *coisificação* da realidade.

Percebendo no sentido do dispêndio parte da prerrogativa de que exista, no corpo e na vida, “(...) mais energia do que a necessária para a sua manutenção” (LEHMANN, 2009, p.86). O fato de gerar uma energia que sobra suscita transformá-la em algo, no caso da sociedade contemporânea ocidental, algo útil, qualquer coisa que alimente a ideia de acumulação. Do raciocínio trabalhar e poupar, Lehmann apresenta o *homo oeconomicus*, preso em um consumo não-produtivo de energia, cujas formas de dispêndio, notado aqui enquanto lei básica da vida, “(...) foram reprimidas a favor da produção” (LEHMANN, 2009, p.87). Cabe aqui uma reflexão sobre o obscuro, pois sendo o corpo orgânico visto como “(...) lugar de uma vontade de prazer inominável e do último dispêndio: queda para mortalidade” (LEHMANN, 2009, p.74), Lehmann fala

do *érotisme* interpretado como uma “(...) área de transição na qual o sexo se desatrela do mundo dos objetivos e da utilidade, do sentido da reprodução”(LEHMANN, 2009,p.75). Dando ênfase ao que é repugnante, violento e até degradante, George Bataille, aos olhos de Lehmann, causa estranheza em seu discurso sobre o erótico e, com sua *violence*, aborda a comunicação entre sujeitos humanos.

Através de um riso lascivo da mãe de Pierre para ele, um flerte com o impossível ocorre e o obsceno se dá em *Minha Mãe*, provocando na consciência a experiência da descontinuidade (LEHMANN, 2009). O obsceno é o contato íntimo com a animalidade, “Obsceno é o animalesco na representação através de uma consciência, no campo das proibições, ou seja, dos símbolos, portanto, da linguagem, cujas leis são transgredidas” (LEHMANN, 2009, p.76). *Ob(s)-cena* é aquilo que não aparece em nenhuma representação discursiva, o jamais visto, *non-sa-voir*, “(...) que não pode ser representado, mas que somente na representação *intervém nas falas*, como invisibilidade invisível” (LEHMANN, 2009, p. 79). É o desafio ao pudor, do saber, da consciência dos limites, das normas, a transgressão dos limites da civilização.

1.4 E se Deus? O abandono de Deus e do que quer que seja razão

O Homem que se poupa para algo vindouro deixa de se entregar de presente, deixa de se entregar ao presente, assume o aspecto material da vida, massacrado por ele reduz a vida à passiva espera de que algo realmente ocorra, seu próprio corpo se reduz a uma máquina de viver simplesmente, tende a ignorar o lado ativo do existir, se entrega a um automatismo cotidiano, deixa-se levar pelos caminhos apresentados, apaga a centelha divina que existe em cada um de nós. O aspecto divino, usando mais uma vez a vertente antropológica, está relacionado ao que Richard Schechner considerou a capacidade de jogar livremente, se considerarmos, de forma ampla, uma relação existencial neste jogar, Schechner atribuiu o jogo com regras limitadoras e um fim à palavra *game*. Já o jogo, infinito e ligado à existência, livre de regras limitadoras das escolhas e caminhos, caberiam aos deuses, acima de todos os Homens. Quando aproxima performance e jogo, o antropólogo se refere ao estado ritualístico que se estabelece nestas situações, uma situação “entre dois mundos”, limítrofe, onde os envolvidos se libertam de uma série de amarras e vivenciam algo relacionado a este encontro ritualizado. Tem a ver com o divino, entrega e totalidade, presença.

A relação com o Divino é esclarecedora quando se deseja aproximar da intenção humana em se relacionar com o inexplicável, o que extrapola qualquer compreensão. Bruno Zévi (2002), autor contemporâneo, arquiteto, que desenvolve aprofundado trabalho sobre as relações do homem com o espaço, aqui será usado de maneira diminuta apenas para materializar, de forma pontual, a relação entre a perspectiva judaica de divindade e a maneira de se relacionarem com o tempo e o espaço. Ele aborda a forma diferenciada do Divino judaico se relacionar com a temporalidade e a espacialidade, pois, nesta concepção de universo, o tempo e as ações no tempo prevalecem sobre as coisas, os objetos e os lugares. Os judeus percebem-se parte do processo criativo de Deus, comprometidos com certa responsabilidade criativa, rompem com a inércia da mera contemplação da criação. Seu modo de vida segue o ritmo do tempo, valoriza “(...) o crescimento e a transformação em relação ao ser, e a formação em relação à forma como entidade conclusa” (ZEVI, 2002, p. 09). O artista, neste ponto, tem semelhanças com os judeus:

[...] ele não substitui o espaço pelo tempo, mas temporaliza o espaço. Nesse sentido, o artista é mais judeu que o rabino: assemelha-se a Deus, que dividindo o tempo da criação em sete dias o colocou em “íntima relação com o espaço”. O bezerro de ouro encontra-se em toda parte, até mesmo no tempo abstrato. Porém o artista, efetivando-a na experiência espacial, o torna concreto e humano (ZEVI, 2002, p.11).

Outra maneira de se relacionar com o aspecto divino, a de alguns povos ameríndios, esta relacionada a acessar uma forma de pensamento que estende a noção de humanidade e subjetividade para todos os seres do cosmos, tornando o cosmos palco para uma luta de perspectivas, pois os seres partilham a mesma alma, distinguindo apenas pelos seus corpos, “Partilhar a mesma alma significaria, em suma, representar o mundo de um mesmo modo; no entanto, diferenciar-se corporalmente significaria assumir que o mundo é altamente variável” (SZTUTMAN, 2012, p. 83). O perspectivismo, como denominou Viveiros de Castro, implica um multiculturalismo, sendo a luta de perspectivas o embate para a consolidação da perspectiva humana ante uma realidade com forte caráter transformacional. Ao falar da atividade xamânica enquanto exemplo de encontro ou contato de perspectivas, Viveiros de Castro, citado por Renato Sztutman (2012), deixa claro que ela, “(...) manifesta, ou significa, poder’, e o poder como potência, glosa o autor, “é a qualidade das relações. E as relações não são representações, as relações são perspectivas” (SZTUTMAN, 2012, p. 84).

A figura do xamã, que dialoga com outras perspectivas, a perspectiva dos animais, dos deuses; ou o profeta, capaz de conjurar através das palavras o movimento, dissolução das unidades sociais instituídas; o chefe, que recebe certos privilégios, contudo, é encarado enquanto um prisioneiro do coletivo, devendo satisfazer suas vontades. Estas figuras cumprem a importante função de conduzir a coletividade pelo caminho que leva a terra sem mal, o paraíso dos ameríndios, lugar de fartura, onde os homens se igualam aos deuses, se tornam homens-deuses, extrapolam a perspectiva humana. A busca pela terra sem mal impele os ameríndios à busca pela alteridade, encontrando na “guerra canibal” (CASTRO, 2002, p.207), maneiras para o alargamento da sua condição mundana.

Partindo da incompletude enquanto condição básica da humanidade, alguns dos povos ameríndios, os estudados por Viveiros de Castro e Pierre Clastres, buscavam maximizar as relações de alteridade, “O outro não era espelho, mas um destino” (CASTRO, 2002, p. 220). Essa abertura para o mundo exterior, essa demanda pela alteridade para fazer-se, embasa a principal tese de Pierre Clastres, apresentada por Renato Sztutman, “a sociedade primitiva é contra o Estado” (SZTUTMAN, 2012, p.45). Ela posiciona-se no lado oposto ao Um, a verdade absoluta, seus mecanismos sociais são para desconstruir qualquer possibilidade de institucionalização que seria, de certa forma, redutora. Redutora, pois a institucionalização do Um age enquanto aparelho de coerção, ditando verdades inquestionáveis, antecipa a experiência, subjuga a multiplicidade, impõe uma realidade instituída (SZTUTMAN, 2012).

Permanecer primitivo – agir contra o Estado – seria, assim, empreender uma recusa filosófica e ética: ao abafar a emergência do Um, o aparelho de coerção cujos efeitos são tanto físicos como intelectuais, repele-se também a desigualdade econômica, a exploração de uns pelos outros (SZTUTMAN, 2012, p.46).

Na concepção eurocêntrica, o primitivo está ligado, nas artes, à simplicidade, ingenuidade e até mesmo rusticidade, é a arte de povos cuja tradição não advenha da cultura greco-romana, “selvagens”. Está relacionada a um processo evolutivo racionalista, onde existe espaço para mais e menos evoluído. Já Flávio de Carvalho, artista brasileiro que contra-integrou o movimento modernista brasileiro, inspirado por intelectuais surrealistas, concebe o “primitivo” como homem livre, “(...) como aquele que expressa a sua insubmissão ao controle do raciocínio e dos preceitos morais (...)” (DA MATA, 2013, p.29), tem a ver também com uma relação profunda com o meio, que ignora técnicas e astúcia e reconhece a emoção que domina o desenho da criança e

do louco (DA MATA, 2013). Primitivo é a anormalidade, o elemento de impureza, mas também potência de vida, força que desvirtua conceitos e caminhos pré-determinados, e é por isso que nos interessa mais do que o “primitivo” pelo viés europeu. Afinal, estamos falando de performance, intimamente ligada ao ato de romper com padrões e estruturas de arte institucionalizadas, com modos de viver pré-concebidos, com a alienação na condição passiva do espectador.

Em sua tese de doutorado, *Genealogia e primitivismo no mundo perdido brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*, Larissa Costa da Mata tem como hipótese principal o fato de Flávio de Carvalho perceber na manifestação artística uma metamorfose incessante, visto que ela é tratada sempre como atuante no presente:

Isso implicará uma perspectiva de lidar com a História e a memória que desloque a linearidade do percurso e reelabore o tempo não como *dado*, mas como acúmulo de camadas onde a lembrança e o esquecimento passam a consistir nos princípios ativo e passivo da origem. Ao mesmo tempo, esse deslocamento na concepção de tempo vem acompanhado de uma mudança na ordem da representação do sujeito, cujas margens do corpo, da psique, ora são delineadas, ora se dissipam no contato com as alteridades diversas e com o mundo (DA MATA, 2013, p.17).

2. ASPECTO RITUAL: liminaridade e *communitas*

Caracterizado por um sem-número de sentidos e gerador de amplas compreensões, o termo performance é inclusivo, conforme revela Zeca Ligiero (2012) no prefácio da obra de ensaios selecionados de Richard Schechner que aquele organiza. A performance, contrariando o senso comum, não se limitaria ao teatro, que é

Somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares (LIGIÉRO, 2012, p.18).

Um dos grandes precursores dos estudos de performance, Schechner (2006) aponta que qualquer evento, ação ou comportamento pode ser performance, desde que tal ação ou objeto não venha a ser contemplado somente em si, mas que englobe o contexto em que este existe. Sobre isto, Schechner (2006) enuncia:

Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem

antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico (SCHECHNER, 2006, p.12).

Nesse sentido, igualmente partindo de uma compreensão da performance como um fenômeno cultural e historicamente localizado, Diana Taylor (2013) evidencia o papel central da performance nos processos de transmissão de conhecimento, conservação da memória e consolidação de identidades em sociedades letradas, semiletradas e digitais. Taylor (2013) estabelece apontamentos para a performance que são igualmente encontrados em Schechner (2006). Ambos trabalham a perspectiva de que eventos podem ser compreendidos “enquanto performances” (SCHECHNER, 2006, p. 12) ou “como performances” (TAYLOR, 2013, p. 27). Esta possibilidade, torna a performance uma espécie de lente metodológica, uma epistemologia, viabilizando o uso desta para além da simples constituição do objeto/ação. A performance, para Taylor, “conota, simultaneamente, um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um modo de intervir no mundo” (TAYLOR, 2013, p. 44).

Nesse sentido, Schechner (2006; 2012) apresenta o ritual, um conceito que está grandemente imbricado em seus estudos de performance. Para o autor, as performances são em si a ritualização de sons e gestos, e consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Segundo Schechner (2012), diariamente, qualquer indivíduo executa dezenas de rituais religiosos, da vida diária, de papeis sociais, profissionais, políticos, de negócios e do sistema judicial. O ato ritual extrapola, conforme o autor, os limites estabelecidos para a vida cotidiana e não é repetido por pura necessidade, como os hábitos. A distinção precisa de quais componentes da vida diária devem ser considerados meramente hábitos e quais são rituais é complexa para Schechner (2012).

Schechner (2012) apresenta a divisão dos rituais em sagrados e seculares. Os rituais sagrados estão localizados na esfera da religiosidade, associados à expressão ou promulgação de crenças religiosas. Os rituais seculares são associados aos substratos mundanos, relacionando-se à política, à economia, às artes e a qualquer outra atividade que não apresente especificamente um caráter religioso. O autor, porém, destaca que a divisão de rituais em sagrados ou seculares não deve ser lida de forma tão metódica, cartesiana. Schechner (2012) aponta que muitas cerimônias oficiais do Estado assumem

características de rituais religiosos, como, por exemplo, no Estado nazista de Hitler, que era particularmente adepto a essa representação quase-religiosa. Os rituais sagrados, por sua vez, nem sempre excluem atividades que são não-transcendentes, como ingestão de bebidas, brincadeiras, uso de máscaras. Ainda, em algumas sociedades, aspectos políticos e artísticos são englobados nas práticas religiosas, e estes são manifestações do sagrado para o homem. Schechner, que atuou como artista e professor universitário, aponta quatro aspectos a partir dos quais um ritual pode ser observado: estrutura, tem a ver com a relação com o espaço; função, tem a ver com os grupos que a realizam; processos, relacionado com as mudanças promovidas pelos rituais, assim como suas dinâmicas implícitas; e, por fim, experiência, o participar de um ritual. Esses aspectos do ritual servem para compreender de que maneira os estudos de performance se transformam em uma “lente metodológica”.

Imprescindível para os estudos de performance é a concepção do ritual como ação, como performance em si. A noção de que ritual é performance, em sua base teórica na sociologia, parte da premissa de que a solidariedade social é criada e sustentada pelas performances rituais. Os rituais são capazes de comunicar ou expressar convicções religiosas, porém estes não expressam somente as ideias, mas as incorporam. Rituais, desta forma, podem ser compreendidos enquanto pensamento em/como ação.

Victor Turner (2013) recorre ao pensamento de Arnold van Gennep, para realizar seus estudos de ritos de passagem e perceber a possibilidade de dividir a atividade ritual em três fases: a separação (pré-liminar), a margem (liminar) e a reagregação/reincorporação (pós-liminar). Separação, a primeira fase, abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou do grupo. A terceira e última fase, reagregação/reincorporação, é onde se consuma a passagem, o sujeito em estado relativamente estável mais uma vez. Margem. Entre dois lugares e em lugar nenhum, está a fase central desse processo, *limen*, é o momento em que o ritual se dá efetivamente. Na fase liminar, transições e transformações em espaços especialmente demarcados ocorrem, enquanto os indivíduos envolvidos no processo se desnudam de suas antigas identidades e lugares determinados no mundo social.

O próprio Van Gennep [1960] definiu os *rites de passage* como “ritos que acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social de idade”. Para indicar o contraste entre “estado” e “transição”, emprego “estado”, incluindo todos os seus outros termos. É um conceito mais amplo do que *status* ou “função”, e refere-se a qualquer tipo de condição estável ou recorrente,

culturalmente reconhecida. Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou “transição” caracterizam-se por três fases: separação, margem [ou *limen*, significando “limiar” em latim] e agregação (TURNER, 2013, p.97).

Debruçando-se sobre a liminaridade do ritual, é possível perceber a existência de uma diferença básica entre o que ocorre nas culturas tribais “primitivas” e nas culturas “civilizadas” contemporâneas. Se nas primeiras o ritual é preponderantemente sagrado, nas culturas ditas “civilizadas”, muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, entretenimento e lazer, decorrente dos processos de industrialização e divisão do trabalho. Na tentativa de abranger tais atividades, Victor Turner utiliza o termo liminóide para referenciar ações simbólicas ou atividades de lazer que desempenham funções similares aos rituais na contemporaneidade. As atividades liminóides são, em geral, voluntárias, enquanto as atividades liminares são requeridas, obrigatórias.

Olhar ritual como performance e perceber a ritualização extrapolando os acontecimentos com caráter religioso evidencia a capacidade humana de organizar e codificar a alteridade. Aqui, interessa alcançar o aspecto ritual da prática da performance - ao aproximar a antropologia do teatro, movimento realizado por Josette Féral quando trabalha a ideia de teatro performativo, que se aproxima de elementos estéticos da *performance art* sem deixar de conter relações com o aspecto ritual da performance antropológica, da qual Turner e Schechner são expoentes - e perceber como as pessoas se relacionam entre si, notar quando indivíduos que compartilham uma experiência performativa/ritualizada se transformam em uma comunidade. O ritual, antes de estar vinculado à performance estética, é uma forma dos povos se conectarem a um estado coletivo. Trata-se de um ato público com os participantes envolvidos em um rito que afeta diretamente tempo e espaço, gerador de um estado de presença distinto do automatismo cotidiano.

Os rituais humanos, como ocorriam nas cavernas do paleolítico, como acontecem hoje, são práticas carregadas de significados, sendo, em sua fase liminar, o momento onde os sujeitos participantes são arrastados para fora de si em direção aos outros, um estado de comunhão, *Communitas*, uma comunicação que não cabe em palavras, não cabe senão na relação de presença. Uma presença que transforma, pois a ideia do ritual é que o indivíduo sairá dele, de alguma maneira, transformado, voltará para a vida “normal” legitimamente afetado pela experiência. Tal questão evidencia o caráter duplo da ritualização, pois nos rituais, através da transformação das noções de lugar, no espaço e no tempo, preparados para uma experiência comungada com outros

sujeitos, que envolve elementos ensaiados, pré-concebidos e treinados, é criado um lugar onde tudo é possível.

Communitas, palavra latina escolhida por Victor Turner (2013) no seu livro *O processo ritual* em uma iniciativa para compreender fenômenos liminares, como os rituais de iniciação em sociedades tribais, uma relação de alteridade que proporciona um “tempo fora do tempo”, onde ocorre a mistura de submissão-santidade-homogeneidade-camaradagem. Nesta “área de vida comum”, sistemas previamente estruturados se desfazem, eliminando hierarquias políticas, jurídicas ou econômicas, que dão lugar para uma comunhão de indivíduos iguais em estado de sujeição aos anciãos condutores dos rituais. É a disponibilidade, abertura ao que está por vir. Indivíduos concretos, históricos e idiossincráticos se expõem uns aos outros, defrontando-se de maneira direta em uma relação “eu” e “tu” durante o momento em que a *Communitas* se dá. Por se tratar de uma relação que exige a reciprocidade imediata, a *Communitas* só pode ocorrer por breves períodos de tempo. A tentativa de perpetrá-la elimina o caráter livre, impondo a necessidade de regras e normas, estabelecendo estruturas e pessoas sociais. Espontaneidade e imediatismo são características base para a *Communitas*. Nela os indivíduos podem se tornar inteiros, liberados da predisposição humana para se encaixar em estruturas, com livre predomínio no âmbito cultural, do mito, do ritual e do símbolo. Este aspecto evidencia a qualidade existencial da *Communitas*, que abrange a totalidade do homem, pleno em sua relação com outros homens, plenos. “É antes uma questão de reconhecer um laço humano essencial e genérico, sem o qual não poderia haver sociedade” (TURNER, 2013, p.99).

Communitas surge onde não há estrutura social. É lugar da comunidade, comunhão. Comunidade vista num modo de relacionamento entre pessoas em totalidade e pessoas concretas, quando cada pessoa experimenta ser plenamente de outra. Encontro, reciprocidade imediata. Como aspecto do ritual, sagrado, a *Communitas* anula as normas que regem as relações estruturadas e institucionalizadas, abre caminho para a mediação da estrutura, capaz de mover os homens em muitos níveis psicobiológicos.

[...] um momento “situado dentro e fora do tempo”, dentro e fora da estrutura social profana que revela, embora efemeramente, certo reconhecimento de um vínculo social generalizado que deixou de existir, e contudo simultaneamente tem de ser fragmentado em uma multiplicidade de laço estruturais (TURNER, 2013, p.98).

Permeado pelo jogo, rompendo com estruturas pré-concebidas, o comportamento ritualizado compreende a arriscada atividade de fazer crer. Tanto no

jogo quanto no ritual, os envolvidos, “deslocados” para uma “segunda realidade”, encontram-se no lugar do “como se”. Ações codificadas que se desenvolvem num tempo e num espaço determinados. Atividades ambivalentes, ao mesmo tempo, sustentam e subvertem estruturas e arranjos sociais. Na liminaridade do ritual, alcança-se um estado de estar entre, limítrofe, onde a realidade e o irreal se tocam, não ser nem isto nem aquilo, estar aberto a todas as possibilidades, poder tornar-se outro por meio da ação, que é a base de todo e qualquer ritual. Afinal, rituais são memórias em ação, memórias codificadas em ação.

No ritual, existe ampla abertura para o desconhecido, para o que será feito na presença, com a participação da individualidade, da subjetividade, de todos. No ritual, trata-se de explorar o desconhecido, espaço aberto para o erro, o erro faz parte do caminho, um caminho inacabado que é resultado de escolhas compartilhadas. O processo ritual encoraja a inovação através da abertura de um espaço-tempo para a antiestrutura. Em estado de jogo é permitido subverter poderes estabelecidos. Ligado à imaginação e à criatividade, o jogar apresenta, simultaneamente, efeitos múltiplos e contraditórios, sendo a experiência de jogar interior, pessoal e infinitamente variável. Tal perspectiva não cabe em qualquer tentativa mais racional da concepção científica, pois assume que talvez haja bilhões de universos existindo simultaneamente. Descobre-se que o centro não é um espaço fixo. Princípio da incerteza.

Schechner, em sua reflexão sobre jogo e jogar, fala sobre “fluxo”. Quando a conexão entre jogador, jogo e jogar é tamanha que se tornam uma coisa só, tornam-se uno. O termo “fluxo”, de um estudioso da década de 1970, surgiu após a observação de uma variedade de pessoas durante a experiência de jogar e está ligado ao que “(...) as pessoas sentiam quando sua consciência do mundo exterior desaparecia e se fundia com o que estava fazendo (...)” (SCHECHNER, p. 105). Entretanto, cada indivíduo, mesmo os que compartilham a mesma experiência, que podem até sentir as mesmas coisas, tem experiências distintas, individuais, pessoais. Tem a ver com a existência de cada um. Jogando em grande escala, heróis míticos, reis, ou até deuses fazem de seu jogar parte da construção do mundo. Seres “superiores” aos mortais agem com maior liberdade, detém as rédeas do jogo, criam as próprias regras. Jogo livre. Jogar com regras é outra coisa. As regras impõem algumas determinantes, são jogos que se desenvolvem em direção a resultados definitivos, um jogar finito, é um *game*. O jogo infinito, derradeiro, é o jogo em aberto que sustenta a existência.

Aqui olhamos para a concepção antropológica de performance e jogo, pois o interesse é, não fazer um estudo antropológico dos termos, mas aproximar a noção de ritual sagrado, estudado pela antropologia, do teatro idealizado por Antonin Artaud e do engajamento artístico realizado por Flávio de Carvalho. Ambos, cada um a sua maneira, apresentaram questionamentos sobre como se relacionar com a obra de arte, extrapolaram os padrões de seu tempo ao propor uma alternativa às certezas absolutas manifestas em tradições e dogmas, “saíram da linha”, propuseram algo que não cabia na realidade em que estavam inseridos e, assim, evidenciaram que, em um mundo de ritmo e padrões uniformes, a diferença e a pluralidade são as únicas certezas. Percebendo na individualidade do sujeito, na alteridade de cada um, a potência da coletividade que agrega perspectivas distintas, universos particulares, Artaud e Carvalho desenvolvem, separadamente, manifestações artísticas que preconizam a relação, o encontro efetivo, lugar onde indivíduos expostos se encontram em um ritual, mediado pela arte, o espaço-tempo onde as alteridades se esbarram em um processo construtivo, onde passado e presente se sobrepõem em dobras que guardam o futuro. Propõem uma arte que não caiba nas palavras, que seja e simplesmente seja no momento em que acontece. Dar-se de presente.

Em relação íntima com a dança, as duas perspectivas valorizam o corpo enquanto mediador da experiência artística, lugar onde a alteridade se manifesta como potência. Trabalham com o não dito, escolhem explorar os recursos tecnológicos disponíveis para flertar com o fantástico, afetam o lugar do espectador. É a ruptura com o teatro cujo texto é o elemento central, o princípio do fim da linearidade. Contrários ao teatro burguês, desenvolvem propostas que devolvem ao teatro o que há de vivo, o que aproxima a obra da centelha divina. O palco é assumido como espaço liminar, lugar do sagrado e do profano.

2.1 Artaud: pestilência e crueldade

Experiência dos limites. Arrancar o teatro de sua rotina mimética, substituir o simulacro da representação pelo acontecimento real, um acontecimento em que os envolvidos estejam expostos e definitivamente entregues ao momento presente, um espaço-tempo em que a vida e a morte estejam em jogo. Exceder os limites de qualquer teatro. De acordo com Jean-Jacques Roubine (2003), em livro bastante genérico sobre as teorias do teatro, Antonin Artaud, no começo do século XX, buscava um teatro que

se aproximasse do que fosse mágico. O teatro que instalasse o espectador em um estado de transe, uma experiência iniciática da qual o indivíduo sairia metamorfoseado, algo relacionado ao ritual religioso. O transe, nesta perspectiva, é um meio de fazer o espectador perder de vista as referências que o protegem, de mergulhá-lo, oferecido e vulnerável ao que se apresenta, aberto, disponível aos acontecimentos. É experimentar a vertigem da perda de identidade, estar entregue a um estado de comunidade e comunhão.

O modelo ao qual se refere Artaud é espiritual e religioso. Laicizado, o transe é apenas um fenômeno de diluição do eu no seio de uma instância coletiva unificada [pela música, a dança, a droga...]. O transe religioso é uma experiência “eficaz”. Faz o indivíduo alcançar uma identidade maior, mais forte, mais sólida. Transforma-o e purifica-o permitindo-lhe apreender e governar de outra maneira sua existência (ROUBINE, 2003, p.170).

Trata-se de um abalo que só pode ocorrer através do encontro dos corpos, pela deflagração de uma energia vital. Contra corpos passivos, energia estática, o teatro de Artaud traz a metáfora da peste, do pestilento. Aos seus olhos, a epidemia provoca admirável explosão libertadora, o pestífero, condenado à morte, vai até o limite de si mesmo, uma espécie de sonambulismo entre o imaginário e o real, a vida e a morte, uma mutação no tempo, que é afetado no âmbito do funcionamento de normas sociais e morais, é a peste gerando um deslocamento. Preso em um presente mortífero, o pestilento é, na concepção artaudiana, o “duplo” do ator no Teatro da Crueldade, uma espécie de xamã, caminhante tanto do mundo material, quanto do plano espiritual. Ele é sacrificador e oferenda, e irradiando sua energia sobre o espectador, gerando efeitos perturbadores, garante que acasos imprevisíveis e incontroláveis se desenrolem. Potencializando suas capacidades de manifestação corporal, o ator, neste teatro, trilha um caminho para abalar o espectador no mais íntimo de si mesmo, não mais a nível de intelecto, e sim de maneira orgânica a nível do afeto, do inconsciente, do que chega a partir da percepção, das sensações, dos sentidos, do que acontece no momento presente (ROUBINE, 2003). O palco se torna um altar.

No prefácio do livro *O teatro e seu duplo*, Antonin Artaud (2006) pondera sobre cultura e civilização, onde ele fala sobre a noção da cultura sendo feita para reger a vida ao invés de coincidir com a vida, aproximando, desta forma, os dois conceitos. Para ele, civilização é cultura que aplica e que rege até as ações mais sutis do Homem.

Julga-se um civilizado pelo modo como se comporta e ele pensa tal como se comporta; mas já quanto à palavra civilizado há confusão; para todo mundo, um homem civilizado culto é um homem informado sobre sistemas e que

pensa em sistemas, em formas, em signos, em representações (ARTAUD, 2006, p.03).

Esta infecção do humano estraga as ideias que deveriam permanecer “divinas”, é a corrupção do que é “divino” pelo pensamento milenar do homem. Contudo, Artaud (2006) busca extrair outra ideia de cultura, um meio refinado de compreender e de exercer a vida, um protesto contra o estreitamento que reduz a noção de cultura à uma espécie de Panteão, uma cultura sem sombras, considerando sombra aquilo que “duplica” toda representação plástica da imagem, uma essência que dilacera o repouso da obra do escultor, um vazio que na verdade está plenamente cheio. O ator realiza gestos, que nunca são duas vezes o mesmo gesto, brutaliza formas, extrapola-as. Da destruição da forma ele alcança o que sobrevive a ela e que produz a sua continuação. O teatro na percepção de Artaud é a linguagem mais adequada para as manifestações do espírito. Entretanto, a própria noção de linguagem teatral é superada. O teatro é visto como nada, em lugar nenhum, porém se servindo de todas as outras linguagens possíveis – sons, gestos, palavra. Um nada que pode ser tudo. Ao trabalhar com as sombras, o teatro renova certo sentido da vida, onde o homem torna-se senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer, e tudo o que não é pode ser, contanto que o sujeito na condição de espectador não se contente em permanecer como simples órgão de registro.

Assim, o teatro artaudiano se manifesta enquanto acontecimento artístico que rompe com a noção de “uma cultura oficial”, uma linha única de interpretação do mundo, modelos prontos de como se relacionar com uma obra de arte, como se portar em uma relação de alteridade. Artaud propõe algo que, através do corpo e da presença do ator, de um espaço e de elementos potentes à manifestação do espírito, seja capaz de retirar o espectador de um torpor cotidiano, que “quebre a rotina” e extinga preconceitos, mergulhando o indivíduo em uma experiência na linguagem. É expor o sujeito a uma experiência de si mesmo. Paulo Caldas, enquanto crítico de dança, nota nesta atividade, a de interpretar e se manifestar a partir e sobre uma obra, no caso dele a dança, um desdobramento da provocação do artista, que sem dar nada pronto, provoca o “leitor” a completar, chocar, absorver ou refutar a experiência que parte do corpo da presença. A crítica de dança seria isso, uma contra-manifestação, o contra-passo, a leitura de alguém que não deve buscar um sentido para a obra, explicar, mas desdobra-la sobre si mesmo e chocá-la com a sua experiência, que é sempre individual, fazendo nascer uma outra obra, a obra sobre a obra, uma interpretação definitivamente ativa e

provocativa, poesia, poesia a partir da obra, uma adição ao trabalho “original”, que vai se perdendo (ou encontrando) na infinitude dos olhares que o atravessam.

A noção de teatro e peste elaborada por Antonin Artaud (2006) parte de sua análise sobre um acontecimento ocorrido em Cagliari, na Sardenha, região da Itália, e registrado nos arquivos da cidade. No ano de 1720, o navio *Grand-Saint-Antoine*, provindo do Oriente Médio, teve sua atracagem no porto da cidade italiana negada despoticamente pelo vice-rei Saint-Rémys, devido a um sonho aflitivo em que se apresentava pestífero. Considerando uma advertência sobre o seu contágio e do pequeno principado, mandou o navio que havia partido de Beirut seguir adiante, tornando-se alvo da insatisfação popular. Sob influência do sonho, “louco”, ameaçou afundar o navio a tiros de canhão. A questão é que vinte dias depois o navio chegou à Marselha, desencadeando uma violenta epidemia da peste, mais violenta devido à cepa do vírus “original” provindo do oriente. Tal fato tornou-se tão marcante que mereceu o registro histórico. Artaud aproxima várias passagens de pestes e colocam-nas na condição de flagelo, como que tendo motivos para acontecer, relacionados a alguma vontade, em íntima relação com a psique humana (ou divina). Não à toa, os órgãos mais atingidos pela peste, em relação estabelecida pelo autor, seriam o cérebro e os pulmões, os dois, órgãos internos sob o julgo da consciência e vontade do homem, que pode prender o ar ou parar de pensar (ARTAUD, 2006).

Mal cujas leis não são possíveis de determinar cientificamente, as pestes se espalham pelo mundo ao longo das eras, Egito, Grécia, Siracusa, Florença, Marselha, atingem pessoas de maneira aleatória, são repletas de estranhezas, mistérios, contradições, que impedem a plena compreensão deste mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo, a dor que se expande e atinge todos os círculos da sensibilidade. Dentro da análise estabelecida por Artaud (2006), a peste se desenvolve com imensa liberdade espiritual, sem ratos, micróbios ou contatos de primeiro grau. O vice-rei Saint Rémys teria sido tocado pela peste, mesmo sem se expor a ela, mesmo sendo apenas em seu sonho. “Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona” (ARTAUD, 2006, p. 09), convenções sociais, preceitos morais que, diante da morte iminente, deixam de vigorar, perdem a validade, dando abertura para que coisas insensatas, primais, se desenrolem. É a entrega ao que é sem sentido, a vida sem lógica, sem objetivo. E é neste ponto que Artaud aproxima o flagelo da peste do teatro, quando a massa sobrevivente, o que resta, se entrega a um frenesi e saqueia a cidade, o que resta, em busca de riquezas que lhe serão

completamente inúteis naquele momento. Isto é, a gratuidade imediata que leva a atos inúteis, sem proveito para o momento presente. Gratuidade frenética.

Os últimos vivos se exasperam: o filho, até então submisso e virtuoso, mata o pai; o casto sodomiza seus parentes. O libertino torna-se puro. O avarento joga seu ouro aos punhados pela janela. O herói guerreiro incendeia a cidade por cuja salvação outrora se sacrificou. O elegante se enfeita e vai passear nos ossários. Nem a ideia de ausência de sanções nem a da morte próxima bastam para motivar atos tão gratuitamente absurdos por parte de pessoas que não acreditavam que a morte fosse capaz de acabar com tudo (ARTAUD, 2006, p.20).

O pestífero que insanamente corre pelas ruas gritando em busca de suas imagens oníricas, que morre sem a destruição da matéria, abatido por um mal absoluto e quase abstrato, se aproxima na concepção artaudiana, da condição a qual o ator se encontra, em uma busca permanente pela sua sensibilidade. Penetrado e transformado por seus sentimentos, o ator, dentro da lógica estritamente material, não resulta em nenhum ganho efetivo sobre o real, nada concreto.

Em poderoso estado de desorganização física da peste, as imagens alucinatórias decorrentes de seu avanço são as últimas energias de uma força espiritual que se esgota. No teatro o ator se funde à universalidade da existência ao experimentar impulsos que começam sua trajetória no sensível e se dispensam na realidade, quando o furor da força espiritual assume a forma do ator, que se nega à medida que se liberta (ARTAUD, 2006). Como na peste, o teatro gera uma espécie de delírio. O espírito acredita no que vê e se entrega àquilo que acredita. Como a peste que mata sem destruir o corpo, o teatro, sem matar, provoca no espírito de um indivíduo, ou de um grupo, alterações imprevisíveis. O teatro restitui os conflitos adormecidos nos indivíduos que a ele se expõem e, com todas as suas forças, refaz o elo entre o que é e o que não é, o que existe apenas no virtualmente possível e o que se manifesta na natureza materializada. Desconstrói símbolos, brinca com eles, os utiliza em uma configuração imprevisível, pois o teatro só acontece a partir do momento em que o impossível se manifesta, e em poesia encoraja forças maduras, mas que estavam de alguma forma subjugadas a se manifestarem, explodindo em imagens que permitem a existência de atos hostis por natureza ou inadequados socialmente. Uma peça de teatro abala o repouso dos sentidos, estimula uma revolta virtual, libera uma espécie de inconsciente comprimido.

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 está prestes a realizar algo essencial (ARTAUD, 2006, p.23).

Peste e teatro se tornam essenciais, aos olhos de Artaud, não por serem contagiosos, mas por serem a revelação e afirmação da latente crueldade presente em um indivíduo, por dar forma a todas as possibilidades perversas do espírito. O tempo do mal, um lugar onde o difícil e até mesmo o impossível se tornam elementos normais (ARTAUD, 2006). Desencadeando possibilidades, desenredando conflitos, liberando forças. O teatro serve para dar vazão a abscessos morais e sociais.

Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; (...) pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heroica e superior que, sem isso, nunca assumiriam (ARTAUD, 2006, p.29).

Como a peste, no teatro, uma crise se apresenta só se resolvendo pela morte ou pela cura, ocasião para que posturas decisivas sejam assumidas. Um espaço limítrofe entre o real e o espiritual, lugar para que algo natural e mágico aconteça, momento para romper com as forças que geram imobilização, apatia. Acreditando no fazer teatral capaz de despertar nervos e coração, Artaud, criticando um teatro limitado a expor a intimidade de alguns fantoches e colocar o espectador em condições *voyeurística*, aproxima teatro e crueldade como caminho para lidar com o desgaste de nossa sensibilidade. Superestimulado e exposto constantemente a novidades, o indivíduo contemporâneo encontra-se desterritorializado. Sobrecarregado, busca experiências marcantes, encontrando na brutalidade explícita do cinema e no fluxo de informações da mídia um lugar efêmero para criar laços, tentar estabelecer algo solidificado em si. Artaud (2006) fala de um teatro da distração, o teatro psicológico, que desacostumou o espectador ao imediatismo e à violência necessária ao teatro que realmente se pretende transformador. Para ele o teatro se renova na ação levada ao extremo, como no amor, na guerra, no crime e na loucura.

Sonho. O teatro de Artaud deve se aproximar dos sonhos, que agem sobre o indivíduo em uma realidade individual e são afetados pelo real exterior. O público acreditará nos sonhos do teatro caso se relacione com o teatro como se relaciona com um sonho, fugindo da noção limitadora de realidade decalcada. A liberdade mágica do sonho dá abertura para que a poesia se manifeste, chamando de poesia as forças vivas

em momentos de ebulição. Crueldade e terror são a chave para o teatro acessar a condição de sonho. É necessário, na concepção artaudiana, uma violência que gere ruptura, crueldade, terror, violência em um sentido mais amplo, algo que afete a vitalidade integral do indivíduo e o instale diante de todas as possibilidades enquanto ser. O ator serve para a manifestação de forças externas, recusando sentimentos analisáveis e passionais, ele faz. Este teatro deve ser apresentado como uma tentação, no sentido de colocar a vida no lugar de ter tudo a perder, mas também dar lugar para que o espírito tenha tudo a ganhar. Aqui estaria o verdadeiro sentido do teatro em Artaud. Artaud quer fazer do teatro uma realidade na qual se possa acreditar, um lugar para as sensações verdadeiras.

O hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insulfle-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer (ARTAUD, 2006, p.96).

A meio caminho entre gesto e pensamento, o teatro percebido pelo artista francês é uma tentativa de reencontrar o aspecto único da linguagem teatral, ao extrapolar o texto como elemento central do teatro e reconhecer seu lado físico, a única expressão de fato real, a *expressão no espaço* e por meios “mágicos” potencializa a palavra que organicamente exerce sua totalidade, funcionando como espécie de exorcismo renovado. O Teatro da Crueldade se opõe às possibilidades da expressão pela palavra dialogada ao se definir pelas possibilidades da expressão dinâmica, no espaço, no momento presente, e assim gera uma ação sobre a sensibilidade, expandindo a palavra para fora da palavra, além. É uma linguagem que se dá no espaço, que se estende aos sons, as imagens, movimentos, gestos, luzes, que prolonga o sentido das coisas para além de seus limites “padrões” e faz dos personagens, objetos e atitudes o que Artaud (2006) comparou à hieróglifos, um alfabeto próprio cheio de signos que só fazem sentido para quem participa da situação ritual promovida por este teatro. Abordando unicamente o lado material dessa linguagem, é preponderante falar que ela se apodera e faz uso de todos os meios para agir sobre a sensibilidade, seja a música, a dança ou a mímica. Sem proveito para uma arte em particular, se utiliza de ritmos, harmonias, movimentos, com o único objetivo de realizar uma expressão central, através de sua poesia. Seu simbolismo e as imagens que nascem desse encontro criam espécies de tentações que servem para canalizar ideias metafísicas.

Trata-se portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana. Mas nada disso adiantará se não houver por trás desse esforço uma espécie de tentação metafísica real, um apelo a certas ideias incomuns, cujo destino é exatamente o de não poderem ser limitadas, nem mesmo formalmente esboçadas. Essas ideias, que se referem à Criação, ao Devir, ao Caos, e que são todas de ordem cósmica, fornecem uma primeira noção de um domínio do qual o teatro se desacostumou totalmente, elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos (ARTAUD, 2006, p.102).

Linguagem mais objetiva e concreta do teatro, a perspectiva artaudiana acontece na sensibilidade, rompendo com a sujeição intelectual e racional à linguagem. Dá lugar a uma intelectualidade nova, ligada aos sentidos e à percepção, mais profunda, que só ocorre no efetivo momento em que acontece. Espaço-tempo que oferece meios “seguros” para que a sensibilidade seja a florada, instalando o sujeito desta experiência em um estado de percepção mais apurada. É isto que aproxima este teatro da magia e dos rituais religiosos. Entre os sonhos e os acontecimentos. Para alcançar o estado espiritual que este teatro se propõe é necessário procurar meios de desestabilizar, questionar, observar a partir de outro ponto, não apenas o mundo externo, mas também questionar o homem metafisicamente, sobre seu mundo interno, levá-lo a olhar para o seu lugar poético na realidade, questioná-lo organicamente. O estado poético é considerado por Artaud (2006) como um estado transcendente de vida, o que a humanidade busca no amor, nas drogas, no dinheiro, no crime, na guerra ou na revolução. Assim, o Teatro da Crueldade aparece com a inquietação de devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada.

O teatro e seu duplo, livro publicado pela primeira vez em 1964 na língua francesa, escrito pelo poeta, dramaturgo e ator Antonin Artaud, apresenta reflexões acerca de um teatro pensado para reinventar as relações com a arte, a cultura, a vida. Apaixonada e convulsa, a vida perseguida por este teatro se apoia sobre a crueldade, que é entendida como preço que se deve pagar pela vida. Assumir tal postura sem temor, uma espécie de “pureza moral”, é expor-se ao que o mundo lhe apresenta sem nada ter a perder. O Teatro da Crueldade busca esta vida, que o teatro moderno, aos olhos do próprio autor, perdeu ao se edificar sobre estruturas intelectuais de compreensão da obra cênica. Para tanto, Artaud apresenta como o primeiro espetáculo desse outro teatro, do teatro-ritual, teatro-vivo, *A conquista do México*.

A obra jamais aconteceu, mas se daria em relações brutais desenroladas em um contexto de colonização racial, o processo inicial e conflituoso de conquista e “domesticação” do continente americano, uma peça que se oporia a qualquer noção de

superioridade europeia e colocaria o cristianismo em xeque ante outras manifestações religiosas, muito mais antigas. Brutal, implacável e sangrento, o processo coloca em lados opostos o homem “civilizado” europeu, conquistador, e o povo asteca colonizado, “primitivo”. A peça evidencia a desorganização das monarquias europeias, baseadas em princípios materiais injustos diante da monarquia asteca, estabelecida sobre princípios espirituais irrefutáveis, em uma sociedade onde, segundo Artaud, a revolução se realizou desde as origens. É um espetáculo que pretendia se organizar sobre linhas de força que deslocariam sobre a materialidade do espetáculo a consciência reduzida, bagunçada, que ficaria ao sabor da harmonia de tais linhas de força em uma tentativa de extrair delas melodias sugestivas. Imagens, movimentos, danças, ritos, músicas, este teatro tem nos momentos em que não há diálogos, vazios completamente preenchidos pelas intenções do ato de comunicar, pela alteridade. A obra levaria para a cena acontecimentos e não seres humanos. É a emanção de certas forças.

A conquista do México, ainda que não tenha, de fato, acontecido, evidencia algumas características da estrutura material do Teatro da Crueldade, do ponto de vista do conteúdo. Este teatro aborda assuntos e temas resultantes da agitação e inquietude dos tempos contemporâneos, são temas universais, cósmicos, com origem em textos antigos, ou em concepções sobre a origem do universo distintas do padrão europeu-cristão, valendo-se assim, de cosmogonias hindu, judaica, mexicana, etc. Busca falar para um homem total e não ao sujeito submetido a leis, deformado pela religião, por preconceitos, o homem social. Quer falar das dobras do espírito, aquilo que fica escondido, subterrâneo. É a realidade da imaginação, os sonhos, que se manifestará em condições de igualdade com a vida. São heróis, deuses, monstros, forças naturais e cósmicas se manifestando através de personagens, que alcançam e fazem os acontecimentos alcançarem a condição mítica.

Do ponto de vista da forma, este teatro, que tem necessidade permanente de se reabastecer nas fontes da poesia, ser eternamente apaixonante, para falar às porções mais afastadas e dispersas do público, realiza um retorno aos velhos mitos primitivos, usando a encenação no lugar do texto para atualizar velhos conflitos. São temas que transportados para o teatro se materializam em movimentos, expressões e gestos antes de se formarem em palavras. Uma verdadeira busca por reencontrar o teatro popular, que se afasta das deformações da linguagem e das escolhas restritas da palavra e do discurso, vai atrás do que toca diretamente o espírito, aquilo que só pode ser percebido, sentido. Trabalhando com a ideia do tempo acrescido ao movimento e buscando tocar o

espírito, o Teatro da Crueldade cria abertura para a compreensão da noção de espaço, que passa a ser utilizado em todos os planos possíveis, infinitas perspectivas, “(...) o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume mas, por assim dizer, *em seus subterrâneos*” (ARTAUD, 2006, p.146). Através da sobreposição de imagens e movimentos, da relação obscena com os objetos, silêncios, ritmos, dá-se a criação da linguagem física. Com signos constantemente atualizados pelo corpo, tudo é agitação material, a consciência em repouso para que a vida possa agir. Contudo, a palavra não é esquecida e abandonada por este teatro, e se faz presente, não mais presa na intenção de criar sentido para um discurso, materializar um pensamento em uma expressão pronta, limitadora, clara demais, e sim de maneira mais encantatória, mágica, são emanções sensíveis, devem extrapolar o sentido. Tudo afeta o espaço, tudo transforma o espaço-ritual onde a apresentação do Teatro da Crueldade se daria, contra o teatro digestivo, todos os recursos técnicos e tecnológicos possíveis devem ser utilizados, uma tentativa de levar o espectador a deslocar-se de um sentido a outro por meio de sons, luzes, através da utilização de dissonâncias. O espetáculo acaba com o espaço palco e se estende por todo lugar, envolvendo muito mais que os atores, todos estão presentes à magia.

As aparições efetivas de monstros, as bacanais de heróis e deuses, as manifestações plásticas de forças, as intervenções explosivas de uma poesia e de um humor encarregados de desorganizar e de pulverizar as aparências, segundo o princípio da anarquia, analogia de toda verdadeira poesia, só terão sua verdadeira magia numa atmosfera de sugestão hipnótica em que o espírito é atingido através de uma pressão direta sobre os sentidos (ARTAUD, 2006, p.146).

Em artigo publicado pela revista *Questão de Crítica*, Leonardo Munk (2016), professor e pesquisador da linguagem teatral contemporânea, parte da análise de um monólogo encenado na cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1986, para demonstrar a manifestação de um teatro que efetivamente se aproxima da ideia de “Teatro da Crueldade”, desenvolvida por Antonin Artaud, na década de 1930. *Artaud!* realizado pela dupla Rubens Corrêa e Ivan de Albuquerque, no Teatro Ipanema, segue a linha dos trabalhos que vinham executando, com forte caráter experimental, logrando ultrapassar a mera representação e afastando-se da concepção mais comercial de teatro da época. Na tentativa de estabelecer uma comunicação mais direta entre atores e espectadores, em outro de seus trabalhos, *Hoje é dia de rock*, suprimiram o palco e a sala através da cenografia realizada por Luís Carlos Ripper, onde as plateias acompanhavam a apresentação lateralmente.

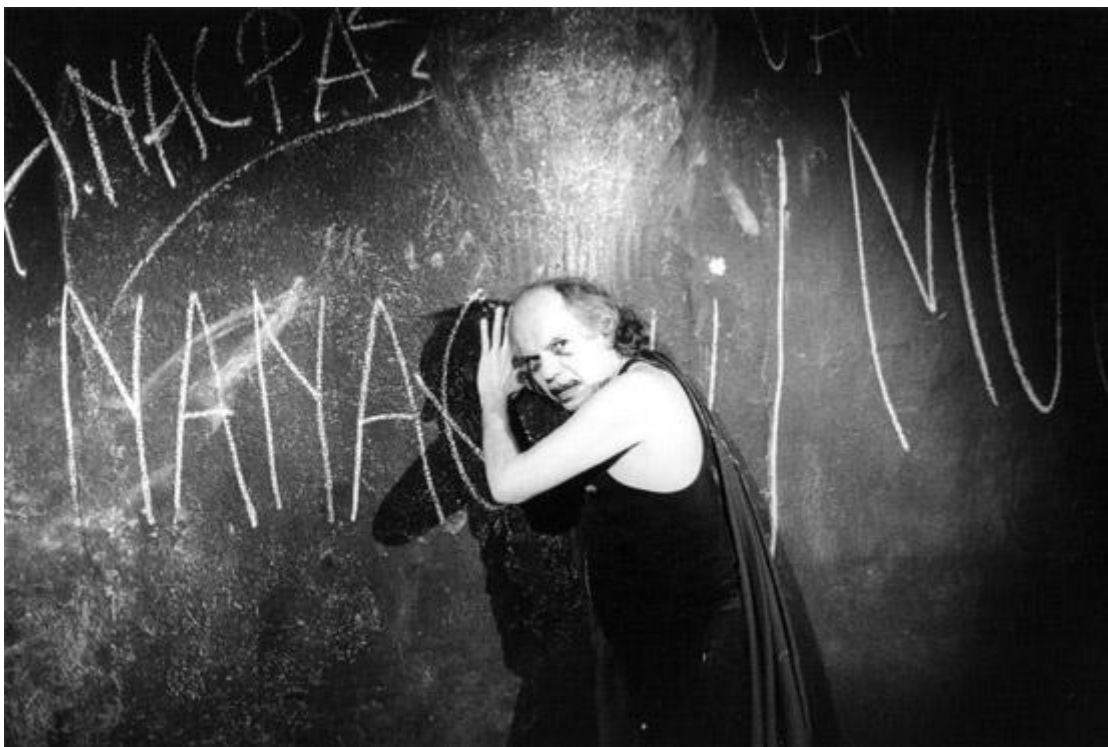


Figura 01. Rubens Corrêa como Artaud, em peça de 1986. Fonte: www.macksenluz.blogspot.com.br/2011/05/palco-nostalgico.html?m=1. Acesso em 11.01.2017.

A experiência do risco no corpo-palavra: Artaud! em cena (MUNK, 2016), evidencia o caráter presencial do teatro realizado por Corrêa e Albuquerque, focado na relação, afastando-se da concepção burguesa de teatro, em que o texto ocupa papel central. Neste ponto fica claro a relação entre as propostas cênicas dos dois brasileiros e o conceito artaudiano, onde o teatro não é subordinado a determinado elemento cênico, mas percebido enquanto linguagem própria resultante do encontro entre texto e cena (MUNK, 2016). Neste lugar, o corpo assume importante função, sendo a base de toda a relação, extrapolando a mimese que constitui o drama ao apresentar elementos como a cognição afetiva e a empatia corporal. Cinestesia. “Com sua construção de significados por intermédio do corpo, o *Artaud!* de Rubens Corrêa não compactuava com a representação, preferindo a produção de uma atmosfera capaz de transmitir sensações” (MUNK, 2016, p.128). Aqui está o caráter ritual do teatro de Antonin Artaud, a libertação do domínio do pensamento discursivo e lógico, que leva o espectador a experimentar uma vivência imediata. O teatro em que o espectador experimenta aquilo que não cabe em enunciado algum, aquilo que extrapola as palavras.

Apoiada sobre a performance do protagonista, *Artaud!* contou com um texto fragmentado, dando ênfase na voz e nos gestos do ator, “Uma linguagem física à base

de signos não linguísticos. Em vez de texto, *corpo*” (MUNK, 2016, p.127). Trata-se de um teatro capaz de agir sobre os sentidos, onde a mimese e a representação cedem lugar à vivência. Não existem tramas, nem a busca por qualquer verossimilhança. O teatro vislumbrado por Antonin Artaud está embasado no compartilhamento de experiências.



Figura 02. Cartaz do espetáculo Artaud!, com Rubens Corrêa, no Teatro Ipanema, em 1986. Fonte: www.macksenluz.blogspot.com.br/2011/05/palco-nostalgico.html?m=1. Acesso em 11.01.2017.

2.2 Flávio de Carvalho: primitivismo e antropofagia às avessas

No ano de 1933, a cidade de São Paulo conhecia o Teatro da Experiência, uma iniciativa encabeçada pelo multiartista Flávio de Carvalho e que funcionaria como uma espécie de laboratório para a execução de pesquisas. A proposta visava experimentar elementos da composição de um espetáculo teatral ou de dança - iluminação, elementos de expressão, movimentos, a relação com o espectador -, e buscava um teatro que rompesse com a representação pura e simples. Entretanto, a ação não durou mais do que poucas noites, vindo a ser fechada pela censura logo em seu primeiro espetáculo. Com capacidade para 275 lugares, na noite de estreia a casa praticamente dobrou a lotação ao exhibir *Bailado do Deus Morto*, um texto de Carvalho, encenado por pessoas escolhidas na rua e ensaiadas por Oswaldo Sampaio. A peça apresentava um formato bastante experimental, brincando com o figurino que potencializava os efeitos da luz, movimentos executados como uma espécie de dança, sons e falas desconectados, tudo na procura por novos moldes de expressão (CARVALHO, 1973).

O Teatro da Experiência foi um dos movimentos aos quais Flávio de Carvalho se dedicou, participando também do Clube dos Artistas Modernos (CAM), do qual participavam da organização, também, Di Cavalcanti, Antônio Gomide e Carlos Prado. Este clube antagonizava com a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), que tinha o objetivo de inserir a arte moderna em um contexto de institucionalização cultural. Anárquico e engajado, Flávio de Carvalho, na liderança do CAM, desenvolvia inúmeras atividades como apresentações de música, espetáculos de dança e teatro, exposições, palestras. *O Bailado do Deus Morto* se situa neste contexto, momento em que o Teatro da Experiência se impõe em oposição a uma sociedade fundamentada nos moldes patriarcais, como a que estava inserido. Era a ruptura com a sociedade patriarcal, cristã e com um teatro tradicional há muito estagnado. Não se tratava de uma reforma da prática teatral e sim a busca por desenvolver uma nova estrutura para lidar com as indecisões do mundo moderno, do qual, talvez, já não fizesse parte.

O teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial de pesquisa do laboratório. Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das ideias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de predeterminados testes [irritantes ou calmantes] para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculo de luzes, promover o estudo esmerado da influencia da cor e da forma da composição teatral, diminuir ou eliminar a influencia humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro... e muitas outras coisas que no momento me escapam (CARVALHO, 1973, p.101).

Na terceira apresentação do bailado, o Teatro da Experiência conheceu seu fim. Flávio de Carvalho tentou, sem sucesso, o aval da censura que era realizada, na ocasião, por um delegado de polícia, como documentado em livro publicado pela editora Difusão Europeia do Livro, no ano de 1973, que contém o ensaio *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*. Existe também, em apêndice, um relato do autor sobre a ocasião do encerramento das atividades e, ainda, a carta enviada ao órgão regulador protestando contra a proibição policial da apresentação. No relato, além de demonstrar a dificuldade em lidar com a burocracia e a truculência do agente público, Carvalho (1973) descreve a chegada dos quase 300 policiais que, depois de alguma negociação com o superior, assistiram ao espetáculo. Na saída, segundo Flávio de Carvalho, chegaram a dar entrevistas favoráveis aos veículos de imprensa. Mas assim que a multidão de pessoas se dispersou, o teatro foi fechado e guardado por 15 policiais

militares armados de carabina e revólver. Eles mantiveram o lugar inacessível por alguns meses.

A carta, com as palavras do escritor Menotti Del Picchia e assinada por Flávio, apresentava o Teatro da Experiência como um centro de pesquisas em pequena escala para a observação de manifestações artísticas cênicas. Buscava o respaldo da ciência ao distingui-lo como laboratório científico, “(...) pesquisar no desconhecido para promover progresso” (DEL PICCHIA, in: CARVALHO, 1973, p. 113). Nesta mesma carta, fica evidente o caráter experimental do trabalho realizado quando Del Picchia reconhece o valor do erro, do fracasso enquanto potência que desencadeará outras experiências, “(...) certamente presenciaremos o fracasso de muitas experiências. Mas acreditamos que estes possíveis fracassos serão a força motriz que nos levará a novas experiências abrindo caminho para um novo rumo” (p.114). O texto explicita o interesse de, através de palavras fortes, por exemplo, criar instantes de contraste violento, medidas adotadas para realçar o valor estético da peça. A improvisação utilizada também é “justificada” na carta, se baseando na perseguição por uma nova modalidade de teatro, o teatro que assume a forma de debate em torno de determinado assunto, livre e genuíno, “O teatro improvisado tem um grande alcance experimental porque nele serão reveladas formas dramáticas nunca vistas e da mais rara emoção” (p.114).

Mesmo tendo sua intenção negada, a carta dá indícios dos propósitos artísticos de Flávio de Carvalho. Rui Moreira Leite, curador da exposição sobre Flávio de Carvalho que aconteceu na 17ª Bienal de São Paulo, no ano de 1983, aponta o artista como pertencente à segunda geração dos modernistas brasileiros. Flávio estudou engenharia civil na Inglaterra, onde também frequentou as aulas do curso noturno da King Edward the Seventh School of Fine Arts. Com formação nitidamente europeia, em seu regresso ao Brasil, participou de salões como organizador de exposições e articulador de conferências, contribuindo para certa internacionalização do movimento (LEITE, R. M. 1983). Sua visão de antropofagia distinguia da noção modernista. Realizou um trabalho à margem do que era feito pelo grupo modernista, trilhando um caminho focado na investigação pessoal e recusando se comprometer com a concepção nacionalista. Sua primeira exposição, como artista plástico, ocorre em 1931 no Salão Moderno da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro e, em 1934, inaugura sua primeira exposição individual, no mesmo ano em que se apresentou no 1º Salão Paulista de Belas Artes. Como artista plástico teve uma carreira profícua, elaborando inúmeros trabalhos expostos em diversos lugares. Teve uma relação muito próxima com retratos, realizando

os retratos de inúmeras figuras conhecidas no meio artístico. Era evidente sua relação com o surrealismo.

Quando olho para meu retrato pintado pelo Segall me sinto bem. É o eu convencional, o decente, o que se apresenta em público. Quando defronto o retrato feito pelo Flávio, sinto-me assustado, pois vejo nele o lado tenebroso de minha pessoa, o lado que eu escondo dos outros (ANDRADE, 1939, in LEITE, 1983, p.31).

Mário de Andrade foi utilizado no trabalho de Larissa Costa da Mata (2013), a tese de doutorado *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: O mundo perdido de Flávio de Carvalho* sob orientação de Raul Antelo, para contrapor à concepção de origem de Flávio de Carvalho. Ambos dialogaram com a mesma biblioteca primitivista, porém tinham noções distintas acerca do “primitivo”. Esta questão era, inclusive, o que colocava Flávio de Carvalho na margem deste modernismo, que notava no primitivo uma espécie de grau zero para fundar as bases do nacionalismo cultural, crendo Carvalho, por sua vez, que a origem não deveria ser necessariamente buscada em um passado remoto, se inscrevendo no momento presente “em uma metamorfose incessante”. Newton Freitas e Gilberto Freyre, ambos fontes de Costa da Mata, ao lançarem olhar sobre o modernismo brasileiro, reforçam a singularidade de Carvalho, que por se recusar em especializar-se em um campo de expressão ou de conhecimento, e por seu anarquismo político, foi considerado “não-moderno”, por Freitas, e pós-moderno, para Freyre.

Para Newton Freitas, Flávio de Carvalho evocava um princípio anterior ao maquinário e à técnica, ligado eminentemente ao homem, relacionado a perceber no outro, no estranho, aquilo que é natural ao ser humano, “a carne aberta” (DA MATA, L. C. 2013). Já para Freyre, a valorização do elemento humano ante o elemento estético é o ponto nevrálgico da distinção de Carvalho para Mário e, também, Oswald de Andrade. Contudo, da Mata ressalta que existem outras hipóteses além destas duas, como a falta de interesse em realizar a construção de uma origem, como associar a ruptura vanguardista moderna à contingência característica do presente, fato que o aproxima de intelectuais europeus ligados ao surrealismo etnográfico e ao movimento dadaísta. Bebendo em fontes como Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud, chegou à interpretação do sujeito como “(...) um compósito instável e inacabado de gestos, memórias, enfermidades e impulsos que o reconstituem a cada nova atuação” (DA MATA, 2013, 52). Esta perspectiva foi fundamental para Carvalho elaborar a distinção entre experiência e linguagem, encontrando na auto-referencialidade da linguagem uma

maneira de restituir-lhe o dinamismo, concebendo-a como um corpo e não mais como símbolo resultante das relações fundamentadas na identidade primária, como a analogia (entre seres e substâncias) e a assinatura (nas propriedades do indivíduo).

Se a antropofagia para o modernismo em que protagoniza Oswald de Andrade é, sobretudo, transformista e dinâmica, como notou Larissa Costa da Mata, defendendo a distinção entre ideia e espírito, com influências marxistas, Flávio de Carvalho possuía uma compreensão bipolar da história, rompendo com a noção da história como fluxo. Ao falar da obra de Tarsila do Amaral, por exemplo, ressalta o passado se manifestando por acúmulo, em camadas, dobras que seriam a condensação do passado. Nesta antropofagia bipolar, o sentido se oferece por meio do intervalo, permitindo que a interpretação retorne sobre si mesmo. Não elimina as hierarquias, mas as conserva em confronto, percebendo a diferença como condição fundamental para que a origem se ofereça como genealogia. É não conceber nem deus, nem idade de ouro, porque parte do princípio que o tempo e a potência criativa são imanentes ao ser.

A percepção do homem destaca do universo uma verdade relativa. Esta verdade variável quanto ao número dos seres possui características comuns que se manifestaram e repetiram no decorrer do tempo, formando um conjunto inconsciente. Essas características viaja (*sic*) em ciclos em relação à história. As reações produzidas pelos ciclos são gigantescas e representam na história as revoluções mentais dos povos. O tempo, porém, funciona como um condensador em relação aos acontecimentos. Todos os detalhes que compõe uma manifestação do passado são condensados num conjunto. E esse conjunto se manifesta quase sempre por uma imagem mental (CARVALHO, 1929, in: AMARAL, 1975, p. 148, in: DA MATA, 2013, p.76).

É um outro tempo que estará sempre na eminência do retorno no que Carvalho denomina “ciclos históricos-mentais”, que ocorre somente quando se revela uma pequena porção dessa complexidade de momentos justapostos. Se Mário de Andrade olha para comunidade e vê um organismo unitário, que não admite conflitos, sendo decorrente do apaziguamento de forças, que se constitui por meio de uma tradição e de um passado que jamais são abandonados, possuindo um lugar definido no eixo histórico, na lógica de Larissa Costa da Mata este seria o motivo para Mário questionar-se sobre os porquês de as danças brasileiras nunca terem assumido uma temática histórica, como “os dramas da catequese” ou a “volúpia aventureira do bandeirismo”. Uma maneira de se relacionar com a memória que converge para o acúmulo de dados e fatos do passado, uma memória “verdadeira” e mais consciente, que talvez evidencie os anseios do modernismo em se constituir enquanto um movimento nacionalista, com o intuito de construir uma cultura para a nação, identificando politicamente nação com

Estado. Já para Flávio de Carvalho prevalece uma memória inconsciente, ou intuitiva, que, sem esforços da inteligência, conserva movimentos do passado, que só é reencenado em função do presente. Portanto, Carvalho, em sua formação filosófica nietzscheana, percebe que o tempo se oculta e se desdobra na palavra, pois também o entendimento do signo depende do jogo, do conflito. Carvalho aproxima a “filosofia da linguagem” da “filosofia da religião”, ao perceber que a “filosofia da linguagem” ocupa-se especialmente do paradoxo que compõe a distinção entre a essência espiritual e a linguística, “Segundo o conteúdo espiritual, a linguagem não se expressa nas coisas do mundo exterior, mas comunica-se a si mesma como o próprio meio da comunicação” (DA MATA, 2013, p.168).

Pensar a linguagem enquanto meio é um modo de reinventar o silêncio das palavras, mas também de percebê-la no processo de conhecimento e de transformação. Afinal, nomear é compreender e, no sentido que adquire momentaneamente, a palavra oferece uma série de metamorfoses e está repleta de vazios. Como os “primitivos”, Carvalho aproxima a imagem e o próprio ser, um laço entre a pessoa ou o objeto e os nomes que os designam. É supostamente não distinguir as coisas das palavras. Segundo da Mata (2013), Flávio de Carvalho, em seu procedimento artístico, produzia espectros que geravam dobras sobre o sentido dos signos, como espelhos distorcidos que não produzem imagens simétricas, invocando a indecidibilidade característica da origem do signo, desestabilizando, como um efeito borboleta desencadeia destinos dúbios que ainda não haviam sido relacionados ao som ou a palavra, a desestabilização de um sentido predominante. É mostrar que a arte oferece outra perspectiva, mostrando outra forma de memória que não é simplesmente a da imagem dada, a da palavra divina.

(...) a magia não repete simplesmente os modos de uma linguagem verbal que possuiria como fim último a comunicação, mas também se refere aos momentos em que a comunicação é falha, que dão espaço ao surgimento da linguagem em sua forma de pura língua, de potencialidade e de indistinção entre os sentidos. Será nesse instante, justamente, que se tornará possível o fazer da poesia, no momento de crise entre o falar e o canto, a prosa e o verso (DA MATA, 2013, p.172).

A linguagem da arte, nesta perspectiva, assume toda a sua potência, podendo se manifestar sem sonoridade, sem nomes, se aproximando, aos olhos da pesquisadora, à linguagem dos gestos e da pantomima, marcadamente presentes nos experimentos de Carvalho. Mais afeito a uma política do corpo, Flávio de Carvalho valoriza os desejos e as necessidades orgânicas para além da submissão à moral. Derruba velhos deuses. Da Mata (2013), em seu trabalho, ressalta o papel da dança na obra do artista brasileiro,

prefigurando uma forma possível de origem, atravessando suas criações nos mais diversos campos de atuação artística, como o desenho, a cenografia, a pintura. Alguns anos após retornar ao Brasil, Carvalho passa a colaborar com a imprensa paulista (*Jornal da Tarde, Diário de São Paulo, O Estado de São Paulo*) fazendo ilustrações de espetáculos de balé. A atividade se estendeu da segunda metade da década de 1920 até o início dos anos 1930, criando ilustrações dos bailados de Loïe Fuller, Josephine Baker, Chinita Ullman e Carleto Thieben (DA MATA, 2013). Durante o período em que prestou tal colaboração, ainda jovem, Carvalho se afetou pelo trabalho da Companhia dos Bailados Fantásticos, de Loïe Fuller: olhou atentamente para o inusitado movimento dos tecidos, para os recursos tecnológicos utilizados na iluminação, para o acurado trabalho de corpo, para a cenografia, a presença da música, percebeu na feitura dos gestos e dos movimentos a comunicação feita sem uma só palavra.

Dada a fixação da bailarina norte-americana pela luz e o efeito mimetizante provocado pelo tecido, ou seja, o de fundi-la ao ambiente como um inseto, a dançarina situou-se, como uma borboleta noturna, entre a metamorfose e a chama. Com isso, recorda-nos de que uma das características da imagem é a de jamais se fixar, de modo que o corpo-imagem não se constitui pela identidade definida, mas pela maleabilidade da forma (DA MATA, 2013, p.219).

Loïe Fuller, em sua autobiografia, publicada em 1913 sob o título *Quinze anos da vida de uma dançarina*, atribui à dança o sentido de manifestar a sensação e a intuição por meio do corpo, da coreografia. A dançarina se aproxima da performance ainda que performance nem exista, influencia e gera indagações também em outros contemporâneos seus, Rubén Darío, Stéphane Mallarmé, que desenvolvem a partir de Fuller a noção de poema plástico. No caso de Carvalho, ele desenvolve uma ilustração que capta e revela o que não pertence à ordem da linguagem, como um subproduto do bailado, reduz a essência da obra por meio da imobilização, cria uma espécie de sentido que escapa à informação e também ao simbólico, sem deixar de perpassar o signo e a imagem (DA MATA, 2013). Ele percebe que a atualização estética que as vanguardas foram buscar nas culturas “primitivas” não se restringe à forma, e está presente também na instabilidade causada por uma perfuração das forças de outros tempos que não o presente. Desta maneira, a dança, para Flávio de Carvalho, oferece uma interpretação da dinâmica do tempo, onde potência e tensão se sobrepõem à forma, que passa a ser caracterizada pelo *devir*, um eterno estado de trânsito, o cruzamento entre arte e vida, a estética diretamente ligada ao desenvolvimento da espécie. Flávio de Carvalho desenvolve sua própria definição de estética, uma abertura para o mundo distinto do

cotidiano, propondo que a manifestação da arte constrói um espaço independente da realidade, fugindo de narrativas lineares e representativas. As considerações de Carvalho sobre gestos, o passo de dança, a ilustração, apresentam, segundo da Mata (2013), afinidades com o pensamento de Paul Valéry sobre a estética, situando-a entre a arte e a vida por estarem perpassadas por sensações como a dor e o prazer.

E, nesse meio onde o sujeito está dilacerado, a um só tempo, pelo gozo e por suas feridas, pelo medo e pelo riso, já não resta espaço para categorias como o belo e a transcendência, preponderantes (...) a um intelectual como Mário de Andrade (DA MATA, 2013, p.230).

O balé de Fuller se caracterizava pela ausência de hierarquia entre as dançarinas, valorizava a individualidade de cada corpo e, na ilustração de Carvalho, isso se faz presente ao apresentar os cinco corpos se reunindo coerentemente apenas por realizarem movimentos, mas que representam uma totalidade heterogênea. Para ele haveria algo de descuidado e intuitivo no movimento das bailarinas, relacionado ao desvario e ao delírio (DA MATA, 2013). Tal característica se faz presente na postura política anti-institucional do autor, que ressaltava o declínio de noções como a verdade e a moral. Através da dança, Carvalho buscava a redução da distância entre espectador e ator, entre a representação e o modelo representado, acessando o que é “primitivo” ao notar primitivo como trânsito e impureza, ele abandona o sentido de “primitivo” enquanto modelo a ser imitado, comum ao modernismo brasileiro, assumindo-o como potência. Potência aqui significa tanto o passado sempre latente, quanto uma forma de identificação entre dois seres distintos, uma relação que não se fundamenta somente na ordem da aparência, mas ocorre como tensão e movimento (DA MATA, 2013). Carvalho buscava a anormalidade em sua arte, queria fazer uma arte anormal que manifestasse o que o homem possui de demoníaco, de mórbido, de insano, de sublime, que contivesse o que há de raro, burlesco, chistoso, alguma coisa viva.

Flávio de Carvalho gostava de causar escândalo. Não só para se divertir, como para chocar a burguesia. Aliás, ele era de família burguesa, filho de um fazendeiro rico. Formou-se em engenharia na Universidade de Durham, Inglaterra. Era homem de recursos. E, pelas suas atitudes desabusadas e pouco comuns, gente mal informada considerava-o louco varrido (LEITE, 1983, p.73).

O escritor Sangirardi Junior, no catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, escreve sua consideração sobre o artista brasileiro sob o título *Flávio 123 – Louco Lunático Infantil*. Nela, Sangirardi apresenta brevemente a excentricidade das propostas de Flávio de Carvalho, como a *Experiência nº 2*, relato publicado em livro, quando num dia de

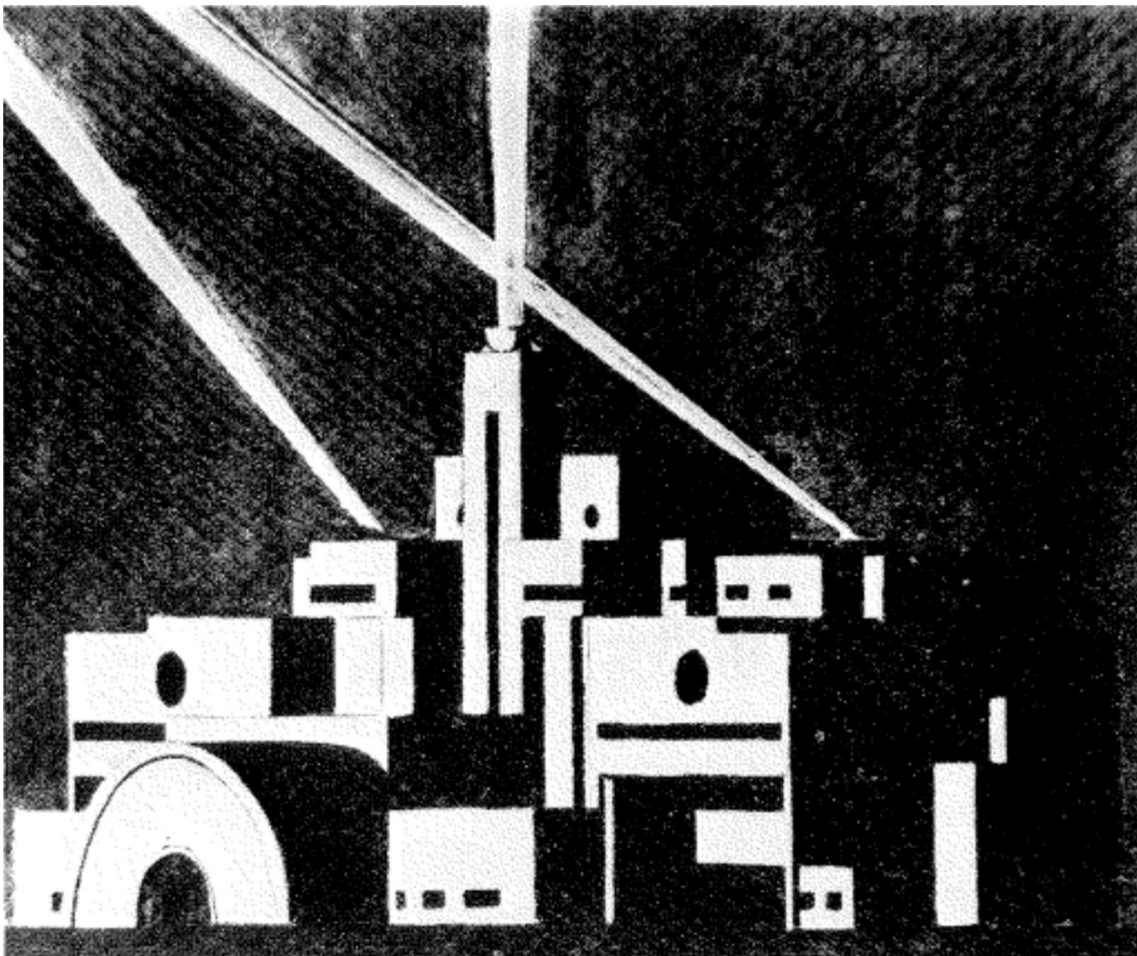
Corpus Christi, durante uma procissão, ele embrenhou-se na contramão da massa de fiéis usando um boné. Tinha o intuito de estudar a psicologia das multidões, quase foi linchado por tamanho desrespeito. Em outra ocasião, seguido por grande número de curiosos, desfilou pelas ruas centrais de São Paulo trajando um vestuário de verão desenhado por ele mesmo. A roupa consistia em um saíote, blusa folgada com mangas largas, meia calça arrastão, sapatilha e um exótico chapéu de abas largas. Esta foi a *Experiência nº 3*.



Figura 03. *Experiência nº 3*: lançamento do traje de verão nas ruas do centro de São Paulo, em 1956. Fonte: *Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo*, página 11

Participou de inúmeros concursos de arquitetura, onde apresentava projetos muitas vezes polêmicos, como quando elaborou uma proposta para o Palácio do Governo do Estado de São Paulo. A construção foi apelidada por ele de *Efficacia* e consistia em uma verdadeira fortaleza à prova de golpes, contando, inclusive, com holofotes, bateria antiaéreas e base de aviação (LEITE, R. M., 1983). Não foi o projeto contemplado, entretanto chamou atenção do público na exposição e ganhou amplo

espaço na imprensa. O primeiro projeto efetivamente realizado foi um conjunto de casas na Alameda Lorena, em São Paulo. São casas com uma infraestrutura inovadora, que convida os moradores a estreitarem suas relações com o espaço externo, construídas de acordo com suas teorias sobre conforto físico e psicológico - físico por se propor a ser fresca, com ampla circulação de ar, e psicológico por conta das formas e das cores, escolhidas para evitar estados de melancolia e irritação. Não foi um projeto muito aceito pelos moradores, pois a casa era pequena demais para uma família habitá-la (LEITE, 1983).



*Figura 04. Projeto para Palácio do Governo do Estado de São Paulo, vista noturna com holofotes, 1927.
Fonte: Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, página 49*

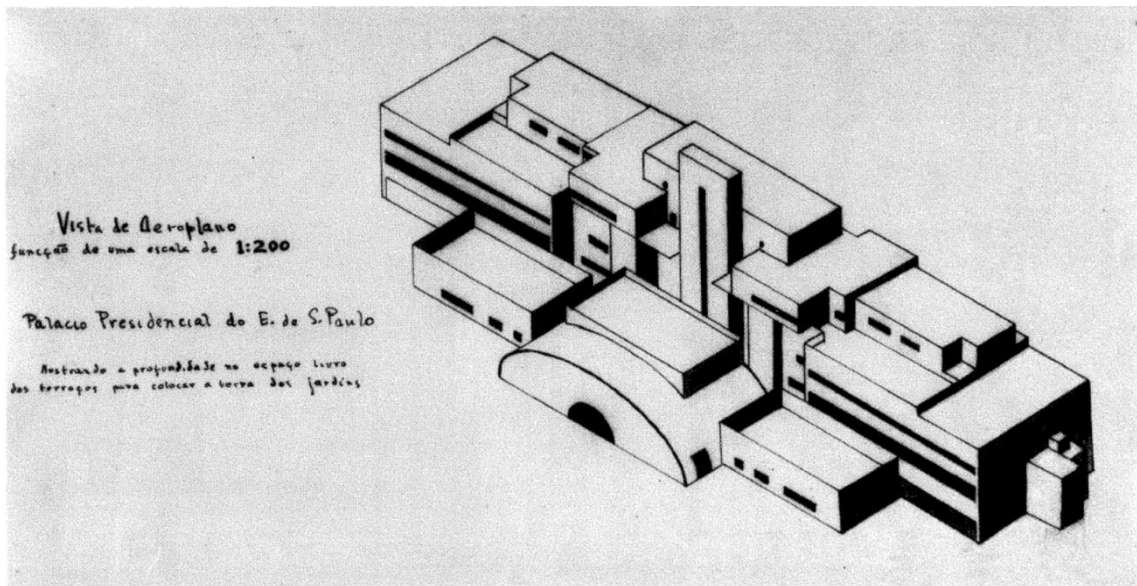


Figura 05. Projeto para Palácio do Governo do Estado de São Paulo, vista aérea, 1927. Fonte: Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, página 49

um grupo de 17
casas de aluguel

novos modelos
para 1938
e 1939

casas
frias no
verão e
quentes no
inverno

ultimas
criações de FLAVIO DE CARVALHO
modo de usar

- As casas podem ser alugadas com ou sem: garagem, quarto sobressalente, privada sobressalente, jardim sobressalente, escada de serviço.
- Aconselha-se o uso de cortinas a dois pânos: um branco face ao exterior e um preto ou verde ou azul escuro face ao interior. A superfície branca reflete a luz exterior e consequentemente o calor, a superfície escura absorve a luz interior escurecendo mais que o tipo comum de veneziana e conservando o quarto mais fresco e mais bem arejado.
- Aconselha-se o uso de móveis que ocupem pouco espaço pois são mais estéticos, confortáveis e higiênicos. Infelizmente os fabricantes de móveis (pseudomodernos) ainda não compreenderam o problema de espaço na vida hoje. Uma tampa de armário de 30cms. de espessura de um móvel pseudomoderno comum ocupa o volume de dois homens. 80% da ideia de beleza reside na facilidade com a qual o homem se movimenta no ambiente. Medite sobre este aspecto do problema e exija do seu fornecedor móveis metálicos ou bem em madeira obedecendo ao princípio de máxima economia de espaço.
O ar em torno do tapissal circular do solarium serve para amarrar cortinas coloridas de lona que são na outra extremidade atadas ao gradil do solarium, assumindo posição inclinada em forma de tenda. Pode também ser usado para pendurar gaiolas com passaros ou vasos com flores.
- Os ferros de cortina no meio da sala grande servem para dividir esta em duas salas.
- Para fechar e abrir as torneiras é suficiente uma leve pressão com o dedo sobre o pino. Um esforço violento de torção é inadequado ao tipo de torneira e prejudicial ao bom funcionamento.
- Obtem-se a ventilação desejada regulando os ventiladores superiores e inferiores.

informações:
rua Barão de Itapetininga 297
studio 805 - 8.º andar - fone 4-4550

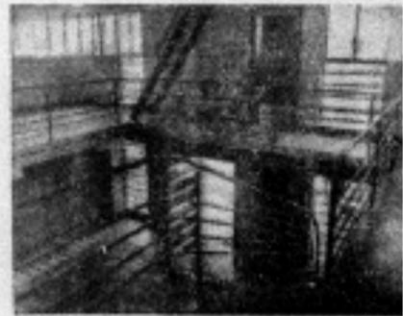
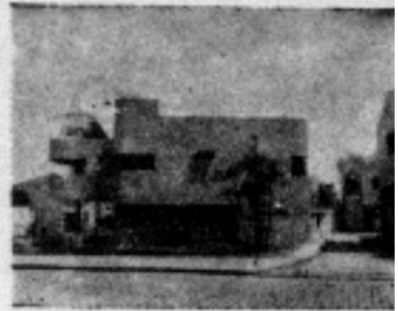


Figura 06. Folheto de instruções para o uso das casas, 1938. Fonte: Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, página 53

A ideia de funcionalidade que imprimiu à arquitetura de seus projetos, como a Alameda Lorena, que disposta em formato de “L” continha nove casas que eram mais do que habitações, também afetaram outra atividade realizada por Carvalho e ressaltada por Nicanor Miranda no catálogo da Bienal que conteve uma exposição póstuma do artista brasileiro. Rompendo sempre com a ideia mimética de representação, Carvalho, artista plástico, se dedica à elaboração e construção de cenários de alguns bailados, como o bailado de Camargo Guarnieri, o bailado de Prokofiev e o próprio *Bailado do Deus Morto*. E sua concepção de cenografia, o artista que a desenvolve não deve se ater a reproduzir um ambiente ou representar qualquer intenção, e em seu caso se aproxima da tecnologia da época para criar efeitos surpreendentes, usa os recursos múltiplos proporcionados pela iluminação, acreditando ser possível chegar a resultados excepcionais. Criou cenários que valorizavam as cores, volumes e linhas, cenários que harmonizavam com a composição geral da obra, potencializando os outros meios, como a música e a atuação dos dançarinos (MIRANDA, N. In: LEITE, 1983).

Originalidade poderia ser uma das palavras usadas para se aproximar da essência de Flávio de Carvalho. Em sua anarquia pessoal e com a repulsa a limitações institucionalizadas, social ou moralmente, se permitiu atuar em várias áreas ao longo da vida, de posições e conhecimentos técnicos à mais pura e abstrata manifestação artística. Ele é, em si, a negação do homem moderno, que busca na especialização uma forma de estabilidade. Em texto publicado no álbum *Flávio de Carvalho*, em Buenos Aires, no ano de 1948 e re-publicado em 1983, no catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, sob a organização de Rui Moreira Leite, Newton Freitas aponta para o artista de vanguarda que Flávio de Carvalho se tornou ao buscar ser um homem e um artista livre, com liberdade para extrapolar as relações humanas. Pintor, desenhista, ilustrador, que escreve, investiga, constrói, Carvalho é o desdobramento de uma atividade humana antitécnica, antiespecializada, mistura e difunde seus fluxos criativos em múltiplas atividades distintas, algumas complementares, outras opostas até. Ele busca a força e a potência de “(...) um ser consciente e puro, disposto a jogar-se por uma ideia” (FREITAS, 1948, in.: LEITE, 1983, p. 71).

Em contexto de nacionalismo exacerbado, Carvalho ia em direção ao internacionalismo, ao universalismo. Em sua metodologia muito própria, estudava e pautava seu pensamento em interpretações filosóficas, sociológicas, antropológicas, psicológicas. Aproximava, à sua maneira, arte e ciência, sempre no intuito de compreender o significado da natureza e do comportamento humano. Não se importava

com a opinião de seus mais argutos críticos, como Sérgio Milliet, que via em Carvalho um homem inteligente, porém com deduções “discutibilíssimas”. Walter Zanini, na introdução do catálogo da bienal, evidencia o caráter inquieto de Flávio de Carvalho e evidencia sua maneira própria de fazer ciência e arte, de se relacionar com o mundo.

Flávio de Carvalho aproxima as fronteiras da ciência e da arte e contribui para a compreensão do significado de nossa natureza e de nosso comportamento. À distância de todas as soluções rotineiras e pedestres, investiga a verdade não conformado às reduções da ciência formalista ou da arte meramente retinal. Inclui na sua empresa perceptiva e conceitual a sagacidade de uma fina sensibilidade (ZANINI, in: LEITE, 1983, p.14).

Para Zanini, uma das obras mais estimulantes de Carvalho é o *Bailado do Deus Morto*, realizado no Teatro da Experiência, espaço criado para experimentação e pesquisa das relações e elementos que seriam levados para a cena. A trama da dança e as palavras sarcásticas celebram o fim de deus, em sentido animal e antropológico, os movimentos coreográficos, a atmosfera das palavras, ruídos, tudo indicava o lugar da obra como herdeira do dadaísmo. Vinculando deus ao que há de mais primitivo no homem (a fome, o medo e o sexo) Flávio de Carvalho elabora uma encenação cuja essência artística é a organização do ritmo em grande escala, separando a peça em dois atos, um primeiro onde ocorrem os soluços, balbucios, e o segundo ato, no qual ocorre a confissão e o fim do deus, que pastava com as bestas.

Admitindo como incontestável um animal inferior na ascendência do homem, não parece haver objeções plausíveis para admitir também uma origem animal idêntica ao Deus que é em si um subproduto das necessidades anímicas e cerebrais do homem, por se apresentar com formas equipotenciais ao homem e que apontam para essa origem inferior (CARVALHO, 1973, p.12).

A concepção carvalheana de divindade, exposta em seu ensaio *A Origem Animal de Deus*, relaciona-a à fome ao aproximar deus do aparelho digestivo e, através da metáfora do homem que ora para ter alimento, ele nota o aspecto ritualístico da divindade, a relação entre a fome e a satisfação. Ele adquire a consciência dos ciclos da vida e da morte e somente depois de adquirir controle sobre alguns distúrbios básicos da evolução ele está apto a executar o seu bailado para deus, um gesto mímico realizado para algo maior e que o libertaria da fome. O ritual. Ele aproxima o bailado do ritual. A prática ritual, a dança para deus é passada de geração em geração, é um processo de identificação e memorização do mundo exterior, são manifestações arrítmicas, o deslizamento da vida funcional, a fuga de um mundo consciente através da elaboração de percepções que diferem da realidade. O silêncio, a solidão, a ausência de movimento,

é a passividade pertencente a um mundo inerte que conduz ao medo, um convite à agressão, um estado receptor apropriado ao pavor, se contrapõe a ação que é a tomada de posição ante ao mundo parado, a coragem para colocá-lo em movimento, o medo vencido. O sentimento que liga o homem à sua invenção (Deus) é o medo, medo de morrer, medo da fome. O medo desempenha importante função ao impelir o homem ao movimento, o medo gera um movimento de volta às origens, de volta ao útero, da segurança do passado. O medo gera amor à vida. Já no sexo, Carvalho percebe a relação com o aspecto onírico da divindade, a invenção da alma. É quando o homem se abandona ao mundo exterior, torna-se receptivo, um alargar-se, sintetizar-se ao que é de fora “(...) entra em estado de sonho, ele naufraga no inconsciente abraçando a quimera das profundezas do seu ser. As fronteiras cotidianas são abandonadas para a imensidão do misterioso” (CARVALHO, 1973, p. 51), assim o homem abandona o raciocínio apegando-se à imaginação. Esta relação assume que sempre haverá um desconhecido pela frente, algo a ser encontrado, torna o absoluto impossível, sendo a origem e o destino das coisas eternas incógnitas.

A partir desta concepção de divindade e de deus é que se situa o *Bailado do Deus Morto*. O deus morto pelo homem. Um bailado executado por pessoas que não eram atores, nem atrizes, havia apenas um ator profissional, que não possuía texto linear, com interseções bastante presentes da música executada em cena e com a iluminação dando certa vida à cenografia. A idealização do cenário pensava no uso elaborado de uma iluminação que comporia o elemento “fantástico” do bailado, por isso o fundo seria preto, com os atores usando como figurino camisolas brancas e máscaras de alumínio, no centro haveria uma coluna de alumínio vazada em três lugares, ocasionando um efeito esplêndido causado pela projeção das luzes nos tecidos brancos e no alumínio.



Figura 07. Cenário, figurinos e máscaras para o Bailado do Deus Morto, 1933. Fonte: Catálogo da 17ª Bienal de São Paulo, página 62

O primeiro ato apresenta a origem animal do Deus, com aspectos de monstro mitológico, vivia pastando entre as feras do mato, mantendo com elas laços afetivos, é peludo, de cabelo ondulado, o Deus que pratica a grande traição, matando as feras, seus amigos, companheiros de pasto, uma traição de sangue. Isto pelo amor de uma mulher, um ser de outra espécie. É o Deus emotivo que foi transformado pela mulher em um objeto de dimensões infinitas, adequado à ira e ao amor do homem. No segundo ato, a mulher explica porque seduziu o monstro mitológico que vivia entre os animais e colocou-o como Deus entre os homens. São os homens implorando, entre um coro de mugidos, para um Deus calado, desaparecido, e, perplexos, decidem controlar o destino do pensamento, marcam e nomeiam o fim do Deus, elaboram meios para usar seus espólios em um novo mundo. O espetáculo e as propostas do Teatro da Experiência convulsionaram, breve e drasticamente, a sociedade paulistana dos anos iniciais da década de 1930, assim como marcavam o começo da trajetória de Flávio de Carvalho como agitador cultural, um multiartista, homem plural, que percebia à sua maneira a realidade em que estava inserido e posicionava-se ante a ela da maneira mais ativa possível, sempre insatisfeito com movimentos que institucionalizavam as relações do homem com o mundo.

grandeza nas doutrinas da Índia; tornou-se filosófico com o estoicismo e neoplatonismo dos gregos e com o panteísmo de Spinoza pelo qual tudo que existe é parte de Deus.

O agnosticismo, que mantém não haver bases para a afirmativa ou a negativa, é uma manifestação de indecisão. É a dúvida do neutro e do comodista. Uma dúvida que repele um Destino, como *modus vivendi*.

Desde que o nosso conhecimento do universo é baseado em experiência, o sentimento religioso é uma experiência alterável com a evolução dos conhecimentos e da introspecção e da resistência que o homem oferece ao progresso.

Não há dúvida que sempre haverá um desconhecido pela frente da evolução humana; o que justifica o agnosticismo²⁷ de Herbert Spencer e de Kant que vêem uma realidade sempre presente no desconhecido a ser encontrado. Sem dúvida o absoluto torna-se inacessível e a origem e o destino das coisas, eternas incógnitas.

II

O BAILADO DO DEUS MORTO

Representado em São Paulo, em 1933,
no Teatro da Experiência, sito à Rua Pedro
Lessa, 2

(27) Palavra cunhada pelo professor Huxley em 1869 — de *a*, privativo, e do grego, *gnostikos*, bom para saber.

Figura 08. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 78-79

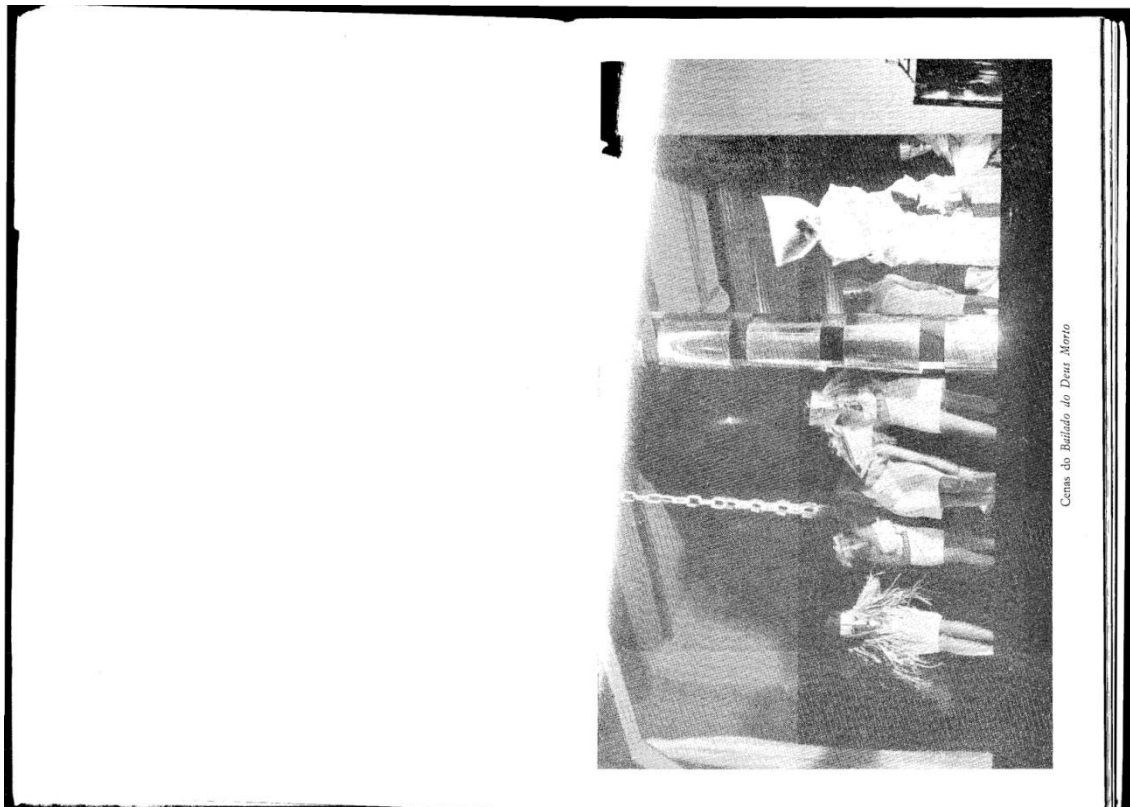


Figura 09. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 80

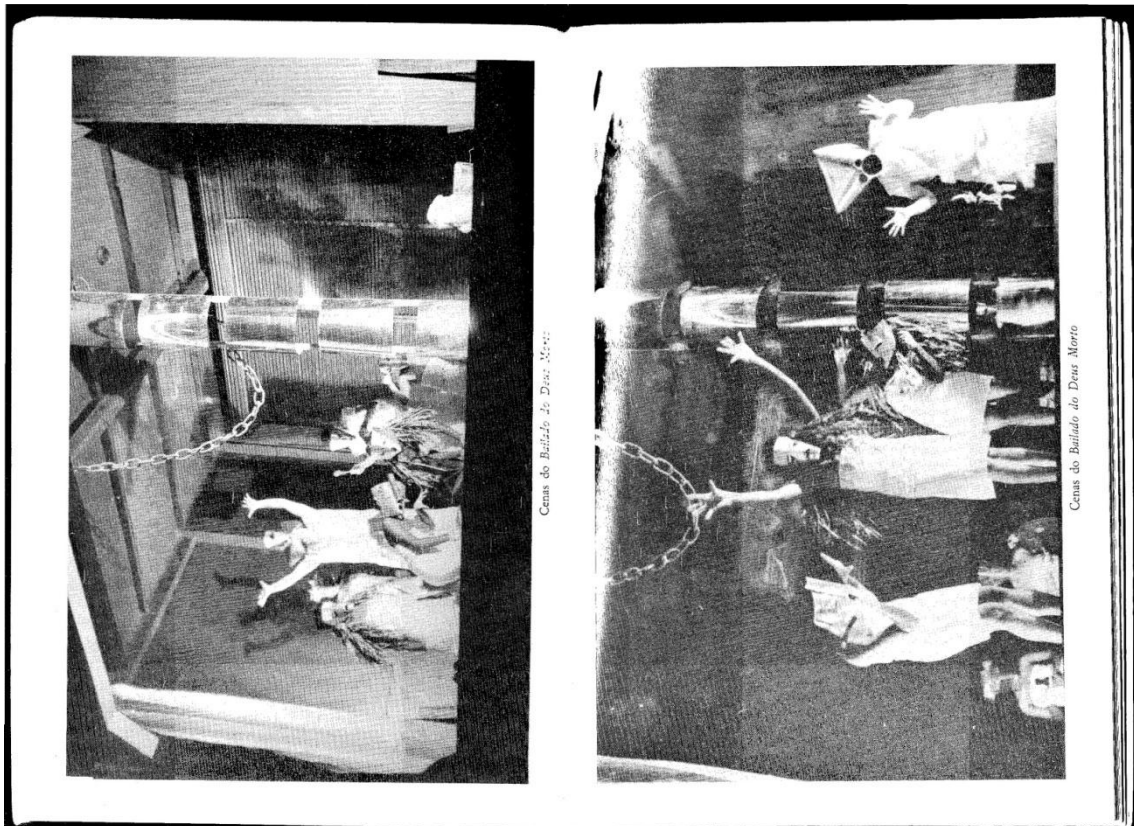
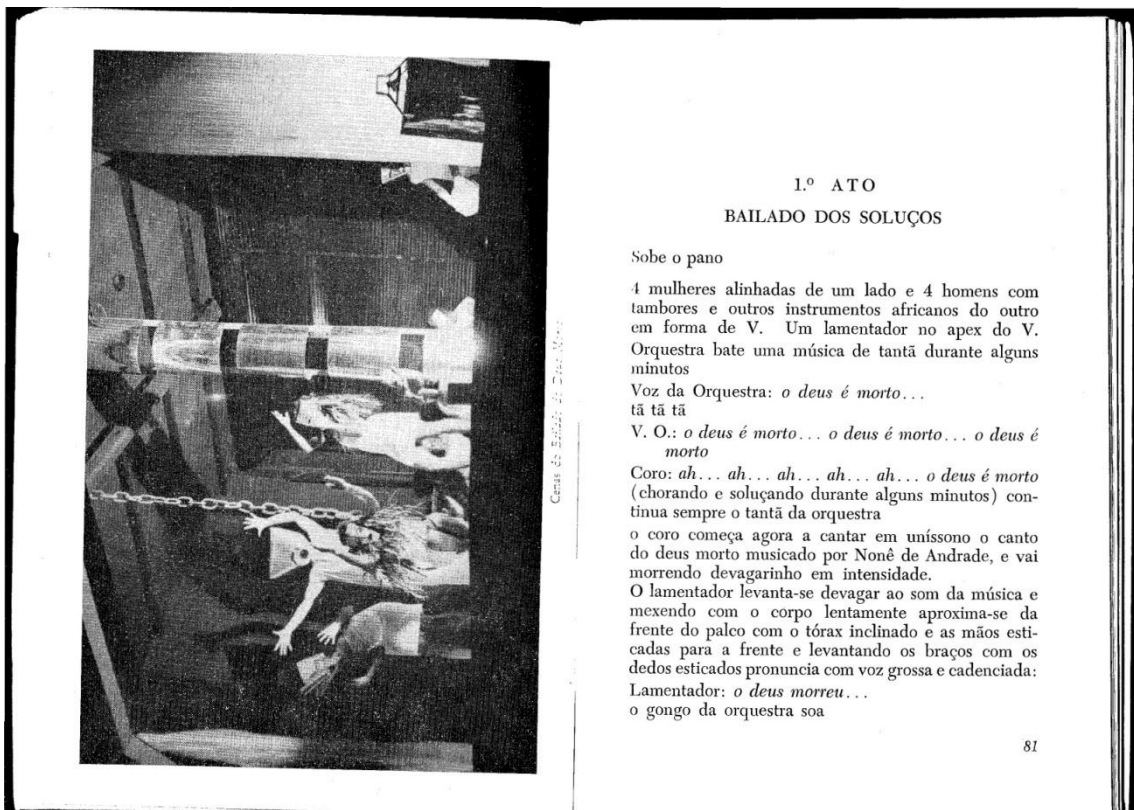


Figura 10. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973



1.º ATO
BAILADO DOS SOLUÇOS

Sobe o pano

4 mulheres alinhadas de um lado e 4 homens com tambores e outros instrumentos africanos do outro em forma de V. Um lamentador no apex do V. Orquestra bate uma música de tantã durante alguns minutos

Voz da Orquestra: *o deus é morto... tá tá tá*

V. O.: *o deus é morto... o deus é morto... o deus é morto*

Coro: *ah... ah... ah... ah... ah... o deus é morto* (chorando e soluçando durante alguns minutos) continua sempre o tantã da orquestra

o coro começa agora a cantar em uníssono o canto do deus morto musicado por Nonê de Andrade, e vai morrendo devagarinho em intensidade.

O lamentador levanta-se devagar ao som da música e mexendo com o corpo lentamente aproxima-se da frente do palco com o tórax inclinado e as mãos esticadas para a frente e levantando os braços com os dedos esticados pronuncia com voz grossa e cadenciada:

Lamentador: *o deus morreu...*
o gongo da orquestra soa

Figura 11. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 81

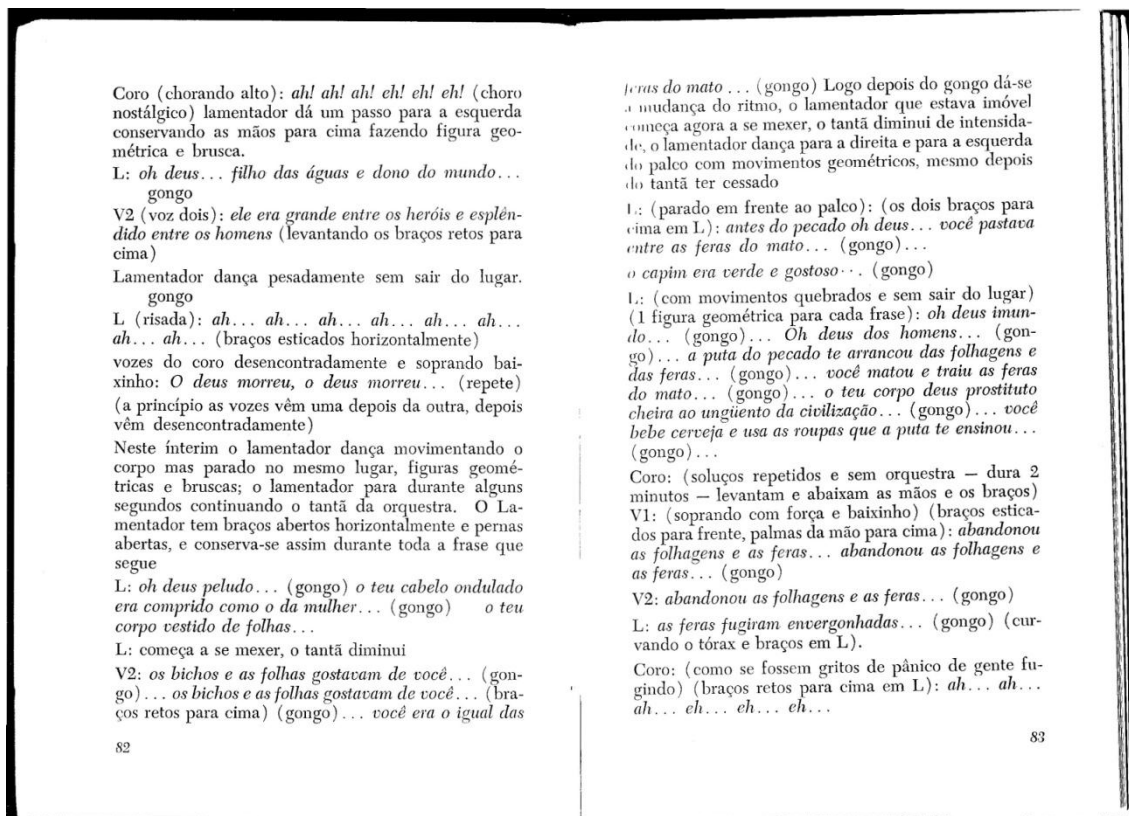


Figura 12. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 82-83

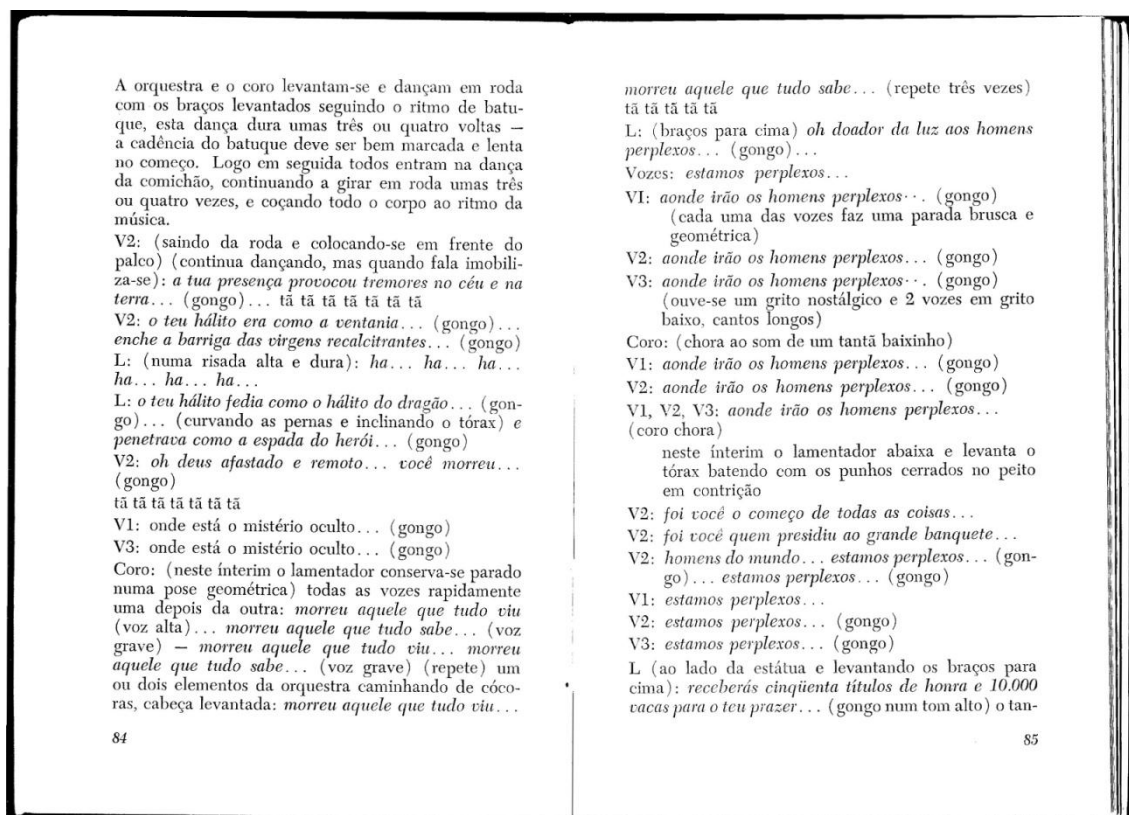


Figura 13. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 84-85

tã continua diminuindo sempre de intensidade e as bailarinas e as tres vozes vão recuando e dançando com movimentos cadenciados e lentos, o pano de boca que é uma gaze transparente cai e as bailarinas continuam recuando, a assistência enxergando este recuo através da gaze, o tantã morre com apenas um golpe seco e curto.

Fim do 1.º Ato

86

2.º ATO

CONFISSÃO E O FIM DO DEUS

Antes de subir o pano.

Orquestra e coro em 2 filas, música de tantã espaçado e baixinho

Cântico nostálgico prolongado

L: *oh deus... sombrio e taciturno... para onde vamos?*

VI: *para o mundo onde as minhocas devoram e onde tudo é poeira...*

(Cântico nostálgico)

VI: *é o canto do sofredor...*

L: *escuta o cântico... escuta... shsh... shsh... shsh... (soprando baixinho) é o latido do homem superior... oh deus calado... (com força) responde... o teu silêncio castiga os homens perplexos... (baixo e com força) para onde vamos...*

Cântico nostálgico e prolongado

O pano sobe enquanto o cântico continua

Mudança de ritmo... entrada no batuque

V2: (soprando baixo): *a mulher do deus...*

V1: (cantando num só tom): *a mulher do deus...*

V1: (levanta-se dançando ao som de batuque)

V2: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

87

Figura 14. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 86-87

V1: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V3: (soprando baixo e com força): *é a mulher do deus...*

V2: " " " "

V1: " " " "

V3: " " " "

V2: " " " "

V1: " " " "

V2: " " " "

V3: " " " "

V1: (dança durante o batuque acima e quando este está para terminar ela dançando abaixa-se devagarinho até estar ajoelhada, momento em que ela conserva os braços para cima enquanto V2 e V3 dançam sem sair do lugar.)

V1: (levanta-se e o gongo soa).

V1: *oh mundo... a minha busca nasceu na dor e na fraqueza... eu era inferior e os homens me repudiavam*

coro: (soluços e lamentos com as mãos)

V1: *procurei o encanto do mato...*

V2 e V3: (cantando baixinho e com os braços esticados para a frente): *o encanto do mato...*

V1: *retirei do mato o monstro mitológico... apaziguei a minha dor... foi o meu presente ao mundo e aos homens... foi a minha bondade...*

L: *oh deus humilhado... vítima da cilada... o teu sexo mudou... você não é mais o grande piedoso... a puta abafou a fúria do teu pênis feroso...*

(reco-reco bem alto três vezes)

88

As tres mulheres começam a dançar, curvando o tórax para a frente e as mãos em atitude de súplica e atitude de demonstração para a assistência

VI, V2, e V3 (em coro lento e baixo): *o teu sexo mudou... o teu sexo mudou*

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V2: *pu ti bum*

V1: *tuig tuig*

V1: *eu tinha a forma do hipopótamo...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *e o perfume da civilização*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *eu era a máscara da bondade e o começo de toda a ética...*

(gongo)

V2: *Tuig tuig*

V1: *eu era pura como ninguém...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *eu era a escrava de um ciclo... procurei o meu último repouso...*

(gongo)

V2: *tuig tuig*

V1: *entreguei a bondade ao herói...*

(gongo)

89

Figura 15. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 88-89

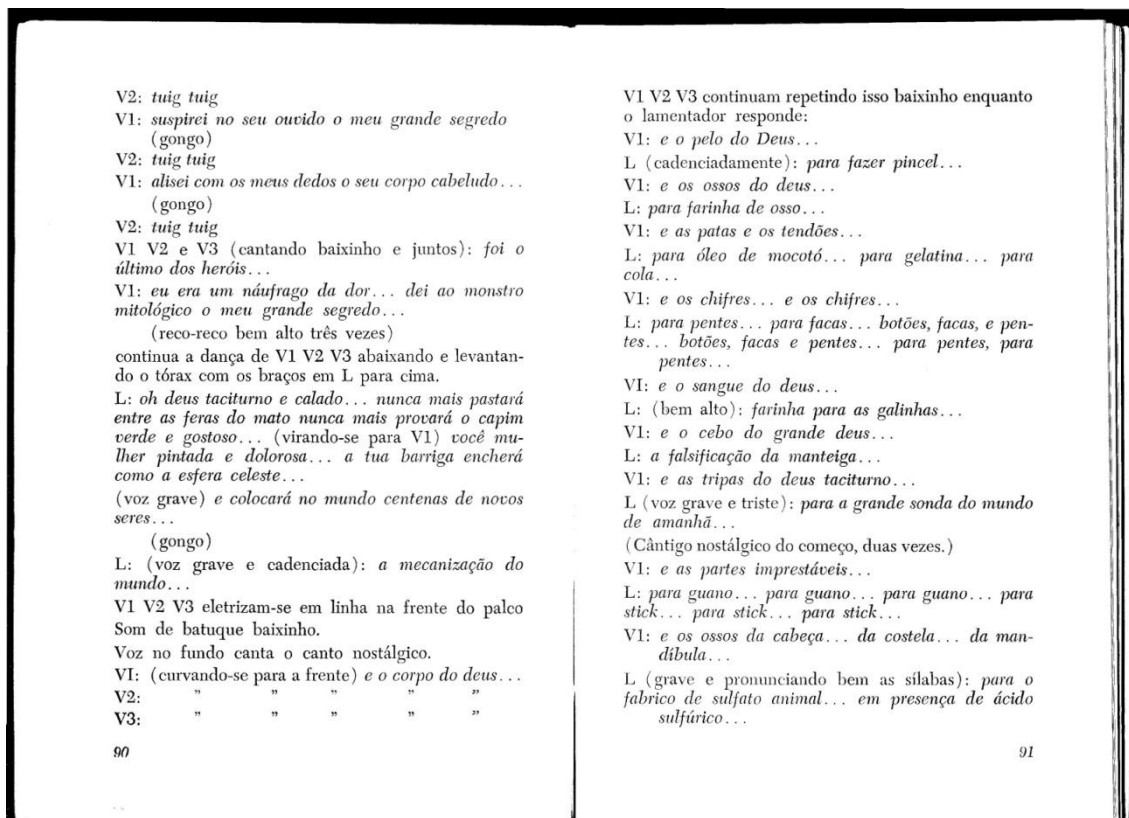


Figura 16. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 90-91

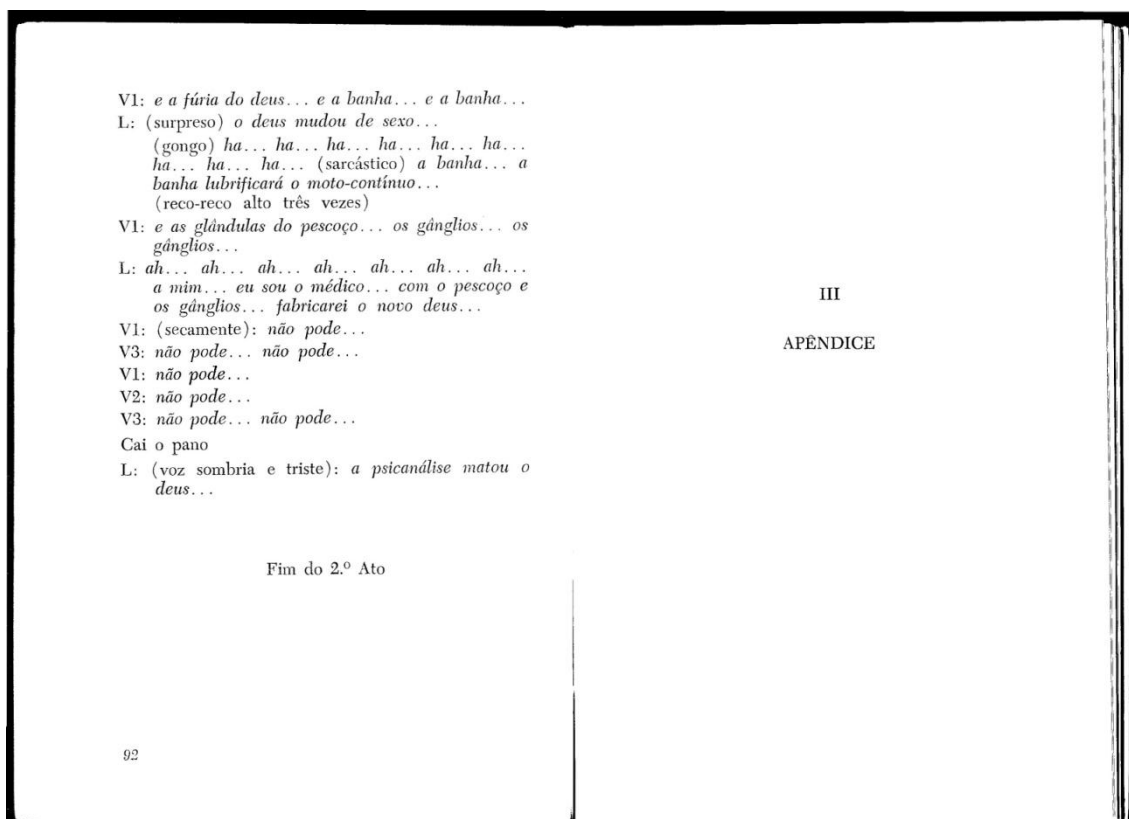


Figura 17. Texto de Flávio de Carvalho. Fonte: *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*, Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1973, página 92-93

2.2.1 Performer avant-la-lettre

“Revolucionário romântico”, Flávio de Carvalho, chamado assim por Le Corbusier, como ressalta Gonzaga (2014), se dedicou a inúmeras atividades distintas, formou-se engenheiro civil na Inglaterra, desenvolveu projetos e participou de concursos de arquitetura, esculpiu, desenhou, foi cenógrafo, figurinista, escritor e dramaturgo. Ricardo Maurício Gonzaga, artista visual, doutor em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes (EBA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), afiliado à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), publicou um artigo pela revista *Estúdio, Artistas sobre Outras Obras* em 2014, no qual analisa a ação performática de Flávio de Carvalho, “*avant-la-lettre*”, antes mesmo da noção de *performance art* surgir, talvez ela ainda estivesse em sua fase embrionária com as manifestações dadaístas ocorridas recentemente no Cabaré Voltaire.

Em 1931, realiza no centro da cidade de São Paulo uma ação que denominaria *Experiência nº 2*, em que caminha coberto com um estranho boné verde, em sentido contrário a uma procissão de Corpus Christi, despertando a fúria dos crentes, que terminam por partir para seu linchamento, do qual consegue escapar refugiando-se em uma leiteria para ser resgatado em seguida pela polícia, que o leva preso (GONZAGA, 2014, p.135).

Tratava-se, para ele, de fazer uma experiência. Característica reflexiva, traço marcante no artista moderno, porém nova no cenário brasileiro, relaciona à prática uma teoria, uma base conceitual que a fundamenta, publicando três meses após a polêmica ação um texto com o mesmo título: *Experiência nº 2*, onde descrevia o feito e teorizava de acordo com a psicanálise. Contudo, era uma leitura da psicanálise de acordo com a sua percepção, de caráter mais estético, artístico, do que científico de fato. Carvalho demonstrou certo interesse, ou preocupação, sobre a temática religiosa. Neste caso, queria fazer um estudo sobre a “capacidade agressiva de uma massa religiosa à resistência da força das leis civis, ou determinar se a força da crença é maior do que a força da lei e do respeito à vida humana” (CARVALHO, 2001, in. GONZAGA, 2014, p. 135). Não falava de seu trabalho como arte, eram experimentações. Usando o caso da *Experiência nº 2*, tanto a manifestação, quanto o referencial teórico, Gonzaga (2014) fala da teoria como parte do processo criativo do artista brasileiro. Seus textos não são explicações, não servem para justificar a ação artística, operam como substrato conceitual para a produção de imagens.

Em sua produção, Gonzaga aproxima o trabalho de Flávio de Carvalho da performance por outro caminho, usando teóricos como Vilém Flusser e Luiz Camillo Osório. Fica evidente a possibilidade de olhar para a manifestação de Carvalho e, interpretando-a em sua totalidade, notar a base conceitual e ideológica do artista, “(...) fornece pistas valiosas para a construção do perfil do autor e do trabalho” (GONZAGA, 2014). Dialogava com a antropologia, chegou a basear suas ações em leituras como John Frazer. De fato, é possível aproximar este apontamento da percepção de Diana Taylor e até mesmo de Richard Schechner, teóricos utilizados ao longo do presente trabalho, referências para o estudo da performance, que percebem-na como uma ação deslocada da realidade, algo que parte do real, o afeta e o desconstrói, servem como base metodológica para a compreensão de acontecimentos e contextos. O próprio Gonzaga (2014) olha para a *Experiência nº 2* e mostra como seu autor se distinguia do contexto em que se inseria. Ele trazia evidentes traços do modernismo, entretanto, subvertia a ordem, a implodia, ia além das relações artísticas apresentadas pela modernidade, ansiava por liberdade. Da tríade conceitual moderna, criação-meio-invenção, o experimento de Flávio de Carvalho migra para o pós-moderno, substituindo tal tríade por atitude-prática-desconstrução.

Ora, em seus diversos aspectos, a *Experiência nº 2* se adéqua perfeitamente a esta definição: pela centralidade de seu caráter intencional, marcadamente derivado de uma atitude de revolta contra uma prática cultural considerada arcaica e obsoleta pelo autor e contra a mentalidade que a gera; pela interdisciplinaridade característica de uma prática que desde sua origem como ideia até sua execução revela a liberdade em relação a meios artísticos específicos, típicos da modernidade; e pelos processos de desconstrução crítica, elaborados a *posteriori* por meio de textos reflexivos que visavam aprofundar o entendimento relativo aos elementos produzidos no decurso das experimentações (GONZAGA, 2014, p.137).

O vínculo de Flávio de Carvalho com as artes plásticas parece que evidencia, para Ricardo Gonzaga (2014), seu lugar como um dos precursores da performance. Gonzaga não ignora, obviamente, a vertente europeia, que se desdobra a partir das apresentações dadaístas de Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball, Jean Arp, entre outros, nos idos do ano de 1916, em Zurique. Entretanto, não as considera como influência direta para a perspectiva de Carvalho, que traz semelhanças, todavia, possui natureza distinta. Se as apresentações dadaístas, propostas como antiarte, surgiram como oposição à arte e aos rótulos a ela relacionados, o contexto em que ocorreram - uma Europa extremamente ativa e consciente de processos artísticos e culturais - não permitiu a desvinculação completa do horizonte artístico. Já no caso do Brasil, a arte se

encontrava em uma situação insipiente, contexto propício para que, oportunamente, emergisse o radical caráter experimental de Flávio de Carvalho. No entanto, a falta dos rigores do método científico o avizinhou das manifestações estético-artísticas.

O que é possível concluir, portanto é que, em relação ao problema da situação do precursor [...] é que ele o é porque em determinado momento histórico futuro a arte, caso se trate dela como no caso, viria a passar por ali, onde ele vinha atuando, de modo que, em retrospecto, se resgata para as tentativas experimentais do precursor seu caráter como tal. Parece óbvio: sem bola de cristal, não há como ser diferente, prevendo-se a possibilidade de desdobramento futuro numa determinada direção e colocando-se, como consequência, em posição de inaugurá-la (GONZAGA, 2014, p.137).

Gonzaga assume o lugar de Flávio de Carvalho na vanguarda da concepção artística de performance, que, ligada à noção antropológica, se apresentou como um movimento inovador no cenário artístico brasileiro, contraponto dentro do próprio movimento modernista brasileiro, no qual o artista se situava. Larissa da Mata posiciona Mário de Andrade em um pólo dentro do modernismo e Flávio de Carvalho em outro, para erigir a primeira parte de sua tese de doutorado, apontando a singularidade de Carvalho dentro do grupo, que, inclusive, possuía outra noção acerca da antropofagia. Vinculada à tradição cultural europeia, predominantemente ibérica ou francesa, a antropofagia de Oswald de Andrade não deixa de estar ligada ao impulso moderno de elitismo estético e também ao autoritarismo de Estado, persegue uma “idade de ouro” primitiva, a época futura do “homem nu”, o tempo em que a magia e a vida se misturavam, em que os bens eram compartilhados. O herói desta época não seria mais o selvagem ingênuo, mas o primitivo tomado pela ironia, cujo maior exemplo é, para Larissa da Mata, *Macunaíma*, de Mario de Andrade. A antropofagia oswaldiana se apresenta dinâmica e transformista, possui eminente caráter marxista.

Antropofagia bipolar, o princípio antropofágico de Flávio de Carvalho não reconhece Deus, nem idade de ouro. Compreende o valor da alteridade. A relação de Carvalho com o primitivo, com a origem, não estava ligada a uma etapa percorrida em uma evolução linear, mas sim a algo sempre presente, sobreposto ao instante, acessado em momentos específicos. Em seu pensamento, as forças motrizes da invenção de Deus são a fome, o medo e o sexo, “(...) as necessidades primitivas do ‘homem do começo’ (...)” (GONZAGA, 2014, p. 139). Em publicação feita postumamente, o livro *A origem animal de Deus*, revela o interesse em elaborar uma posição teórica a partir de uma perspectiva francamente intuitiva e descompromissada, mesmo que embasada na psicanálise, na antropologia ou na filosofia. Através de conceitos como o totemismo,

psicologia das massas, do indivíduo, realizou, também, estudos sobre história da religião.

Em outro texto, *O bailado do Deus morto*, Gonzaga (2014) vê rico material para esta análise, pois revela as preocupações de Flávio de Carvalho com relação à temática religiosa. Se ao ler Georges Bataille, em sua noção de animalidade e a interpretação de Hans-Thies Lehmann sobre o autor e este conceito, pode-se falar da *razão utilitária* como a definitiva objetificação da vida e da realidade, uma instrumentalização do mundo e do tempo, é impossível não aproximar do pensamento de Flávio de Carvalho ao realizar a leitura do bailado, onde os homens do mundo decretam o fim do Deus e debatem como usar os seus restos em um mundo novo, “Como se aplicassem a noção antropocêntrica utilitarista de “animais e vegetais úteis” (GONZAGA, 2014, p. 140). No mundo coisificado estaria, de fato, morto o Deus?

Em texto onde fala das ideias teatrais de Flávio de Carvalho, a dupla Marco Vasques e Rubens Cunha, à época da publicação estudante do programa de doutorado e professor, respectivamente, ambos afiliados à Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), aproxima as iniciativas de Carvalho às propostas de Adolphe Appia, Gordon Craig e Antonin Artaud, encenadores europeus, grandes inovadores do fazer teatral ocidental do século XX. O artigo *Reformar, demolir: as ideias teatrais de Flávio de Carvalho*, publicado no periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), *O Percevejo*, no ano de 2015, torna evidente, ao acercar Flávio de Carvalho da vanguarda do teatro ocidental de então, seu lugar como questionador da estrutura teatral burguesa, tranquilizante, pacificadora, que promove um estado de homeostasia, a regulação dos impulsos internos individuais, adequados, moldados. Domesticação. Parece ser Artaud se posicionando contra o teatro psicologizante, também de origem burguesa, do contexto em que estava inserido, mas foi Carvalho quem escreveu, “(...) a psicanálise matou o deus...” como última frase de *O bailado do Deus morto*. Era um protesto contra o estado da arte, contra uma sociedade guiada por preceitos patriarcais. Cunha e Vasques fazem saltar a importância do *Teatro da Experiência* neste intento. Ainda que breve, efêmera, a iniciativa teve fim na terceira noite de apresentação, na temporada de estreia, com *O bailado do Deus morto*, que marcava a ruptura com um teatro cujos elementos centrais eram o texto e a presença radiante do ator-estrela, um teatro gerido por diretores-empresários e oferecido como *shows* para o espectador inerte. A pretensão era inventar um novo teatro e não reformar algo que já estava dado.

A nossa contribuição no teatro – continuou o Sr. Flávio de Carvalho – é ambiciosa: não pretendemos reformar coisa alguma, mas sim construir novas coisas. Um novo teatro para o Brasil e para o mundo. Somos um laboratório de experiências; funcionamos como qualquer laboratório de física ou química: observamos fenômenos e dessas observações tiramos nossas conclusões e a nossa directriz (CARVALHO, *Jornal A Noite*, Rio de Janeiro, terça-feira, 21 nov. 1933, in.: CUNHA; VASQUES, 2015, p.73).

Talvez, o fazer teatral de Flávio de Carvalho, naquela São Paulo de 1933, surgisse como um discurso, uma prática que falasse de questões inaceitáveis, ou melhor, silenciadas em uma sociedade moralista e opressora, uma prática que fez questionar velhos ícones e a cultura tratada como Panteão, intocável. Cunha e Vasques apontam o legado de Carvalho sendo colocado na esfera do exotismo, como que excluído, uma trama secundária que só emergiu por uma mudança de paradigma no próprio olhar realizado pela Academia sobre a pesquisa, que se torna cada vez mais adequada para a compreensão da diversidade e a pluralidade das manifestações humanas, para a singularidade dos seres. É o que Paulo Caldas (2010), um exemplo de pesquisador-artista contemporâneo, ao olhar para a dança e para as manifestações artísticas cujo corpo seja mediador da experiência, fala da concepção pedagógica do corpo: reconhece a diferença na composição biológica de cada corpo (além das semelhanças) que ainda é afetado e atravessado pelo que lhe acontece ao longo da vida, esta, sem dúvidas, única. Tem a ver com existência.

O *Teatro da Experiência* intentava estudar novas formas de dicção, observação e experimentação de efeitos luminosos, cenografia, sendo *O bailado do Deus morto* a efetivação da pesquisa em uma experiência estética prática. A dramaturgia foi pensada para a cena, com o texto elaborado de forma experimental. Tendo o bailado apenas dois atos, trata da origem animal de Deus, um Deus distante da vida prática do homem, antropomorfizado, devorado pelos homens, que buscam nele objetos úteis para a vida cotidiana, prática (CUNHA; VASQUEZ, 2015). Indo atrás de pessoas destituídas do modelo de atuação viciada da época, uma forma de desenvolver suas práticas laboratoriais, selecionou os atores para a montagem entre pessoas sem experiência, quase todos negros, caminho inverso das grandes companhias profissionais. Pretendia chegar a um teatro livre da escrita, da representação, focado na presença e no diálogo pleno entre os elementos cênicos e técnicos disponíveis, potencializar a relação.

A composição estrutural da dramaturgia *O bailado do Deus morto* obedece tão somente ao princípio da cena e se configura apenas num roteiro norteador do efeito cênico desejado por Flávio de Carvalho. Os atores estão vestidos com lençóis-túnicas brancos, máscaras de alumínio, em um cenário em que

uma corrente, simbolizando a dependência do homem à presença de um Deus imaginário, é sustentada por uma coluna também de alumínio. A corrente será arrebatada e Prometeu estará liberto de seu sofrimento. A iluminação foge do convencional para a época, que normalmente iluminava apenas o ator-estrela, sempre com uma luz geral no centro da ribalta. A montagem evidencia, tal como se pode compreendê-la hoje, que Flávio de Carvalho estava em busca de um teatro perdido [...]. O retorno ao coro, a Dionísio e a música xamânica possibilita percorrer tal aproximação [...] (CUNHA; VASQUES, 2015, p.76).

Era um teatro de natureza profana e blasfematória. Flávio de Carvalho, em toda a sua profusão criativa, nas diversas linguagens em que se expressou, sempre trabalhou em uma zona instável, na fronteira que permitia revirar os escombros de sua época, mergulhar fundo no escuro de seu tempo. Vê na fome, Deus. Em sua teoria que aproxima a divindade do homem comum, avizinha Deus da noção de cultura plastificada, artificial, que deve ser devorada por completo. O novo teatro, as renovações estéticas propostas pelo artista demandam encontrar no homem um outro homem, ligado ao primitivo, é um resgate do anímico, “(...) o que é original na vida” (CUNHA; VASQUES, 2015). Este ponto é onde Flávio de Carvalho se conecta, em uma interpretação particular, do *perspectivismo ameríndio*, o qual foi apresentado pela via antropológica de Viveiros de Castro, Pierre Clastres e Renato Sztutman, onde o Xamã, na figura de condutor do ritual, de caminhante das beiras do mundo, rege o contato da tribo com as forças primitivas da natureza, com o encontro de perspectivas, uma qualidade dos deuses, quando o indivíduo extrapola os limites de seu corpo/consciência e se encontra com a força original, primeva. A mesma leitura, feita no presente trabalho, vê possibilidade de olhar para este deslocamento de Flávio de Carvalho e notar proximidade com a noção de animalidade apresentada por Georges Bataille, ainda que ele não tenha sido fonte direta (intencional) para Carvalho.

Antonin Artaud, que também não foi fonte para Flávio de Carvalho, apresenta inúmeros pontos de contato com as intenções do artista brasileiro, que se inseria em contexto completamente distinto do francês, mas que em sua selvageria teórica, na anarquia criativa que o caracterizou, fez com que “os mundos se tocassem”, “Na mesma esteira de Artaud, Flávio também está brigando contra o modelo oficial de cultura, contra instituições castradoras que servem para o controle social, tais como a igreja, o casamento e as estruturas de poder” (CUNHA; VASQUES, 2015, p. 81). Ambos queriam resgatar a pulsão de vida que o teatro burguês perdeu, um novo espírito, uma nova linguagem, queriam reordenar o gesto, a palavra, o canto, o grito, o corpo.

2.3 Da crueldade que nasce a vida

O *Teatro da Crueldade* se afasta determinantemente da representação. Ele é, na percepção de Jacques Derrida, a própria vida no que ela possui de irrepresentável, sendo a vida a origem não representável da representação. A leitura de Derrida (1995) encontra um Artaud que repudia o conceito imitativo da arte, que explora e desenvolve meios para igualar o teatro à vida. Não à vida que se prende em caracteres, não à vida individual, mas à vida que varre a individualidade humana, uma espécie de vida liberada, não sendo a individualidade mais que um reflexo. Em *A Escritura e a Diferença*, uma coletânea de artigos e conferências do filósofo e ensaísta que abrange os aspectos fundamentais do pensamento e da crítica de acordo com o movimento estruturalista, Derrida percorre amplo espectro sobre a temática, olhando para os signos e para a linguagem, para correntes culturais, filosóficas, para pensadores que, em sua análise, implícita ou explicitamente, colocaram em “xeque” o pensar e as verdades da representação sígnica. Entre eles está Antonin Artaud e seu *Teatro da Crueldade*. Derrida aponta o teatro de Artaud como não-teológico, entendendo por teológico um teatro dominado pela palavra, pela razão, a intelectualidade que reduz o sentido, que governa a leitura.

O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor-criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta *representá-lo* no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias. Representar por representantes, diretores ou atores, intérpretes subjugados que representam personagens que, em primeiro lugar pelo que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador” (DERRIDA, 1995, p. 154).

Libertador. O teatro pretendido por Artaud - que esquadrihava as possibilidades cênicas atrás de uma proposta cuja encenação estaria libertada do texto e do autor-deus, onipotente, onisciente - instala os participantes em uma relação de alteridade, que extrapola as categorias de ator ou espectador, convidando todos a re-presentar, no sentido de tornar presente o que estaria em outro lugar, o que é diferente de repetir outro momento, apresentar um presente. Se presente é algo que se ergue como uma dádiva, não se trata da representação que oferece imagens e emoções superficiais através do espetáculo para espectadores reduzidos a condição de curiosos. A re-representação cruel deve investir, instalar, é a não-representação, é a representação originária “(...) se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias

direções, experiência produtora do seu próprio espaço” (DERRIDA, 1995, p. 157). Isto é o que Derrida chamou *Espaçamento*, a produção de um espaço que não caberia em palavras, que nenhuma palavra poderia resumir ou compreender. Seria uma espécie de apelo a outro tempo que não o da sequência linear que se desdobra, um apelo a uma nova noção de espaço e a uma ideia particular de tempo. No palco do *Teatro da Crueldade*, o “espetáculo” não funcionaria como reflexo e busca por catarse, mas sim como potência, uma força.

Neste sentido, Artaud convida a pensar na palavra crueldade, percebida como necessidade e rigor, uma decisão implacável, a determinação irreversível, submissão à necessidade e não ao sadismo e ao horror. Para Derrida, em sua arguta leitura, a crueldade está relacionada, em sua origem, ao assassinio, e em primeiro lugar ao parricídio, pois o retorno à origem do teatro, a que se pretende Artaud, “(...) é a mão que se levanta contra o detentor abusivo do *logos*, contra o pai, contra o Deus de um palco submetido ao poder da palavra e do texto” (DERRIDA, 1995, p. 159). Não cabendo na realidade rasa, o *Teatro da Crueldade* se aproxima do sonho. Porém, não é um teatro do inconsciente, é o teatro da lucidez extrema, um teatro que requer a “consciência do assassino”. Ele se afasta do teatro psicanalítico que corre o risco de ser dessacralizante e vai em direção à regressão para o inconsciente através do sagrado, da experiência mística, da magia, da revelação, a manifestação da vida. É justamente a evocação de Deus que destruirá a maquinaria teológica do teatro, de acordo com Jacques Derrida.

O divino foi estragado por Deus. Isto é, pelo homem que, deixando-se separar da Vida por Deus, deixando que ultrapassem o seu próprio nascimento, se tornou homem por manchar a divindade do divino: “Pois, longe de acreditar no sobrenatural, no divino, inventados pelo homem, penso que é a intervenção milenar do homem que acabou por nos corromper o divino” (ARTAUD, IV, p. 13). A restauração da divina crueldade passa portanto pelo assassinio de Deus, isto é, em primeiro lugar do homem-Deus (DERRIDA, 1995, p.166).

Flávio de Carvalho, que se opunha à sociedade patriarcal, assim como Artaud, buscava uma arte que não coubesse em parâmetros institucionalizados. Ambos destituíram o Pai, petrificado, e perseguiram uma arte que brotasse da selvageria da vida, pulsante. A escrita de Artaud, para Daniel Lins (1999), ocorre no limiar da profundidade do corpo, como uma doença. Seu *Teatro da Crueldade* persegue o transe provocado por meio da eclosão do conhecimento físico das imagens criadas, o abandono da linguagem intelectual, clara, racional, lógica. A linguagem de Artaud deve ser procurada na sombra, na dobra, como barulho, desarmonia. Ele deseja o livre

exercício da vida, permitir ao homem libertar-se das preocupações com a economia e entregar-se efetivamente ao momento presente, indo até o fim de suas possibilidades, extrapolar os limites estabelecidos pela “palavra-prisão”, que restringe o pensamento, limita a potência da vida selvagem, primitiva.

A escrita artaudiana é uma mescla de gritos e sussuros, lágrimas espermáticas, urina, sangue e sêmen que trituram, torturam o corpo, e produzem uma escrita de fogo e carne queimada, flutuando como um bezerro sacrificado na superfície ensanguentada, numa produção de marcas, escarificações no corpo e não nas páginas. Marca como a lei, lei como a escrita sobre o corpo, corpo como além da crueldade (LINS, 1999, p.10).

Fenômeno visceral, a linguagem de Antonin Artaud busca a palavra isenta da mediação por um intelecto. Para Daniel Lins (1999), é na total subjetividade das vísceras que a linguagem artaudiana se acomoda, e, em consequência, a realidade singular das coisas, uma singularidade atravessada pela multiplicidade. A palavra, enquanto fenômeno visceral, é a apresentação sonora de uma inquietação nervosa, aparece como uma entidade de sons ilimitados, como as reações da qual ela é resultado, variando, apenas, devido à fisiologia do sujeito emissor. Deste ponto de vista, nada quebraria a instantaneidade da sensação e nenhum esquema intelectual regeria a relação de um corpo com o mundo. Como prova disso, para Artaud não existe sujeito depositário de condições e possibilidades permanentes, um mestre de conhecimento geral, o herdeiro protetor de um capital transcendental - o que evidencia seu lugar enquanto questionador de instituições, a solidificação.

O fazer teatral, a escrita de Antonin Artaud, que além de pensar a linguagem, faz pensar o próprio homem, como notou Daniel Lins (1999), é aqui aproximado da noção de performance de Diana Taylor ao distinguir a memória arquivística da *embodied memory* (memória incorporada). Enquanto uma se fundamenta em estruturas concretas, interpretações decisivas, a outra é fluída e comporta as manifestações que fazem o passado se dobrar sobre o presente, que vão além dos discursos oficiais, que os desconstroem em prol da multiplicidade de perspectivas e possibilidades de interpretação, da subjetividade potencializada na construção da leitura sobre uma experiência coletiva.

Aproximar Artaud da performance de origem antropológica é um movimento para fazer saltar o caráter ritual de sua proposta, que busca resgatar o contato com o sagrado perdido pelas experiências estéticas que se limitam à representação. Mas Josette Féral também aponta características que deslocam o teatro artaudiano para próximo da

performance estética, tornando o *Teatro da Crueldade* uma referência para o teatro encenado contemporaneamente, que a autora chama *teatro performativo*, numa tentativa de ultrapassar a noção de *pós-dramático*, desenvolvida por Hans-Thies Lehmann, e que não passa de uma maneira de tornar manejáveis as manifestações teatrais que vão à cena no começo do século XXI, reconhecendo a impossibilidade de enquadrar o fazer teatral praticado atualmente em qualquer categoria, que se limitaria sempre a ignorar e a reduzir a diversidade das práticas cênicas.

ALÉM DA PERFORMANCE, OU DO TEATRO

O pequeno frente ao monumental, o velado frente ao desvelado, a possibilidade de se observar internamente mais do que receber passivamente informações, são para Glusberg (2013) traços pertinentes na *performance art*, que não se interessa por elementos que direcionem a experiência e a compreensão de quem frui a obra de arte, como o jogo de luzes e focalizações cênicas, exemplo dado pelo autor. Atuante no contexto artístico mundial nas décadas de 1960 e 1970, Glusberg (2013) considerou a dinamização das artes plásticas como origem da performance, sendo os movimentos como o *happening*, o dadaísmo e a *body art* seus predecessores. Ele nota o caráter híbrido da performance, sua condição cênico-teatral, diretamente ligada ao momento presente, à relação, à presença. Ao corpo. Por se tratar de um “(...) ato verdadeiro de comunicação, de transmissão de significados” (GLUSBERG, 2013, p. 76), um encontro, a performance envolve os inúmeros sentidos humanos, transformando o corpo em signo, “um veículo significante”. Trata-se de um discurso do corpo. Algo que abalaria a relação das pessoas que vivenciam a experiência da performance com o corpo da sociedade contemporânea.

Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já não reconhecemos um gesto como um ato semiótico, nós o tomamos simplesmente como um ato do dia-a-dia. Então, para re-converter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra dessa operação (GLUSBERG, 2013, p.76).

No ano de 1965, Günther Brus, em uma performance denominada *Self-mutilation*⁶, onde o artista se cobre de creme de barbear e se relaciona ostensivamente com lâminas, tesouras e uma série de objetos pontiagudos ou cortantes, chegando a ferir-se voluntariamente, deixa claro sua abusiva relação com o próprio corpo. Em outra ação, *Letzte aktion von Brus*⁷, o artista austríaco faz cortes em seu corpo com bisturis, costura as feridas e depois as mergulha em álcool, provocando em si mesmo, diante de espectadores, enorme dor. Hermann Nitsch⁸, também austríaco, em suas ações envolve muito sangue, animais mortos que são cortados, mutilados, deformados e corpos explicitamente expostos, cobertos por sangue ou vísceras dos animais mortos⁹. Os dois artistas, que se expressam por meio de diversas linguagens, com suas performances, no

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=Gmtm_A5fvbc

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=7OXwwTvGMkc>

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=1vMQ9WNnFnU>

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=FOUKS_IJhk

início da década de 1960, contribuíram para a sistematização daquilo que viria a ser chamado *body art*. Jorge Glusberg (2013), em sua obra *A arte da performance*, apresenta o termo *body art* enquanto agrupamento de diversas tendências que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo masoquista de flagelação do próprio corpo.

Se notarmos na leitura de Glusberg sobre performance a natureza híbrida e a ausência de um “território” específico para que a performance se manifeste, acessando todas as linguagens possíveis para se materializar, a centralidade do corpo enquanto mediador da relação de alteridade, a criação do *espaçotempo* que instala o sujeito na liminaridade, “nem-aqui-nem-lá”, a obra de arte concebida diretamente a partir de uma leitura do real e servindo para desconstruir, contestar a realidade. Se as performances apresentadas acima, onde Hermann Nirsch e Günter Brus se mutilam, mutilam a carne, demonstram um limite em que a arte atravessa a realidade a ponto de não permitir um retorno, violam os limites da ficção, através da dor, da morte, se aproximam do irrepresentável, evidenciam o caráter imediato do acontecimento. Considerando todos estes pontos levantados, pode-se então fazer uma aproximação entre a performance apresentada por Jorge Glusberg e a noção de performance teatral apresentada por Josette Féral que, inclusive, distingue o teatro da performance a partir da *lei do não retorno*, a impossibilidade de voltar ao estado que se encontrava antes.

As inquietações de Andreas Huyssen quanto à globalização massificadora, que ignora o ritmo e o tempo de cada um para impor uma realidade superestimulante, solapa individualidades, subjetividades, que dá modelos a partir de instituições, cria uma verdade. Michael Pollak fala de um trabalho de enquadramento da memória, que tende a criar padrões e que, através de muito “barulho”, ignora o que fica em silêncio. Ciane Fernandes aponta para o excesso de velocidade e brutalidade no acesso às informações, que chocam e imobilizam, geram apatia ante o enorme fluxo de atrocidades - talvez por isso tenha pensado na noção de *paragem*, que é mais do que a ruptura com o ritmo, é a subversão, a revolução do tempo que se abre para a poesia, para a presença efetiva. Dança e performance foram as linguagens sobre as quais Fernandes empreendeu seus estudos na busca pela *paragem*, ambas manifestações artísticas que fogem de um sentido pleno, com uma “dramaturgia”, uma “coreografia” que, avessa ao sentido intelectual das palavras ordenadas em um texto lógico, acontecem no corpo, comunicam pela sensação, pela percepção. Daqui pode-se reconhecer o efetivo valor da performance enquanto ruptura com um tempo avassalador, com os sentidos

ultraestimulados, com as relações superficiais, a partir da ação ritualizada, que cria possibilidade para sair de si e encontrar-se no outro. Dá-se a quebra com a *razão utilitária*, o sujeito sai da lógica de trabalhar e poupar, vida mecanizada, para se entregar ao presente; o mundo e o corpo deixam de ser meios, instrumentos com a função de cumprir determinado objetivo, para simplesmente ser. É a vida despojada de valor, é a vida despojada, é a vida gratuita, sem utilidade, tal qual a vida de um animal.

Entretanto, não se pode dizer que a performance, nos dias de hoje, cumpra a mesma função que cumpria em seus primórdios. Publicado inicialmente em 1992, o artigo *O que resta da Performance? autópsia de uma arte realmente viva*, cuja autoria é de Josette Féral, aponta para a metamorfose que sofreu a *performance art* ao longo de sua trajetória, sendo atravessada pelas apropriações decorrentes do contexto histórico e estético. De forma resumida, de acordo com Féral, as principais características da *performance art* em sua origem seriam: a total recusa à representação, com a valorização da presença; oposição à comercialização da arte, da arte vista e tratada como mercadoria; valorização do processo ante o produto final; inscrição da arte na vida, recusando a clivagem que tratasse a prática artística como uma esfera autônoma; refutação de toda e qualquer catarse.

Antes, carregada por forte caráter experimental, a performance dos anos 1980, e adiante, perdeu seu valor de experimentação devido a ela ter se tornado um modo habitual de funcionamento da arte. Com outro trabalho, publicado posteriormente, *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), Féral argumenta sobre o impacto da tecnologia na prática do *performer* e fala sobre a *performance midiática*, aquela que suprime a “presença real” do *performer*, que tem sua presença mediada por recursos tecnológicos, neste caso, ele passa a constituir um dos elementos da performance, não é mais o centro, a performance tem afetada algumas características muito distintas de originalidade. O que antes era trabalho sobre o corpo, deslocou-se para a imagem, facilmente reproduzida em uma tela televisionada; a relação com a temporalidade da representação, com a duração; o trabalho sobre o espaço, que, se outrora se dava em zoológicos, jaulas e piscinas, agora voltou para as galerias e os museus, ou qualquer outro “lugar de arte”. A performance, que deveria ser única, assim como o *happening*, ações corporificadas, pensamento como ação, acabou por ser incorporada pelo mercado de arte e tornou-se produto.

Nos anos 1990, o sujeito da performance é um indivíduo que restitui as complexidades da enunciação, recusa a eliminação das tensões entre sua individualidade

e a história, entre a política e a estética, diferente do sujeito essencialmente pulsional da performance dos anos 1970 (FÉRAL, 2015). Retornando ao real como fabricação do político e ao vínculo com o indivíduo, negando os jogos de ilusão, a performance retorna à ação engajada. Enquanto gênero, permite alcançar objetivos, “O discurso da performance reintegra então a palavra e o sentido, o relato e a narração, conquanto de maneira não tradicional” (FÉRAL, 2015, p. 183). É o retorno ao relato. Fundamentada em Richard Schechner e Victor Turner, uma leitura da performance dos anos 1990 não a mostraria enquanto criação, a situando entre o ritual e o relato, resultado de um vasto e ininterrupto diálogo com outros textos.

[...] presença muito forte do intérprete, sensibilidade, jogo de atuação, relação com a palavra, com o corpo, mas também ausência de meios tecnológicos. No palco, a artista está sozinha em um cenário muito sóbrio. Ela fala e é esta palavra, sempre na primeira pessoa, que a põe em cena (FÉRAL, 2015, p.185).

Tudo passa pelo Eu do *performer*, pelo ego. A performance se torna um lugar privilegiado da individualização generalizada, característica da sociedade contemporânea. É um Eu presente integrando às preocupações imediatas um futuro, necessariamente, imaginado em crise. A performance problematizou o indivíduo quando antes pretendia problematizar o corpo e suas pulsões, dialogava com um novo individualismo.

Hoje em dia, todo indivíduo é um indivíduo preocupado com o seu corpo, com sua relação para com o outro, com a implosão do coletivo, com a evaporação das ideologias, com o fim das subversões, com o nascimento dos nacionalismos, com os problemas ecológicos. O *performer* aparece, como um indivíduo que não é diferente dos outros quanto as preocupações que ele afixa na sua prática artística (FÉRAL, 2015, p.188).

Durante a década de 1970, momento profícuo para a performance, ela apresentava sempre uma função: despertar, provocar, questionar tradições, afetar a relação entre a obra e seu público. Não havia o enquadramento dentro de um gênero ou forma específica, era uma multidão de manifestações e práticas que podiam ser catalogadas como performance. Sua função primordial era única, contestar a ordem estética e artística que prevalecia então. Da década de 1990 em diante, a performance, enquanto gênero artístico bem definido, é sempre uma opção vinculada a uma mensagem, à significação (FÉRAL, 2015).

Aí está o deslizamento (*shift*) importante ocorrido no domínio da performance a partir dos anos de 1980. A *performance* não é mais uma função. Ela se tornou um *gênero* e, como tal, ela pôde por sua vez, como todo

gênero, preencher várias funções (de denúncia, ritual, discurso sobre o mundo, sobre o eu), tudo aquilo de que não se privam os múltiplos artistas que a ela se entregam (FÉRAL, 2015, p.176).

Por uma poética da performatividade: o teatro performativo, artigo resultante de uma comunicação acadêmica no começo dos anos 2000, é onde Josette Féral evidencia a distinção da performance em dois caminhos. Um relacionado a manifestações tecnológicas, onde a relação do *performer* com o espectador é mediada pela tecnologia e pelas mídias disponíveis; e a *performance teatral*, o corpo como instrumento semiótico, meio para que a manifestação da performance se dê, diretamente ligada à presença, o encontro. A *performance teatral*, assim como a noção de ritual do olhar antropológico de performance, são, para Josette Féral, características fundamentais do teatro praticado contemporaneamente, que se forma como ruptura ao estado permanente de excitação, aos estímulos que reduzem indivíduos a consumidores, um teatro resultante de pesquisas e fundamentação teórica, que busca estabelecer uma relação baseada no corpo e que não dê um discurso pronto, claro, em palavras ordenadas de maneira inteligível.

O *teatro performativo*, em si, não existe. É uma unidade para tornar possível uma reflexão mais abrangente quanto ao teatro realizado nas primeiras décadas do século XXI. Um teatro que ressoa os ecos de propostas como as de Antonin Artaud e também Flávio de Carvalho, que se pretende ritual e aspira oferecer condições para que novas formas de se relacionar com o que é outro e consigo mesmo se estabeleçam, que seja potência, devir. Trata-se do teatro sagrado, que aproxima os homens da divindade, da magia, do sonho, que estimula e fortalece as relações com o que o homem tem de mais primitivo, relacionado à capacidade de existir. Flávio de Carvalho propõe experiências cênicas e se envolve com iniciativas ousadas no campo teatral, que além de servir como objeto de contemplação, observação, incita reflexões e subverte a forma, abre novas maneiras de perceber e se relacionar com a realidade. Artaud, com a proposta do *Teatro da Crueldade*, marca definitivamente o começo do fim de um teatro cujo texto seja o elemento central, discursos prontos, catarse, teatro psicologizante. Ele traz a necessidade da entrega aos impulsos da vida (ou da morte), ao momento presente vazio de expectativas limitadoras da experiência.

Hans-Thies Lehmann, um ensaísta que também se debruça sobre a prática teatral contemporânea, percebe sua proximidade com a performance, um laço íntimo com a dança e a intenção de ser mais do que uma experiência vazia de significado. No livro *Escritura política no texto teatral*, o primeiro capítulo intitulado *Interrupção* é onde o

autor contextualiza o *teatro pós-dramático* em sua potência política. Não cabe aqui discutir a validade do termo pós-dramático e as intenções de Lehmann, mas olhar para mais uma leitura sobre a prática teatral que vem surgindo e, neste caso, notar que a real função política destas manifestações está em não permitir que o espectador se instale em uma condição passiva, relegando a ele o lugar de receber, consumir ideias e discursos de alguma outra pessoa. É estimular os sujeitos participantes a ocuparem um papel ativo, autoral na interpretação de qualquer leitura, seja de uma experiência estética, seja das memórias que compõem a sua vida, seus capítulos de existência.

É político [...] o que, desde a linguagem até as leis, direitos e deveres, dá a medida comum, uma regra que constitui uma comunidade, um capo de regras para um consenso potencial. Se isto for verdade, o teatro político deveria ser entendido como uma prática não da regra, mas da exceção. Somente a exceção, a interrupção do que é regular deixa a regra à mostra e lhe empresta de novo, mesmo que indiretamente, o caráter de questionabilidade radical, esquecido na pragmática contínua de sua aplicação – é só pensarmos no milagre em comparação com o curso da natureza, na misericórdia com relação à lei, no *happening* em contraste com o cotidiano (LEHMANN, 2009, p.08).

É político no teatro o que é expressivo e que seja traduzível em uma interpretação, um abalo no que é habitual. Ele é político onde realiza o deslize da moralização ligada à personalização, um teatro que produz situações nas quais a inocência enganosa do espectador é questionada, violada, perturbada.

BIBLIOGRAFIA

17ª BIENAL DE SÃO PAULO. *Catálogo Flávio de Carvalho*. Curadoria: Walter Zanini e Rui Moreira Leite. Pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo: 1983. 130 p.

ADRIASOLA, Juan José. The archive and the repertoire: performing cultural memory in the americas. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, Chile, n. 39, p. 163-168, 2006. Disponível em: <<http://estetica.uc.cl/publicaciones/revista-aisthesis/68-revista-aisthesis-nd39>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião: seguida de Esquema de uma história das religiões*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CALDAS, Paulo. Derivas críticas. In: NORA, S. (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

CARVALHO, Flávio De. *A origem animal de Deus e o bailado do Deus morto*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1973.

DA MATA, Larissa Costa. *Genealogia e primitivismo no modernismo brasileiro: o mundo perdido de Flávio de Carvalho*. 2013. 413f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta – Revista do PPG de Artes Cênicas – ECA/USP*, São Paulo, v.8, n.1, p. 235-246, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 01 jun 2016.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina. *Revista brasileira de estudos da presença*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 77-106, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/22231/17426>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FREITAS, Newton. Flávio de Carvalho. In: *17ª Bienal de São Paulo: Catálogo Flávio de Carvalho*. Curadoria: Walter Zanini e Rui Moreira Leite. Pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo, 1983. 130 p. p. 69-72.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

- GONZAGA, Ricardo Maurício. Na contramão da religião: Flávio de Carvalho e o bailado da morte de Deus. *Estúdio, artistas sobre outras obras*, Lisboa, v. 5, n. 10, p. 134-140, jul./dez. 2014. Disponível em: <<http://estudio.fba.ul.pt>>. Acesso em: 19 jan. 2017.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LEHMANN, Hans-Ties. *Escritura política no texto teatral: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- LEHMANN, Hans-Ties. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEITE, Rui Moreira. Introdução a Flávio de Carvalho. In: *17ª Bienal de São Paulo: Catálogo Flávio de Carvalho*. Curadoria: Walter Zanini e Rui Moreira Leite. Pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo, 1983. 130 p. p. 3-17.
- LIGIÉRO, Zeca (org). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012
- LINS, Daniel. *Antonin Artaud: o artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MIRANDA, Nicanor. Flávio de Carvalho, cenógrafo. In: *17ª Bienal de São Paulo: Catálogo Flávio de Carvalho*. Curadoria: Walter Zanini e Rui Moreira Leite. Pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo, 1983. 130 p. p. 61-64.
- MUNK, Leonardo. A experiência do risco no corpo-palavra: Artaud! em cena. In: SMALL, Daniele Avila; OLIVEIRA, Dinah de (org). *3º Encontro Questão de Crítica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 122-130.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989. p. 3-15.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- SARAMAGO, José. *O homem duplicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCHECHNER, Richard. What is performance? *Performance Studies: an introduction*. 2. ed. New York, London: Routledge, 2006.
- _____. Ritual. In: LIGIÉRO, Zeca (org). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012. p. 49-89.
- SZTUTMAN, Renato. *O Profeta e o Principal: A ação política ameríndia e seus personagens*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2012.

- TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.
- TURNER, Victor W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- VASQUES, Marco; CUNHA, Rubens. Reformar, Demolir: As Ideias Teatrais de Flávio de Carvalho. *O Percevejo Online*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 2, p. 69-87, jul./dez. 2015. Disponível em:
<<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/5469/5141>>. Acesso em: 19 jan. 2017.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaaios de Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- YOUTUBE. «*letzte aktion von brus*» *filmprojektion magnetoskop-aufzeichnung [2.halb]*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gmtm_A5fvbc>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- YOUTUBE. *Günter brus. selbstverstümmelung (self-mutilation), 1965*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7OXwwTvGMkc>>. Acesso em: 10 jun. 2016.
- YOUTUBE. *Hermann Nitsch*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1vMQ9WNnFnU>>. Acesso em: 02 jun. 2016.
- YOUTUBE. *The Action art of Hermann Nitsch -- Hermann Nitsch (1962-2003)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FOUkS_IJhk>. Acesso em: 02 jun. 2016.
- ZANINI, Walter. Introdução a Flávio de Carvalho. In: *17ª Bienal de São Paulo: Catálogo Flávio de Carvalho*. Curadoria: Walter Zanini e Rui Moreira Leite. Pesquisa: Rui Moreira Leite. São Paulo, 1983. 130 p. p. 3-17.
- ZEVI, Bruno. *Arquitetura e Judaísmo: Mendelsohn*. Trad. Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2002.