

## DOCUMENTOS DE ARTE, DOCUMENTOS DE ARTISTAS: FORMAS TEXTUAIS, PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM RELAÇÕES INTER-ARTES E INTERCULTURALIDADE.

Marcio Pizarro Noronha. (UFG)

“*BODY ART IN EXTREMIS:*

LENTA, PARCIMONIOSA E DOLOROSA

Estamos no segundo andar mal iluminado de um café árabe em Cambridge, Massachusetts, e Lauren Hartke está comendo uma salada de queijo de cabra, cravando o garfo na comida como se estivesse furiosa com ela.

Entre garfadas ela conversa sobre sua mais recente criação, exibida num espaço de masmorra no Boston Center for the Arts.

Ela se impôs uma transformação chocante para essa performance, e embora curta temporada já tenha terminado ela continua com um ar... digamos, depauperado.

Dizer que ela está pálida seria pouco: está sem cor, exangue, sem idade. Os ossos estão de fora, os olhos um pouco esbugalhados. Seu cabelo é puro terrorismo. Não foi aparado, e sim tosado, e o tom natural de castanho lustroso foi substituído por um branco morto, com laivos rosados.

Será que se eu usar a palavra ‘albino’ vou ser patrulhada como politicamente incorreta?

‘É vaidade. Só isso’, diz ela. ‘Mas vaidade é essencial para uma atriz. É um vazio. É essa a origem da palavra. E é em direção a isso que eu estou seguindo no meu trabalho, é essa a minha matéria-prima.’

Hartke, trinta e seis anos, estava casada com o diretor de cinema Rey Robles quando ele se suicidou. O pai dela, o doutor Robert Hartke, é um helenista aposentado que faz trabalho de campo como voluntário em escavações arqueológicas no mar Egeu. Sua mãe, Genevieve Last, já falecida, tocava harpa na Milwaukee Symphony Orchestra. Ela tem um irmão mais velho, Todd, que trabalha no Departamento de Estado como sinólogo.

Não sei se esse trabalho foi para o lado que eu queria que ele fosse’, diz Hartke. ‘Uma parte del continua dentro da minha cabeça, mudando de forma.’

O trabalho em questão, *Tempo Corporal*, foi apresentado por três noites, sem publicidade alguma que não a boca a boca, e atraiu platéias ávidas cujo entusiasmo nem sempre durou até o final do espetáculo. Está claro que Hartke queria que o público sentisse a passagem do tempo visceralmente, até mesmo dolorosamente. E foi o que aconteceu, levando as pessoas menos envolvidas a sair no meio.

Elas perderam o melhor da festa.

Hartke é uma *body artist* que tenta livrar-se do corpo – pelo menos o dela. Tem um homem que se exhibe numa galeria de arte enquanto um colega dá tiros em seu braço. Isso é arte. Tem um outro, inteiramente coberto de tatuagens, que se faz cingir com uma coroa de espinhos. Isso é arte. Já o trabalho de Hartke

não é exibicionista nem masoquista. Ela representa, sempre se tornando outra ou explorando alguma identidade básica. Tem uma mulher que faz pinturas com a vagina. Isso é arte. Tem o homem nu e a mulher nua que se jogam um no outro com uma velocidade cada vez maior. Isso é arte, sexo e agressividade. Tem o homem que, trajando uma lingerie ensangüentada, copula com um monte de carne moída. Isso é arte, sexo, agressividade, crítica cultural e verdade. Tem o homem que crava pregos no próprio pênis. Isso é só verdade.

A performance de Hartke começa com uma velha japonesa num palco vazio, gesticulando do modo estilizado típico do teatro nô, e termina uma hora e quinze minutos depois com um homem nu, macilento e afásico, tentando desesperadamente nos dizer alguma coisa.

Assisti a duas das três performances e não faço idéia como Hartke altera o corpo e a voz. Ela só fala sobre o assunto em termos gerais.

‘O corpo nunca foi meu inimigo’, diz ela. ‘Sempre me senti inteligente no corpo. Eu o ensinei a fazer coisas que os outros corpos não sabem fazer. Ele me absorve de modo desinteressado. Eu tento analisar e redesenhar.’

(A bem da verdade, devo dizer que Hartke e eu fomos colegas de faculdade e nunca perdemos o contato uma com a outra. Conversávamos sobre filosofia. Eu assistia às aulas como ouvinte. Ela era tão doida que optou por filosofia, mas largou a faculdade para entrar para uma trupe de artistas de rua em Seattle.)

Durante boa parte do espetáculo há um acompanhamento sonoro, a voz anônima e mecânica de uma secretária eletrônica repetindo um aviso. O aviso é repetido de modo implacável e aos poucos começa a intrometer-se na textura visual da performance.

A voz infiltra em particular a sessão intermediária da performance. Vemos uma mulher vestida como uma executiva, carregando uma pasta, consultando a hora no pulso e tentando chamar um táxi. Ela passa de um modo um tanto formal (talvez inspirada na velha japonesa) de uma ação para a outra. Faz isso muitas vezes, uma infinidade de vezes. Depois repete os mesmos atos, meio que fazendo piruetas em extrema câmara lenta. Ou bem você fica olhando e escutando num fascínio hipnótico ou bem você também começa a olhar para o relógio e acaba saindo disfarçadamente da sala, desaparecendo na noite.

Diz Hartke: ‘Sei que algumas pessoas acham que a performance foi lenta e repetitiva demais, e também que nada acontece. Mas eu acho que acontece coisa até demais. Eu pus coisas demais. Devia ser mais parcimoniosa, ainda mais lenta do que é, ainda mais demorada do que é. Devia durar três horas, porra’.

‘Por que não quatro? Por que não sete?’

‘Por que não oito?’, diz ela.

Pergunto-lhe a respeito do vídeo que é projetado na parede ao fundo durante todo o espetáculo. Ele mostra apenas uma estrada de duas pistas, com pouco tráfego. Passa um carro numa direção, um carro na outra. Um mostrador digital registra a passagem do tempo.

‘Tem algo a ver com o passado e o futuro’, diz ela. ‘O que podemos conhecer e o que não podemos conhecer.’

‘Mas aqui nós conhecemos os dois.’

‘Nós conhecemos os dois. Nós vemos os dois.’, diz ela, e não diz mais nada.

Fico esperando. Como um pouco do meu baba ghanouj. Olho para Hartke. Afinal, o que é baba ghanouj?

‘Talvez a idéia seja pensar no tempo de modo diferente’, diz ela após algum tempo. ‘Parar o tempo, ou estender, ou abrir o tempo. Fazer uma natureza-morta que seja viva, e não pintada. Quando o tempo pára, nós também paramos. Nós não paramos, somos reduzidos, ficamos menos confiantes. Não sei. Quando sonhamos, ou estamos com febre alta, ou drogados, ou deprimidos. O tempo não fica mais devagar, ou até parece parar? O que é que resta? Quem é que resta?’

O último dos corpos que ela cria, o homem nu, é desprovido de qualquer língua ou cultura reconhecível. Ele anda de um jeito engraçado, como se estivesse num quarto escuro, só que mais devagar e gesticulando. Ele quer nos dizer alguma coisa. Sua voz é ouvida, de modo intermitente, numa gravação, e Hartke faz dublagem das palavras.

Terei eu alguma vez olhado para uma figura no palco e visto uma pessoa tão solitária?

As palavras dele constituem um monólogo sem contexto. Verbos e pronomes se espalham no ar e depois uma coisa surpreendente acontece. O corpo salta para outro nível. Numa série de movimentos eletroconvulsivos, o corpo perde o controle, começa a rodopiar e a saltar de modo assustador. Hartke faz com que seu corpo execute movimentos que só vi antes em desenhos animados. É uma espécie de acesso que tira o homem de uma realidade e o joga em outra.

O espetáculo está quase terminando.

Respiro fundo e faço a pergunta que não quero fazer. É a respeito de Rey Robles, o breve casamento e o choque do suicídio.

O olhar dela me atravessa e sai do outro lado. Eu insisto, me sentindo péssima, lembrando a única vez em que nós três estivemos juntos, em Roma, quando Rey aparece para jantar com um gato vira-lata no ombro.

A lembrança ilumina seus olhos e ela entristece um pouco. Tento pôr a culpa no gravador que está na mesa. É um gravador de voz digital ergonomicamente desenhado, com dez centímetros de comprimento, pesando quarenta e cinco gramas, com capacidade de armazenar mensagens, e a culpa é do desgraçado cuja voz está no gravador, não minha.

O olhar dela está perdido no espaço.

‘Seria muito simples se eu pudesse dizer que esse trabalho saiu diretamente do que aconteceu com o Rey. Mas não posso. Seria legal se eu pudesse dizer que é um drama dos homens e mulheres enfrentando a morte. Eu quero dizer isso mas não posso. É muito pequeno, isolado, complicado, e não posso não posso não posso.’

Em seguida ela faz uma coisa que me deixa paralisada. Ela troca de voz. É a voz dele, do homem nu, uma coisa assustadora, como um instrumento de sopro soando dentro do seu armário. Não há uma gravação, é ao vivo. Não é uma dublagem, é uma pessoa falando. Está falando comigo, e eu olho para o rosto da minha amiga, mas o que vejo não é bem ela. Não sei direito o que ela está fazendo. Sou quase capaz de acreditar que ela está com órgãos genitais masculinos, como no espetáculo, falsos, é claro, e talvez curativos da cor da pele para disfarçar os seios, e alguns pêlos colados no meio. Ou então ela ensinou a metade superior do corpo a esvaziar e a inferior a inflar. Não vá pensar que ela não é capaz de fazer isso.

Ela diz que vai ao banheiro. Quando a garçonete aparece com a conta, vem-me à mente a idéia de que já posso desligar o gravador.

O poder da performance está no corpo de Hartke. Às vezes ela faz da feminilidade uma coisa tão misteriosa e forte que engloba os dois sexos e toda uma variedade de estados sem nome. No passado ela já habitou o corpo de adolescentes, pregadores pentecostais, uma mulher de cento e vinte anos de idade que se alimentava de iogurte e, o mais memorável de todos, um homem grávido. Sua arte na atual performance é obscura, lenta, difícil e às vezes torturante. Mas nunca tem a ver com a agonia grandiosa de imagens e cenários portentosos. Tem a ver com pessoas.

Continuo esperando por Hartke, mas ela não volta.

Mariella Chapman”

(DeLillo, 2001: 100-107)

É uma permissividade feliz a de iniciar esta reflexão dura e ainda em estado de precariedade com este texto. Fico à sombra desta forma textual enunciando um modo do processo de criação. Articula-se escrita, descrição, corpo, performance. A performance é um estado de alerta. Em inglês, ação. Em arte, um modo da obra que se mostra *in progress* / *in process*. A performance pode ser o enunciado de uma busca por pessoas, como na personagem Hartke. A performance é uma forma de *body art* (Amelia Jones). Neste lugar corpóreo, a palavra fica manchada de sangue (Há Hamlet na performance?). Há algo nela que faz atravessar arte (pela via da antiarte), sexo (e sua forma crítica do gênero), agressividade (da violação aos estados da denúncia, das formas individuais às políticas sociais), crítica cultural (pela via de uma proposição contestatória, em geral direta e marcada pela formulação de um discurso da especificidade) e verdade (saída do engodo, oposição ao *trompe l'oeil* dos estados da arte, como em Lacan).

Consagra-se esta preocupação ampla da performance como um tipo de depoimento em arte contemporânea que só se inaugura na crítica e co-relação ao cânone. Há um vasto e árido campo histórico canônico a ser enfrentado e enfraquecido por ela – “diz Hartke que devemos fazer menos em mais tempo, anunciando a metáfora de uma lentidão histórica para a performance”.

Este campo tomado não somente como documental mas também como monumento deve ser olhado a partir do jogo das trajetórias ideológicas das narrativas em torno das artes em geral. O que faz a performance é recolher em pequenas histórias aquilo que havia ocupado o campo da grandeza da definição das artes.

Neste ponto de inflexão, um trajeto histórico pode ser identificado com uma forma de ideologia do estético (Eagleton e mais além da idealização das formas e forças materiais) e as relações entre linguagens (interartes) e entre textos (interculturalidade) devem ser observadas mais atentamente.

Desse modo, devo dizer que este trabalho é apenas um recorte e integra-se a um projeto de pesquisa que estuda manuscritos, livros, diários, correspondências e outros materiais produzidos por artistas modernos e contemporâneos, no interior de um processo – fluxo – criativo. Uma amplitude do tema geral e uma ausência dos elementos tradicionais da crítica textual – por exemplo, a crítica genética, tal como tem sido apropriada para o estudo de textos cujo cerne é o comentário do processo criativo – integra-se às qualidades desenvolvidas no *corpus* dos textos de artistas modernos, pós-modernos e hodiernos (ultramodernos, transmodernos, etc.).

A leitura proposta envolve os estudos em interartes e os modos como estes traçam relações com as formas da inter- e da transculturalidade, dos hibridismos e das formas culturais diaspóricas da / na contemporaneidade.

## **I. Tracejamentos em sistemas e processos interartes.**

Os estudos interartes tem como eixo francês o enfrentamento de duas tradições: a do classicismo e a do romantismo. Originalmente, seus vínculos preponderantes encontram-se nos textos fundadores de um cânone para o domínio estético – Kant e o gosto, Hegel e a história. Saindo desta direção e voltando-se para uma literatura propriamente aplicada aos objetos artísticos de uma determinada época, clássicos e românticos tomam a si a definição não dos objetos através dos seus discursos (de Kant a Habermas) ou através da fruição (de Kant a Adorno e as estéticas do silêncio no século XX), e, nem tampouco através de uma história dialética que, ao enunciar seu progresso também afirma paradoxalmente seu declínio, saindo da objetividade material da Antiguidade clássica para um subjetivismo radical no século XX (Hegel e a falsa problemática da “morte da arte”), como meio preponderante de instauração de uma certa retórica, mas dando ao problema das artes um estatuto de territorialização e de fronteiras. Nestes termos, no campo da estética clássica, a resposta mais adequada encontra-se em Lessing, quando define as artes através de suas fronteiras (gêneros, estilística). No campo romântico, o conceito de obra de arte total parece ser a forma de raciocínio que prepondera. Em ambos os domínios, a problemática da arte desloca-se da estética do gosto e da tensão kantiana entre fruição e comunicação, objeto estético destinado ao silêncio (via modernista adorniana encontrada ainda na estética beckettiana ou enunciada no texto de Sontag) ou objeto estético destinado a ser objeto de troca comunicacional (leitura crítica do próprio paradigma moderno através das formas transparentes do jogo comunicacional, estética habermasiana), para uma estética das fronteiras (classicismo) e da sua desapareição (romantismo).

Desse modo, podemos reconhecer a formulação de conceitos de suma importância para todo o século XX e, em especial, para nosso momento atual no estudo das artes e suas manifestações multimidiáticas. As reflexões em torno dos territórios e das fronteiras entre as artes, as noções de fusão (obra de arte total contemporânea, aos moldes de criadores

como Bob Wilson) e de diferença das / entre as artes revelam-se como objetos centrais para a reflexão do cânone em estética.

Na atualidade, estas questões tomam novas configurações e os sistemas e processos interartísticos afetam e são afetados por discursividades que fazem convergir para um lugar de conversação os projetos artísticos e as questões de ultrapassagem do artístico em político e em políticas de subjetivação. Eis o que temos reconhecidamente como sendo os *Performance Studies* e a *Performative Writing*.

Esta novidade não ganhou corpo tão recentemente e, no caso particular de nossos interesses de estudo, tem raízes em formas radicais embutidas no *corpus* dos projetos da modernidade. Estes projetos passam a refletir a marca de um domínio residual e preponderam na afirmação de novos paradigmas estéticos para a contemporaneidade. Assim, territórios e fronteiras – conceitos com matrizes no classicismo – são ultrapassáveis em suas soluções formais – as estéticas de uma certa época, seus estilos, gêneros – para serem reencenados como a problemática da tensão entre uma política estética (lógica estética e sua política) e de uma política cultural contemporânea (lógica cultural e a inclusão da estética na cotidianidade da cultura industrial e pós-industrial). Este resíduo afirma-se voluntariamente como método da ultrapassagem (raciocínios foucaultianos), mas pode ser também uma forma da abjeção em arte (Bataille).

Assim, a fronteira é uma maneira de afrontar o cânone, de fazer uma frente, ou, dar-lhe a frente. Se afronta e faz a frente, há ultrapassagem. Há saída do cânone num deslocamento espacial. A distância redesenha o campo de atuação e, posteriormente, o cânone se restitui, deslocado. A *episteme* foucaultiana e sua espacialização ao infinito nos incita a pensar neste modelo do deslocamento.

Por outro lado, há um tipo de fronteira interna ao movimento de constituição dos objetos de uma dada cultura, sejam eles quais forem. Esta fronteira interna dá a sustentação ao mundo dos objetos. Quando põe-se em movimento a fronteira, o deslocamento pode também ser um movimento de não-abertura mas de perfuração para a interioridade do campo, de resfriamento, de esvaziamento dos objetos. Neste domínio, começamos a pensar em algo que se aproxima de uma afronta que faz ver uma face. Eis um raciocínio da abjeção.

Há uma forma de modernidade abjeta.

O que é o abjeto?

“Na definição do dicionário, sinônimo de ‘imundo, desprezível, vil, baixo, ignóbil’, o termo é recuperado pela teórica Julia Kristeva para se referir a tudo aquilo que pertence ao corpo, mas é dele expelível, como a saliva, as fezes, o sangue, a urina, as lágrimas, o vômito e as secreções variadas. Por se situar num limiar, numa zona intermediária, entre o limpo e o sujo, entre o fora e o dentro do corpo, a relação do ‘eu’ com o o abjeto é sempre ambígua e ambivalente – simultaneamente de atração e repulsão. A relação primordial de abjeção é a que se dá no momento em que o ‘embrião’ se separa do corpo materno, entrando no domínio do ‘simbólico’, no sentido psicanalítico. Na teorização de Kristeva, o abjeto ocupa um lugar central no processo de subjetivação e identificação, na medida em que faz parte do ‘eu’ mas é, ao mesmo tempo, aquilo que o ‘eu’ expela: o abjeto é simultaneamente ‘eu’ e

‘não-eu’. O abjeto separa o ‘eu’ daquilo que o ameaça. Sua natureza ambígua perturba a ordem e a identidade. Na análise cultural, a noção de abjeto é estendida para abarcar tudo aquilo que ameaça o conforto da sensação de identidade e ‘mesmidade’: o monstruoso, o corpo feminino, o homossexual, a decadência, o corrompido e o pútrido, o desfigurado, o canibalismo, a perversão e a morte, o horroroso...” (SILVA, 2000: 13)

Assim, podemos afirmar temporariamente que as questões do clássico retomadas pela modernidade do cânone acabam por configurar, pela via das fronteiras e territórios, uma forma de modernidade abjeta.

Esta abjeção não assume apenas formas estéticas do campo artístico (a arte abjeta). Ela também está comprometida com os funcionamentos do sistema cultural e, portanto, revela um ponto de confluência entre os problemas da interartisticidade com os da interculturalidade. Uma destas funções exponenciais é a da reintegração na identidade daquela parte excluída numa economia sacrificial (Mauss, Bataille, Artaud, Baudrillard, Derrida). O gasto ou a despesa excessiva, o dispêndio energético e econômico são os modos de produzir uma economia de equilíbrio entre despesa e produção.

Estados orgiásticos, formas da sexualidade perversa (não-procriativa), artes, jogos, mundo do espetáculo... tudo isto integra-se ao universo da abjeção.

Complementarmente a esta destruição, é da ruína que se fortalece a mutualidade e a força de um jogo que invade a estética que separa o artista do público.

No estado da abjeção, pode-se desencadear uma discussão pública – uma forma da performance é justamente a da instalação de uma presença viva e sua voz, contando uma história fabulada e compartilhável com um público co-criador (Annie Sprinkle).

A abjeção põe em ação um teatro das ações (Antonin Artaud), um giro sobre o próprio eixo (Francis Bacon). É como se os objetos de um certo campo epistemológico sofressem uma torção, uma torção sobre si mesmos e fizessem do artefato glorioso um molde do escarnecimento.

Artaud, uma espécie de performer da primeira metade do século XX, um poeta-performer, ao invés de fazer-se a si na invenção do encontro com a arte e a afirmação de sua superioridade fusionada – a fusão das artes tem como alvo um tipo de formulação desterritorializante e reterritorializante aos moldes de um certo fascismo da linguagem – opta pelo radicalismo de um projeto de descentramento que não pode oferecer um continente para seu conteúdo estético. O teatro das ações é uma derrisão da linguagem e uma forma de exclusão do projeto fusionado romântico. É pelo classicismo e sua radicalização que temos a produção dos intervalos. Artaud declina da fusão para adentrar no terreno da diferenciação a si – projeto de subjetivação e projeto do campo das artes, no qual uma certa arte reconhece-se existindo apenas em situação fronteira ou diaspórica.

“As Artaud realized in 1938, the radicalization of cultural expression would most dramatically take place in this century through a direct theatrical enactment of subjects in relation to one another, such that the hierarchy between actor and spectator would be dissolved and social relations would be profoundly politicized. In Artaud’s ‘Theater of Cruelty’, the performance of subjects in a ‘passionate and convulsive conception of life’ would correspond

‘to agitation and unrest characteristic of our epoch’. This book argues a similar relationship for body art practices, which enact subjects in ‘passionate and convulsive’ relationships (often explicitly sexual) and thus exacerbate, perform, and / or negotiate the dislocating effects of social and private experience in the late capitalist, postcolonial Western world. Body art is viewed here as set of performative practices that, through such intersubjective engagement, instantiate the dislocation or decentering of the Cartesian subject of modernism. This dislocation is, I believe, the most profound transformation constitutive of what we have come to call postmodernism.” (JONES, 1998: 1)

Assim, na interartisticidade ocorre o reconhecimento de um “fato” de radicalização expressiva, que afeta o campo cultural mais abrangente, problematizando o lugar da arte em face das manifestações da cotidianidade e da vida cultural. A concepção artaudiana tomada aqui como exemplaridade, ao dissolver as relações entre criador e público, fazendo transitar todos em artistas e co-criadores, nos engaja numa concepção de arte-vida.

Neste relacionamento, o objeto de abjeção da própria arte encontra-se presentificado: uma antiarte e um meio – performance – para a dissolução do corpo (apagamento da última fronteira entre corpo e alma, saída dos modelos cartesianos dualistas).

Para o entendimento deste enlace, o corpo tem sido uma território privilegiado para a provocação da intensidade de todas as faculdades sensoriais e, por justaposição, acaba por instalar o procedimento da performance.

## **II. Interculturalidades.**

De outras formas, os estudos em interartes não estão mais restritos aos temas modernistas das linguagens. Interartes é um horizonte de interculturalidade e dos cruzamentos e interfaces entre arte e ciência, arte e interdisciplinaridade, arte e filosofia, dentre tantos temas que estão a ser estudados. Neste momento do trabalho, estamos diretamente conduzidos às fronteiras entre arte e clínica. Um horizonte acabou por se afigurar no objeto teórico. De uma exterioridade a outra, uma leitura dos textos em psicanálise de Freud / Lacan / Winnicott / Segal / Kofman / Regnault / Wolheim e de uma pós-psicanálise (outra estruturação ou extração da subjetividade), somos capazes de reconhecer que um cruzamento discursivo faz de um campo de saber um discurso eloquente acerca do que seja a cultura, ocupando ele próprio uma multiplicidade de lugares, afetando e contaminando as formas do pensamento.

As leituras privilegiadas durante o desenvolvimento de um projeto mais abrangente de pesquisa encontra em Freud o seu fio condutor.

Para além do campo psicanalítico, fazem-se presentes as questões em teorias da arte desenvolvidas na contemporaneidade em Guattari e Deleuze / Derrida / Lyotard / Didi-Huberman.

No palco da interculturalidade, privilegiadas relações entre campos disciplinares e matrizes intelectuais, podemos afirmar que modos de produção e de recepção artísticas envolvendo o paradigma performático tem um caráter prioritária e dramaticamente intersubjetivo. Confrontados às visões do gosto e da história, da crítica e da teoria do objeto



de arte, revelamos aqui, um afastamento do kantismo e do hegelianismo, e, portanto, uma saída do problema do objeto para conclamar a modos participativos.

Segundo teóricas feministas e pós-feministas da performance e da body arte, este informe – este abjeto do objeto de arte – é um elemento de retorno ao ponto de instabilidade da história e da crítica dos objetos estéticos.

O gesto revela a intervenção de tropos de gênero, sexualidade, etnicidade e subjetivação artística em geral na produção das obras, caminhando na direção de novas formas de descritividade das obras de arte co-dependentes dos relatos e testemunhos dos artistas.

Com isto, reconhece-se aquilo que estava imbricado nas leituras de Derrida em relação ao texto de Freud: o sexo como significante. Para Derrida, um retorno à Freud não deve apenas significar uma leitura sintomal – interpretação erotizada dos sintomas e das obras - mas o reconhecimento de que Freud é inaugural no gesto de erotização da interpretação. Portanto, há sexo em nosso modo de ler.

### **III. Performance: Bod-y-steria. Etnografia de um projeto. (Observação: Ler acompanhado pelo vídeo do Projeto.)**

***“Defino a cultura pop como uma erupção do jamais derrotado paganismo do Ocidente.”***

*Camille Paglia, professora e intelectual norte-americana, de ascendência italiana, dentre seus temas favoritos estão o sexo, o homossexualismo, as mídias e a cultura pop*

***“My dreams come true”***

*Branca de Neve*

***“Sempre haverá Paris.”***

*Autor desconhecido*

***“[...] o que faz da histeria a estrutura fundamental do ser falante...”***

*Catherine Millot, psicanalista*

***“A humanidade consiste em escolher, para o desenvolvimento da própria natureza, as mídias domesticadoras, e renunciar às desinibidoras.”***

*Peter Sloterdijk, filósofo de língua alemã*

***“Se Madonna é o que é, é porque Michael Jackson capinou o quintal para ela.”***

*Seu Jorge, músico e ator, artista brasileiro*

***“Anything obscene you can do it.”***

*Billie Tricks, in the sixties and seventies she was famous for her protest songs, Run Girl Run! She was a musician, a model and actress, appearing in a string of experimental films, The Masturbation of Race. She played Lady Macbeth. In the eighties, she lived on the streets of London. Since July 2000, she has been hosting Billie’s night at The Club. She lives alone in Notting Hill with her cat, Mascara Raindrop.*

*“Quando a alma sai ao apelo de seu Bem Amado e procura Aquele que ela não acha, e chama Aquele que nome algum pode alcançar, ela sabe pelos guardas que está apaixonada por Aquele que é inacessível e que deseja Aquele que é inapreensível. Estas palavras a atingem e ferem-na com o desespero de obter o que ela deseja, dando-lhe a entender que seu desejo de bem não tem fim nem gozo. Mas, levanta-se-lhe o véu de sua tristeza, dando-lhe a entender que o fato de progredir sempre em sua busca de nunca parar de avançar, é o verdadeiro gozo do que ela deseja, pois cada vez que seu desejo é preenchido, engendra o desejo de bens superiores.” (Gregoire de Nisse)*

BOD-Y-STERIA é um texto, uma performance e um espetáculo que nasce de um cruzamento entre os estudos da teoria da performance, os estudos clínicos em psicanálise, as experimentações corporais e uma proposição da construção de um trabalho que tenha como alvo uma concepção da escandalografia, um alvo plástico-sonoro-corpóreo que valorize e investigue as atitudes exacerbadas no campo artístico. Um princípio de *joker* organiza a piada de origem, a do Mestre e a Histórica: a arte é a histórica, frustrada pelas longas e explicativas respostas oferecidas pelo Mestre – a teoria. Assim, este trabalho é um revirão da histórica. A fala compulsiva e sintomal explica e dá uma sustentação ao Mestre, o teórico. É uma espécie de cortesia feita ao Senhor dos Discursos. Havia um desafio neste encontro, sustentar uma pesquisa no campo cênico que fosse alimentada pelo campo clínico. Um teórico e psicanalista fazendo a função de diretor. Uma atriz-performer afinando processos transferenciais com processos de criação.

A Histeria foi tomada como ponto de partida de uma investigação da linguagem.

Inicialmente, a Histórica e seu Corpo eram apresentados por conta de um desenvolvimento de linguagem física. Esta parte da pesquisa resultou num primeiro vídeo experimental com duas horas e meia de duração, desenvolvido no formato de vídeo-performance, com registros de fragmentos de partituras corporais desenvolvidas por Andrea Pita (atriz-performer) e filmados por Julio Ghiorzi (artista plástico) e Leticia Ramos (bailarina), sob a direção geral de Marcio Pizarro Noronha. Neste momento, o trabalho não contava com texto próprio e tinha como alvo o desenvolvimento de fragmentos em relação evocativa a textos teóricos e casos clínicos em psicanálise, textos de performers feministas e pós-feministas norte-americanas e o texto Senhorita Else de Arthur Schnitzler. Todos eles foram escutados por nós numa perspectiva da intertextualidade, da intervisualidade e da interculturalidade, resultando numa proposta de espetáculo interartes, Bod-y-steria.

A história histórica inicia-se como uma reflexão de matriz freudiana sobre os tempos de guerra e morte a que estamos submetidos e os modos como uma civilização se fundamenta num distanciamento racional da barbárie, o que acaba por trazer de volta a guerra e a morte. Há uma procura de revelação de verdade dirigida à Mídia, supostamente o Mestre de nossa história.

A Mídia deveria saber responder às afetações promovidas pela atriz-performer histórica durante a cena. Ela quer obter alguma resposta que se sustente na ética em relação à uma ética do desejo diante de uma sociedade que acelera a substituição dos produtos e o acúmulo de objetos que realizam o tamponamento de nossas zonas de vazio, para produzir mais e mais angústia.

O Mestre como posição inalterável é substituído por um tipo de figura irônica e culturalmente situada, uma condutora do espetáculo, indo do Mestre-de-Cerimônias à sua atualização na Hostess, uma espécie de “porteira da noite”, o que pode nos remeter às relações com os meios do livro, do espetáculo e filme Cabaret – o Cabaret é uma zona livre de entretenimento num campo de concentração que se transforma a sociedade – e Porteiro da Noite – também numa relação entre cultura, entretenimento, sociedade, fascismo.

Este querer saber anunciado deste o início se confunde com o desejo de querer se exibir também, de adentrar neste princípio de exposição, de saturação expositiva a que estamos submetidos contemporaneamente.

O objeto de amor poderia ser assim sustentado enquanto objeto purificado, no teatro, e oferecido ao ato sacrificial.

O objeto do sacrifício é sempre um objeto de segregação, tomado como resíduo, termo excluído, bem como um sagrado, um objeto cuja força de sua exclusão pode nos redimir da culpa, objeto de expiação. Na cena cristã Cristo reencena Moisés, redimindo-nos do abandono mas reiterando a nossa participação no crime. Ele nos torna cúmplices do assassinato e, ao mesmo tempo, nos reintegra ao corpo mortificado e sacrificial. Nos devolve, pela via do rejeitado, do objeto abjeto, uma possibilidade de tomar a cena a si, no que ela tem de mais real e não de representado. Neste momento, no espetáculo e na pesquisa de texto, a linguagem se comenta a si mesma e procura situar o teatro – e as artes não-integradas aos circuitos midiáticos – não apenas como meios reflexivos e críticos, funcionando por meio de operações didáticas (distanciamento e técnicas representacionais), mas também e, mais ainda, funcionando na obscenidade da apresentação do sujeito enquanto objeto sacrificial no interior e para a exterioridade da cena. O espetáculo procura aqui tomar, metalingüisticamente, as relações com as formas ritualizadas, o teatro antropológico e o texto programático e fundador de Antonin Artaud como ponto de inflexão para o teatro-cabaret, com suas matrizes no teatro político e no teatro didático alemães. A questão é: qual o motivo do imperativo do sacrifício diante de tanto entretenimento?

O espetáculo tem como fio condutor um Apelo enviado ao Nome-do-Pai, apelo como carta, apelo como espetacularização exibicionista.

Neste movimento, a atriz enquanto performer se identifica e reconhece sua implicação para a existência de uma cena, ou seja, que sua queixa e frustração diante de um Pai cujo nome pode aqui ser substituído, numa cadeia significativa, por Midas-Mídia, integra-se a ela própria e a faz ver-se como um ser que dá sustentação em seu corpo e em seu desejo daquilo que constitui e sustenta a própria midiaticização.

Isto parece um jogo e o é. A atriz pergunta a performer o que é ser uma atriz? A atriz-performer pergunta à Mídia o que é ser atriz-performer? É aceder à questão provocadora para a Mídia daquilo que ela quer exatamente de um artista, um objeto de exposição ou um sujeito exposto?

O que pode escapar disso tudo?

Por vezes, escapa-se pela via da divinização e do ato sacrificial, costurando relações entre Divas e Artistas do Sagrado.

Outras vezes, escapa-se pela via da insatisfação e da busca de mais-um. Perseguindo algo que lhe foge ela se desloca entre perguntas e figuras de cena, alterando-se entre um jogo que multiplica significantes em máscaras, tipos, estados energéticos e personagem de

cena. É um chamado ou um clamor por algo inalcançável e que não se abala diante de nossa presença muda ou falante, extática ou cheia de movimentação imprevisível e, por vezes, desordenada.

Neste jogo entre afirmação e rejeição da Obra-de-Arte no campo mesmo de instituição da relação entre arte e espetáculo, entre arte e performance enquanto crítica da arte instituída e crítica do espetáculo, acaba por se dar este acontecimento (Deleuze e Guattari) ou este ponto-sujeito (Badiou) que nomeamos de Bod-y-steria.

Durante nosso processo de pesquisa, vamos configurando a abertura da forma artística para um diálogo intercultural e um enfrentamento do campo social no qual estamos situados e do qual a arte pode funcionar como escuta analítica (Lacan – Millot – Regnault – MDMagno). A ciência e o sistema universitário passam a ser os cúmplices de uma atrocidade em relação à verdade, excluída da problemática e da responsabilidade intelectual da atualidade. Enunciamos um pacto silencioso entre a Mídia e o saber científico, ambos formalizados como divulgação do mundo e de saberes excludentes de uma busca de verdade. Qual o lugar da arte?

Este trabalho é pensado como sendo o desenvolvimento de um tipo de show multimídia, incluindo canções, dança, performance e cena aberta com personagem. O texto tomou corpo neste relacionamento com a atriz, partindo de ensaios de leitura de textos os mais diferentes, presença de outros artistas, inter-relações com o campo da pesquisa acadêmica – nos cruzamentos promovidos pelo campo da *Performance Studies*, entre Teatro e *Visual Culture*.

Já de início ele foi a integração de leituras, experimentos físicos, questionamentos de mão dupla e participação (e convocação) de outras formas de pensar e fazer artístico.

No trabalho, temos a situação do par, da dupla, analista-analisando, situados ambos diante de um terceiro termo, a obra, o único analista de dois analisandos. Por este motivo, operamos no campo do desdobramento de uma atriz investigadora em “múltiplos tipos”, associando-os a algumas rubricas indicativas.

Inicialmente, a condutora faz referência ao Mestre em sua versão irônica: Mestre-de-Cerimônias / Hostess / Porteira da Noite / Recepcionista / Gerente. O clima inicial é o de um Clube Noturno que se integra desde a origem ao Cubo Branco, uma provocação cênica à reunião de duas formas-lugar da manifestação artística que podem, obliquamente, nos auxiliar a enfrentar o problema do lugar do palco na cena contemporânea. Deslocando e extenuando o palco em ambas as direções, obtivemos duas matrizes do fazer artístico e duas estéticas, a estética do ruído e a estética do silêncio. O Clube Noturno – Boate, Disco – pertence ao mundo do espetáculo, seja ele o cabaret filosófico, seja ele o lugar o cabaret de entretenimento, seja ele o lugar de uma condição inicial da arte enquanto uma forma de prostituição. O Cubo Branco inaugura para o mundo contemporâneo das artes um espaço desreferencializado para a exposição da obra de arte. Espaço de sagração fundido e sustentado também ele na comercialização mistificada da arte.

Dentro das investigações propostas e, ainda não realizadas, temos como intuito a transformação da performance em filmes realizados em múltiplos lugares, num deslocamento espacial que incluiria um deslocamento temporal. A pesquisa não delimita um tempo para a realização do espetáculo. Originalmente, ele foi escrito para durar de 03 a 04 horas, incluindo aí uma festa, na qual o público seria integrado a cena. Por outro lado, a experiência programada pretende realizar a cena fora do seu lugar – palco – e estabelecer

um acontecimento-vernissage numa galeria do tipo Cubo Branco. Para esta programação, optamos por usar um tempo único de cena, sem intervalos, aos moldes das performances (em artes visuais). Nesta medida, o tempo programado para o evento é o de 01 hora e 30 minutos, excluindo o tempo da vernissage. Nestes termos, um dos nossos objetivos é a realização e experimentação das formas cênicas em investigação em topologias distintas: o clube noturno, a galeria de arte, o palco teatral.

No âmbito das linguagens para a cena este projeto sustenta-se em pesquisas em andamento, tanto no plano teórico quanto no plano das práticas, envolvendo outros parceiros externos.

Nosso estudo privilegia uma tradição inter-artística e de envolvimento fusionado das artes (a concepção wagneriana de obra de arte total, desdobrada em Wilson, Glass, Monk, Greenaway, Anderson, Romeo Castellucci-Societas Raffaello Sanzio, La Fura dels Baus, Gerald Thomas, somente para citar alguns dos contemporâneos) bem como das relações entre linguagens e fronteiras (Yves Klein, Rebecca Horn, Marina Abramovic, Ann Hamilton, Shigeko Kubota, Carolle Schneemann, Hahhah Wilke, Orlan, Janine Antoni, Rachel Rosenthal, Annie Sprinkle, Merce Cunningham, Pina Bausch, dentre tantos outros), numa promoção de formas tais como a instalação, a criação de ambientes para a convivência, as formas da arte relacional, as formas da dança-teatro<sup>1</sup> e as performances voltadas para uma inter-relação com os campos psicanalítico e os da política e cultura, envolvendo estratégias de ocupação de lugares e da promoção de discursos acerca de sexo, feminismo, política.

Algumas das questões por nós trabalhadas envolvem a busca de documentação referente a outros grupos e suas pesquisas. Por exemplo, nos anos sessenta, nos Estados Unidos, Richard Foreman propõe o Ontological Hysteric Theater<sup>2</sup>, lado a lado, dos eventos conhecidos do Mama Experimental Theater e do Living Cinema.

Wilson mesmo com *The Life and Times of Sigmund Freud* (1969), presentifica de modo inusitado e, por vezes, não-teatral ou não exclusivamente teatral, uma presença de Freud combinada a um tipo de cena que é mais movimento (e dança) e jogo de imagens.

O Gob Squad, grupo inglês-alemão, tematiza questões que se afinam aos nossos conteúdos e preocupações – relações culturais e urbanas vividas a partir de códigos de consumo e acontecimentos do cotidiano em lugares tais como, escritórios (a nossa entrevista de emprego), shopping centers, boates (Clube Noturno) espaços públicos e abertos, teatros e galerias (o Cubo Branco).

A estrutura e o timing de shows cômicos para a televisão também nos serviu e nos serve como universo exploratório. As piadas, os tipos do cômico e as formas do humor nos one-man-shows (one-woman-shows) para teatro são meios para o cruzamento com as tradições do espetáculo popularizado nos cafés e cabarets europeus da primeira metade do século XX.

No plano do espaço de cena, nossas relações iniciam-se com as filmagens dos fragmentos de partitura e das conversas com o artista plástico Julio Ghiorzi, que integrou-se ao projeto pensando o corpo-superfície e o corpo-movimento enquanto um meio para a realização da vídeo-performance e enquanto um modo de estabelecer uma relação entre o artista audiovisual em meio a uma movimentação de cena, num processo de acompanhar movimentos os quais desconhecia. Esta experiência foi realizada duplamente durante o período inicial de pesquisas.

Dessa parceria surge a proposição para a criação de uma integração espacial por meio das relações entre luz-objetos de cena-indumentária. O artista passou a investigar junto ao diretor-encenador-autor do texto e junto a atriz-performer os elementos condutores para um processo de pesquisa integrado, também ele num procedimento de work-in-progress (process).

Algumas de nossas proposições estabelecem diálogos com trabalhos realizados no campo da performance (artes visuais) e os processos de criação de peças e de elementos que possam ser acoplados ao corpo da atriz-performer. Experimentos deste tipo podem ser vistos nos trabalhos de Pat Oleszko e a criação de roupas em diferentes tipos de tecidos criando corpos-estereótipo (fisculturistas em tecido cobre, por exemplo) ou de Claude Wampler e suas roupas-performance, voltadas para uma reflexão de estilos e moda. Seu treinamento no butoh, na ópera e na dança é usado para capturar as imagens posturais e de estetização do mundo contemporâneo. A moda é um alvo desta pesquisa. A fotografia de moda e a produção de peças em roupa associam-se na construção de espaços cujo lugar é o corpo da artista. Alguns elementos já integram a topografia especial da cena.

Ao fim desta reflexão, nossa perspectiva de trabalho conduz a formas de experimentação artística sob a forma do work-in-process, com a criação de trabalhos que envolvem os processos cruzados de “teatro-performances” e “teorias-clínica”. Numa forma diversa da parceria que envolveu Meg Stuart e Gary Hill (Splayed Mind Out, 1997), cuja colaboração entre as artes da coreografia e a do vídeo resultaram na promoção de um workshop voltado para a produção de vídeo-dança, nossa abordagem entre a prática artística, a produção de discursos teóricos, manifestos e programáticos, bem como falas situadas num campo eminentemente subjetivo, tem como alvo a promoção de grupos de trabalho, que envolvem a investigação da fala e do corpo. Fala que traz à presença um corpo e uma subjetividade e corpo que faz um engate num objeto de subjetivação – o ser falante. Os registros em vídeo e a coleta de depoimentos durante o processo investigativo permitem cruzar a superfície topológica do falante com o corpo enquanto forma extensiva, uma superfície visual para a inscrição de textos advindos das falas dos próprios artistas.<sup>3</sup>

Dessa maneira, o objeto do espetáculo também se transforma em objetivo de pesquisa e de desdobramento de nossas experimentações no âmbito da leitura de textos e do modo como estes podem ser experimentados enquanto campos de afecção para a criação, estímulos poéticos que evocam ações físicas, aos moldes de outras formas de evocação sinestésica. No âmbito da sinestesia, o artista evoca e faz metáfora de uma percepção em outra percepção. No universo do teatro, a fala promovida pelo texto é um problema de caráter teórico – envolve uma métrica particular para cada época histórica e um estilo de escrita textual, apenas para enunciar alguns dos problemas que envolvem a análise de textos no teatro. Em nossa pesquisa, o procedimento de apropriação de textos por meio da intertextualidade inicial – o projeto inicial envolvia a leitura de textos e a assistência de palestras programadas pelo diretor-encenador especialmente realizadas para uma platéia formada pela atriz-performer. Investigava-se o modo de se relacionar com as palavras e as anotações tomadas e os estados afetivos que envolvem a recepção de idéias por meio de um enunciador, um falante. Assim, a sonoridade da fala deve ser investigada bem como os estados afetivos provocados por seus conteúdos. Eis algo que está previsto nas formas de performance-manifesto, onde não se presentifica o tema do ator mas o de um falante que se apropria de um discurso e o presentifica como um estado de verdade física.

## REFERÊNCIAS

DELILLO, Don. *A artista do corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

JONES, Amelia. *Body art / performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria crítica e educação – um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

---

<sup>1</sup> RoseLee Goldberg comenta como a forma da dança-teatro envolve a fisicalidade de corpos violentamente modificados resultando em narrativas visuais emocionalmente situadas. Cada parte do espaço de cena é integrada na construção da partitura, denotando o drama existente no espaço vazio a ser preenchido pela violação efetuada pelo corpo. O espaço silencioso é violado pela presença física dos corpos. A partir da década de 1980, coreógrafos como Pina Bausch, William Forsythe, Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Fabre, dentre outros, passaram a combinar em seus espaços de atuação elementos como projeção de vídeo, palavras faladas (poesia oral), canção, música e trechos de filmes. Também aqui, as linguagens perdem suas especificidades e passam a viver em zonas fronteiriças e de resistência cultural. Jérôme Bell é um dos exemplos mais fascinantes da produção de meta-comentários ao mundo da dança – originalmente, a dança é um espaço de silêncio do ser falante - e a uma memória corpórea metaforizada agora na presença de cena de bailarinos falantes, contando sua própria história ou mesmo tecendo comentários acerca da cultura.

<sup>2</sup> Em 1995, Richard Foreman, com **I've got the shakes**, recombina fragmentos e temas de obsessão intelectual do artista. Numa linguagem que combina uma sexualidade apropriada em termos mais chulos e diretos com reflexões de ordem argumentativa, o artista confronta temas como a mortalidade, a morte e a decadência.

<sup>3</sup> Uma de nossas proposições de pesquisa é a coleta de depoimentos durante os workshops. Os depoimentos armazenados em meios técnicos serão projetados sob as superfícies do corpo dos artistas e envolverão ainda a criação de ambientes sonoros com as falas para o desenvolvimento de partituras corporais dos artistas-pesquisadores