

EMOCIONAM-ME: o performativo em risco

RENAN MARCONDES¹

Como se o povo em lágrimas se tornasse, sob os nossos olhos, um povo em armas.

Georges Didi-Huberman

Colaboração como produto

Enfrentamos um momento no Brasil que demanda urgência de ação e posicionamento, dado o reencontro repentino com fantasmas históricos de nossa fundação colonial que julgávamos superados. Ao mesmo tempo, também precisamos lidar de forma crítica e atenta aos novos modos de subjetividade e governança próprios ao neoliberalismo, que configuram condutas e moldam nossos desejos a ponto de moldar também os modos de resposta e ação em relação a esse momento. Por correremos o risco de tornar nossas críticas inócuas ou mesmo catalisadoras

¹ Artista visual, performer e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas pela ECA USP, com pesquisa sobre performance, neoliberalismo e presença. Contato: renanmarcondes.com. Artigo integrante de pesquisa realizada com apoio da FAPESP, referente ao processo nº 2017/07311-2.

dessas forças coloniais e regressivas, é preciso estar principalmente atento às proposições artísticas que geralmente julgamos como essencialmente contrárias ao neoliberalismo e às forças que ele emprega.

A arte da performance, dada a sua histórica verve política e sua base “anárquica”², ainda aparenta ser uma poderosa ferramenta para fazer frente à cada vez maior onda conservadora que assola o país, que por vezes se direciona diretamente aos seus produtos e processos (como nos recentes casos de censura a obras de artistas performativos como Maikon K, Wagner Schwartz e Renata Carvalho). É comum compreendermos a arte da performance como a prática ao mesmo tempo mais atacada e mais potente para responder às questões e problemas políticos que nos cercam, justamente porque no trabalho de recuperar o corpo próprio a performance teria o poder de revelar tabus sociais “dentro de uma cultura em que o corpo, a partir de suas convenções vigentes, é alienado de si próprio”³.

Dada essa afirmação, incontestável à luz de poderosos trabalhos criados desde os anos 1970, precisamos também estar atentos ao que cada vez mais se revela como ameaça normativa ao poder da performance, produzida graças à polissemia do termo. Este abarca tanto noções disruptivas próprias ao campo da arte quanto a ideia de bom desempenho (do atleta, do computador, na cama, do empresário) e da exibição constante de si para outros, em uma perigosa aproximação com a sensibilidade neoliberal. A diversidade de significados aproxima cada vez mais a arte da performance da mercadoria e da sensibilidade do *status quo*, em um fenômeno que é agravado pela recente entrada dessa produção nos contextos institucional, museológico e mercadológico. Mesmo Richard Schechner, um dos principais teóricos a definir a performance enquanto campo de experimentação artística, afirma em escritos recentes que “no século XXI as pessoas vivem pelo meio da performance como nunca viveram antes” e que “a saturação do comportamento produzida pela internet e pela globalização torna a performance cada vez mais difícil de se detectar”⁴, apresentando uma “nova condição política de poder

² GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. IX

³ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 100

⁴ SCHECHNER, Richard. “O que é performance”. In: *O percevejo*, Rio de Janeiro, n. 12, 2003.

que é co-extensiva, mas que tem objetivos totalmente diferentes das promessas político-estéticas inseridas nas práticas artísticas que nós geralmente identificamos como performance”⁵.

Do amplo universo que compreende essa problemática, neste artigo pensaremos brevemente sobre duas práticas e investimentos dentro da arte da performance que buscam ou articulam comunidades provisórias, seja apenas entre os performers ou incluindo provisoriamente o público. Iremos contrapor um modo mais comum de se pensar a colaboração e a construção de relações na arte performática com outro tipo de investimento corporal, baseado na afetação, na interrupção e na dessubjetivação. São casos em cujo lide com a responsabilidade política da performance parece – apenas à primeira vista – mais distante. Traçaremos este segundo modo a partir de dois recentes trabalhos, ainda em processo, de artistas brasileiros: *O que realmente está acontecendo quando algo acontece?* de Cristian Duarte em companhia e *Quiero hacel el amor*, de Carolina Bianchi y Cara de Cavallo. São propostas que respondem de forma radical ao atual cenário brasileiro, dada sua negatividade quase absoluta, que vai na contramão de um momento artístico calcado em uma noção consensual e progressista da arte, que a vê de forma cada vez mais instrumental enquanto ferramenta de melhoria do social.

Dentro desse cenário, que recebe uma grande quantidade de práticas participatórias e performativas, uma das mais difundidas perspectivas que colaboram para essa visão é a *Estética Relacional* desenvolvida pelo crítico e curador Nicolas Bourriaud durante os anos 1990, proposta de análise da arte que pensa nos objetos como meros disparadores de relações entre sujeitos e de forte cunho ético. Essa proposta - hoje já exaustivamente debatida dado seu vínculo direto com os circuitos de maior valorização da arte - chama atenção uma vez que já lá o autor afirmava o caráter “correto” dos artistas de preocupação “democrática”, que contraditoriamente necessitariam do “cartão de visitas”, da “agenda de endereços” e da “vernissage” para amparar seus gestos de cunho comunitário, como cozinhar sopas para grandes jantares (Rirkrit Tiravanija) ou lavar a louça de estranhos (Ben

⁵ LEPECKI, André. *Singularities: dance in the age of performance*. New York: Routledge, 2017, p. 8.

Kinmont)⁶. Cabe citar a Estética Relacional, pois já nesse primeiro movimento de guinada ética na arte contemporânea (após o pessimismo dos pós-modernistas dos anos 1980), a ideia de colaboração aparece muito próxima de um investimento narcísico, que reconfigura os termos do trabalho tendo em vista a solução de problemas e falhas do capitalismo, o que ao mesmo tempo reforça a imagem do artista enquanto sujeito politicamente consciente e engajado e reafirma o capitalismo como único imaginário de comunidade futura possível.

Quando pensamos essa reconfiguração da comunidade tendo em vista os efeitos de governança do neoliberalismo, que enxerga todos os “sujeitos como atores do mercado”⁷, a formação de um nós coeso e harmônico parece essencial para fundar “um modelo de ordem [...] que integra a todos a um projeto superior”⁸, sendo “a ênfase no consenso e no trabalho em equipe” a primeira das características de governança citadas por Wendy Brown em suas recentes análises do neoliberalismo enquanto forma de subjetivação. Torna-se cada vez mais possível relacionar experimentações colaborativas no campo das artes com os recentes espaços de *coworking* nos moldes das grandes empresas do Vale do Silício. Seja nas galerias de arte ou no *Google*, vemos a imagem de um idílico espaço que funde lazer e trabalho, onde as pessoas são constantemente estimuladas a empreender novas e criativas ideias em colaboração, apreciando “o trabalho em equipe visando sempre o crescimento”, o que deixa marginalizado o “lugar para uma cidadania agonística ou agitadora”¹⁰.

Faz-se urgente, portanto, pensarmos em formas de comunidade e colaboração que se permitam apresentar o fracasso e revelar os limites da ética e alteridades (im)possíveis dentro do campo da arte. Com contribuições essenciais de teóricos (como Claire Bishop, Jen Harvie, Philip Auslander) e artistas (como Tania Bruguera, Laura Lima, Santiago Sierra, dentre outros) importantes passos estão sendo dados para pensarmos sobre as condições de eficácia da arte e o que de fato significa sua recente reemergência em tempos do capitalismo criativo. São os casos

⁶ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 80

⁷ BROWN, Wendy. *Cidadania sacrificial: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*. Zazie edições, 2018, p. 5

⁸ *Ibid*, p. 34.

⁹ *Ibid*, p. 11.

¹⁰ *Ibid*, p. 33

artísticos que aparentam ficar à margem dessa requisição, criando espaços vazios de sentido e de engajamento fracassado, que mais interessam enquanto forma de recusa.

Colaboração como emoção

Mesmo com várias de suas potencialidades captadas e abusadas pela lógica neoliberal, algumas formas específicas de se pensar o corpo e a performatividade ainda parecem resistir ao desejo de performar enquanto exibição de si, da eficácia das mensagens e ao entendimento do trabalho em conjunto enquanto espaço de consenso. Dois recentes trabalhos brasileiros parecem desafiar essas apropriações: *O que realmente está acontecendo quando algo acontece?* de Cristian Duarte em companhia e *Quiero hacer el amor* de Carolina Bianchi y Cara de cavalo. Ambos os trabalhos são desenvolvidos a partir de 2017, em um momento de desmonte de políticas públicas para a dança e para o teatro na cidade de São Paulo, e na simplicidade de suas formas parecem responder diretamente à crescente escassez de recursos, por não dependerem de nada além dos corpos para sua realização. São obras de forte teor coreográfico e orientados para espaços de maior circulação de público (públicos ou privados) que tomam a forma de simples proposições feitas pelos criadores para serem ativadas por um grupo de performers previamente ensaiados.

A performance de Duarte apresenta uma gargalhada conjunta e silenciosa distendida no tempo, iniciada em uníssono a partir de algum dispositivo inicial (durante abertura de processo na Casa do Povo a ação se iniciava com um texto falado em conjunto, já em sua apresentação na mostra VERBO de performance art, fogos de artifícios indicavam o começo). Sem nunca emitir som, as gargalhadas transitam entre a sinceridade e o exagero da representação, e nunca se referenciam a algo específico do espaço ou da situação - apesar de permitirem pequenos configurações espaciais, como duplas e grupos que se unem, ou mesmo descidas e levantadas conjuntas, dado o engajamento do riso. Já no trabalho de Bianchi, um grupo de mulheres habita durante algumas horas um espaço institucional para transá-lo, estimulando sexualmente não apenas seus corpos, mas chão, paredes, escadas, quinas e tudo que pode recebê-las. Operando a partir de delegações que

envolvem ações muito básicas, mas talhadas com afnco, essas performances se distanciam tanto de propostas coreográficas complexas (nas quais os performers se sacrificam tendo em vista chegar a determinada imagem ou estado desejado), quanto de situações de participação direcionadas ao público em geral ou a grupos localizáveis a partir de marcadores sociais¹¹ casos nos quais a relação com a técnica e o trabalho é bem mais afrouxada. A simplicidade aparente das duas propostas, aliada a um trabalho de execução apurado, parece esconder sugestões que partem da ordem do afeto para negar modos de racionalidade neoliberais.

Poderíamos falar que as obras tratam diretamente de conteúdos políticos, como a liberdade sexual das mulheres ou o desespero perante a situação atual do Brasil. Essa afirmação é possível, mas é também uma imposição de sentido e fechamento para duas ações que são demasiadamente abertas para comportarem apenas esse tipo de leitura. Para além dessa leitura de ordem simbólica, propomos pensar a obra como ensaios para comunidades inoperantes, fracassadas e cambaleantes, já que nos dois casos, as obras recusam qualquer tipo de mensagem a ser transmitida. Não simbolizam nada, não apresentam um tema ou assunto específico, e não dão chaves diretas para a leitura das intenções das e dos performers (mesmo no caso de *Quiero hacel el amor*, no qual o título apresenta uma intenção clara, esta se dissolve nas ações, na forma de um querer que nunca se cumpre). O que escolhem apresentar é, antes de tudo, uma afetação compartilhada por um grupo, uma situação de emoção conjunta, como um funeral ou um jogo de futebol. E o caminho da emoção, apesar de claramente ser uma proposta performativa, parece desafiar certo entendimento da performance, diretamente vinculado com poder, autonomia e transformação de mundo.

Se pensarmos em uma de suas perspectivas fundadoras, como proposta por John Austin nos anos 1960, o performativo se especificaria por um tipo de mudança direta no mundo, que não representasse a ação, mas fosse a própria ação. Ao invés de quando falamos “eu corro”, verbo que depende de uma ação para acontecer, um performativo como “eu aposto” depende apenas de sua enunciação para se efetivar no mundo. Grande parte do distanciamento da representação que a arte da performance buscou em suas origens encontra ecos nessa ideia de que determinadas enunciações afetam de forma mais direta o tecido da realidade,

¹¹ Ver BISHOP, Claire. “Antagonism and relational aesthetics”. in: *October* n. 110, 2004.

mas sempre mantendo o “eu” como sujeito e agente da transformação. Diversos teóricos também determinarão a performance a partir de noções autobiográficas e de cunho pessoal, como quando Josette Feral descreve a arte da performance tendo o eu como centro:

a performance aparece como a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um mim eu (moi je) que reduz tudo a ele mesmo e ele mesmo filtra o mundo. Mim eu falo, eu vejo, eu digo, eu faço, eu desloco, eu meço, eu construo, eu destruo, eu produzo e eu produzo sentido. Por isso o performer reduz tudo a ele. Ele está, pois, no mais das vezes só.¹²

O desafio de dessubjetivar este eu centralizado (herança modernista de um modelo normativo estável), que reaparece onde menos esperamos nos discursos da performance, tem sido um empreendimento de diversos artistas e teóricos, como Amelia Jones em sua revisão da ontologia da performance enquanto prática imediatista ou mesmo Bruce Nauman em suas inúmeras incursões pelo fracasso dos modelos masculinos de representação. No caso dessas obras, quando vemos os performers a tropeçarem de tanto rir, a lamberem com lascívia paredes e escadas, a tropeçarem e roçarem nos espaços, ou mesmo a cair dada sua exaustão física, vemos um movimento possível desse desafio: o aceite da emoção como modo de “construir laços a partir da experiência comum de viver à distância do padrão, reativando memórias de quando ainda estávamos convencidos de que devíamos aderir à norma”¹³.

Seja rindo ou se excitando com a arquitetura do espaço, a exibição pública e conjunta dessas emoções se configura como um gesto de abertura e exposição que aparenta pouco ou nenhum controle, mas que evidencia sua construção. Estas obras não tratam de transformar a emoção em um produto (um dos principais recursos de um pós-modernismo cínico), mas sim de produzir a emoção em instância pública, de forçar seu compartilhamento. Georges Didi-Huberman

¹² FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015, p. 146.

¹³ ROQUE, Tatiana. *Erotismo e risco na política*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 26.

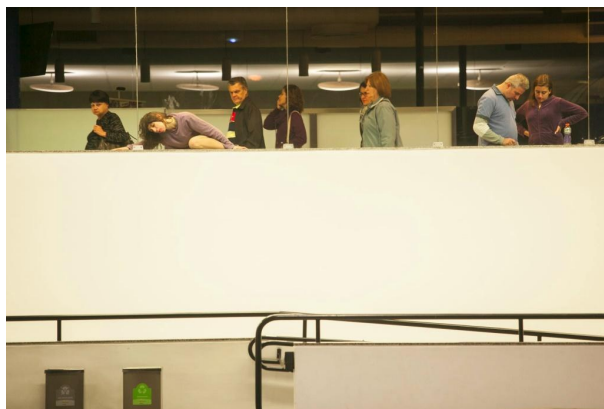


Fig. 1: *Quiero hacel el amor*, 2017. Fotografia de Mayra Azzi. Sesc Santana.

entenderá esse gesto como uma exposição do corpo ao que é “completamente ridículo, como se estivesse todo nú”, um momento no qual o sujeito “expõe o seu impoder, ou a sua impotência, ou a sua impossibilidade de ‘enfrentar’”¹⁴, correndo inclusive o risco de “perder a face” uma vez que “o ser exposto pela emoção implica um ato de honestidade: recusa mentir sobre o que o atravessa, recusa fingir”¹⁵.

Sua descrição, que sugere uma entrega sem controle e mediação, poderia ser lida como um elogio à performance, seu compromisso com o engajamento real do corpo e sua recusa à interpretação - principalmente tendo em vista os casos em que isso se buscou na história da arte contemporânea (Bas Jan Ader chorou por diversos minutos para uma câmera, Vito Acconci se masturbou para seu público colocando-se debaixo de seus pés no chão). Mas quando sugerimos que o tratamento das emoções nessas obras opera como recusa ao performativo é primeiramente porque sua produção forçada torna a questão da verdade uma de segundo plano, respondendo a uma apatia que se encontra generalizada nos nossos corpos (o do público, mas também o dos performers) a partir de uma situação de risco. Não risco à integridade física dos performers e do público, mas

¹⁴ DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 19

¹⁵ Ibid, p. 20.

o risco de uma situação de hiperexposição, que força uma teia comum de emoção e exibição para, eventualmente, se encontrar realmente afetado por ela, como nas diversas situações sociais de exibição coletiva de emoções (tais quais funerais, carnavais, esportes), de igual ou maior intensidade e sinceridade que situações particulares.

O fato de se encontrar realmente afetado por algo, porém, interessa menos para o público do que para os performers, para os quais o reconhecimento da realidade da emoção (como, por exemplo, uma memória ou uma identificação mimética) é apenas mais um dos mecanismos para continuar a situação performativa. Para quem assiste a performance, é central a mudança no sentido da agência da ação: os performers parecem não ter agência, como que tomados por um surto coletivo que os impede de pensar e agir. Didi-Huberman nos lembra, a partir do termo *patético* (adjetivo que poderia qualificar a situação dos performers em ambas as propostas), que *pathos*, para Aristóteles, seria a “forma passiva’ de um verbo”¹⁶. Ao invés de tomar a ação para si, como “eu sorrio”, o local do *pathos* seria o do “sorriem-me”. Reside aqui uma das condições históricas para a diminuição da emoção em relação à razão: a primeira retiraria agência dos humanos, impedindo a livre e voluntária reflexão e autonomia dos sujeitos. A emoção, parcela incontrolável e inconstante da humanidade, deixada com todo o preconceito do desconhecimento para “as crianças, as mulheres, os loucos, os velhos e os selvagens” apenas poderia ser estudada e analisada à distância como algo a se recusar (como no clássico exemplo das fotografias de estudo dos casos de Histeria).

Mas se nos distanciamos dessa noção dicotômica e nos aproximamos das obras, conseguimos pensar na emoção como uma “moção, um movimento que consiste em colocar-nos de fora (e-,ex-) de nós mesmos”¹⁷, estando ao mesmo tempo em nós e fora de nós. Mesmo enquanto ação, ainda é uma ação específica do qual nunca se é totalmente agente. Pelo contrário, é “um movimento afetivo que nos ‘possui’ mas que nós não ‘possuímos’ inteiramente”¹⁸, uma situação de perda constante, de descontrole. E parece ser ainda mais profunda essa relação,

¹⁶ Ibid., p. 21.

¹⁷ Ibid., p. 28.

¹⁸ Ibid., p. 29.

pois, dentre inúmeras ações que os diretores poderiam ter escolhido para figurar em suas obras, estão aqui duas nas quais maior e mais evidente descontrole são detectados: crises de riso (que podem indicar ao mesmo tempo extrema alegria e profundo desespero); e excitação sexual, que sugere ao mesmo tempo um desejo incontrolável por um outro e um intenso engajamento do corpo (ainda mais na sugestão masturbatória da obra ao propor o estímulo com objetos). São performances que lidam com uma ação destinada para o outro que só encontra o eco vazio das paredes, mesas e cadeiras dos locais e cujas afetações do público (quando ocorrem) são breves, parciais e sempre tímidas. Mais do que para o público, são ações que atravessam o público, tratando-o como mais uma coisa em meio aos objetos do local.

Portanto, os performers não dependem da afetação ou reconhecimento do público, mas dependem dele como testemunha de uma emoção que não afeta mais ninguém. Aqui podemos traçar outra recusa ao performativo enquanto gesto que depende da sua visibilidade para se tornar efetivo no mundo. Nesses casos, mesmo visíveis, nada se transforma, pois as performances são ao mesmo tempo a exibição pública de uma emoção compartilhada e a sinalização que seu destinatário está silenciado. Segundo Wendy Brown, o neoliberalismo gera "indivíduos extremamente isolados e desprotegidos, em risco permanente de desenraizamento e de privação dos meios vitais básicos, completamente vulneráveis às vicissitudes do capital"¹⁹. Nestas propostas, público e performers se encontram em semelhante estado: ocupam o mesmo espaço, vestem as mesmas roupas, não estão protegidos por nenhum tipo de aparato artístico que os diferencie do público, exceto pela abertura para certa emoção, de execução tão simples e cuja frequência de ocorrência é tão grande que poderia potencialmente ser vivenciada pelo público a qualquer momento, seja dentro ou fora da obra. Os performers encontram-se, portanto, em uma situação tão instável e precária quanto seu público, e não requerem dele nada além da contestação do caráter público de sua vulnerabilidade e exposição.

No caso da obra de Duarte, dada a facilidade de transmissão e afetação do riso, a aproximação entre performers e público é mais comum, e quanto mais os primeiros se aproximam dos segundos e realizam pontuais relações de olhar,

¹⁹ Op. cit, p. 8.



Fig. 2: *O que realmente está acontecendo quando algo acontece?*, 2017. Fotografia de Edouard Fraipont. VERBO, Galeria Vermelho.

intensidade e duração do riso para algum observador, mais vemos alguém do público entrar durante um tempo maior ou menor no mesmo tecido de emoção do grupo. Já na proposição de Bianchi, a diferença é maior, seja pelo gênero do grupo de performers ou pela qualidade e amplitude de gestos possíveis (se em Duarte apenas rir é possível, no caso de Bianchi se pode lambe, alisar, friccionar, relaxar, estimular, etc.), revelando um potencial de maior violência e separação para quem observa, porém essencial para o que Tatiana Roque nomeará como o “efeito erótico da presença das mulheres na política”, reafirmando como “o desejo da mulher – assim, cru – mete medo”²⁰ quando publicamente exposto. Para além de colocar o público em situação de reconhecimento da vulnerabilidade, pontua uma diferença em relação aos corpos femininos que habitam espaços que não seriam destinados a eles enquanto seres excitáveis. De certa forma, a vulnerabilidade compartilhada que fica evidente no caso de Bianchi é em relação à própria arquitetura, que minimamente oscila, treme, range, como se o tesão daqueles corpos tivesse o potencial de fazer a instituição toda cair.

Por fim, nessas obras o que se sugere é a possibilidade de pensarmos um performativo sem a ilusão do “eu”. É como se ao invés de proporem “eu sorrio” ou

²⁰ ROQUE, Tatiana. Op. Cit, p. 14.

“eu me excito”, as obras propusessem “sorriem-me” e “excitam-me”, tornando os performers corpos de pura afetação. Os corpos se colocam no trabalho de serem afetados, de se permitirem ao *trabalho da emoção*, propondo um modo de colaboração mais nuançado: o da colaboração interna e assumida entre os performers, que se cansam fisicamente e solicitam ao outro: “amparam-me”, “apoiam-me”; mas também o da colaboração da testemunha, que enquanto público não é convidado a produzir mais e para além do que já produz em seu cotidiano. Apenas testemunha algo que parece ser demasiado comum, porém levado em escala pública, revelando com isso seu potencial destrutivo.

Emoção como destruição

Em momentos de crise, somos convidados a parar de pensar e trabalhar. Poderíamos sugerir que essa sugestão não se aplica aos artistas e agentes da cultura, mas sabemos que não é verdade. A austeridade que se presentifica na sempre vaga ideia de crise não apenas interrompe programas públicos de fomento às artes, mas continuamente nos convida – mesmo nas situações mais precárias – a “ser criativos”, “inventar novas formas”, “continuar fazendo” ou “resistir criticamente”, sem nos darmos conta que esses pedidos instrumentalizam nossas práticas e processos, obrigando-nos a revestir a produção de sensibilidade com assuntos, temas e forma que a amparem, arriscando uma situação na qual “a própria crítica se espetaculariza e se vende como mercadoria”²¹ – como cada vez mais parece ocorrer em obras engajadas, cada vez mais solicitadas pelas grandes bienais e feiras de arte que, apesar das irregularidades fiscais, dos apoios escusos e das histórias contraditórias de sua formação, querem estar do “lado certo” da história.

Tatiana Roque, na contramão desse modo de afirmação política, sugere que “habitar o desconforto é um condição para se recolocar o problema da subjetividade nos dias atuais”²². Sua afirmação colabora com um problema apontado

²¹ SIBILA, Paula. “O artista como performer. Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas”. In: *Performance Presente Futuro*, vol. II. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009 p. 20

²² ROQUE, Tatiana, Op. Cit, p. 13

por Paula Sibila: em um momento no qual a performatividade está dissolvida em todos os modos de exibição de si (intra e extra artísticos), arte passa a ser apenas aquilo que fazem os artistas, em uma pobre tautologia que distancia cada vez mais à arte de seu potencial de “apostar no desconhecido” e de “apagar a marca autoral com um estilhaço de sentido – ou de sem-sentido”²³, recusando-se a entregar as respostas e saídas que o capitalismo criativo impõe a todos, inclusive aos artistas.

Seria possível recusar o convite de trabalhar e apenas pensar? Como o escritor de Melville que *preferiria não*, é possível crer que “a prática da recusa traz algo em comum”²⁴ e que a “pura suspensão” seria um momento possível “em que a forma é experimentada por si mesma”²⁵. As duas obras que vimos não apenas dizem que é possível, mas ainda sublinham que o modo de pensar, no campo da arte, é bastante específico. Se Didi-Huberman rememora o *pathos* como condição de exibição da emoção, Jacques Rancière identifica que no regime estético das artes, há um “*logos* idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc.”²⁶. Seguindo o autor, o pensamento possível para nós seria um de caráter patético, que não objetiva nenhum fim, que não visa a nada. Um pensamento que cambaleia, tropeça e sua como os performers tomados de emoção, mas cientes de sua produção. Que opta pelo fracasso e pelo chão como uma escolha política. Pensamento crítico, porém emocionado, *sin perder jamás la ternura*.

Se podemos afirmar que essas obras fazem alguma coisa, é afirmar como mortas as estruturas sensíveis, sociais e arquitetônicas que as rodeiam. As destroem silenciosamente pela fricção dos corpos, do suor, da musculatura das faces e pélvicas. Ao contrário do performativo, que constrói coisas no mundo (e, portanto, tem força de Lei), são obras que se direcionam ao “aformativo” proposto por Werner Hamacher e lembrado por Hans-Thies Lehmann em seu teatro pós-dramático²⁷. O aformativo, recusa direta ao performativo, toma suas bases nas

²³ Op. cit.

²⁴ Op. Cit.p. 26.

²⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 34

²⁶ Ibid, p. 32.

²⁷ ver THIES-LEHMANN, Hans. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 e HAMACHER 1997 e HAMACHER, Werner. “Aformativo, greve: a “Crítica da violência” de Benjamin”. In: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*:

noções de violência divina e caráter destrutivo de Walter Benjamin, e assim como elas seria dirigido “para nada” e qualificado como “sem intenção”²⁸ tais quais as propostas de Benjamin, que recusam qualquer fim. Esse caráter de deposição radical, refletido nessas obras nas quais não se vê nenhum posicionamento e nenhuma transformação, nos relembra que a greve pura de Benjamin seria a “única política que não serve como instrumento”, onde se anulam as “relações de exploração”²⁹ - tais quais a entre performers e público acima citadas, mas também entre criador e intérprete (sendo que Carolina e Cristian costumeiramente participam das ações realizando exatamente a mesma proposta).

Mas como retoricamente pergunta Slavoj Žižek sobre essa radicalidade depositora de Benjamin: “não será mais um sonho esquerdista de um acontecimento “puro” que nunca tem de fato lugar?”³⁰. Seu potencial utópico talvez tenha sua maior chance de experimentação dentro das artes, cujo poder de dizer “acerca do que gostaríamos que ocorresse, mas ainda nem conseguimos sequer imaginar”³¹ a retira de qualquer compromisso de efetivação e resultado. Žižek, respondendo sua pergunta, afirma que “a violência divina pertence à ordem do Acontecimento”, cuja falta de objetividade de critérios permite que “o mesmo ato que, para um observador de fora, não passa de uma explosão de violência, pode ser divino para os que nele participam”³². Como já indicado no título de Duarte, quando algo acontece de forma concreta (performativamente falando), há uma segunda camada de acontecimento, imperceptível, mas em curso, como o potencial do fogo de artifício antes de sua explosão, que necessita de atenção e abertura para ser percebido. Está em aparente pausa, mas é pura virtualidade de revolução, experimentando enquanto forma uma política radical em termos benjaminianos:

A teoria política de Benjamin dos meios puros, que não põem mas

destruição e experiência. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 1997.

²⁸ HAMACHER, Op. Cit, 1997, p. 132

²⁹ Ibid, p. 133.

³⁰ ŽIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 153.

³¹ SIBILA, Paula. “O artista como performer. Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas”. In: *Performance Presente Futuro*, vol. II. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009 p. 20.

³² ŽIŽEK, 2014, p. 158.

depõem, que não produzem mas, ao contrário, *interrompem* a produção, não apenas versa tematicamente sobre uma revolução, mas efetua ela própria uma inversão da perspectiva da teoria política clássica: define a política não mais por referência à produção da vida social e sua representação no “organismo moral” do Estado, mas por referência àquilo que subverte o imperativo da produção e da autoprodução [...]”³³

Sua emoção pública e compartilhada termina em si, em um grupo “jovem e alegre” assim como o caráter destrutivo definido por Walter Benjamin³⁴. Também como ele, se antecipa à natureza – produzindo o que viria de forma supostamente natural e descontrolada – e “faz seu trabalho, evita apenas o trabalho criativo” (idem). Com isso, ensaiam formas nas quais nada precisa ser produzido, exceto o que ainda não foi dado como morto: seus corpos. Dessa forma, a colaboração aqui não pode incluir nenhuma ação positivamente propositora (como vemos na Estética Relacional) ou mesmo criticamente destrutiva (como nas obras de Santiago Sierra). Aqui, a colaboração está na aceitação da pausa a ser compartilhada pelos participantes desse acontecimento e pela abertura para encontrar nele o potencial de destruição que eles imaginam: prédios a ruir, comunidades inteiras embriagadas de tesão e alegria, corpos que apenas se reconhecem no fracasso mútuo.

Cabe, enfim, apontar para a dimensão de gozo que essa participação sem compromissos e de caráter emotivo abre. Não um gozo simbólico de dimensão sexual, mas a busca pelo gozo anterior à força performativa da Lei, aquele cujo potencial é de dissolução do sujeito e, portanto, da ordem do impossível. Também para Lacan, o contrário do útil, algo que não serve para nada, que produz efeitos de destruição que aproximam mais o corpo do sofrimento do que do prazer. Mas que alguma pulsão o movimenta adiante, talvez a de “criar espaço”³⁵, talvez a “do excesso de vida”³⁶. Em todo caso, tem como horizonte máximo o aceite em

³³ HAMACHER, Op. Cit, p. 137.

³⁴ BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”. In: _____ *Imagens do pensamento*. Assírio & Alvim: São Paulo. 2004

³⁵ BENJAMIN, Op. Cit. 2004.

³⁶ ŽIŽEK, 2014, p. 155.

dissolver seus corpos, em desaparecer reagindo para além da dimensão de proteção da Lei. Só não deixarão de ser afetados pelas coisas, sejam elas quais forem. Isso porque passar a ver o humano pela perspectiva da afetação e não da produção parece ser um dos mais importantes passos em termos políticos.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “O caráter destrutivo”. In: *Imagens do pensamento*. São Paulo: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. “Para uma crítica da violência”. In: _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BISHOP, Claire. “Antagonism and relational aesthetics”. In: *Revista October*, n. 110, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BROWN, Wendy. *Cidadania sacrificial: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade*. Zazie edições, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que Emoção! Que Emoção?*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- FERAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- HAMACHER, Werner. “Aformativo, greve: a “Crítica da violência” de Benjamin”. In: BEJNAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 1997.
- LEPECKI, André. *Singularities: dance in the age of performance*. New York: Routledge, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- ROQUE, Tatiana. *Erotismo e risco na política*. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- SCHECHNER, Richard. “O que é performance”. In: *textitO* percevejo, Rio de Janeiro, n. 12, 2003.

SIBILA, Paula. "O artista como performer. Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas". In: *Performance Presente Futuro*, vol. II. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2009.

THIES-LEHMANN, Hans. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo, 2014.

