



O corpo "da" performance e as Artes do Corpo

Lucio Agra

Hoje tudo mudou/ontem amei você, cantam os Mutantes em 1971, no começo da canção "It's very nice pra xuxu". O que teria mudado desde que aqueles anos 60 tão intensos e importantes se findaram (no caso brasileiro, dois anos antes do tempo)?

"Os anos 1960 foram marcados mundialmente pela organização das minorias culturais, pelos movimentos de contracultura ou culturas alternativas ou marginais, pelas manifestações revolucionárias (...)Um dos maiores símbolos da época, a manifestação de maio de 1968 em Paris, reuniu vários grupos, ditos revolucionários e contraculturais, e, entre eles, aqueles que formaram a base teórica do movimento: os situacionistas" (Berenstein, 2003, p. 31).

É assim que, em uma nota ao seu prefácio do livro *Apologia da Deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*, Paola Berenstein Jacques, também organizadora do volume, apresenta resumidamente o contexto de aparição do situacionismo, colocando-o numa posição central para a época. Segundo ainda a autora, o grupo situacionista – ou Internacional Situacionista –

coletivo de "artistas, pensadores e ativistas" "lutava contra o espetáculo, a cultura espetacular e a espetacularização em geral, ou seja, contra a não-participação, a alienação e a passividade da sociedade" (Berenstein, 2003, p. 13). Pode-se dizer, sem muito receio de errar, que a questão do espectador passivo, da situação de massa/público/contemplador estava aí posta em xeque, que talvez o primeiro e mais profundo pressuposto dos situacionistas era ultrapassar a distância entre um "palco" e uma "platéia", situação que pode ser observada em todos os territórios da cultura na época, aparecendo como emergência que desequilibrava a consolidação do discurso moderno nesses mesmos territórios.

Em concomitância a esse movimento, cujo apogeu se dá nas manifestações mas também nos gestos de incorporação do público nos Festivais de Rock ou nos experimentos mais radicais do teatro (vide Oficina, vide Living Theater, vide Augusto Boal), há uma outra medida muito cara ao situacionistas e também elencada no rol das "palavras de ordem" de maio de 68. "Derrubar os muros, as estantes, as prateleiras, livros sim e e eu digo sim, eu digo não ao não, é proibido proibir" incorpora a letra-poema de Caetano Veloso a miríade de contraditórios

Lucio Agra é Professor do Curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP.

slogans da época que, entretanto, parecem harmonizar-se em um sentido possível na canção, mas um sentido que também ultrapassava seu tempo e não foi compreendido pelos estudantes que lotavam a sala de espetáculos deste prédio numa certa noite de 68. O derrubar dos muros e das prateleiras também sugeria a demolição das fronteiras entre os possíveis territórios artísticos como já estava sugerido, por exemplo, na *Exposition of Music – Electronic Television* que o então jovem artista coreano Nam June Paik, falecido em 2006, apresentava na Galeria Parnass, em Wuppertal, em 1963. Uma exposição de música e não algo para ver? Da mesma forma, dez anos mais tarde, Hélio Oiticica propunha o estranho conceito de “quase-cinema”. Diz o “excerto do texto BLOCO-EXPERIÊNCIAS in COSMOCOCA – programa *in progress* iniciado em março de 1973”:

“EU e NEVILLE quase q mão a mão desviamos do projeto de mais um filme para o primeiro CC1: em BABYLONESTS nos confins do LOFT 4: quanta leveza e q força emanam desse simples *shift*: não ater-se ao q acha q deva ser e q não se quer fazer: nem querer audiovisual de ranço professoral: há vias diversas e uma porção de circunsâncias q vieram ocasionar q CC1 se fizesse a 13 de março de 73 e q digo ser *quase-cinema* pondo de lado a unilateralidade do cinema-espetáculo” (Oiticica *in* Canongia, 1981, p. 23).

Atravessando os anos 70, sob o signo do que Dick Higgins veio a chamar de poética intermídia, numa expansão das atividades do Fluxus, *locus* tempo-espacial de gestação de procedimentos artísticos que estão na medula da obra de Paik e nas perspectivas de veredas que Oiticica seguirá por seus trabalhos, a arte se manifesta, então por duas atitudes marcantes que com tudo isso estou tentando assinalar aqui: a recusa ao espetáculo e a abolição de fronteiras entre as linguagens. Num movimento inverso ao que se produzira na primeira metade daquele século, quando os artistas buscavam o essen-

cial de cada linguagem – a literariedade, nos formalistas russos; os elementos essenciais da pintura em Mondrian, Kandinski, Malevitch, Albers e outros; as novas possibilidades da construção musical com Schoenberg e Webern – o que agora se desenhava buscava o lugar entre as linguagens, visto terem elas, bem ou mal, se emancipado das limitações de forma e conteúdo que antes a mantinham na servidão da imagem humana e da natureza, no descritivismo dos sons, no uso instrumental das palavras. O movimento não é propriamente de oposição, talvez, mas de complementaridade: a descoberta de um novo mínimo divisor comum artístico na primeira metade do século é agora confrontada, na sua segunda etapa, pelos híbridos que principiam a surgir por todos os lados.

Nessa dimensão há também uma importante transferência da ênfase no signo artístico – até então materialidade exterior ao corpo – para este último, tomado ele mesmo como nova arena de embates entre as forças da criação. No mesmo ambiente que começamos a lembrar nesse texto, vai se desenhando a investigação sobre as subjetividades; ou sobre as competências definidas socialmente que concernem às posições de quem assiste e quem atua; ou sobre a possibilidade de fronteiras móveis, a deriva – outro termo situacionista, estratégia de combate ao espetacular – entre territórios artísticos levando um pouco de cada um para outro ou ainda a criação de zonas intermediárias, limites indistintos, áreas de incerteza, lugares de trânsito, porções de impermanência, posições paradoxais, que vêm sendo denominadas a partir daí, por vários nomes precários, entre os quais a performance. Mas, como todo paradoxo, essas fronteiras móveis são em si novos territórios – “e como poderia ser diferente? Toda desterritorialização implica necessariamente em uma reterritorialização” advertem Deleuze e Guattari – novas áreas de ação. A fronteira, como sabemos, não é um lugar vazio. Andreas Huyssen advertiu, quando da queda do Muro de Berlim, que as áreas “vazias” da cidade, correspondentes à Potsdamer Platz e arredores, áreas tranfor-



madras, durante a vigência do muro, em zonas de terror, campos minados e distâncias demarcadas separando os dois lados, eram, não obstante, lugares carregados de sentido, e provavelmente algo que deveria ser deixado nessa condição de "vazio" como forma de manter viva a memória desse período de suspensão na história da cidade (Huyssen, 2000). Muito embora saibamos que "cultura é memória" (Ferreira, 2004), o que prevaleceu foi precisamente o oposto, a ocupação do espaço em prol de uma falsa memória espetacular, uma nostálgica "recuperação" dos tempos de ouro da praça que afinal nada mais foi do que a rapace ocupação de um território vazio pelo grande capital em nome dessa mesma falsa memória. Hoje a Potsdamer Platz tenta fingir que não existiu não uma Potsdamer Platz dos anos vinte e sim um interregno de seus outros vinte ou trinta anos, como se dos anos 20 saltássemos aos 90. Hoje ela parece uma natural continuidade daquele tempo. Um livro recente sobre Berlim de ontem e hoje produz essa espantosa percepção e não será muito difícil que ela é que se fixe ao longo da história.

Vê-se portanto o quanto é premente a dimensão política desse lugar intermediário, a região intersticial na qual os parâmetros que regem os pontos de partida não funcionam mais. Esse é, a meu ver o lugar que habita a performance e, naturalmente, tomo o corpo que ela agencia como sendo o centro desta circunstância.

Seguindo o raciocínio que se afasta do legítimo e específico em prol dos planos que se sobrepõem, nas misturas que se realizam desde os anos 60 nas formas culturais do que denominamos contemporâneo, também fica difícil pensar em *um corpo*. Nesse caso não existe "o

corpo" mas corpos, assim como não existe teoria mas teorias e linguagem mas linguagens. Seguindo uma observação feita por um historiador contemporâneo a propósito de um movimento modernista dos anos 20, "não existiu um construtivismo, mas construtivismos"¹ pode-se dizer que não é possível pensar no corpo da performance pois antes de mais nada não é possível senão pensar em *performances*. Embora a palavra apareça frequentemente no singular, é dessas que já carregam em si o plural, o pressuposto do múltiplo. Por isso adverte Schechner que "ninguém, nos estudos da performance, está apto a professar todo o campo inteiro" (Schechner, 2006:3) porque ele é – para usar as palavras de Wally Salomão num contexto outro, embora próximo – "terra ignota, terra desconocida, terra desconhecida". Zona de descobrimento, zona de exclusão, zona franca. "Carrefour das artes" como a chamou Renato Cohen em 2003,² a performance permanece o que não aceitou ser a Potsdamer Platz, uma área de "vazios" simbólicos, antiga fronteira que não se atravessava, agora franqueada. Como uma exposição de música, ou um quase-cinema. Para isso seriam precisos e são necessários muitos corpos diferentes. No limite, tantos quantos sejam possíveis.

É desse ponto de vista, e somente dele, a meu ver, que é possível falar de corpos da performance.

Do mesmo modo penso que a zona de interferências que a performance representa é essa área sem limites das Artes do Corpo. Nesse sentido, a denominação genérica pode ser vista com maior amplitude. As artes do corpo não são somente o teatro, a dança, a performance mas todas as outras linguagens e quase lingua-

¹ A observação é de Claude Leclanche-Boulé em seu precioso volume, atualmente esgotado *Le constructivisme russe: typographies e photomontages* (Flammarion, 1991) "Tentarei sobretudo demonstrar que não houve um só construtivismo, mas vários (p. 5, tradução minha).

² O autor o fez em sua conferência no âmbito da MIP (Manifestação Internacional de Performance) daquele mesmo ano. A fala está reproduzida no DVD que acompanha o catálogo do evento.

gens nas quais o corpo é o elemento essencial de partida. E, nesse caso, sem ceder à tentação de eleger a performance como o exemplo por excelência dessa generalidade, prefiro vê-la como área de possibilidades, arena de confrontos, inclusive do corpo com o que o desafia (vide Stelarc, vide teleperformance, Corpos Informáticos, videocriaturas, próteses, desvisos, *disembodiments*, desincorporações, sensoriamento remoto etc.).

A performance nas artes do corpo é uma área de liberdade, creio eu. Os corpos que ali trafegam podem desfrutar de uma multiplicidade que estamos longe de ver encerrada. Isto também cria situações paradoxais sobretudo quando se passa ao cotidiano das atividades enquanto profissão, quando as exigências sociais ainda pensam nos termos do início do século XX mas as práticas se realizam na aurora do século XXI. Em recente edital de um certame artístico da área, os assim chamados “espetáculos” de dança são contemplados como uma rubrica cujo valor de prêmio a ela destinado é o dobro do que se endereçará às “performances” (apresentações que provavelmente são vistas como portadoras da metade do valor).

A arte do corpo performático não é mais fácil. Nem menos exigente. Me parece aliás que se dá precisamente o contrário. Penso nos altos custos encarados por artistas como Mathew Barney, Laurie Anderson ou mesmo Marina Abramovic. A performance não é vacinada contra um processo de institucionalização pois é aceita e aclamada no Museu Guggenheim (que, de certo modo, está para a modernidade arquitetônica como a performance está para as demais artes dos anos 1960 para cá, pensando naquelas que se mantêm em seus limites).

Joan Jonas disse em entrevista recente, próxima à época em que compareceu entre nós na 28a Bienal de São Paulo, que nunca se sentiu capaz de ser competente em uma coisa só. Esse é um espírito compartilhado por muitos performers, uma situação com que se identificam esses singulares artistas, todos geralmente nômades egressos de outras paragens – mesmo da-

quelas tidas e vistas como não-artísticas. Não é possível a tranquilidade e a certeza diante da performance, esse ato que, como assinalou Roselee Goldberg, pode ser até decepcionante. Mas um corpo que não decide de onde é, não aceita proveniência nem o pressuposto da identidade. Essa é a idéia com que trabalha um dos performers que mais admiro atualmente, Guillermo Gómez-Peña, mexicano naturalizado americano, que se comporta artisticamente como aquela criatura “inexistente” que vaga pela fronteira dos novos muros (El Paso, faixa de Gaza, complexo do Alemão) sem ter uma “identidade” (sem ser igual a si mesmo ou a qualquer idéia que possam fazer deste si que um sujeito possa representar). Clandestino. Pirata. Contrabandeado. Ilegal. Os corpos da performance não cabem nos territórios conhecidos. Estão em fuga permanente, como discos voadores. Naturalmente isso significa necessariamente revisar os modos pelos quais aplicamos essas palavras, como vias de expressão de preconceitos ou de hábitos colonialistas muito arraigados. E nisso também reside uma dimensão política das mais importantes.

Agora, para voltar à pergunta do início: a reapresentação dos textos da deriva situacionista hoje, segundo Paola Berenstein atende a uma situação do contemporâneo na qual o espetáculo, tão combatido, sobreviveu com todas as forças e parece novamente produzir o efeito paralizante que lhe é característico. De volta à situação de público, portanto. A deriva é impossível, pois não andamos a esmo, estamos sempre localizados, não é possível se perder, somos rastreáveis por celulares e outras próteses, o planeta é constantemente remapeado pelas tecnologias móveis.

Estamos então no limiar de uma nova exigência: mover-se dentro do móvel, arriscar-se a contrariar os mecanismos de rastreamento, desnortear os sensores de movimento, modificar constantemente as rotas ou produzi-las em tal quantidade que se gere aquela espécie de confusão dos riscos de moldes de algumas revistas femininas, roteiros sobre roteiros, passagens que são labirínticas, becos sem saída que



saem em outros becos com saídas. As derivas situacionistas já se converteram na matéria prima da deambulação nos shoppings de todos os dias. Centenas de zumbis navegam suas carcaças atraídos pelo ímã de cada vitrine, o que se repete na navegação na rede, na avalanche de canais a cabo que não assistiremos, nas trocentas publicações que não leremos, nos milhares de blogs que disputam o lugar dos jornalistas construindo zonas de prestígio paralelas e pontuais que se multiplicam em arquipélagos que afinal repetem uma espécie de coro unísono com pequenas variações. Preciamos pensar, na era das tecnologias móveis, como podemos fazer dessa nova circunstância de desterritorialização e não nos submetemos ao objetivo que a elas foi sobreterminado, qual seja, um corpo que se acha

em qualquer lugar, com precisão e acuidade. Implodir diferenças porque a produção destas é que pode ser a possibilidade de fuga. Desidentificações. Defendo a insubordinação aos limites de um corpo mapeável e sonho, sem nenhum desdém em relação a essas tecnologias, que elas mesmas possam ser usadas para baratinar os sinais regulares que pretendem transmitir. O contrário, talvez, do encanto que, nos anos 1960, provocava um único sinal de rádio que vinha do espaço dizendo sim, ele – o Sputnik, primeiro objeto artificial a orbitar a Terra – ele está lá. Quando se tentava ouvir isso através de um rádio de ondas curtas, as cabeças mais imaginativas começaram a caçar sinais de outros planetas, outras vidas? É dessas outras que eu alimento a minha expectativa.

Referências bibliográficas

- BERENSTEIN, Paula. *Apologia da deriva – escritos situacionistas sobre a cidade*. São Paulo, Casa da Palavra, 2003.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema – Cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Rio, Funarte, 1981.
- FERREIRA, Jerusa P. "Cultura é memória". In: *Armadilhas da aemória e outros ensaios*. São Paulo, Ateliê, 2004.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória – Arquitetura, monumentos, mídia*. Rio, Aeroplano, 2000.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies – An introduction*. New York, Routledge, 2006.