

Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

Performance, Espaço, Presença, Exposição e Controle: Curadorias, Expografia e performatividade em Artes do Corpo

Rogério Salatini de Almeida

Para citar este artigo:

Almeida, Rogério Salatini de. Performance, Espaço, Presença, Exposição e Controle: Curadorias, Expografia e performatividade em Artes do Corpo. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 40, mar./abr. 2021.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101402021e0116>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

Performance, Espaço, Presença, Exposição e Controle: Curadorias, Expografia e performatividade em Artes do Corpo¹

Rogério Salatini de Almeida²

Resumo

O presente texto trata das chamadas “artes do corpo”, abrangendo discussões das artes cênicas, coreográficas e da arte da performance, esboçando uma conceituação do termo “expor”, propondo-o como conceito que define graus de controle sobre a exibição e a fruição de obras de arte nestes gêneros. A hipótese é de que a arte da performance é hoje a linguagem na qual os elementos expositivos mais se engendram com melhor adequação no que concerne à definição do termo “expor”. De forma transversal também trata de questões ligadas às curadorias e expografias, de mudanças de paradigmas na presença do corpo nas artes e da produção de sentido estético pela materialidade dos elementos que constituem a obra de arte.

Palavras-chave: Performance. Exposição. Artes do Corpo. Produção de sentido. Artes cênicas.

Performance art, Space, Presence, Exhibition and Control: Curatorships, Expography and Performativity in Body Arts

Abstract

This article addresses so-called "body arts", covering discussions on performing arts, choreography and performance art, drafting a concept for the word "exhibit", proposing it as a measure for control levels on the exhibition and enjoyment of works on these fields. The hypothesis is that performance art, today, is the language in which the exhibition elements engender themselves best suited for what defines the word "exhibit". Transversally, it also addresses questions related to curating and exhibition design, paradigm changes on the presence of human body on arts and the creation of aesthetic meaning from the materiality of the very elements forming the artwork.

Keywords: Performance. Exhibition. Body Arts. Meaning creation. Performing arts.

¹ Revisão de língua portuguesa por Erica Salatini, professora adjunta do Instituto de Letras da UFBA.

² Bacharel em Dança pela PUC/SP, Especialista em Gestão Cultural – Cultura, Desenvolvimento e Mercado pelo SENAC/SP, Mestre em Artes Visuais pela ECA/USP e Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela ECA/USP. rogeriosalatini@usp.br



<http://lattes.cnpq.br/2394424734165833>



<http://orcid.org/0000-0002-9027-3277>

Performance, espacio, presencia, exhibición y control: Curadurías, expografía y performatividad en las artes corporales

Resumen

Este texto trata sobre las llamadas “artes del cuerpo”, abarcando discusiones de las artes escénicas, la coreografía y el arte de la performance, esbozando una conceptualización del término “exhibir” para proponer las mismas como un concepto que define grados de control sobre exhibición y la fruición de obras de arte de estos géneros. La hipótesis es que el arte de la performance es hoy el lenguaje en el que más se engendran los elementos expositivos con mayor adecuación en lo que concierne a lo que define el término “exhibir”. De manera transversal también aborda temas relacionados con curadurías y expografías, cambios de paradigmas en la presencia del cuerpo en las artes y la producción de sentido estético por la materialidad de los elementos que constituyen la obra de arte.

Palabras clave: Performance. Exposición. Artes corporales. Producción de sentido. Artes escénicas.

A performatividade como potência artística

A performatividade como qualquer potência artística pode gerar e converter-se em linguagem – um fazer artístico para o qual se produzam métodos e técnicas – por meio da elaboração e prática de procedimentos que venham a compor e materializar o(s) conceito(s), ou formas de interpor elementos performáticos, inseri-los em obras ou utilizá-los em processos.

Ocorre que parte das artes contemporâneas é marcada por um forte traço de multiplicidade, o que permite que diferentes entendimentos do conceito/prática performativa produzam resultados igualmente interessantes quando aplicados em diversificados processos de criação, ou quando aparecem em diferentes obras de arte. Logo, múltiplos entendimentos do termo podem ser positivados como expressão física do conceito “Performatividade”. No teatro, por exemplo a performatividade ganhou traços de aparato ferramental para superar o drama, a ficção e a representação, no caminho da linguagem até a contemporaneidade, como comenta Lúcio Agra em seu artigo “Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes?” (Agra, 2014).

Cada artista pode aplicar qualquer proposta de conceito, imprescindivelmente, da sua forma – a partir de suas experiências. Criam-se intertextualidades inevitáveis no contato com pensamentos de seus interlocutores, uma vez que o conhecimento por parte de cada um constitui uma resultante de fatores que pertencem e se dão exclusivamente no “ser corpo” do conhecedor ou pesquisador. Cada corpo e sua história são intransferíveis, portanto, seu entendimento dos conceitos também é único.

Nesse modo de ver, a performatividade, como ferramenta, muitas vezes está em expor este entendimento, único, estabelecendo diálogos com quem toma contato com esta exposição.

A via de mão dupla em uma situação de performance se estabelece pelo que assistir a um espetáculo, ou, de forma mais abrangente, concentrar-se no contato com uma obra de arte, abrindo seus poros e sentidos para que se seja penetrado

pelo que o artista está expondo, é também um ato performativo, extra-cotidiano, cujo desenrolar se dá em tempo real, e conseqüentemente pode-se presumir que é, ou deveria ser, imprevisível.

Ao falar em vivências cotidianas, para se detectar o que seriam vivências extra-cotidianas, seria necessário, talvez, recorrer a estudos da sociologia e da antropologia, entre outros campos, para entendermos o que significa exatamente vivenciar uma experiência cotidiana, se esta existe de fato, o que parece mas não é tão simples de identificar.

Para evitar desvios, vamos presumir que, ainda que intuitivamente, a maioria de nós consegue identificar em sua vida os dois padrões de vivências – cotidianas e extra-cotidianas.

Apresentadas estas propostas, poder-se-ia empreender e recortar os termos chaves deste início de reflexão: performatividade, exposição, apresentação, tempo real, acontecimento, experiência, vivência, e o talvez inexistente termo *intransferibilidade*.

Cabe discorrer sobre alguns deles, para que esta possa ser uma construção/experiência na qual o pensamento vá desvendando-se, ao expor entendimentos dos termos relativamente recorrentes entre um grupo específico de artistas: artistas contemporâneos que apresentam seus fazeres como práticas performativas.

Performatividade e exposição

Como artista e pensador, por exemplo, tento entender e comunicar o que significam os termos em materialidades e palavras, o que, na verdade, se dá como uma retroalimentação inter-semiótica. Neste trabalho, então, estou expondo em palavras o que assim se manifesta, revivendo memórias de situações nas quais me coloquei em investigações cênicas, híbridas, *performativas*, físicas – ou, como prefiro denominar, “situações materiais”.

A primeira camada de uma ação performativa pode ser sua característica de

exposição. Desta ação se dar de maneira a “expor” processos, e/ou elaborações pessoais, tornando-os públicos. Este processo acontece quando quem expõe e quem simplesmente está no espaço *em que se expõe* estabelecem um acordo, para que, eventualmente, se abneguem de entendimentos estabelecidos no cotidiano, como, por exemplo, “a duração de uma hora no tempo”, ou “um lugar de passagem” como tal, abrindo-se a possibilidades de novas percepções da duração dos intervalos de tempo e de configuração dos espaços. Estes exemplos são de acordos básicos que são compartilhados pelos indivíduos de maneira semelhante todos os dias.

A ação performativa intensifica padrões estéticos da presença no tempo/espaço. Padrões como humor, tônus muscular, foco de atenção, nível de compartilhamento do espaço/tempo presente e do espaço interno do corpo/ser – assim constrói-se a ideia de “presença”, em uma situação performativa, quando se está *expondo*.

A modulação destes padrões pode gerar um “texto” de qualidades de “presença”, vivenciado por quem expõe e por quem compartilha o espaço/tempo com este. Como simples exemplos, modular o humor entre *irritado* e *feliz* expõe presenças corpóreas de texturas diferentes. Modular o foco de atenção entre o que se vivencia no espaço/tempo presente e o evocar reconstrução de mapas de memórias distantes também determinam diferentes texturas de presença.

Quando se organizam estas modulações – e isso é processual, pois estados e presenças são modos de existir dos corpos e se dão em situações espaço/temporais sem total controle do artista – tem-se uma organização das ações de se construir estas situações para que se configurem estados e se instaurem presenças. Instaurando-se presenças, em tempo real, estas são resultantes de processos do corpo/ambiente, que se manifestam em *materialidades* e *corporeidades*, engendrando também uma dramaturgia destas presenças e, a esse conjunto, em uma determinada duração no tempo, pode-se dar o nome inexato de *dramaturgia da performance*, em comparação ao que se denomina dramaturgia em outras linguagens artísticas.

Uma construção performativa percorre situações e expõe estados e presenças gerados no corpo por reconfigurações da percepção de tempo e espaço (interno e externo). Em artes do corpo, estes estados são expostos pela própria presença do corpo; em outras linguagens (que envolvam aparatos tecnológicos, por exemplo, como *Live Images* ou *Arte Sonora*) podem ser processados por interfaces e alteram-se ao somarem-se às características de mediação (*media*) destas interfaces.

A pesquisadora Christine Greiner, versando sobre um ato de dança, afirma que

o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação (Greiner, 2003. p. 56).

Estas relações testadas pelo corpo, então, são apresentadas ao público, e as novas possibilidades de presença e conceituação se estabelecem naturalmente, no contato com este público, com o espaço em que se dança e no tempo em que se dança. Mesmo partindo da imagem do que possa ser categorizado como espetáculo – a exposição das resultantes das relações “testadas em determinadas situações, em termos de outra”, esta outra será constituída por memórias e tentativas de reprodução das “situações testadas”, e isso garante um certo controle na hora de se apresentar um “espetáculo”.

Espaço e controle em “expor”

O espaço, nas artes do corpo, tem aparecido como ferramenta para uma *proto-linguagem* nas obras contemporâneas. Se por um lado existe uma tradição nas artes cênicas que remonta inevitavelmente ao Teatro Grego (teatro de arena) ou ao Elisabetano (ou Isabelino, com proscênio prolongado), posteriormente redefinida pelo modelo do palco Italiano (modelo renascentista, que privilegia a perspectiva do espectador), e pela invenção de maquinários que inserem movimento nos elementos cenográficos, atualmente a construção de um espaço

de performance busca fortemente em elementos e conceitos mais comuns no campo das artes visuais, da arquitetura e da escultura, o instrumental conceitual e material para transmutar os objetos materiais presentes no espaço. Utiliza-os como aparatos de linguagem, mais relevantes para o acontecimento performático, em um tratamento diferente do que seria dado a um “cenário”. Tal dimensão da construção de uma obra em artes do corpo pode ou não, ainda que com fortes traços experimentais, alimentar a dimensão de *performatividade* nas situações “reconstituídas” que compõem uma criação na “forma-espetáculo”. Mas, sem dúvida, a interdisciplinaridade, também comum em obras performativas contemporâneas, é um recurso que obriga a ação artística do performer a irromper para além de determinadas formas de “controle”, especificamente na linguagem teatral e/ou na dança tradicionais – ainda comparáveis às construções gregas ou aos modelos inglês e italiano, mesmo que na maioria das vezes, apenas parcialmente.

No contemporâneo, e sobretudo em artes produzidas nos centros urbanos, como é o caso de grande parte da “arte contemporânea”, emergem questões da habitação e ocupação dos espaços da cidade, por exemplo. Ações que acontecem no espaço urbano também podem romper, ainda que não totalmente, com o controle que se estabelece ao construir-se – preparar-se – o espaço para uma ação cênica ou performativa. Mesmo não estabelecendo uma ruptura completa com elementos tradicionais dos campos das artes do corpo, o contemporâneo expande – e este expediente está fortemente em curso nas artes do corpo – ideias acerca do que pode denominar-se “espaço cênico”, ou “espaço de performance”.

Ao tratar deste tema, tocamos as teorias sobre campos expandidos em arte, que têm origem no pensamento da crítica de arte do pós-guerra (século XX), naquele momento lidando com uma produção artística com fortes traços experimentais, sobretudo nos campos da escultura e das artes da imagem. Destacam-se, na composição do pensamento acerca da expansão dos campos de linguagem em artes, os textos sobre escultura no campo ampliado da crítica estadunidense Rosalind Krauss, publicados no final dos anos 1970. A lógica das relações estabelecidas por Krauss sobre a escultura pôde, posteriormente, ser

aplicada aos demais campos da arte.

Élcio Rossini recorria, em seu texto “Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação” de 2012, ao texto publicado no folder de divulgação da 11ª Quadrienal de Praga, importante festival de cenografia, para introduzir a noção de “cenografia expandida”,

Ao longo da última década, a cenografia e o design de performance têm-se progressivamente deslocado da caixa negra do teatro para um território híbrido, situado na intersecção entre teatro, arquitetura, exposição, artes visuais e media. São espaços simultaneamente híbridos, mediados, narrativos, e o resultado de transformações no entendimento transdisciplinar do espaço e numa consciência distinta de intervenção social. Esses dois fatores de “expansão” podem ser vistos como forças centrais na prática e no pensamento cenográfico contemporâneo (apud Rossini, 2012, s/p).

Como também aponta Rossini, tal proposição se relaciona com o conceito de “Escultura Expandida”, apresentado por Rosalind Krauss, segundo o qual criações tridimensionais fora do escopo da tradição no campo da escultura passam a ser apresentadas como construções escultóricas.

Nesta via, do que vem se construindo na contemporaneidade nas artes cênicas no que concerne à cenografia – busca por construções de espaços menos controlados e controladores para ações do corpo, como proposta para irromper para além da representação teatral, da “forma-drama” ou, na dança, da sistemática coreográfica – parece se estabelecer um forte diálogo com as artes visuais.

Ao contrário, com forte presença das ações curatoriais, muitas vezes podendo ser lidas como “propostas de linguagem artística”, além do tradicional papel da curadoria nos eventos de exposição visuais, as técnicas do que se denomina “expografia” passam a imprimir cada vez mais “controle” sobre o modo como o público deve fruir uma determinada exposição. Talvez “controle”, neste caso seja uma palavra inexata, pois o que se constata numa ação curatorial é a construção de subtextos, discursos e trajetórias de fruição, em muito, já pensadas

para as relações a ser estabelecidas com o público. Cabe a este público desvendar estas entrelinhas, completar eventuais lacunas de sentido, criar seus próprios conceitos – nas curadorias mais abertas – e apreender algo “sensológico” – para evocar o conceito proposto pelo filósofo italiano Mario Perniola, presente em seu “Do Sentir” (Perniola, 1993) –, ou lógico inserido na forma como a exposição foi montada.

Para fins de explicitar o que se refere com a utilização do conceito de Mario Perniola, cabe comentar, ainda que brevemente, a concepção, apresentada na publicação citada. O autor inicia uma discussão acerca do âmbito do “sentir”, tangenciando as formas de “pensar” e “agir”, no nosso tempo, observando diferenças deste em relação a outros períodos históricos para afirmar a modernidade como uma época de forte predominância de valores de partilha estética. No entanto, esta partilha se mostra como resultado de um processo de alheamento.

O primeiro tópico que pode ser objeto de reflexão no texto de Perniola versa sobre a alteração dos modos das experiências que, segundo o autor, em tempos idos se apresentavam “para serem sentidas” como experiência interior, e que em nosso tempo nos agenciam com suas tonalidades determinadas, apresentando-se a nós como algo “já sentido”. O “sentir” nos tempos atuais teria se descolado da própria natureza da sensibilidade humana, auferindo um status interpessoal.

Segue, no texto, um paralelo entre a noção de ideologia, nas palavras do autor, “a socialização dos pensamentos” e uma ideia de “sensologia”, também em seus termos, uma “socialização dos sentidos”, que se configura como uma espécie de falso sentir, quando na dimensão do indivíduo. Também é apresentada a noção de “já feito”, um paralelo para o campo da ação – nos termos do autor, a “burocracia” que isenta o indivíduo de agir ou não agir, gerando processos formalmente já estabelecidos.

Um exemplo concreto, e perturbador, dado pelo autor se refere à relação com o corpo que se estabelece nos tempos atuais, que envolve sentires hedonistas e cosméticos inéditos. Para Perniola

o fato de até o nosso corpo ser o objeto de um sentir mediado justifica parcialmente o sucesso da noção de narcisismo: no entanto, a tonalidade farmacológica e cosmética em que estamos imersos, que oscila entre hipocondria e autodestruição, entre look e paraísos artificiais, não deriva do retorno da libido a nós próprios, mas, pelo contrário, da reflexão de entidades externas (Perniola, 1993. p. 19).

Quanto ao objeto de nossa reflexão, ocorre que o papel das curadorias, em formatos outros que não o do cubo branco, foi transmutando-se e permitindo que o curador auferisse protagonismo, por vezes maior do que o dos próprios artistas expostos. A produção de uma expografia para um conjunto de obras imprime estas características na montagem de uma exposição, e abre para o curador o espaço de um “criador de conceitos” e “sentidos” a partir de um grupo de obras de artistas – note-se que cada obra também carrega em si conceitos e sentidos. Talvez então a curadoria tenha fortes inclinações a ação de construção de uma “meta-obra de arte” – composta de um conjunto de obras com fortes características de metalinguagem.

Pelo fato de as exposições que alcançam repercussão no sistema das artes, em sua maioria serem realizadas por instituições como Museus, Centros Culturais, Associações de Serviços Sociais, nestes casos, estas se tornam dispositivos para acesso do público aos acervos, e a figura do curador aparece para organizar este acesso, propondo formas, caminhos de fruição, debates, entre outras atividades. O fato de haver uma proposição ao fundo de uma realização expositiva não determina o controle, que se manifesta em grande parte na forma de organizar o espaço, mas insere este elemento na experiência da fruição artística.

Foucault, falando sobre as sociedades disciplinares, detecta a importância que o espaço/tempo tem no controle disciplinar das sociedades. A noção de espaços construídos é central no pensamento do filósofo, que vê no espaço da fábrica a forma mais clara da lógica do espaço como dispositivo:

Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares (Deleuze, 1992. p.219).

Seria um exagero transpor estes imperativos para os “espaços de confinamento” – ou mesmo espaços de trânsito – nos quais se experienciam a exposição de arte? – concentrar, distribuir no espaço, compor no espaço-tempo uma força, gerar conduções para o caminho percorrido e a experiência vivenciada na fruição são algumas tarefas do projeto expográfico.

Em outra via, talvez possamos encontrar nas artes performativas o menor controle sobre o acontecimento artístico que o termo “expor” deveria referir.

A arte da performance é atualmente uma “ideia” não consensual (uma linguagem artística (?) de características inexatas), e suas possíveis formas artísticas parecem se fazer cada vez mais presentes em quase todos os circuitos de arte contemporânea, e mais comentadas no pensamento contemporâneo acerca das práticas artísticas. A performance é uma das artes mais difíceis de se classificar ou delimitar como campo artístico, o que talvez proporcione esta quase “onipresença” do fazer performativo nas práticas contemporâneas. Suas definições são inexatas e isto parece ser uma característica atrelada ao ideário do performativo. As referências a um eventual “campo da performance” se dão mais por mapas de elementos que se fazem presentes nas ações artísticas, e entre estes está a utilização de espaços não convencionais, por vezes até inadequados para a prática artística (cênica ou visual).

Uma cartilha da Fundação Museu Serralves, de Porto, Portugal, descreve a arte da performance da seguinte forma,

Embora não seja possível (e eventualmente não desejável) chegar a uma definição fechada, podemos apontar características normalmente associadas à arte da performance, tais como: a tônica na ação, na plasticidade do corpo do artista ou de objetos e adereços utilizados; a utilização de espaços informais; protagonistas com formação e práticas profissionais diversificadas; um acentuado experimentalismo e improvisação; maior grau de interatividade com o espectador; recurso a diversos gêneros artísticos e grande tradição de documentação (Affonso, 2016. s/p).

A “utilização de espaços informais” e as “fortes características de experimentalismo”, além do “maior grau de interatividade com o espectador”,

descritas na cartilha do museu português, propiciam ao ideário da performance o menor controle sobre a fruição, fazendo com que a performance seja talvez hoje a forma artística, se assim a concebermos, que mais se aproxima do que a ideia de “exposição” pode significar; pensando em “expor” como uma situação menos controlada, em detrimento de outro termo comum às artes cênicas, por exemplo – o termo “apresentar”. O termo “expor” vem do latim *exponere*, de *ex* – “para fora” e *ponere* – “colocar”, enquanto o termo “apresentar” vem do latim *praesentare*, “dar, mostrar para aprovação, exhibir”, de *praesens*, formada por *prae* -, “à frente”, mais *esse*, “ser, estar”.

O controle sobre/no corpo e as mudanças no século XX

A artista está presente, imóvel, diante de uma mesa sobre a qual estão colocados mais de 70 objetos que podem ser usados sobre seu corpo pelo público da maneira que este julgar conveniente. Trata-se da obra *Rhythm 0*, de 1974, da artista sérvia Marina Abramović. As descrições sobre o que se deu durante as horas que a artista realizou a performance são impressionantes:

Alguém caminhou em seu entorno. Alguém impulsionou o seu braço no ar. Alguém lhe tocou um pouco intimamente. [...] Na terceira hora todas as suas roupas foram cortadas com lâminas de barbear. Na quarta hora as mesmas lâminas começaram a explorar sua pele. Sua garganta foi cortada para que alguém pudesse sugar seu sangue. Várias menores agressões sexuais foram realizadas em seu corpo. Ela estava tão comprometida com a peça que não teria resistido ao estupro ou assassinato. Diante de sua abdicação da vontade, com este implícito colapso da psicologia humana, um grupo que buscava protegê-la começou a se definir na plateia. Quando uma arma carregada foi empurrada para a cabeça de Marina, tendo o seu próprio dedo sido colocado no gatilho, uma briga irrompeu entre as facções do público (McEvelley, 1983. p. 52).

Na performance de Abramović, como descreve McEvelley, o alto grau de imprevisibilidade do que poderia se dar, nas seis horas de duração da situação, é inversamente proporcional ao grau de controle que a artista tem sobre os acontecimentos, e esta é a própria poética da obra – o risco do imprevisível, da

exposição, de se colocar à disposição de desconhecidos para ser manipulada, eventualmente de formas que poderiam até acarretar desfechos trágicos.

Esta abnegação do controle, que se dá na construção do espaço, nos “contratos” entre artista e público, e na disponibilização do corpo no tempo para que seja materialmente afetado pela ação do público, exprime exatamente o que o senso comum estabeleceu como sentido para o termo “exposição”.

A tradição do Teatro lida com o conceito de “apresentação” das peças teatrais; e na dança idem, ou na dança podemos falar também em “exibição” – embora o termo seja mais comum ao cinema – de uma determinada coreografia. A tradição na dança lidava com a ideia de controle de uma forma extremamente forte – a exatidão na execução dos passos, até mesmo o controle dos corpos que, em determinadas formações técnicas são “reconstruídos” em suas estruturas anatômicas por meio de severos treinamentos, para se tornarem aptos, “corpos de bailarinos”, e diferentes indivíduos, por meio destes treinamentos, chegam ao ponto de desenvolverem semelhanças no nível da constituição anatômica de seus corpos.

O corpo é um sistema cognitivo e aprende por repetição. Aprender, no nível do corpo, significa fazer determinada informação imprimir-se neste, ou mais, tornar-se corpo. Tudo que repetimos muitas vezes vai nos transformando em “nós”, e os exaustivos treinos das danças mais tradicionais, que ainda têm na execução dos passos de dança o engendramento de suas poéticas, demandam estes corpos hiper-treinados que vão assumindo a forma das próprias estéticas constituídas pelas técnicas e métodos para a criação destas danças.

No entanto, já na contemporaneidade, a dança, esta arte especialmente corporal, auferiu status de produção de conhecimento, transformando parâmetros anteriormente sólidos do campo.

Em 1966 a artista estadunidense Yvonne Rainer apresenta a obra *Trio A (The Mind is a Muscle)* e com ela marca fortemente a compreensão no campo da dança do corpo como assunto e expressão concomitantemente na dança. Segundo a professora de Berkeley, Julia Bryan-Wilson, esta obra “pode ser entendida como

um exemplo do que Rosalind Krauss nomeou de ‘*post-medium condition*’ nas artes contemporâneas” (Bryan-Wilson, 2012. p. 57).

Desde Isadora Duncan, Mary Wigman, passando por Martha Graham, Merce Cunningham até os contemporâneos Xavier Le Roy e Maguy Marin, o corpo se apresenta nas construções coreográficas de forma mais “objetal”. Também pelas propostas artísticas destes coreógrafos, a própria materialidade da apresentação cênica passa a constituir o discurso nas obras coreográficas. Materialidade, fisicalidade e presença se tornam elementos superlativados nas obras, em detrimento das narrativas quase literárias do balé romântico.

Conjuntamente, uma revisão de paradigmas na compreensão dos processos do corpo ganha curso durante o século XX, com forte influência em diversos campos do conhecimento.

Para Katz e Greiner (2001), nos novos estudos da cultura a noção de corpo como sistema complexo ganha força, emergindo uma compreensão do “ser no mundo” em paradigmas das relações do corpo com o ambiente.

A materialidade como sentido na obra de arte

A questão da materialidade na fruição estética e seu impacto sobre a percepção constitui o eixo central de grande parte da produção artística contemporânea. Trata-se de experiências que, ao minimizarem aspectos do sentido ‘discursivo’ em sua dimensão hermenêutica, em suas “dramaturgias”, intensificam o grau de abertura, no que concerne à produção de significado, considerando cada vez mais o espectador (interator, usuário) como parte fundamental na construção das poéticas.

Esse aspecto tem relação intrínseca com as formas contemporâneas de lidar com, mais abrangentemente, a própria produção de conhecimento, status valorizado pela produção artística.

Podemos ter por base o pensamento extremamente organizado de Hans Ulrich Gumbrecht, que descreve, no caminho da história da humanidade, algumas

mudanças paradigmáticas determinantes na relação humana com o conhecimento, que culminam na produção de novos valores.

Se na sociedade teocêntrica o conhecimento era algo sublime, inalcançável aos homens, quando muito lhes revelado pelos deuses, no período seguinte, antropocêntrico, o homem se torna sujeito do conhecimento, modificando sua relação com a natureza das coisas, de divinas para físicas, materiais. Ainda segundo Gumbrecht, em um primeiro momento (longo), no entanto, a produção de sentido discursivo na produção de conhecimento a partir da relação com o mundo condiciona as acepções dos valores da experiência estética humana. A supervalorização do raciocínio cartesiano produziu uma tendência hermenêutica na experiência de comunicação e fruição da arte. A interpretação lógica, racional, fazia do homem o centro da produção de conhecimento iluminista. Soma-se a esse fator o já descrito cenário cartesiano, que apresenta concepções dualistas da relação corpo/mente. Segundo Gumbrecht, esta configuração que privilegiava o sentido (interpretação) levou a uma certa configuração institucional que ocasionou uma tendência de abandono de outros fenômenos. Como consequência, o autor via-se confrontado “com a ausência de conceitos que nos teriam permitido lidar com o que chamávamos de materialidades de comunicação” (Gumbrecht, 2010. p. 37).

O autor formula então o fenômeno que denomina “produção de presença”, observando aspectos da materialidade dos processos comunicativos, lidando com objetos culturais não pelo sentido interpretativo que pode-lhes ser atribuído, mas com a tangibilidade dos mecanismos e suas camadas que impactam e geram conceitos materiais, físicos, da ordem do substancial. Materialidades como o corpo, o pigmento, o efeito do vento sobre o galho, a quantidade de luz ou o volume do som. De modo que podemos até lidar com o intangível na compreensão do que Gumbrecht propõe ao formular sua ideia de “produção de presença”, desde que observemos a riqueza da experiência estética construída sobre a relação física, do contato da imanência dos objetos culturais com o conhecedor. Nas palavras do autor:

[...] falar de "produção de presença" implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade. Pode ser mais ou menos banal observar que qualquer forma de comunicação implica tal produção de presença; que qualquer forma de comunicação, com seus elementos materiais, "tocará" os corpos das pessoas que estão em comunicação de modos específicos e variados - mas não deixa de ser verdade que isso havia sido obliterado (ou progressivamente esquecido) pelo edifício teórico do Ocidente desde que o cogito cartesiano fez a ontologia da existência humana depender exclusivamente dos movimentos do pensamento humano (Gumbrecht, 2010. p. 39).

Ainda que objetivando rever o modo de produção de conhecimento para o autor, estabelecido e hegemônico no mundo ocidental, fundando sobre a necessidade aparentemente intransponível de se produzir conceitos a partir da interpretação dos fenômenos, ou, melhor dizendo, da produção de sentido interpretativo pelo modelo cartesiano do pensamento, nota-se também em Gumbrecht a centralidade que os processos do corpo na relação com a realidade – ou a fisicalidade do sensível corpóreo – aufere na produção dos chamados conceitos “da presença”.

Deste modo, talvez possamos então tomar o corpo como ponto central para o desenvolvimento dos parâmetros da fisicalidade, tão próprios às práticas performativas. O corpo se torna, para a produção performativa, “espaço”, no qual as conectividades possíveis entre as informações que compõem as obras de arte, em suas substancialidades, realizam-se, compondo conceitos físicos, corpóreos. Um receptor ativo, que lida com estas informações por meio de suas potencialidades e processos perceptuais, e por tal característica tem no tempo real o tempo da criação, ou reconstituição de situações já testadas, sendo esta também criação, e portanto sem previsibilidade total – sem controle total.

Corpo e presença

O caminho descrito por Katz e Greiner, de alterações na forma de compreensão dos processos do corpo nos novos estudos da cultura e comunicação, pode ser tomado como uma chave para uma elaboração teórica

que dê conta das formas performativas das poéticas contemporâneas em alguns campos, e mais propriamente na intersecção entre estes.

A dissolução de paradigmas cartesianos, do caráter sublime da compreensão interpretativa, racional, como de maior valor na relação com a obra de arte, abre espaço para um tipo de experimentação que tem sido realizada de maneira potente por artistas das práticas performativas, seja em obras que lidam mais especialmente com a imagem, com a luz, com o gesto ou com os sons e etc.

Sem a força normativa da interpretação e do sentido narrativo, verbo-racional, norteando a produção de comunicação nas práticas performativas, é o impacto e o processamento da substancialidade das informações contidas na obra, no e pelo corpo, que se tornam o substrato da produção de sentido na fruição estética. Produção de sentido, nesta segunda proposição, mais próxima de um modo material, físico, ou como propõe Gumbrecht, associado a ideia comentada de “produção de presença”.

Podemos, portanto, ao avançar a reflexão, redefinir a ideia de materialidade inserindo mais efetivamente o corpo no centro da acepção do conceito. A tangibilidade como parâmetro, em um primeiro momento, funciona bem, pois evidencia o que se denomina materialidade, relacionando o espaço como campo de imanência. Mas, ao falarmos em impacto no corpo, por meio de processos da relação deste com uma situação, ou mais amplamente, com o mundo, e do que este impacto da substancialidade das informações estéticas desencadeia no corpo, em termos de processos físicos – que a partir dos novos estudos da cultura e comunicação podem ser denominados raciocínio, mesmo que desligados da ideia de produção de sentido ‘verbo-racional’ – mesmo a intangibilidade do som, por exemplo, ou da luz, encadeadas numa relação performativa, de forma aberta, sem dispositivos de controle pré-construídos, mas apenas adjacentes, tornam-se materialidade, e passam a caber no conceito de “presença”.

Também é válido mencionar que, uma vez que não nos prendamos a quaisquer discursos, sobretudo a linha histórica normativa dos meios, que estabelece os limites das linguagens, e o que nos vale é o impacto da informação

estética no corpo, cria-se um espaço muitas vezes mais favorável a propostas de performatividade, de “exposição”, pois, tratadas apenas como materialidades que compõem a obra de arte, as mídias perdem a relevância associada à história e à normatividade de suas presenças (sentido discursivo) e ganham força como substancialidade estética (materialidade).

Pode-se compreender que a noção de performatividade ganha contornos mais claros quando dispostos em relação aos novos paradigmas do corpo presentes nos estudos da cultura apontados por Katz e Greiner, e na materialidade presente no conceito de “presença” de Gumbrecht. E a mesma noção de performatividade, delineada por estes contornos, tênues, borrados, desinteressados de uma fruição por dispositivos de controle, associa-se de maneira intrínseca ao que se pode denominar “exposição”, nos termos etimológicos, de “colocar para fora”.

Desta forma, talvez, não seja conveniente compreendermos as práticas performativas como um subcampo, definido pela aceção na linha da história das mídias essenciais que possam compor uma obra performativa. “Desclassificar” as práticas performativas parece ser mais propício à natureza anti-controle deste fazer, e mais profícuo, no lugar de “reservarmos mercado” ao que se pode denominar “performances” – audiovisuais, sonoras, cênicas – associando-as a cânones históricos.

Referências

AFFONSO, Betty Arantes. *Terminologia Instável*. 2016. Disponível em: <https://silo.tips/download/terminologia-instavel>. Acesso em: 20 jan. 2021.

AGRA, Lúcio de Sá Leitão. Performance e Documento, ou o que chamamos por esses nomes?. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v.4, n.1, p.60-69, 2014.

BRYAN-WILSON, Julia. Practicing Trio A. *OCTOBER 140, Spring 2012*, p. 54-74. © 2012 October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum Sobre As Sociedades De Controle. Conversações: 1972-1990. Tradução: Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.

GREINER, Christine. A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal. *Logos: Comunicação e Universidade*. Ano 10, n. 18, p. 48-61, 1º semestre de 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC – Rio, 2010.

KATZ, H., GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. *Archivo Atea – Artes Vivas – Artes Escênicas*. 2005. Disponível em:

<http://archivoartea.uclm.es/textos/por-uma-teoria-do-corpomidia-ou-a-questao-epistemologica-do-corpo/>. Acesso em: 21 jan. 2021.

KATZ, H., GREINER, Christine. Corpo e processos de comunicação. *Fronteiras - estudos midiáticos*, v. 3, n.2, p. 65-74, 2001.

KRAUSS, Rosalind E. A escultura no campo ampliado. *Originalmente publicado no número 8 de October*, na primavera de 1979 (31 - 44). No original: *Sculpture in the Expanded Field*, em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984.

McEVILLEY, Thomas. Marina Abramović/Ulay. New York, *ARTFORUM*, v. 22/ n.1, p. 52-55, 1983.

PERNIOLA, Mario. *Do sentir*. Tradução de António Guerreiro. Editorial Presença, Lisboa, 1993.

ROSSINI, Élcio. Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação. *Transinformação*, Campinas, v. 24, n.3, 2012.

Recebido em: 03/11/2020

Aprovado em: 19/04/2021

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte - CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br