

Ritualismo em performance: Antonin Artaud e Marina Abramovic

Maicyra Teles Leão e Silva, mayleao@hotmail.com
Universidade de Brasília – UnB
Universidade Católica de Brasília - UCB

Resumo

O texto aborda elementos de uma zona de vizinhança entre a performance e o ritual, apresentando aspectos que tangenciam cada um desses territórios. Parte da prerrogativa de que, em virtude de sua composição visual, o corpo na performance não é apenas objeto ou instrumento. Ele é a própria ação, guiada por um desejo a uma metareferência. Para desenvolver essa prerrogativa, portanto, parte da ação performática de Marina Abramovic e da concepção artística de Antonin Artaud, em composição com a filosofia de Deleuze e Guattari, como forma de traçar possibilidades de processos poéticos na prática artística contemporânea.

Como elemento transversal, utiliza concepções de antropólogos acerca da estrutura ritual e a mobilidade em termos de desterritorialização e reconfiguração, compreendendo as formas inapreensíveis de se definir a condição performativa já que é o contato no presente da realização da ação performática que os vazios assumem as conexões desapegadas do reconhecimento significante da estrutura ritual.

Palavras-chave: performance, ritual, filosofia contemporânea.

Abstract

The text addresses elements of a neighbourhood area between performance and ritual, showing things that touch each of these territories. Part of that prerogative, because of its visual composition, the body in performance is not only object or instrument. He is the very action, guided by a desire for a metareferential logic. To develop this option, therefore, its shows performances of Marina Abramovic and artistic design of Antonin Artaud, in composition with the philosophy of Deleuze and Guattari, as a way of drawing possibilities of poetic processes in contemporary artistic practice.

As the cross, using ideas of anthropologists about the ritual structure and mobility in terms of dispossession and reconfiguration, including undefined ways to define the condition as Performance is the contact in the implementation of this action performance that voids are the connections recognition of the significant structure of the ritual.

Keywords: performance, ritual, contemporary philosophy.

A linha de fuga é uma desterritorialização.
François Zourabichvili. *O Vocabulário de Deleuze*.

A desterritorialização, como propõe Deleuze e Guattari, é passível de ser compreendida quando em relação com a terra e a reterritorialização:

Em primeiro lugar, o próprio território é inseparável de vetores de desterritorialização que o agitam por dentro: seja porque a territorialidade é flexível e 'marginal', isto é, itinerante, seja porque o próprio agenciamento territorial se abre para outros tipos de agenciamentos que o arrastam. Em segundo lugar, a Desterritorialização, por sua vez, é inseparável de

reterritorializações correlativas (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 227).

A partícula “território” se destaca como recorrente no processo de enraizamento e migração por onde perpassam uma diversidade imensurável de outros agenciamentos. Não se trata de uma definição geográfica e concreta, mas de uma condição em que se reúnem um conjunto de agenciamentos.

Inspirado antes na etologia do que na política, o conceito de Território decerto implica o espaço, mas não consiste na delimitação objetiva de um lugar geográfico. O valor do território é existencial (ZOURABICHVILI, 1996: 29).

Para se configurar uma desterritorialização é, no entanto, necessário apontar uma fronteira. Não propriamente um cercamento preciso, mas uma zona móvel. Limites flexíveis, porém reconhecíveis, produzindo sempre novas territorializações e desterritorializações. Deste modo, o território implica a coexistência de um dentro e um fora, que se relacionam de forma fluida, como já abordado anteriormente em relação à concepção espacial da cidade. Há uma conexão mediada por essa zona de vizinhança, por meio da qual o processo de desterritorialização acontece. Na desterritorialização compreensões antes estanques, com o deslocamento, abrem intervalos para que novos agenciamentos aconteçam. É neste espaço que a arte busca se inserir. Não para trazer a novidade ou o novo, mas para trazer um ímpar inaudito daquele momento-instante impermanente.

Artaud buscava no teatro ritualístico balinês a conexão que acreditava estar perdida no mundo Ocidental:

Se confusão é sina dos tempos eu vejo na raiz dessa confusão a ruptura entre coisas e palavras, entre coisas e as idéias e sinais que são as suas representações... Um homem civilizado é visto como uma pessoa que pensa formas, signos, representações – um monstro cuja faculdade de deduzir pensamentos de atos, em vez de identificar atos com pensamentos, é desenvolvida ao absurdo (SANCHEZ, 2005: 121).

Dias atrás, escrevia que o ritual nada mais é do que conectar-se. E embora o próprio termo tenha escorregado numa banalidade, é o que ainda, ao meu ver, melhor corresponderia a uma rachadura na banalidade:

Banalidade: qualidade ou caráter de banal, trivialidade, vulgaridade;

Banal: vulgar, trivial, corrente, corriqueiro;

Trivial: sabido de todos; notório, comum, vulgar, corriqueiro; usado, corrente; ordinário, baixo; os pratos simples e cotidianos da refeição caseira;

Vulgar: vulgarizar;

Vulgarizar: torna vulgar ou notório; propagar, difundir, vulgar; fazer comum, tornar muito conhecido, popularizar-se (HOLANDA, 1986).

Há um espaço conhecido. Um ambiente de reconhecimentos estabelecidos por sobre a linguagem do discurso. O ritual poderia ser encarado como uma situação de diferença em meio ao código instituído, sem se separar de forma absoluta de outros comportamentos sociais. Ele mantém-se como uma estrutura estriada, no entanto, situa-se num momento de heterotopia, no sentido que permite conviver contra-lugares e códigos aparentemente conflitantes.

O momento ritual é marcado por um sistema simbólico que encontra correspondência no mesmo discurso. Ele pode ser compreendido, de modo geral, como possuindo uma tendência a apoiar-se num esquema de acontecimentos fixos. A “presentificação”¹ no ritual acontece como linhas de fuga secundárias que apenas desviam a desterritorialização e impossibilitam que ela seja absoluta. Para esclarecer:

A desterritorialização é absoluta, cada vez que realiza a criação de uma nova terra, isto é, cada vez que conecta as linhas de fuga, as conduz à potência de uma linha vital abstrata ou traça um plano de consistência (DELEUZE e GUATTARI, 1997: 229).

Deste modo, poderíamos considerar que num processo ritual a desterritorialização é relativa no sentido que propõe manter-se dentro de um sistema de códigos e elementos de reconhecimento simbólico, que fazem a ligação com as expectativas dos participantes.

Victor Turner em *O Processo Ritual* (embora ainda apegado a uma idéia de hierarquia vertical de categorias) apresenta uma dialética dos ritos de passagem que introduz um estado intermediário próximo ao que se chamou zona de vizinhança:

Van Gennep mostrou que todos os ritos de passagem ou de transição caracterizam-se por três fases: separação, margem (ou limen, significando 'limiar' em latim) e agregação. A primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um estado), ou ainda ambos. Durante o período 'limiar' intermédio, as características do sujeito ritual (o transitante) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação), consuma-se a passagem (TURNER, 1974: 116).

A partir dessa consideração, Turner articula um pensamento onde o ritual percorre a trajetória estrutura-liminaridade-estrutura. De acordo com ele, a estrutura corresponde ao conjunto de normas e padrões vigentes. Está ligada à repetição, à linearidade previsível de acontecimentos e à permanência. Já a liminaridade, correspondente a *communitas*, diz respeito a um "momento situado dentro e fora do tempo, dentro e fora da estrutura social profana" (idem: 118), que possui uma natureza espontânea e imediata:

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial (ibidem: 117).

A situação liminar, ainda é compreendida, diante do modelo de drama social, como composta por quatro momentos: ruptura, crise e intensificação da crise, ação reparadora e reagregação.

Apesar de apresentar uma situação de estar entre estruturas, o conceito de liminaridade que propõe uma suspensão na atividade cotidiana mantém-se enraizado em elementos dessa mesma estrutura. A subversão está ainda vinculada a uma confluência de contrastes que, em seguida, é suprimida sem alteração da estrutura.

DaMatta, em artigo onde aplica o conceito de Turner ao Rito de Passagem ao Carnaval brasileiro, evidencia como ocorre uma suspensão temporária das leis e normas sociais e de conduta, no período de realização do Rito, sendo logo retomada a condição estruturante. Essa situação de suspensão temporária, aproxima-se do conceito de espaço liso de Deleuze e Guattari, sem no entanto, converter-se num espaço de proliferação livre. Ele retoma a condição estriada, fazendo agir forças superáveis.

Dessa forma, a liminaridade, apesar de Turner e DaMatta insistirem em um aspecto caótico e desorganizado, é também uma estrutura no sentido em que resguarda uma referência e uma investidura antitética com a mesma estrutura.

Ela não contempla o espaço do Caos determinado pela constituição inapreensível do vazio. É o vazio que amplifica as diferenças de potenciais entre dois corpos, gerando o movimento. Desordenado e indeterminável.

A desterritorialização, por sua vez, assume essa imprevisibilidade. Ela é um terreno baldio, sem memória e sem compromisso com a verossimilhança psicológica.

Quando Artaud buscava uma conexão perdida, não queria alcançar propriamente uma conexão ritualística, mas uma ruptura na tradução dos sentidos para uma linguagem objetiva e verbal, estruturante. Defendia o encontro com uma poética de pulção dos sentidos:

Planejado para os sentidos e independente do discurso, tem primeiro que satisfazer os sentidos, que há uma poesia dos sentidos como há uma poesia da linguagem, e que esta linguagem física concreta qual eu me refiro é verdadeiramente teatral somente se o grau dos pensamentos que ela expressa estão além do alcance da linguagem falada... O que é essencial agora, me parece, é determinar no que consiste esta linguagem física; (...) uma poesia no espaço que será determinada num domínio preciso que não pertença estritamente às palavras (ARTAUD, 1993: 79).

Em Artaud, o criador é o responsável por desencadear essa intoxicação que faz recuperar os elementos do êxtase. E, ainda, “para mim, ninguém tem o

direito de se dizer autor, isto é criador a não ser aquele a quem cabe a manipulação direta do palco” (ROUBINE, 2003: 165).

É o contato no presente que possibilita a criação e, deste modo, os vazios é que assumem as conexões desapegadas do reconhecimento significativo. A opção pelo não uso da fala nas performances realizadas como experiência para a realização dessa dissertação, apontam como a falta de um apoio discursivo e um aporte seguro na comunicação, que exige respostas, desampara o comunicante exigindo uma postura de supressão do conhecido constituinte, bem como gerando uma ação que, por vezes, não era esperada.

O público que compartilha do momento da ação é suspenso a uma dimensão extracotidiana, num local estriado pela sua repetição e pelo seu conjunto de eventos esperados, a rua. São envolvidos num estado pirata de forma não-programada.

Assim, enquanto a busca da significação se questiona sobre “o que é isso?” e a representação, pautada na linguagem objetiva/verbal, desempenha uma resposta, a presentação aponta possibilidades.

No teatro proposto por Artaud, a apresentação é encaminhada pelo ator no acontecimento da cena. Como afirma Ana Sanchez, “o corpo é estabelecido claramente como centro do evento teatral, não somente porque o corpo do ator age como experiência teatral, mas também porque ele objetiva criar para a platéia uma experiência de êxtase solidária.” (2005: 123)

O corpo, no instante de sua manifestação, passou a ser utilizado como suporte agenciador para experimento de possibilidades.

A previsibilidade do preparo e a tentativa de controle do acontecimento da “cena” cederam o foco para a situação/instante relacional entre o corpo do performer e o ambiente, pessoas, objetos, temperaturas, batimentos cardíacos, circunstâncias.

Na performance, o mecanismo de constituição de uma liminaridade e suspensão de códigos, e até mesmo de padrões subjetivos, ocorre a partir do contato entre sensibilidades convergentes. Existem momentos de ritualidade na

ação performática, constituídos por um processo aberto onde o limite não é conhecido, sem configurar-se efetivamente ritual.

Assim, como exemplo dessa compreensão e busca por um limite desconhecido, aponto performances de Marina Abramovic em associação à proposta de Artaud, combinação com a qual me identifico como sinceridade íntima, até chegar ao ponto de chorar quando ouço o que dizem, em leituras. Talvez, como ela afirma em entrevista a Laurie Anderson, “uma mudança radical só pode acontecer com algum tipo de tragédia que abale totalmente a sua vida”.

Estou em suspensão liminar.

Foram 12 dias em silêncio e em jejum. Por 12 dias Marina Abramovic ficou morando, totalmente à vista, em uma plataforma da Sean Kelly Gallery, em Nova York. Em *A Casa com Vista pro Mar* ela tomou banho de chuveiro, bebeu água, sentou-se na privada, penteou os cabelos, mas na maior parte do tempo ficou sentada, olhando para as pessoas que iam assistir à performance. Ela respondeu a Laurie Anderson:

Você perguntou como era a conexão naquela performance. Eu realmente olhava para as pessoas na galeria. Para mim, os olhos são uma porta para **algo mais** (grifo meu), e, o que quer que esteja acontecendo em suas vidas, eu percebo. Você não pode imaginar o quanto chorei naquela performance. Essa tristeza vem porque eles projetam a sua própria tristeza em mim e eu a reflito de volta. E eu choro da forma mais triste, para que eles se sintam livres (ABRAMOVIC, 2003, entrevista a Laurie Anderson).

Gina Pane, performer, diz que o princípio do ritual é suprimir a mediação: “meu corpo em ação não está somente em relação, mas é a relação ele próprio” (JEUDY, 2002: 142)

Ao contrário do que se imagina, em virtude de sua composição visual, o corpo na performance não é apenas objeto ou instrumento. Ele é a própria ação, guiada por um desejo a uma metareferência que, ao mesmo tempo, questiona a “incapacidade de se garantir uma relação entre a subjetividade e o corpo em si; a performance utiliza o corpo para enquadrar a ausência do Ser prometida pelo

(e através do) corpo – aquilo que não pode tornar-se aparente sem a participação de um suplemento” (tradução pessoal)(PHELAN, 1993: 150).

Retomando os conceitos de DaMatta, sobre a casa e a rua, percebemos um convívio mútuo entre o ambiente da casa, onde Marina realizava atividades habituais de um espaço privado, como tomar banho e dormir, mas ao mesmo tempo encontrava-se em exibição pública, como na rua. O espaço protegido e do sono (casa) era compartilhado com um público interessado e curioso em invadir essa intimidade.

Por outro lado, o performer em ambos os casos mantém-se em uma situação liminar constante. Marina Abramovic (2003) depõe: “Eu não ouço a minha voz. Eu a ouvi claramente depois de não falar por 12 dias, quando voltei e dei uma palestra para o público”.



Marina Abramovic, *Rhythm 0*, Performance, 1974.

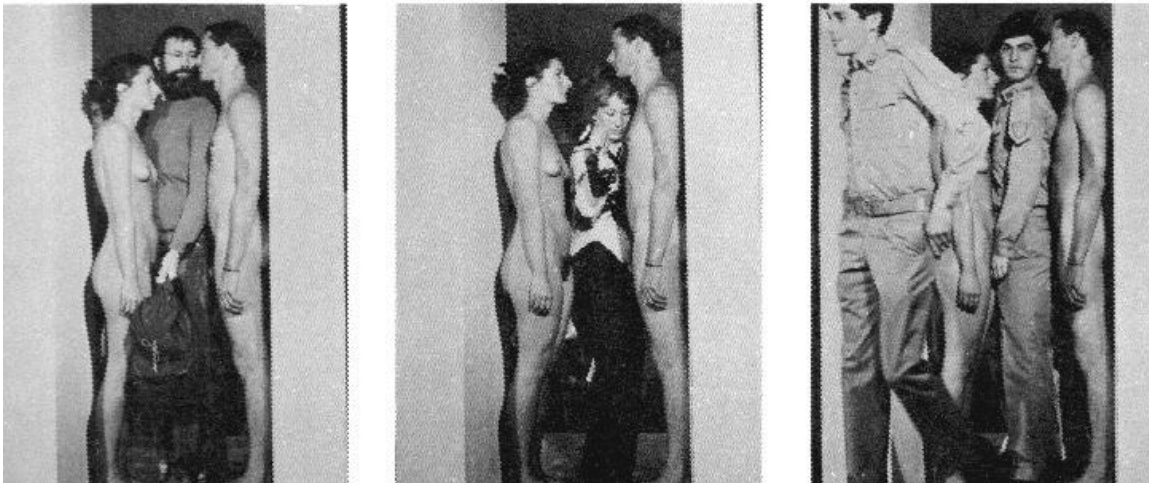
Voltada para a exploração dos limites do corpo, Marina, ao se colocar em exposição, tangencia a compreensão do corpo como objeto. Em *Rhythm 0* (1974), a performer coloca à disposição 72 objetos, entre eles uma arma de fogo, para que o espectador pudesse manipulá-los no corpo dela, de acordo com a sua vontade. No entanto, a sua permanência em imobilidade durante aproximadamente 6 horas, possibilita uma disposição corporal que contrasta com o uso habitual do corpo, expandindo a sua relação entre a imobilidade e o tempo. Parada, gerando um não-movimento, ela propõe-se como espaço liso em

meio ao movimento e ritmo externo e, na proposta de possibilidade do ato, assume o seu próprio assassinato.

É essa outra conexão com o próprio corpo que pode ser encarada como o ritual na performance: o corpo, imerso em um ambiente estruturado, atravessa uma situação de liminaridade e se reconecta com a estrutura vigente. O corpo, no entanto, sofre um processo de desterritorialização que o distancia de seu território original, mantendo afinidades relativas.

Em, *O Corpo como objeto de arte*, Jeudy, ao discorrer sobre o desafio da performance, conclui que “nas performances contemporâneas, mesmo que o efêmero seja uma categoria fundamental de facto, a idéia do ritual é requerida como um meio de promover outros sentidos possíveis. O corpo que irrompe, o corpo que descobre outros horizontes, o corpo mundo...” (2002: 140)

Dessa forma, a performance debatida por autores como Renato Cohen (1989) e Maria Beatriz de Medeiros (2004) como sendo ou não ritual, respectivamente, encontra a possibilidade de construir ritualismos, que, no entanto, não a definem ou a estruturam. Do *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*: ritualismo – conjunto de ritos.



Marina Abramovic e Ulay, *Imponderabilia*, Performance, 1975.

O uso do corpo em *Imponderabilia*, de Marina Abramovic e Ulay não denota, a princípio, um ritual. Por outro lado, como irrompe com a cerimônia do contato sexual e corporal e promove uma ruptura com o regra invisível de

asepsia ao contato corporal, principalmente, entre desconhecidos e viabiliza a cristalização de um rito, por quebrar o padrão instituído.

A performance consistia em dois corpos nus, Marina e Ulay, encostados no aparador da porta. Tratava-se de um evento de performance e todas as demais portas do Museu estavam trancadas. Os espectadores que quisessem ver as obras deveriam necessariamente passar por entre os dois corpos nus. Uma câmera registrava a reação do público e transmitia ao vivo para uma televisão na sala ao lado.

Neste caso, a disposição entre os corpos e o relacionamento físico (toque) do corpo do espectador com o do desconhecido/performer é que promove o constrangimento e a ruptura com a condição moral.

Ocorre uma linha de fuga, um desvio característico do espaço liso, que possibilita a conexão com o espectador: o que em *Casa com Vista pro Mar* acontece por meio do contato visual em *Imponderabilia* acontece com o contato corporal.

Por outro lado, Marina aponta ainda para uma instância de contato sonoro:

Na performance é um monólogo, e nesse monólogo você cria tantos espaços sobre os quais se pode projetar tantas imagens, uma após a outra. O que também é especial é que o som da voz vai criar certas vibrações. Às vezes não é sequer a palavra, mas o espaço por entre as palavras, uma longa pausa que funciona como mágica (ABRAMOVIC, 2003, entrevista a Laurie Anderson).

Embora a tentativa de desvalorização do texto proponha que Artaud houvesse se distanciado dele, ao contrário, sua produção está bastante concentrada em artigos escritos e peças radiofônicas. O que pretendia em relação ao texto não era uma abolição deste, mas (não no discurso de um autor “terceirizado”) buscar a crueldade do grito e dos sons, perdida no processo condicionalizante e colonizador do discurso².

Para finalizar, “não há desejo que não corra para um agenciamento (...) Desejar é construir um agenciamento, construir um conjunto”³. Não se trata de

um desejo uno ou múltiplo, mas de se desejar em conjunto porque a própria coisa está em agenciamento com outras.

Um conjunto implica em um território de convivência de potencialidades de diferentes vetores. A diferença entre esses níveis de potenciais é que possibilitam o movimento que, por sua vez, percorre trajetos de vazios. São conexões que se reconduzem de acordo com a disposição dos vetores e planos.

Para Artaud, o desejo, ou melhor, os desejos poderiam então ser considerados os manipuladores da cena, o criador.

Para Marina, o desejo seria um limite. A zona de vizinhança onde há o fora e o dentro. Onde as conexões se refazem e se projetam.

¹ A situação de presença do corpo em ação, em contato com o arredor.

² Ver "Teatro de Seraphins", coleção Air du Temps, Paris, 1948.

³ O abecedário de Gilles Deleuze, vídeo, no capítulo "D de desejo", aproximadamente em 30 minutos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina. **Entrevista a Laurie Anderson**, publicada na Folha de São Paulo, Caderno *Mais!*, dia 17 de agosto de 2003.

ARTAUD, Antonin. Escritos de um louco. in: <http://www.sabotagem.revolt.org/node/247>

_____. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

DAMATTA, Roberto. O Carnaval como um rito de passagem in: **Ensaio de Antropologia Estrutural**. Rio de Janeiro: Vozes. 1973.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia, vol. 3 e 5**. São Paulo: Ed. 34, 1997.(trabalho original publicado em 1980), disponível no link: <http://www.4shared.com/network/search.jsp?searchmode=2&searchName=mil+plat%C3%B4s>

HOLANDA, Aurélio Buarque de. **Novo dicionário da língua portuguesa**, 2ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos in: **ARTE EM PESQUISA: ESPECIFICIDADES: (ANPAP)**, Maria Beatriz de Medeiros (org.). Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004. v. 1.

-
- Aisthesis: estética, educação e comunidades.** Chapecó: Argos, 2005.
- PHELAN, Peggy. The ontology of performance: representation without reproduction in: **Unmarked: The Politics of Performance.** London and New York: Routledge, 1993.
- SANCHEZ, Ana. Estados alternativos e espaços subliminares: mapeando o caminho rumo ao teatro físico in **Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade.** Salvador: UFBA/PPGAC, 2005.
- TURNER, Victor. Liminaridade e “communitas” in **O Processo Ritual – Estrutura e Antiestrutura.** Petrópolis: Ed. Vozes, 1974
- ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze.** Campinas: Distribuição eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudo em Novas Tecnologias e Informação - UNICAMP.

Referência Audiovisual:

- O abecedário de Gilles Deleuze.** 3 fitas, Direção de Pierre-André Boutang, Produzido por Editions. Montparnasse e Arte Vidéo, Paris, 1997.

Currículo Resumido

Maicyra Leão. Mestre em Arte Contemporânea, pela Universidade de Brasília e Bacharel em Interpretação Teatral na mesma universidade. Atuou em espetáculos de reconhecido mérito, todos premiados em mais de 5 festivais nacionais, e atualmente desenvolve pesquisa sobre performance e interatividade. Nos últimos anos, vem se dedicando à participação e realização de exposições e residências artísticas, bem como à criação de performances independentes em ambientes públicos, produzindo reflexão teórica a partir dessa experiência e publicando artigos nessa área. É gestora do Programa de Arte e Cultura da Universidade Católica de Brasília e colaboradora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.