

## PERCENTAGENS MÍNIMAS SOBRE O CORPO-EM-ARTE NAS ENCENAÇÕES CONTEMPORÂNEAS: A MASSA ESCURA, A MASSA CINZENTA E A MASSA OCUPA WALL STREET

Fernando Pinheiro Villar (UnB)

No final do século XX, o corpo assume uma predominância crítica e política nas teorias contemporâneas. O corpo e suas representações ou apresentações sociais contribuem para análises de sistemas de significação cultural e o corpo pode demonstrar como tanto esses sistemas quanto as análises são historicamente condicionados. O sociólogo australiano-inglês Brian S. Turner destaca uma tradição “de Schopenhauer a Foucault, na qual o corpo tem sido fundamental para teorias sociais e suas críticas ao racionalismo capitalista, ao conceito cristão de restrições morais ou às relações de exploração sexual dentro da família patriarcal” (TURNER, 1991, p. 18). Outros fatores para este inflado interesse no corpo, segundo S. Turner, seriam “a crescente importância da sensibilidade e do hedonismo resultantes do lazer”, “as mudanças nas relações entre os sexos” e gêneros, “as transições demográficas” e a Aids (cf. Turner, 1991, p. 19-24).

Em entrevista ao “Globo” em 2012, o antropólogo brasileiro José Carlos Rodrigues vê o corpo neste início de século XXI como “um corpo contido, estudado, consciente dos seus limites e dos limites dos outros corpos.” Para Rodrigues, “há o temor de você não ser amo de si mesmo, de perder o controle, mostrar o que não pode ser mostrado na hora errada, tocar o outro num lugar que não pode ser tocado.”

Nas artes, o corpo quase sempre busca o toque certo, seja em qual meandro interior ou externo for que possa ou não ser tocado, buscando mostrar o que não pode ser mostrado e pretendendo que seja a hora certa. O corpo sempre teve uma centralidade crucial na arte, seja como tema, modelo, provocação, suporte, meio ou campo de ação; como discurso, criação e recriação, ou como forma e reação a padrões determinados de representação e apresentação do corpo. Tanto o hibridismo artístico contemporâneo quanto o corpo em arte após *performance art* explicitam claramente a necessidade de cruzamentos entre as histórias das diferentes linguagens artísticas, para tentar abordar-se tanto a arte quanto o corpo nas encenações do século XXI.

Imagens arquetípicas e trabalho corporal com claras intensidades simbólicas e catárticas atingem certo ápice nas obras inspiradas em rituais nos anos 60, permeando durante o resto do século XX processos criativos de artistas e grupos que propõem outras propostas relacionais com a plateia, entre outras mudanças radicais. As montagens brasileiras de Victor García e Ruth Escobar, como “Cemitério de Automóveis” (1968) e “O Balcão” (1969), ou o

teatro ambientalista (*environmental theatre*) de *Dyonisus in 69*, de Richard Schechner com o The Performance Group (1968), são exemplos apropriados que fecham a mesma década em que o diretor e professor inicia seus estudos da performance, muito além do corpo-em-arte. Nos estudos de Schechner iniciados naquela década sobre a desconcertante abrangência e alcance de performance, o corpo é protagonista onipresente.

No início da década de 1970, “*performance art*” encorpa os verbetes sobre *performance* nos dicionários ingleses e estadunidenses. Enquanto RoseLee Goldberg (1979) identifica raízes do gênero artístico em 1909, no Futurismo, Paul Schimmel (1998) vê Lucio Fontana, Jackson Pollock, John Cage e o coletivo japonês Gutai como pioneiros da arte da performance, por volta de 1949, datando 1979 como o término da *performance art*. Em 1992, enquanto Féral publica a autópsia de uma função anárquica e o nascimento de um outro gênero, *performance art*, Schechner defende performance como, segundo ele, um novo paradigma para os estudos do teatro na academia.

O outro olhar sobre a ação artística assistida ou testemunhada, trazido por *performance art*, não é ignorado nos estudos teatrais do diretor e professor estadunidense Michael Kirby, o criador do aforismo, “todo teatro é performance, mas nem toda performance é teatro” (KIRBY, 1987, p. 11). Já em 1972, ao investigar os *Happenings* e o teatro de seu país, Kirby reconhecia uma gradual mudança nas interpretações teatrais, que, em uma escala entre “atuar” e “não atuar”, começavam a aproximar-se do não atuar, como nos *Happenings*. O polo atuar seria o domínio do teatro e do personagem, das habilidades em “ser um outro alguém”, interpretado por um corpo-em-arte. O polo oposto do não atuar seria o campo do performar, do performador ou performadora, sem matrizes, sem atuar um outro alguém, sendo o corpo-arte, simultaneamente, sujeito-objeto-texto-meio-obra-processo. Entretanto, o “teatro performance” logo mesclaria estes polos em outras poéticas teatrais.

Timothy J. Wiles é o precursor a publicar este outro neologismo, teatro performance (*performance theater*), em 1980, tentando abordar novos aspectos na dramaturgia, interpretação, encenação e direção. Wiles exemplificava esse outro teatro com o teatro pobre de Jerzy Grotowski, as produções do Living Theatre ou do teatro ambientalista (*environmental theatre*), ou mesmo os *Happenings*, entre outros. Para Wiles, essas outras poéticas teatrais e as influências da *performance art* sobre a linguagem cênica exigiriam outras noções, conceitos, críticas e avaliações específicas, distantes novamente das estruturas dramáticas naturalistas ou épicas convencionais, que norteavam confortavelmente a crítica vigente: “Como podemos chamar esse novo teatro? Por que certamente não podemos chamá-lo assim” (WILES, 1980, p. 113). Wiles assume a impossibilidade de então estender-se profundamente sobre essas outras novas manifestações cênicas, que nomeia como teatro performance, apostando no aparecimento de outros teóricos que saberiam abordar o

fenômeno devidamente. A pesquisadora canadense Josette Féral e seus estudos do que ela chama de teatro performativo iniciados naquela mesma década mostram que a demanda de Wiles encontrou resposta, aprofundamento e continuidade.

Na década de 1990, a professora catalã Mercè Saumell lembra que “comunicação corporal e exibicionismo formam uma parte essencial dos neorituais da cultura dos anos 80” (SAUMELL, 1996, p. 120). Ela exemplifica com os espetáculos artisticamente interdisciplinares dos *fureros* na década, obras como *Accions* (1983), *Suz/o/Suz* (1985) ou *Tier Mon* (1988). Elas ampliaram o teatro ambientalista e outras práticas relacionais em espaços encontrados fora do edifício teatral convencional, sem fronteiras claras ou territórios definidos para plateia e/ou palco. Ou para atuantes/espectadores, sujeito/ objeto, ou mesmo obra/processo e recepção/criação, aspectos ontológicos do teatro e performance arte se confundindo e se fundindo. Para Saumell (1996) nas peças do La Fura nos anos 80, os corpos dos atuantes:

são expostos para o público como veículos cinestéticos e fônicos, desenhados para criar campos de energia entre eles e cada espectador ou espectadora. Em tal teatro sensual, os corpos dos performers atuam como sismógrafos, registrando os diferentes estados de tensão durante a duração de cada apresentação (SAUMELL, 1996, p. 120).

Ao deixar o La Fura em 1991, Marcel·lí Antunes Roca detona carreira solo e suas ideias próprias sobre estética relacional, aliadas ao hibridismo artístico e às chamadas novas tecnologias. Seu corpo-em-arte radicalizado pode criar um corpo humano sem vida com pele de porco, em arte ao movimentar-se por sensores internos ativados pelo som do público externo, ao redor de sua vitrine (*Joan, l'hom de carn*, 1992). O hipermoderno corpo-em-arte do artista catalão pode ser manipulado, apalpado, beliscado, esticado ou puxado por próteses mecânicas, controladas pelo espectadores, outros corpos-em-arte ao manipular o primeiro, todos assistidos (*Epizoo*, 1994). Marcel·lí pode vestir seu corpo-em-arte com seu exo-esqueleto, um figurino ou carcaça mecatrônica com o qual ativa e toca instrumentos robóticos, movimenta a projeção de vídeos, info-gravuras e animações, e também desenha, digita ou escreve no ciclorama ou telas de projeção, em sua interpretação da Odisseia, de Homero (*Afásia*, 1998).

Em *Protomembrana* (2006), membros da plateia sobem ao palco, são fotografados e passam a viver aventuras pré-animadas, em avatares instantâneos ao ter suas caras nos corpos dos personagens animados. Os personagens vivem diferentes tramas de acordo com as decisões tomadas por Marcel·lí, a plateia e majoritariamente pelos espectadores fotografados e

transformados em personagens (ou “personagentes”, termo proposto por João Guimarães Rosa). O artista redimensiona a contação de estórias, aqui hipermoderna, acentuando o lúdico e a interatividade com seu exo-esqueleto, com o mesmo calor, surpresas e a intimidade que podem ser conseguidos em uma roda de estórias. Estive na plateia que fruiu e aplaudiu *Protomembrana*, no 10º. Festival Internacional de Linguagens Eletrônicas, em São Paulo, 2009, quando Marcel·lí também promoveu oficina sobre a sua “Sistematurgia”, ou dramaturgia de sistemas computacionais, na qual o corpo comanda mídias digitais e mecatrônicas, propondo outras relações com a apresentação e com a plateia.

Na super-modernidade, as estéticas relacionais continuam a se acelerar em diferentes experiências e poéticas, muitas das quais os estudos do teatro contemporâneo de Féral, Saumell, J. Guinsburg, Silvia Fernandes, Jose Antonio Sánchez, Eleonora Fabião, Antônio Araújo, Johannes Birringer ou Hans-Thyes Lehmann, entre outros, conseguem abarcar, diminuindo a defasagem entre criação contemporânea e pesquisa publicada. Em parte significativa de ações artísticas assistidas no século XXI, o corpo-em-arte passa a ser cada vez mais o do espectador, que pode ser coadjuvante, dividir o protagonismo ou liderar jogos espetaculares, com ou sem a rede mundial de computadores. “Interatividade” e “interatores” são termos bastante em voga no momento, novamente embaralhando não só posicionamentos claros na escala entre atuar e não atuar, como também a delimitação rígida de fronteiras entre diferentes linguagens artísticas. Segundo o diretor e professor alemão Johannes Birringer (2006, p. 389):

o teatro contemporâneo é um teatro híbrido de transmedialidade, que se move entre formas que bebem de fontes de diversas culturas populares e da mídia digital, que as conduz e as distribui globalmente. Nesse teatro, os velhos papéis do roteiro, do diretor e do ator gradualmente desaparecem.

Birringer descreve a interatividade como propulsora do teatro de transmedialidades e da conexão de corpos e interfaces digitais, em processos abertos e transformáveis por cada gesto feito ou por cada nova informação enviada, ressaltando uma passagem da *ilusão* para a *imersão*. Mas Birringer adverte que:

a velocidade do digital é tão rápida que precisamos desacelerar. O corpo performante neste teatro de transmedialidade será um corpo devagar [*slow body*], não o corpo obsoleto que Stelarc previu, meio que sarcasticamente, mas um corpo expressivo que incorpora o ambiente sensorial e atua com ele ou é ‘atuado’: um

corpo de informação, improvisando com novos processos cognitivos e cinestéticos, e com uma nova consciência das redes sociais e das realidades conectadas (*internet*, telepresença). (BIRINGER, 2006, p. 392-393).

Biringer exemplifica o teatro transmedial com expoentes ou poéticas diversas como as do *Wooster Group* (New York), *Periférico de Objetos* (Buenos Aires), Renato Cohen (São Paulo), ou as de Bia Medeiros, Carla Rocha e os Corpos Informáticos (Brasília), entre outras criações colaborativas *online* que agrupam diferentes coletivos e artistas em diferentes países. Poderíamos acrescentar outras poéticas como as dos jogos cibernético-urbano-performativos do Blast Theory (Inglaterra/Austrália); das redes de diálogo e criação de dança, como a de Ivani Santana (Salvador) e o Kronic Teatre (Barcelona), ou mesmo o *improvEverywhere* (Nova York), Ricky Seabra (Rio de Janeiro) ou Stefan Kaegi do *Rimini Protokol* (Berlin), entre outros. Todas poéticas ou exemplos de outras interdisciplinaridades artísticas contemporâneas que utilizam palcos e redes em criações que conectam distâncias, realidades, virtualidades e interatuantes, bem como artes e corpos que se transformam, dentro de um universo e de artes que seguem em expansão.

Até o penúltimo dia de 1924, pensávamos que o universo se resumia à nossa “galáxia-ilha”, a Via Láctea, mas Edwin Hubble viu que nossa Via Láctea era apenas uma das muitas galáxias que compunham o universo. No ano seguinte em que começamos a saber mais que sabíamos menos do universo, Oskar Schlemmer, da Bauhaus, descreve a história do teatro em *Homem e Figura* (1925) como “a história da transfiguração da forma humana [...] [e] os materiais envolvidos nesta transformação são forma e cor, os materiais do pintor e do escultor” (HUXLEY E WITTS, 1996, p. 327). Ao longo do século, a história do teatro após *performance art*, mostraria essa transfiguração da forma humana radicalizar-se, com a forma humana remodelada, reconfigurada, cortada, sangrada, exposta, pendurada, transplantada, drenada. Materiais do corpo, no corpo, para o corpo: sangue, músculos, vísceras, ar, cabelos, genitália, fezes, sêmen, urina. As tecnologias continuam a apresentar outros novos materiais diversos, localidades variadas, implantes, próteses, sensores, pixels, *bites*, antes e depois do *photoshop* e da rede.

Tempo, espaço, movimento, imagem, som são formas e materiais imateriais dos criadores e criadoras cênicas contemporâneas, do pintor, do escultor, do *web designer*, do *hacker*, do *cracker*, da teleperformance, do artista na rede, do interator, da arte, do corpo em arte, que vê o corpo que o assiste mudando também. Sua imagem humana é multiplicada em pixels, o 3D avança na sua sala, enquanto seu corpo vagueia virtual no éter da rede. Ou seu corpo é real ao ser gravado, filmado, assediado. O voyeurismo do escurinho da plateia



do palco italiano ou do cinema perde espaço pro exibicionismo dos *reality shows*, onde o flagrante que motiva o desejo é montado, exposto, mercantilizado, banalizado.

Em *Deaddiana* (1999), a atriz e performer inglesa Kate Pendry interpreta a princesa inglesa morta por *paparazzis* famintos da indústria do recalque, do vício no *trash*, da exploração de visibilidades e transferências. A Diana de Pendry tem ferida aberta visível no colo alvo e é contundente em falas que também expõem nossas sociedades consumidoras contemporâneas: “Vocês acompanham minha vida porque vocês não têm uma vida própria.”

Na disseminação dos chamados *reality shows*, a frivolidade do observador do flagrante preparado, maquiado, editado, esvaziado de desejo, adormecendo com a tv. A cegueira branca denunciada por José Saramago avança no planeta e tem requintes específicos no nosso país, cravados em corpos teleguiados. Para a antropóloga Miriam Goldenberg, a sexualização na cultura brasileira não provoca liberdade, mas sim rejeição a corpos que saiam dos padrões difundidos, que passam a ser considerados “corpos fora do lugar [...] No Brasil, o corpo é um capital. Não qualquer corpo, mas aquele voltado para satisfazer o desejo do outro, com regras muito claras do que pode ou não usar. Numa cultura que enxerga o corpo assim, sobretudo o feminino, o corpo é prisioneiro dele mesmo.” No reinado da aparência capitalizada e do *brand* pessoal, o “ser ou não ser” é precedido por “ter ou não ter” a banda mais larga que te possibilite mais comunicação no novo altar-escritório portátil que cabe no seu bolso. Ipad, Ipod, Iporn, Ipai, Imãe, Imén. Qualquer lugar, qualquer hora, eu posto, logo sou visto; eu curto, logo existo. As redes sociais das praças hipermodernas com seus corpos virtuais, talvez reais. Elas podem detonar praças da liberdade na intensidade da chamada “primavera norte-africana”... ao mesmo tempo que transformam...01101011100... a Wall Street nova-iorquina...101000100... a arte e conceitos relacionados ... outra coisa e o corpo pulsa, na rede 110110 e fora dela, a rede no palco, o palco 011100 na rede, wwwahoidn110100111010100110dakn1kj0 1 0 1 11

*Slow, body*, poderia clamar Birringer. Pausa. “Devagar e sempre”, no nosso dito popular, “devagar, devagar” no semelhante grego. Ditos defasados, na vertiginosa velocidade hiperativa da hipermodernidade capitalista selvagem tardia. Ou dito paradoxal, como o capoeirista, que desacelera e se repensa dando a volta ao mundo. Para nosso incomparável geógrafo Milton Santos, na metrópole ensandecida, “a força do fraco é o seu tempo lento” (SANTOS, 1997, p. 81).

Dentro desta rápida contextualização e perspectiva histórica picotada, o corpo-em-arte nas encenações contemporâneas, que sintetiza o tema desta noite, implica numa amplidão desconcertante. Seria fácil cair em armadilhas modernistas com listagens excludentes, condicionadas e disciplinadas. A chamada pós-modernidade questiona listagens e grandes temas, teoricamente

em prol de uma diversidade plural, inclusiva. As várias nuances interdisciplinares ou indisciplinadas das artes contemporâneas supermodernas continuam a desafiar conceitos ou neologismos absolutos, impotentes ante tal diversidade. Assim, a amplidão hipermoderna do tema permite muitas entradas, desvios, atalhos, buracos, etc.. Minha abordagem aqui busca uma percentagem mínima sobre o corpo-em-arte nas encenações contemporâneas, com ambição contida em lidar com tal amplidão, plenamente consciente da minha parcialidade e da minha incapacidade.

## Percentagem mínima 1

Tento explicar minha opção por algumas percentagens mínimas, iniciando com uma amplidão maior ainda que a temática desse artigo. Maior que todos nós e da qual todos fazemos parte: nosso universo. Superaglomerados de galáxias, trilhões de anos luz no espaço profundo que os contêm.

A pesquisadora e performadora Lúcia Sander nos lembra que, quando olhamos para o céu à noite, vemos uma imensidão negra com algumas luzes, mais ou menos estrelas dependendo do lugar onde estejamos. A massa escura ocupa de 80 a 90% do espaço cósmico. Os restantes 10 ou 20% completam o todo do universo. Nossa tendência é confundir essa imensidão com um vazio, a falta de luz sendo confundida com a falta de matéria. Entretanto, essa matéria escura está lá, fundamental para a estruturação e funcionamento do universo, sendo responsável por sua permanência. Por isso, as pesquisas astrofísicas e cosmológicas contemporâneas tentam entender mais sobre essa massa escura, para saber mais sobre a aventura humana nesse nosso universo (2009, 7).

Sintetizando ao extremo, Lúcia busca interpretar a massa negra deixada por William Shakespeare em seus personagens femininos. Ela enfrenta os enigmas da ausência e a preenche com seu solo "Ofélia explica ou O Renascimento segundo Ofélia & Cia." (2008), com atordoantes exegeses e surpreendentes novos finais e leituras, para Desdemona, Cordélia e Lady Macbeth. Todas são performadas, relidas, transformadas e recriadas por Lúcia, interpretando sua Ofélia que mantém um diálogo com um(a) psicanalista na plateia, num jogo em que não sabemos precisamente quem é refém de quem. "Nasceu menina, aula de natação. Minha mãe que não soube nadar, conhecia as profundezas. Ela sabia das coisas. Ela sabia demais" (SANDER, 2009, p. 55). A Ofélia de Sander é preciosa ajuda no seu desvendar do continente negro, *opa* lapso freudiano inapropriado aqui, retifico, a Ofélia de Sander é preciosa ajuda no desvendar da massa negra que enxerga e ilumina ao redor do mistério e do material complexo das personagens femininas de Shakespeare.

No meu uso da enorme massa escura, que compõe nosso grande todo e representa desafios cruciais para as ciências sobre o funcionamento do nosso universo, as analogias possíveis com as artes contemporâneas foram muitas. Elas continuam a aparecer em aulas com a graduação, mas foram expandindo-se durante minhas aulas com diferentes turmas de Poéticas Contemporâneas e de Cenas Contemporâneas, disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Arte Contemporânea do Instituto de Artes da UnB, de 2002 a 2010. A primeira analogia ou uso da massa escura em sala de aula tentava tranquilizar os pós-graduandos e pós-graduandas sobre conhecer todo esse universo de possibilidades e poéticas que caracterizam as artes contemporâneas. Esse todo pode se revelar dúbio em sua incompletude, assim como atesta a incapacidade científica em entender a totalidade de tal diversidade implícita na massa escura. Em semelhante empreitada artística, pode se reconhecer limites e humildade, sem desistir ou acomodar-se com as luzes mais próximas. Artistas e/ou pesquisadores conscientes do desafio inexorável que podemos iniciar nos nossos 10 a 20% de luzes e 80 a 90% de trevas a desbravar, de um rizoma em permanente expansão, devir a devir.

Outras analogias podem ser desenvolvidas sobre invisibilidade e visibilidade: sobre poéticas ainda não reveladas e poéticas midiáticas ao extremo. As luzes ecos das criações de planetas ainda nos chegam, assim como luzes de certas galáxias demoram a chegar por estarem se distanciando cada vez mais rapidamente. Tantas possibilidades de transposições para arte, críticas, teorias e histórias da arte. Os infinitos de opções das linguagens artísticas com o infinito sideral e seus cometas que iluminam fugazmente, estrelas caídas, colisões e fusões intergalácticas. Movimentos artísticos, poéticas, constelações, ensembles, nebulosas, artista, galáxias, historiografias e mapeamentos. Buracos negros e quasares.

As analogias podem seguir com a necessidade da história ser recontada à cada nova percentagem mínima com a qual passamos a saber mais: novos telescópios, outros conceitos. Sobre o universo, sobre a arte, sobre o corpo, nosso conhecimento mínimo de tal diversidade expõe novos limites sempre e continuamos sem saber os limites do corpo, da arte, do universo. Consciente também da necessidade da busca de sua versão da história, do olhar a massa negra e conseguir ver mais, seja a luz que brilha clara, a que se afasta, ou a que pode chegar mais perto por nosso esforço, tentativa e erro, criação ou recriação em pesquisa. Sem confundir nebulosas com nebuloso. Sem aceitar histórias mal contadas, condicionadas, pasteurizadas – que na história do teatro, por sua própria ontologia e por uma cultura científico-materialista, promoveu lacunas sobre esta arte baseada no aqui e agora irrepresentável ou irreproduzível.

A massa negra no universo em expansão, no uso do filósofo italiano Giorgio Agambem, esclarece sobre nossa contemporaneidade e sobre pesquisadores que tentam trazer à luz o que está na densa treva:



as galáxias mais remotas se distanciam de nós a uma velocidade tão grande que sua luz não consegue nos alcançar. Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto não pode nos alcançar, porque as galáxias das quais provêm se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz.

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar e não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro de sua época, mas também de perceber nesse escuro uma luz, que dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (AGAMBEM, 2009, p. 64-65).

Marcel Duchamp postulava que a arte não era o que víamos, a arte estaria em espaços entre a obra e a fruição, a arte estaria em sua massa escura. Duchamp relacionava massas negra e cinzenta ao repudiar uma arte exclusivamente “retinal” (*retinal art*). Ao investigar as relações do artista com as ciências de sua contemporaneidade, Richard K. Merrit sintetiza que Duchamp questionava as razões de uma arte “que é meramente visualmente bonita, e investigava as limitações da ciência como um método de interpretar e comunicar experiência”, para defender uma arte “que se focava na matéria cinzenta ou que existia nos domínios de puro intelecto”. Não podemos prever o que o *Renaissance man* das Vanguardas Históricas diria sobre como suas teorias e obras são sampleadas, banalizadas, glamorizadas ou deturpadas nas artes contemporâneas. Mais instigante para este artigo é a relação entre massas escura e cinzenta que Duchamp propõe e que potencializa uma conexão entre o todo maior do multiverso intergaláctico e um centro crucial do nosso corpo, espírito, sujeito e mente: nosso cérebro, outro todo parte integrante do nosso universo pessoal. Tal conexão, ou um olhar mais detalhado sobre a massa cinzenta, ou o cérebro, nos traz outras percentagens significativas.

## Percentagens mínimas 2 e 3

Suposições já populares atestam que a maioria de nós utiliza parques 10 ou 20% do nosso cérebro. Neurocientistas estimam que sabemos muito mais sobre nossa matéria cinza, mas talvez ainda seja uma percentagem semelhantemente baixa. Certamente sabemos mais sobre os neurônios, mas os

neurônios são apenas 10% do cérebro. Os restantes 90% são compostos pela *glia*, palavra grega que pode ser traduzida como cola, a nossa massa cinzenta com sua consistência entre a gelatina e a manteiga. A massa escura que forma e mantém unido nosso(s) universo(s) também é descrita como uma cola galáctica.

Interessante sabermos que as excitantes separações do cérebro em partes que correspondem a funções e ativações são constantemente contraditas por pessoas, em readaptações ou transferências de forças e gerenciamento de partes, dependendo da necessidade e das circunstâncias para tal neuroplasticidade, múltipla como as sinapses. E também excitante para nossos corpos-sujeitos-mentes-cérebros-em-arte sabermos dos estudos da Dra. Sophie Scott da *University College London*, neurobióloga que estuda a fala. Em 2009, ela pediu à atriz inglesa Fiona Shaw para ler sequências de números, 22, 23, 24, durante ressonância magnética, alternando-os com trechos dos diferentes personagens de *The Waste Land*, de T. S. Elliot. Ao ler os números, a atriz ativou as conhecidas áreas relacionadas à leitura e à fala. Entretanto, ao ler os personagens de Elliot que ela havia interpretado em solo no teatro em 1996, Shaw ativou seções cerebrais nas dobras internas entre os meandros pastosamente sólidos de seu cérebro, seções responsáveis por análise e por complexas transformações de imagens visuais, o que surpreendeu a Dra. Scott: “Interessantemente, não é a parte usada por não-atores quando eles tentam produzir uma voz. Atores e atrizes fazem isso de uma maneira muito diferente da minha ou da sua,” diz ela ao jornalista. “Quando iniciei a pesquisa, eu vim de uma formação em fonética, na qual você quebra a fala em pedaços, os analisa e reconstrói a fala de novo. Mas [atores] profissionais não. Eles fazem algo muito mais visceral e corporal.” Sabemos de atuantes que utilizam imagens como recursos técnico-criativos durante um texto ou ação, ferramenta interpretativa que compõe, por exemplo, propostas metodológicas do LUME Teatro de Campinas (SP), ou da própria Shaw, que comenta com a pesquisadora o uso que faz de imagens para motivar sua memória e sua atuação.

A atuação deitada de Fiona Shaw dentro do arcabouço magnetizado com os versos de *The Waste Land* também ativou parte de sua massa cinzenta que move seus braços e pernas, mesmo que impossibilitados pela postura relaxada e imóvel, demandada pela ressonância magnética para resultados mais nítidos. O nosso coordenador deste Simpósio, o ator, professor e pesquisador Renato Ferracini, propõe punctuns e micro-punctuns físicos espalhados pelo corpo, deslocados durante uma ação ou uma apresentação, para permear, ativar e reativar a atuação, ou a recriação da ação do ator ou atriz, imaginativamente, sensorialmente e muscularmente. Sua tese, testada em suas interpretações e aulas, parece ganhar simultaneamente uma validação científica e uma comprovação cerebral, na experiência científica de Shaw e Scott.

Estatísticas são preciosas para as ciências, assim como validações

científicas podem ser para as artes. Mas estas estatísticas, este diálogos transdisciplinar com a ciência e filosofia, ou estas percentagens mínimas que aqui utilizo não querem reforçar complexos de inferioridade, daqueles que buscam a legitimação da pesquisa em arte como investigações “científicas”. A pesquisa em arte ou uma investigação artística, seja no palco, na rede ou no papel, pode fugir do lugar comum ou de superficialidades inócuas sendo artística, sem perder o rigor, exigido tanto no palco quanto em teses acadêmicas, de diferentes maneiras. Insisto que a arte não é o campo dos paradigmas, como o campo das ciências é. Um corpo-em-arte contemporâneo não precisa deslegitimar um outro corpo-em-arte contemporâneo para conseguir legitimidade ou contundência. E essa convivência e diálogo de poéticas diferentes, mas igualmente legítimas em diferentes artes, sempre me pareceu uma grande lição da arte para um planeta que pretenda percentagens mais justas, excitantes e éticas. E aí, uma última percentagem me parece útil nesta abordagem de corpos-em-arte nas encenações contemporâneas.

## Percentagem mínima 4

Somos 99% contra 1%. A criatividade dos movimentos ativistas mundiais utiliza *slogan* simples e direto, para expor claramente tanto em tão curta sentença, 99% x 1%. 99% estropiados pelos podres poderes de 1%, que concentram 99% da riqueza no nosso planeta. O bordão da invasão popular da poderosa Wall Street em setembro de 2011 grita a *hipó-modernidade* que vivemos.

Este artigo deliberadamente utiliza três diferentes termos que tentam abarcar nossa contemporaneidade: pós-modernidade, super-modernidade ou hipermodernidade. Poderíamos evocar também a modernidade inacabada, a segunda modernidade ou a modernidade líquida. Seja a opção qual for, somos 99% espoliados por 1%, proclamam diferentes movimentos indignados no planeta. A história da construção dessa realidade e injustiça milenares é longa, mas 2008 nos apresenta novas facetas da velha Hidra de Lerna. A crise econômica estadunidense dos créditos infinitos e das hipotecas tomadas desde então derrubou mais uma vez as máscaras da modernidade hipócrita. Escancara-se a hipocrisia: as crises subsequentes no resto do hemisfério norte rapidamente mobilizaram o fluxo de trilhões de dólares, para salvar representantes do 1%, não as famílias perdendo suas casas. Trilhões que poderiam acabar a fome no mundo. Mais de uma vez. Mas as cruzadas “hipó-modernas” continuam motivadas por bancos e créditos, não por nenhum dos ideais inalcançados da modernidade, seja liberdade, igualdade ou fraternidade.

Segundo o cientista social Luís Mir, nossa contemporaneidade nos coloca frente à frente com uma única verdade, a de que nossa sociedade, nosso Estado liberal, nossa moral e nosso progresso coletivo são puras falsidades, num embuste montado (cf. Mir, 2004). A década e as mídias impressas e televisivas subservientes ao 1% continuariam a desvelar suas mentiras sem limites, (ir)responsáveis por injustiças contra reputações individuais que podem ser destruídas rapidamente, ou mesmo por uma nova guerra mundial, como a do Iraque, engendrada sobre mentiras e interesses poderosos. Mas a reação popular se alastra pelo mundo pela inter-rede com velocidade e alcance sem precedentes, ocupando espaços públicos com denúncia e demandas fortes. São jovens e idosos em movimentos alternativos que questionam a eternidade do paraíso capitalista na Terra, são micro-comunidades, micropolíticas e micro-performatividades que vão se ampliando na/pela/para gritante maioria espoliada.

A performance artística permeia muitas das comunidades que ocupam e protestam, assim como o corpo é central nas performances para atrair e manter mais corpos-em-manifestação. São novas nuances de performatividade artística e ativismo, outro teatro de transmedialidades que pode, por exemplo, reviver a injustiça do flagelo causado pela Union Carbide em 1984 em Bhopal, Índia, ao mesmo tempo em que abala as ações e finanças da multinacional *Dow Chemical* em 2 bilhões de dólares negativos, após a nova ação midiática e performativa da dupla inglesa do *The Yes Men*.

Fruto dos *culture jammers* da década de 1990, Andy Bichlbaum e Mike Bonanno iniciam no final da década ações performáticas ou trotes contra poderosas empresas e componentes onerosos dos 1%. Em 2004, um falso site da *Dow Chemical* criado pelos dois artistas foi acessado pela BBC, solicitando entrevista televisiva ao vivo, sobre a venda da *Union Carbide* que a *Dow Chemical* havia comprado em 1999. A entrevista foi prontamente aceita, pelo *Yes Men*. No novo trote performático e político, Bichlbaum personificou o porta-voz da megaempresa, batizado como Jude Finisterra.

Ele anunciou que a *Dow Chemical* assumia total responsabilidade do desastre químico causado em Bhopal pela *Union Carbide*. O desastre causou a morte de milhares de indianos e deixou 120.000 pessoas lidando com severas sequelas e necessidades de cuidados especiais por toda vida. Finisterra divulgou que a *Dow Chemical* estava “liquidando a *Union Carbide*, este pesadelo para o mundo e esta dor de cabeça para a *Dow*”. Os 12 bilhões da venda seriam utilizados para adequar as compensações das vítimas, de forma justa – não os 500 dólares pagos pela *Union*, que puderam pagar apenas **um ano** de medicamentos do tratamento **vitalício** imposto às vítimas da catástrofe, causada pela ganância irresponsável e aética da multinacional.

O entrevistador da BBC interrompe o suposto porta-voz da poderosa empresa e celebra que “a *Dow Chemical* tenha finalmente assumido responsabilidade, embora tarde demais”, quase quatro anos depois da compra

da multinacional assassina e quase vinte anos depois do crime hediondo contra a sociedade de Bhopal. O porta-voz atuado por Bilchbaum concorda prontamente com um aceno, que disfarça o riso abafado pelo Yes Men em rede nacional. Ele repete o “tarde demais” do jornalista para contrapor “melhor que nunca” e anunciar que o dinheiro seria imediatamente aplicado na despoluição da área de Bhopal, abandonada sem a devida limpeza do material tóxico, que continua a poluir o solo onde os residentes conseguem sua água. Finisterra/Bichlbaum revela também que a multinacional pressionaria o governo estadunidense para abandonar sua injustificável convivência e extraditar Warren Anderson, o ex-executivo da *Union* que fugiu da Índia e das acusações de homicídio múltiplo “e vive em *Long Island*.” O porta-voz também proclama os planos de transparência da Dow sobre os estudos escondidos da *Union Carbide*, os produtos utilizados em Bhopal e as composições detalhadas de seus próprios medicamentos, com financiamento de pesquisas sobre segurança contra efeitos colaterais de remédios da *Dow*, constantemente denunciados.

A reação hipócrita da empresa e de parte da mídia iludida foi querer engendrar uma suposta irresponsabilidade ou falta de sensibilidade dos *Yes Men*, por burlar os cidadãos de Bhopal com falsas esperanças. A razão cínica da “hipó-modernidade” (*sic*) devaneia e demonstra sua debilidade, contradita pela ida da dupla a Bhopal. Lá, os dois artistas ativistas passam por um contra-trote, com um grupo de indianos cercando os dois, fingindo raiva, com caras e gestos agressivos, bem como vociferações. A contra-performance indiana cambiou então para abraços, sorrisos e discursos efusivos, nos quais os cidadãos locais parabenizaram os dois estrangeiros pela ação política, que lembrou ao mundo o abandono daquela gente, assim como a irresponsabilidade e falta de sensibilidade das multinacionais que mutilaram sua sociedade, sua natureza e seus corpos.

As nuances e condicionantes da “hipó-modernidade” (*sic*) renovam perguntas da modernidade sobre arte e corpo, que, no atual desdobrar supostamente pós-moderno, se renovam, mas são dificilmente separáveis. Responder sobre qual é o corpo que nos toca, também seria perguntar sobre quais são as poéticas artísticas que nos tocam, nos encorpam, nos corporificam? Qual é o corpo e qual é arte que nos dão poder contra o abuso do mesmo, em nosso corpo só ou em todo nosso planeta? Quais seriam as estatísticas de corpos hipócritas em arte ou do corpo em artes hipócritas? Ou mais importante para muitos de nós, como não fazer parte de tais estatísticas?

Em alemão, *Leib* e *Körper*, respectivamente, diferenciam “ser um corpo” vivente, das sensações internas e subjetivas, de apenas “ter um corpo”, objetivo, forma rígida. Na língua do bardo, *corpse* é o corpo que nos cadaveriza, na gíria teatral inglesa aquele que nos rouba a cena ou nos bloqueia. Ocupando o seu Globe Theatre, William Shakespeare já dizia em seu sexto soneto que nossa teimosia pode ser injusta e nosso egocentrismo pode nos fazer presas da morte



em vida, deixando somente vermes como herdeiros. Na busca por uma homeostase estética, e portanto ética segundo Ludwig Wittgenstein, o equilíbrio corporal e artístico contra o corpo morto em vida envolve nossa massa artístico-corporal, nossa massa cerebral, nossa massa universal, nossa massa humana dos 99%. Nosso planeta como corpo-a-ser-encontrado.

Estas percentagens mínimas neste artigo não respondem nem minimizam as questões dos corpos-em-artes nas encenações contemporâneas. Maximiza-se a necessidade da manha e do jogo na arte contra a educastração e a modernidade hipócrita.

Há perigos na estrada. E há estradas no perigo.

## BIBLIOGRAFIA

AGAMBEM, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesto. Chapecó: Argos, 2009.

BATTCKOCK, G.; NICKAS, R. (Eds.) **The Art of Performance**. Nova York: E. P. Duncan & Co., 1984.

BIRINGER, J. Interacting. In: **Contemporary Theatre Review**, .n. 16; v 4, (2006), p. 389-405

CARLSON, M. **Performance: a critical introduction**. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

FÉRAL, J. What is Left from Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre. **Discourse**, n. 14; v. 2. 1992. p. 142-62

GOLDERG, R. **Performance: Live Art from 1909 to the Present**. Nova York: Harry N. Adams, 1979.

FEATHERSTONE, M. *et al.* (Eds.) **The Body: Social Process and Cultural Theory**. Londres, Newbury Park, Cal. E Nova Déli: Sage Pulications, 1991.

JEFFRIES, S. Inside the mind of an actor (literally). In: **The Guardian**, 24 de novembro de 2009. Disponível em: [www.guardian.co.uk](http://www.guardian.co.uk) Acesso em: 14 de mar. 2010.

KIRBY, M. **A Formalist Theatre**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press,

1987.

\_\_\_\_\_. On Acting and Not-Acting, (1972). In: Battcock e Nickas, 1984. p. 97-117.

MELLO, P. T.; VELASCO, S. O corpo fora do lugar. **O Globo**. Prosa & Verso, p. 1-2

MERRIT, R. K. Intentions: Logical and Subversive. The Art of Marcel Duchamp, Concept Visualization, and Immersive Experience. In: **Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online**. v. 2, Issue 5, Abril 2003. Disponível em: [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue\\_5/articles/merritt/merritt1.html](http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/articles/merritt/merritt1.html). Acesso em: 11 de dez. 2008.

MIR, L. **Guerra Civil**: Estado e trauma. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

SANDER, L. V. **Ofélia explica ou O renascimento segundo Ofélia & Cia**. Brasília: Minha Gráfica e Editorial Ltda., 2009.

SANTOS, M. **Técnica, espaço e tempo**. São Paulo: Hucitec, 1997.

SAUMELL, M. Performance Groups in Catalonia. In: GEORGE, D.; LONDON, J. (Eds.) **Contemporary Catalan Theatre**: an introduction. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1996. p. 103-28

SCHECHNER, R. A New Paradigm for the Theatre in the Academy. **TDR**, Vol. 36.4, (1992), p. 7-10

SCHIMMEL, P. (Ed.) **Out of actions**: between Performance and the Object, 1949-1979. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1998.

SCHLEMMER, O. Man and Art Figure (1925). In: HUXLEY, M.; WITTS, N. (Eds.) **The Twentieth-Century Performance Reader**. Londres e Nova York: Routledge, 1996. p. 327-340

TURNER, B. S. Introduction. In: FEATHERSTONE, M. *et al.* (Eds.) **The Body: Social Process and Cultural Theory**. Londres, Newbury Park, Cal. e Nova Déli: Sage Publications, 1991.

VILLAR DE QUEIROZ, F. A. P. **Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)**, tese de Ph.D não publicada, Queen Mary College, University of London (2001)



WILES, T. J. **The Theatre Event**. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.