

Uma performance-estudo para voltar a viver

Teresa Luzio

Professora Adjunta da ESAD.CR

Resumo:

Em 1974 Hannah Arendt edita a biografia de Rahel Varnhagen, uma judia Alemã que viveu entre os séculos XVIII e XIX, conhecida por ter um dos salões mais importantes da cidade de Berlim e ter uma relação contraditória com a sua origem judaica. Rahel torna-se uma curiosidade para a minha prática de performance pela forma como viveu, de evasão ao “real” comprovável pela sua correspondência. Recorro a Michel Foucault, nomeadamente a Estética da Existência, pelos textos *Les Techniques de Soi* (1983) e *Une Esthétique de L'existence* (1983) para aproximar a correspondência de Rahel com a performance como escrita de si. Parto de uma performance da minha autoria para verificar a performance como disciplina privilegiada para a reinvenção de si, dentro do “real”.

Palavras-chave: Performance; Estética da existência; Reinvenção de si

If ever I say to a fleeing moment:
“Stay, beautiful moment, don't pass away!”
Then you can throw me in chains, then I'll gladly perish.
Goethe, *Fausto*

1.

Hannah Arendt edita, em 1974, a biografia de Rahel Varnhagen, uma judia alemã que viveu entre os séculos XVIII e XIX, conhecida por ter um dos salões mais importantes em Berlim e ter uma relação contraditória com a sua origem judaica. Rahel escreveu uma vasta correspondência que enviou a um círculo de amigos onde é possível perceber como era ser uma mulher judia da sua classe a viver na Alemanha, mas também como se via a si própria. Com uma infância infame, e tudo o que se seguiria: não era rica, instruída, e nem bonita, só lhe restava a autorreflexão. A autorreflexão pela escrita foi uma forma de se desprender da sua identidade, libertar-se dos preconceitos do seu passado (ser

judia), já que isso poderia dirigir o seu futuro. Mas foi também uma forma de dar sentido à sua vida e de cuidar de si mesma.

Michel Foucault em *Hermenêutica do Sujeito* refere a correspondência como uma das principais atividades de cuidado de si, a correspondência como um modo de vigiar, dar atenção aos assuntos da vida, «dar um ao outro notícias de si mesmo» (Foucault, 2011, p.322). A correspondência como uma tecnologia de si (Foucault) conduziria a saber viver dentro de determinada conduta:

(...) regras que permitem aos indivíduos realizar, sozinhos ou com a ajuda de outros, um certo número de operações sobre o seu corpo e a sua alma, os seus pensamentos, o seu comportamento, a sua maneira de ser; para se transformar a fim de alcançar um certo estado de felicidade, pureza, sabedoria, perfeição ou imortalidade. (Foucault, 1980-1988, p.785)

Uma arte de viver segundo práticas e ações que o sujeito exerce sobre si e sobre o mundo, com o objetivo de produzir um sujeito livre e uma vida bela: a estética da existência (Michel Foucault).

Rahel viveu a sua vida a esconder a sua identidade, a sua vergonha de ser judia, a sua dor (Arendt, 1974, p.214). Reinventou-se pela escrita, mas fez da sua vida um percurso do solipsismo até ao reconhecimento da realidade do mundo e de si nesse mundo. O que leva a pensar que a reinvenção em Rahel foi um processo de evasão ao real destinado a fracassar. Não é possível fugir ao real. Encontro, no entanto, no modo como Rahel se expunha ao mundo afinidades com uma estética da existência, da qual parto para considerar a arte da performance como a disciplina privilegiada para a descoberta de possibilidades “dentro” do real: «todo o seu esforço para se expor à vida para que ela pudesse atingi-la como uma tempestade sem um guarda-chuva. (O que estou a fazer? Nada, estou a deixar a vida chover sobre mim» (Arendt, 1974, p. xvi).¹

2.

Coloquei-me em posição estratégica para entrar e começar a correr assim que ele chegasse à parede. Encostei-me à parede e, quando ele chegou, comecei a

¹ Tradução minha, livre de «Her whole effort was to expose herself to life so that it could strike her, like a storm without an umbrella. (What am I doing? Nothing. I am letting life rain upon me)».

correr ao mesmo tempo que ele, seguindo-lhe o passo, procurando estar em sintonia com o seu corpo no espaço e no tempo. No entanto a meio do trajeto caí no chão. Tinha tropeçado em mim mesma. Não reagi e não me recordo do que pensei além de um certo desapontamento, mas em breves segundos levantei-me e continuei a corrida.²

A queda enquanto acontecimento imprevisto foi o exemplo de que eu precisava para perceber o que é que eu procurava. Porque é que não dei atenção ao acontecimento? Porque é que continuei a agir como se a queda não tivesse existido? Porque é que não “ganhei tempo” deitada no chão, para ver o que acontecia? Estas questões serão expressas com uma performance-estudo que segue este ensaio escrito.

3.

A razão de existirmos neste momento presente, de estarmos aqui e não em outro lugar – o facto de *eu* ser justamente *eu* e não outro, o facto de *eu* ser em vez de não ser, como dizia Arendt (Arendt, 2001, p. 96) – convoca a performance como prática artística próxima da vida. O artista que faz performance usa o seu corpo como matéria para a criação, é o seu corpo que está a viver a experiência estética e isso é “real”. Justifico: real na medida em que o artista experiencia algo através do seu corpo, o artista sente, e isso torna-se real porque é vivido, e é partilhado.

Uma configuração que convoca a performance próxima da vida está de acordo com a sua definição ontológica, que consiste na efemeridade, ou seja, a sua vida é no presente e tende ao desaparecimento (Phelan, 1993, p. 88). É determinada ainda pela importância da existência de uma audiência que presencie e legitime a ação, mesmo quando, como por vezes acontece, a audiência é unicamente o próprio artista (Bauman, como é mencionado em Carlson, 2011, p.29). No entanto, a particularidade da performance a que me refiro neste ensaio é a que é concebida para se diluir na vida quotidiana como o lugar privilegiado para lidar com a realidade do aqui e agora, com os gestos do dia-a-dia: tal arte «valoriza o corpo e a imanência para potencialização da vida (...). Uma arte que não é

² A história relatada aconteceu em Maio de 2018 durante um workshop do coreógrafo João Fiadeiro, em Coimbra.

apenas visual, mas é arte de dar a ver. Arte de dar a ver corpos, situações, valores» (Fabião, 2017, p.91).

A título de exemplo, a performance *Vienna Walk* (1963) do artista vienense Günter Brus encontrou na construção de ações em espaço público uma forma de construir uma escrita usando o seu corpo em performance. Brus caminha no centro da cidade de Viena usando um fato pintado de branco com uma risca preta que divide o seu corpo em metade, como uma pintura viva. A sua ação foca um aspeto importante que é a construção de uma ética que incide na escolha de vida por meio da libertação da arte: de uma arte que está presa a uma instituição e a um público conhecedor, para uma arte que rompe com as suas tradições e que se destina a um público casual e em transitoriedade. O passeio de Brus pela cidade não é tanto um ato *flâneur* no sentido Baudelairiano de vaguear sem destino para experimentar uma nova percepção da cidade através da azáfama dos transeuntes, porque Brus caminha com um objetivo e direção. Passou por lugares cruciais da cidade, onde terá parado chamando a atenção para a sua presença. Tudo indica que a performance terminou quando Brus foi mandado parar pela polícia por estar a perturbar a ordem pública e terá sido enviado para casa de táxi (Weir, 2015, p.44). O seu corpo a caminhar é uma marca de um corpo-pintura em transitoriedade pela cidade e como se coloca nela, lembrando-nos do potencial transgressor da performance e da relação binária arte-vida.

4.

Para compreendermos melhor a performance como uma arte fronteira entre arte e vida, e potenciadora de uma estética da existência, tendo como exemplo *Vienna Walk*, importa convocar o conceito de norma-limite como é compreendida em Jon McKenzie e exposta no seu ensaio *Perform or Else: From Discipline to Performance* (2001). *Vienna Walk* aproxima-se de uma categoria de performances levadas a cabo por artistas do movimento acionista, nomeadamente performances em que os artistas se colocavam em situações de limite físico, psicológico e emocional, em espaço urbano e galerias. Segundo McKenzie, a norma limite é a demonstração de como uma força normativa se pode tornar mutante ou transgressora na indeterminação entre arte e vida. Uma indeterminação que tem como efeito «desfamiliarizar o familiar», «prestar atenção ao que normalmente não se vê», «atribuir um conjunto de novas e

múltiplas funções a uma situação normalmente limitada por convenção» (Almeida, 2009, p. 174). Brus faz do seu passeio pela cidade de Vienna um ato estranho pelo modo transgressor como se apresenta, e pelos locais por onde escolheu passar. Caminhar pela cidade é um ato comum, a diferença pode existir na forma como caminhamos, como é que o nosso caminho marca uma trajetória na cidade, e que marcas da cidade ficam nos nossos corpos. Presentemente, com a proliferação das tecnologias na vida quotidiana que nos distancia cada vez mais do lugar onde estamos, mas sobretudo de nós próprios e da nossa capacidade de criar experiência (Agamben, 2007, p.116), emerge a pergunta: o que é necessário fazer para nos deixarmos abalar (a lembrar Rahel e o modo como se expunha ao mundo)?

5.

A performance *O Chão nas Cidades* da coreógrafa brasileira Andrea Maciel é um exemplo que explora o corpo em movimento na cidade a partir da queda, nas suas palavras: «a primeira vez que caí no chão de uma grande cidade desejava investigar, na pele, a vulnerabilidade desconcertante dos corpos que se entregam à gravidade (...) O ato é simples: entregar o peso corporal ao chão e se abrir para os acontecimentos» (Maciel, 2017, p.196). A performance contou com um conjunto de colaboradores a fim de observar vulnerabilidades entre as pessoas que passam, que vivem a rua, ou na rua, dando visibilidade a constrangimentos presentes no tecido social. O exemplo de Maciel serve para lembrar ao leitor que a performance-estudo não é singular; contudo há toda uma conjectura de circunstâncias que diferem, e aproximam naturalmente, o exercício de Maciel e o meu.

6.

A performance-estudo parte de um acontecimento “real” para reconduzir o corpo a um novo acontecimento. O desafio que proponho consiste em “ir ao chão” para “ganhar tempo”. “Ir ao chão” é uma expressão que em português está associada a um estado de ficar de rastos. No caso, ir literalmente ao chão da cidade coloca o corpo numa dimensão “inferior”, num plano onde por convenção não nos deitamos, mas colocamos os pés. Estar deitada no chão da rua, ou de um jardim público, por exemplo, está associado a um tipo de conduta marginal, que colide com normas e padrões sociais pré-estabelecidos,

comportamentos relacionados aos sem-abrigo, por exemplo, lembrando a degradação dos corpos e a impossibilidade de descanso. Mas também pode estar associado a alguém que caiu e está em dificuldade, como em *O Chão nas Cidades*.

Os eventuais lugares que os corpos acedem nesta condição é potenciador do que Victor Turner refere sobre a “liminaridade”: «pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichés ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações com outros homens, de facto ou imaginários» (Turner, 1974, p.155). Um corpo liminar seria, deste modo, um corpo num lugar intermédio, transitório (Turner), colocado numa situação periférica da vida quotidiana, por exemplo, por via da performance, porque a performance possui o espaço inevitável à “liminaridade”.

Na performance-estudo, o meu corpo no chão cria a oportunidade de aceder a um campo infinito de possibilidades, quer na vida quotidiana – pelo encontro entre o meu corpo e outros corpos que passam, as árvores, os carros, etc. –, quer na performance – pelo potencial criativo e imprevisível de uma ação contra-regra. O meu corpo no chão resignado a nada começar é também uma forma de «ganhar tempo» até que alguma coisa aconteça e justifique uma intervenção da minha parte. A expressão “ganhar tempo” é usada por João Fiadeiro no método de dança de improviso “Composição em Tempo Real” para se referir aos impulsos, às imagens que construímos sobre o que vemos que está a acontecer. A noção sugere não ceder aos impulsos e ficar a aguardar que alguma coisa mude e mereça a nossa intervenção. Deitada no chão, procurarei inibir a vontade do meu corpo de seguir o ritmo ao meu redor, ao mesmo tempo que procurarei fazer do mal-estar de permanecer no chão uma forma de ocupar o espaço de circulação, de configurar um novo movimento dos corpos no espaço, uma coreopolítica: «Ou seja, coreografia se torna coreopolítica quando mobiliza ou auxilia uma tomada de ação nos vazios sempre presentes (mas recalcados, denegados, camuflados) na trama de circulação do urbano» (Lepecki, 2012, p.56). Permanecer no chão “paralisada” aparenta querer manter o corpo no mesmo lugar, mas será que, para que alguma coisa aconteça, temos de estar sempre em evidente movimento? Esperar que alguma coisa aconteça é esperar por um novo acontecimento.

7.



Figura A

performance-estudo para voltar a viver, 2018

Parque D. Carlos I, Caldas da Rainha

Duração: 23 minutos e 25 segundos

Fotografia: Cristina Assunção

8.

Elegi o Parque D. Carlos I da cidade das Caldas da Rainha, cidade onde moro. O Parque situa-se dentro da cidade e é um lugar de passagem, lazer e trabalho, o que convoca diferentes tipos de pessoas em diferentes momentos do dia. Deitei-me entre o caminho de terra e o lancil do jardim para marcar com o meu corpo um espaço “entre”: entre o caminho principal – a norma – e o jardim – o atalho, o caminho errante -. Já deitada, sensibilizei o meu corpo para o que estava ao meu redor. Procurei sentir simpatia pela estranheza que estava, eventualmente, a causar. Três pessoas perguntaram-me se eu me estava a sentir bem. A última, uma senhora, voltou atrás para falar comigo e sorriu quando lhe disse que estava tudo bem. Possivelmente voltei ao momento da queda inicial, tal como Maciel. Suponho que este estudo pode voltar a acontecer como um exercício com que devemos constantemente experimentar e trabalhar para ver.

Referências bibliográficas

- Almeida, Paulo Luís (2009). *La Dimensión Performativa de la Práctica Pictórica. Análisis de los mecanismos de transferencia de uso entre campos performativos*. Tese de Doutoramento policopiada, Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Agamben, Giorgio (2007). *Infancy and History: On the Destruction of experience*. London: Verso.
- Arendt, Hannah (1974). *Rahel Varnhagen. The Life of a Jewish Woman*. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Arendt, Hannah (2001). *Compreensão Política e outros ensaios* (Miguel Serras Pereira, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- Carlson, Marvin (2011). O que é Performance (Ana Maria Chaves, Joana Passos e Márcia Oliveira, Rev. Trad.). Macedo, A.G, & Rayner, F. (orgs). *Antologia Crítica. Género, Cultura Visual e Performance*. V. N. Famalicão: Edições Húmus.
- Fabião, Eleonora (2017). Troco Tudo. In Pais, Ana (org.). *Performance na Esfera Pública. Ensaios & Páginas de Artistas*, pp. 87-92. Lisboa: Orfeu Negro.
- Foucault, Michel (1980-1988). *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard.
- (2011). *A Hermenêutica do Sujeito* (Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail, Trad.). São Paulo: WMF Martins Fontes Ltda.
- Lepecki, Andre (2013). Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha Revista de Antropologia*, 13. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>
- Phelan, Peggy (1993). *Unmarked: The Ontology of Performance*. London: Routledge.
- Turner, Victor (1988). *El Proceso Ritual. Estructura e antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Weir, Lucy (2015). Abject Modernism: The Male Body in the Work of Tatsumi Hijikata, Günter Brus and Rudolf Schwarzkogler, *Tate Papers*, 23. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/abject-modernism-the-male-body-in-the-work-of-tatsumi-hijikata-gunter-brus-and-rudolf-schwarzkogler>