

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

**PERFORMANCE E RITUAL
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

EDUARDO NÉSPOLI

CAMPINAS-2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**PERFORMANCE E RITUAL:
PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

EDUARDO NÉSPOLI

Dissertação apresentada ao curso de mestrado em artes da UNICAMP como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob orientação da Prof(a). Dr(a). Regina Aparecida Polo Müller.

CAMPINAS

2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

N372p

Néspoli, Eduardo.

Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea. / Eduardo Néspoli. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Regina Aparecida Polo Müller.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

1. Performance. 2. Artes Cênicas. 3. Subjetividade.
4. Corpo e espaço. 5. Ritual. I. Muller, Regina Aparecida Polo.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

*À memória de minha mãe Terezinha Passamani
Néspoli*

Agradecimentos

Esta pesquisa contou com a colaboração e participação de diversas pessoas as quais gostaria de agradecer:

Primeiramente gostaria de agradecer a minha orientadora Prof(a) Dr(a) Regina Polo Muller, por toda a sua confiança e orientação. Suas sugestões metodológicas, desde o início, foram imprescindíveis para a realização desta pesquisa. Seu respeito permitiu que esta pesquisa se desenvolvesse com autonomia e responsabilidade.

Gostaria de registrar também um agradecimento muito especial ao falecido Prof. Dr. Renato Cohen. O contato com seus livros e as atividades de aula muito influenciaram minha trajetória. Suas colocações em relações aos trabalhos práticos e teóricos foram fundamentalmente importantes.

Agradeço a Prof(a) Dr(a) Graziela Rodrigues e ao Prof. Dr. Paulo Kühn, integrantes da banca de qualificação. Suas sugestões foram muito importantes para a finalização do trabalho.

Agradeço ao amigo Marco Scarassatti por todos estes anos de criação coletiva e intervenção. Nossas experiências e conversas acerca da arte contemporânea, da busca por uma integração das linguagens artísticas, da ação no espaço social, foram importantes na realização desta dissertação.

Do mesmo modo, agradeço também ao amigo Alexandre Nunes por todas as experiências vividas nas performances. Agradeço as conversas sobre Artaud, Grotowski, surrealismo, devaneio, subjétil.

Agradeço ao amigo André Brandão por sua presença nas performances e sua criatividade nos registros. Agradeço pelo empréstimo de sua filmadora.

Agradeço a Graciela pelo empréstimo da chácara, local em pudemos realizar diversos laboratórios de criação.

Agradeço a amiga Luciana Lyra pelas experiências de improvisação e as conversas sobre o brincante e a humanização da arte.

Agradeço aos amigos Daniel e Bianca pelo uso do computador e do scanner em diversos momentos.

Agradeço Marcelo Mariana e Alexandre Baccarelli pelas experiências vivenciadas com o grupo Stracs de Harampálaga, juntamente comigo e Marco Scarassatti.

Agradeço a D. Georgina que me permitiu um encontro singular com a obra de Arthur Bispo do Rosário. Agradeço por ter me contado sobre a Colônia Juliano Moreira e a vida do Bispo.

Agradeço ao Pai Mário de Ogum por toda sua iluminação, pelas experiências espirituais, e por ter me esclarecido acerca de Obaluaê e Irôco.

Um agradecimento muito especial a minha irmã Grasielle Néspoli, por todos estes anos de troca, e por ter me apresentado as idéias de Foucault, Deleuze e Guattari; bem como os esclarecimentos sobre Freud e Jung.

Agradeço ao meu irmão Leonardo Néspoli pela clareza e respeito para com o meu trabalho. Agradeço sua presença e sua força.

Agradeço ao meu pai Aroldo Néspoli por todo o respeito e ajuda que forneceu durante todos estes anos.

RESUMO

É notório na arte cênica contemporânea a aproximação com o ritual. Encontramos indícios desta aproximação nos Happenings, na Performance Art, e nos trabalhos de encenadores como Grotowski, Robert Wilson e Richard Foreman. A aproximação da performance artística com o ritual ocorre principalmente em relação à criação processual, que se desdobra em uma cena de intensidades corporais e fluxos subjetivos. São processos temporais que intercalam círculo e devir, lembrança e esquecimento. No ritual, o corpo do *performer* encontra-se na intersecção de diversos componentes subjetivos que são re-articulados e re-significados nos eventos. Releva-se a criação coletiva, as corporeidades e a constelação de elementos da memória que irão compor espaços subjetivos de ação. Processo de auto-reflexão, o universo imaginário do ritual é o das mitologias pessoais e coletivas. Ao mesmo tempo, no evento ritual vivencia-se um espaço-tempo liminar, onde novas possibilidades existenciais estão sendo elaboradas. Evento destacado do cotidiano, o corpo alcança devires, metamorfoseando-se em outros seres. Subverte, deste modo, a lógica ordinária e o controle cotidiano, indo de encontro às potências do inconsciente e a criatividade imanente.

ÍNDICE

Agradecimentos	i
Resumo	iii
Índice	iv
Introdução	vi
<u>Performance, ritual e sociedade</u>	
A teoria antropológica da performance. O ritual como evento Liminar.....	2
Associações entre performance artística e ritual.....	8
O ritual no contexto da oralidade primária: círculo e devir.....	11
O ritual no contexto contemporâneo.....	14
Arte e ritual: o campo coletivo das experiências.....	15
<u>Processos de criação e territórios míticos</u>	
Ritual e criatividade: o evento como microprocesso.....	19
O macroprocesso e o território mítico.....	23
Processualidade e territórios.....	27
Hipertextos e blocos expressivos.....	29
Play: brincar, jogar, experimentar.....	31
<u>Corpo e espaço no ritual contemporâneo</u>	
O corpo multiplicado na liminaridade.....	35
A subjetividade modular.....	37
Corporeidade, espaço e elementos relacionais: liminaridade e subjetivação.....	39
Entidades coletivas e metamorfoses.....	42
Procedimentos, dispositivos e transportações: mudanças de limiar sensorial.....	45
<u>Territórios Mitopoéticos</u>	
Considerações sobre a descentralização do processo de criação e a co-autoria.....	49
<u>Stracs de Harampálaga</u>	
O universo de pesquisa.....	49
Experimentações sonoras e <i>bricolage</i>	50
O devir sonoro.....	51
O corpo na intervenção: a metáfora da guerrilha e o território mitopoético.....	52
O soldado.....	54
Anexos.....	56

Vórtice Subjétil

Primeiras experiências.....	58
Totemização, Círculo, devir e mutações.....	59
Anexos.....	61
Transições do corpo na matéria.....	63
Interatividade e convite à catarse.....	64
Anexos.....	67
Últimas experiências.....	69

Arte como processo de subjetivação

A homogeneização capitalística, os ritos das culturas tradicionais e a performance contemporânea.....	72
Ritual e nomadismo.....	75

Bibliografia.....77

Introdução

O presente trabalho é resultado de trabalhos artísticos realizados nos últimos anos. Desde 1998 a procura por uma linguagem artística interdisciplinar tem guiado os processos criativos que apresentarei nesta dissertação. Partindo deste desejo de integrar as linguagens artísticas, encontrei na arte da performance os fundamentos conceituais necessários para a realização desta dissertação. Portanto, todo o material reflexivo apresentado aqui surge do confronto da experiência prática com a leitura teórica, e sem este confronto nada poderia ser escrito desta forma. Quando me refiro a “performance contemporânea” não quero de forma alguma criar generalizações, no sentido de aplicar minhas análises a qualquer objeto. De fato, os conceitos que utilizei são mais adequados como ferramentas de leitura de minha própria experiência artística. Entretanto, acredito que minhas experiências estejam em ressonância com certas tendências da arte contemporânea, e que portanto, tenha elementos em comum com outras obras artísticas.

Seguindo o impulso apreendido nos primeiros trabalhos práticos, procurei associar o processo de criação em performance com o ritual. Para isto, parti de um conceito mais aberto de performance, entendendo que esta manifestação artística é algo presente em todas as culturas. Encontrei nos estudos da antropologia referências importantes sobre os rituais tribais, cuja função, dentre outras, é a de transmitir e perpetuar os saberes culturais. Esta relação integrada e direta do saber com o corpo, mediação típica das sociedades de cultura oral, é um princípio que utilizei para pensar o ritual. Assim, uma das coisas que busco na relação performance artística/ritual é esta propriedade que a cultura tem de se propagar pela via corporal direta: o corpo como mídia primária e ponto de intersecção de saberes. Princípio fundamental que comunica os corpos uns aos outros, sustentando um território comum a todos eles, já que as formas estéticas e os saberes são, neste sentido, elementos que perpassam a memória corporal coletiva. Portanto, quando penso as minhas performances como algo próximo ao ritual, considero que o processo criativo se projetou pela via da oralidade, no sentido de estabelecer relações simbólicas entre corpo, memória e formas estéticas. Sons, esculturas, movimentos, imagens criadas em laboratório, são memórias produzidas e materializadas no processo. São componentes externalizados que dão permanência às manifestações da imaginação.

Procurei apresentar no primeiro capítulo deste trabalho as relações que a antropologia têm feito entre ritual e performance artística, evidenciando como ponto de mudança de paradigma nas artes os movimentos do Happening e arte da performance. Entendendo a arte da performance

como um processo artístico que gera auto-reflexão, e que coloca em destaque o tempo subjetivo do evento, procurei traçar as diferenças entre a cena de cunho meramente estética e a cena mítica, cuja imersão do *performer* se faz através do auto-conhecimento e de práticas rituais. Algumas referências deste tipo de trabalho também podem ser encontradas nas criações de Grotowski, principalmente na última fase de seus trabalhos. Alguns trabalhos realizados por Robert Wilson também são referências de processos de criação que se encontram além da cena estética, já que incorporam práticas auto-referenciais. Neste primeiro capítulo, também apresento a noção de liminaridade que Victor Turner aplica ao processo ritual, noção importante neste trabalho, e que será desenvolvida nos capítulos dois e três. Os ritos liminares abrem as portas da criatividade, produzindo novas possibilidades de se experienciar o mundo. Conforme assinalou Schechner e Turner, tanto a arte da performance quanto o ritual trabalham num processo que envolve a liminaridade. Neste sentido, ritual e performance têm um modo semelhante de operar a criação.

No capítulo dois, o foco está na noção de processo. Não querendo simplificar esta idéia, busquei considerar a presença de diversos processos que se sobrepõem. No entanto, as noções extraídas do pensamento de Turner foram fundamentais na construção de uma metáfora entre processo ritual e processo criativo. Turner vê o evento como dividido em três fases: o pré-liminar (preparatório), o liminar (estar entre coisas), e o pós-liminar (quando se absorve o ocorrido). Procuo enfatizar a presença destes processos nos laboratórios de criação e nas apresentações, relevando a situação de liminaridade própria do evento ritual. Busco também mostrar que a linguagem ritual trabalha no universo das mitologias, utilizando para isto o conceito de mito desenvolvido por Ernst Cassirer, e considerando o processo de significação que envolve a criação artística. Por isto, a criação artístico-ritual também ocorre a partir de potências corporais e simbologias que envolvem a elaboração de mitologias. Além disto, trabalhei em cima do conceito de hipertexto de Pierre Lévy e de jogo de Richard Schechner, para explicar o caráter coletivo e lúdico da criação ritual, os procedimentos de bricolagem e, mais especificamente, a multiplicidade de significados que a performance-ritual contemporânea pode apresentar.

No capítulo três desenvolvo a noção de liminaridade mais a fundo, explorando os processos mnemônicos da subjetividade. Entendendo a liminaridade presente em minhas performances como uma transgressão dos limites cotidianos, faço uso da idéia de disciplina e controle, extraídas da leitura de trabalhos de Michel Foucault e Guiles Deleuze. No centro da liminaridade estariam os conflitos inconscientes que geram crises e soluções, formas de

transgredir o controle e limitação impostos ao corpo no dia a dia. Na liminaridade ocorre a modulação do estado subjetivo: o corpo se multiplica, refazendo os significados da rede semiótica cotidiana. Para reforçar esta idéia, utilizo a noção de subjetividade e fluxos subjetivos apresentada por Félix Guattari. Uma subjetividade composta por elementos heterogêneos que vão e voltam para o corpo, recompondo seus estados perceptivos. Blocos de subjetividade que se arregimentam conforme os estímulos recebidos, e que produzem corporeidades, materializando certas entidades. Deste modo, abduco da visão de um processo de criação somente pautado em forças inconscientes internas, para pensar que estas formulações subjetivas se fazem também por contágio externo: são fragmentos subjetivos, memórias que migram de um corpo a outro, de um espaço a outro, e que fazem parte de um hipertexto construído coletivamente. Considero também que para conduzir esta modulação subjetiva nos laboratórios de criação, isto é, para produzir liminaridade, são utilizados certos procedimentos que objetivam causar estranhamento sensorial, e que reconduzem as possibilidades do corpo interagir com o mundo material.

O capítulo quatro é dedicado ao relato e análise de processos artísticos que experienciei nos últimos anos. Meu objetivo é mostrar a poética criada no decorrer de cada processo, entendendo esta poética como uma forma de conhecimento que faz constelar mitos, isto é, estados de significação que se manifestam inconscientemente. Começo descrevendo procedimentos e aspectos simbólicos do espetáculo *Stracs de Harampálaga*, destacando deste modo, a poética da intervenção através dos sons. O segundo processo, denominado *Vórtice subjétil*, é um desdobramento da experiência anterior; porém, uma nova poética se faz presente, mais voltada para as relações entre corpo e materialidade plástica. Relato também a experiência interativa experienciada em uma destas apresentações, cujo objeto principal do ritual foi conduzir e inserir o espectador para dentro do evento, numa espécie de catarse coletiva. Neste capítulo utilizo a expressão mitopoética para me referir às experiências apresentadas. A mitopoética enquanto processo criativo está associada à bricolagem e ao aproveitamento de fragmentos da cultura. O que pretendo dizer é que o ritual opera fragmentos da memória, resignificando-os e recompondo-os em novas formas. Também aplico a idéia de mitopoética para diferenciar os processos artísticos experienciados dos processos mitológicos próprios da tradição das culturas, já que estes últimos são construções mais amplas.

Finalmente, no quinto capítulo procuro criar uma conclusão. Minha idéia é de que, na arte contemporânea, a performance-ritual enfatiza as transformações subjetivas. No entanto, os

processos artísticos-rituais apresentados nesta pesquisa não são exatamente como os rituais das culturas tradicionais, pois fazem parte de um outro contexto simbólico, de um outro universo imaginário. Na arte contemporânea, estas transformações da subjetividade ocorrem como uma transgressão estética da subjetividade dominante, denominada por Félix Guattari como capitalística. O ritual torna possível uma experiência limítrofe da existência, uma transgressão dos limites cotidianos. Por fim, parece que o ritual artístico contemporâneo produz nomadismos, pois revela aos participantes novas possibilidades de significar o mundo, que não são representações de fatos, mas eventos em processo. A criação contemporânea ocorre como imanência processual. Não são representações de personagens fictícios ou tempos históricos, mas processos de subjetivação, modulações corporais que produzem novas subjetividades.

Performance, ritual e sociedade

“The theater in the theater will probably continue to decline; but the theater ‘in life’ will permeate more and more activities, both ordinary and special. Anomic and identity crises diminish, while in their place are fixed roles and rites of passage transporting persons not only for one status to another but from one identity to another. These transformations are achieved by means of performance.”

(Richard Schechner)

A teoria antropológica da performance. O ritual religioso como evento Liminar

A expressão “performance cultural” foi cunhada por Milton Singer a partir de 1959, quando foi usada primeiramente em uma coletânea de ensaios sobre a cultura da Índia. Singer sugere que os elementos da tradição são transmitidos através de eventos performativos, que são modos de exibir os componentes que estruturam a própria cultura. Tais performances seriam da ordem de uma temporalização diferenciada do cotidiano, sendo estruturadas segundo uma ordenação do acontecimento, um programa que pode ser comparado a um script teatral. Compreenderiam, deste modo, eventos em que atores e audiência encontram-se interligados pelos fluxos de transmissão e recepção de estruturas simbólicas, podendo ser compreendidos, portanto, como experiências concretas (Carlson:1996:16).

A idéia de que as performances são eventos que propagam os símbolos da cultura, determinando uma incorporação destes elementos por parte de espectadores tornou-se presente no pensamento de diversos autores que procuram encontrar uma unidade entre os diversos modos de manifestação cênica, seja o teatro ocidental, oriental, as manifestações populares, ou o ritual das sociedades arcaicas. Goffman, por exemplo, define performance como toda atividade que ocorre num período marcado pela presença contínua de atuantes diante de um conjunto de observadores, e que causa alguma influencia sobre estes mesmos observadores. Goffman entende a performance como um arranjo de estruturas (*frames*), que irão definir uma seqüência de ação que será exposta a um público. Porém, o mais ressaltado na teoria de Goffman é que a performance é definida por uma relação de efeito dada pelo evento sobre os espectadores (Carlson:1996:36). A performance é, portanto, um evento de transmissão de informações e códigos culturais, e a relação estabelecida entre performer e espectador é uma qualidade essencial destes eventos sociais.

Geertz (1978), por sua vez, observa a performance enquanto campo de interação e linguagem, espaço em que os símbolos culturais projetam-se sobre espectadores e atuantes, modelando neles uma forma de relação com o mundo. Este autor, assinala em seus estudos que tais relações de transmissão de conteúdos culturais devem considerar um duplo aspecto dos elementos simbólicos. Ocorre que os símbolos podem ser considerados como “modelos que são da” realidade e como “modelos que são para” a realidade. Os *modelos de* são aqueles em que as estruturas simbólicas são manipuladas de modo a colocá-las em conformidade com o sistema não-simbólico pré-estabelecido, “como ocorre quando apreendemos como funciona um dique desenvolvendo uma teoria hidráulica ou construindo um mapa de fluxo”. Nos *modelos para* o que

se manipula são as estruturas não simbólicas de modo a reproduzir na realidade algo que seja pautado no aprendizado das estruturas simbólicas, “como quando construímos um dique de acordo com as especificações contidas em uma teoria hidráulica ou as conclusões tiradas do mapa de fluxos” (Geertz:1978:107). Os *modelo para* são facilmente observados. No entanto, os *modelos de* são mais raros, pois enquanto modelos de processos, “funcionam não para fornecer fontes de informações em termos das quais outros processos podem ser padronizados, mas para representar estes processos padronizados como tal, para expressar suas estruturas num meio alternativo” (Geertz:1978:108). Um meio alternativo que é o suporte representacional de um objeto ou aspecto da realidade. Segundo Geertz, os *modelos de* pertencem à esfera da cultura.

Em torno de um determinado grupo existe um conjunto de simbolizações e de realizações que são comuns a seus membros. Os símbolos e as práticas sociais carregam informações que são herdadas e expressas em formas simbólicas no decorrer da história. É através deste sistema de concepções que “os homens se comunicam, perpetuam e desenvolve seu conhecimento, suas atividades em relação à vida” (Geertz:1978:103). Para Geertz, o conceito de cultura está relacionado com este herdar/transmitir concepções através de símbolos, sendo que o conceito de símbolo é usado em relação a “objeto, ato, acontecimento, qualidade ou relação (...) – a concepção é o significado do símbolo” (Geertz:1978:103). A cultura apresenta-se como algo dinâmico, e os padrões culturais são modelos simbólicos, ou seja, conjuntos de símbolos que ao se relacionarem assumem sentido; e que expressam o *ethos* da sociedade, assim como também o modela. É neste sentido que a performance representa, através de seus símbolos e da produção de sentido, a concepção de vida e os valores de um grupo. E não somente isto, pois a performance, ao envolver o grupo em sua realidade simbólica, concede aos indivíduos certas disposições - tendências, hábitos, ações, propensões, compromissos, atividades - que irão influenciar, ou seja, modelar, suas ações e relações com o mundo. Nestas “performances culturais” os aspectos motivadores da vida vão tanto ao encontro dos crentes, portanto daqueles que são internos ao território simbólico; quanto ao encontro dos observadores, que se colocam numa posição de interação em relação aos crentes. A performance é o suporte simbólico de um objeto ou fato que será transmitido.

Do ponto de vista religioso, Geertz considera o ritual como operador de tais processos. Deste modo, nos eventos rituais, os atuantes decompõem e incorporam conjuntos de símbolos que circunscrevem sua visão de mundo. Para Geertz os símbolos envolvidos, “qualquer figura

mitológica que se materializa na selva, o crânio do falecido chefe da casa severamente pendurado nos caibros ou uma ‘voz do silêncio’ imaterial, entoando silenciosamente uma poesia clássica enigmática” atuam no corpo dos participantes, produzindo certas tendências e hábitos que “emprestam um caráter crônico ao fluxo de sua atividade e à qualidade de sua experiência” (Geertz:1978:109). A cultura se auto-elabora nestes processos em que os elementos estéticos e subjetivos são interagidos, produzindo no espaço uma propagação dos modos sociais.

No entanto, nos ritos os modelos simbólicos não se propagam no espaço social enquanto mera reprodução de modelos antecedentes, mas como elementos em mutação que realçam o caráter experiencial do encontro. Na medida em que os símbolos são *modelos de* e *modelos para*, fica clara esta relação transformacional dos símbolos culturais. Uma pessoa, por exemplo, ao relatar um acontecimento, por mais que ela tente manter a fidelidade dos fatos, o seu corpo estará sempre desdobrando uma grande quantidade de símbolos em outros símbolos: todo processo de transmissão envolve necessariamente uma multiplicação simbólica das imagens-sons observadas no acontecimento. O que era um modelo da realidade, quando expressado simbolicamente na performance, se desdobra num modelo para a realidade. O observador completa subjetivamente a informação recebida, interpretando-a e buscando esboçar a situação em sua mente, recriando assim imagens-sons que são signos gerados a partir de outros signos. O processo de transmissão simbólica, observados enquanto processos da linguagem, contempla a transformação dos símbolos pelo emissor e pelo receptor.

No evento ritual, os objetos, os símbolos e o espaço resguardam um tom especial em relação aos objetos comuns, o que os coloca numa posição de sobrevalorização. Sua natureza diferenciada e sua função territorial trabalham num recorte espaço-temporal que se difere das marcações cotidianas. O corpo se adapta a estas novas funções e temporalizações da espacialidade ritual, transportando-se e entrando em ressonância. Há uma articulação maquínica¹ entre os elementos simbólicos que compõem a parafernália ritual, cujo aspecto mais relevante é a interação dos objetos materiais com os objetos da memória, o que determina uma integração corpo/espaço. O corpo age no espaço ao mesmo tempo em que o espaço estimula o corpo.

No ritual o fluxo simbólico ocorre numa perspectiva diferenciada da do senso comum, “porque se move para além das realidades da vida cotidiana em direção a outras mais amplas, que

¹ Guattari, F. – “O inconsciente maquínico”. Segundo o autor, inconsciente povoado de imagens, sons, palavras; mas também de maquinismos que o conduzem a produzir e reproduzir estes conteúdos.

as corrigem e completam, e sua preocupação definidora não é a ação sobre essas realidades mais amplas, mas sua aceitação, sua fé” (Geertz:1978:128). Nos rituais religiosos, os sentimentos do dia a dia são projetados em torno de uma ordem transcendente, o que concretiza uma duplicação de mundos: o mundo dos deuses e o mundo dos homens. Tal duplicação ocorre de fato na concomitância dos espaços, cuja travessia somente pode ser realizada pelos xamãs nos rituais. A projeção em direção ao sagrado e ao mito revitaliza a visão de mundo do homem das sociedades arcaicas ao colocá-lo, através do xamã, em contato com o espaço-tempo primordial (Eliade:s/d). Por outro lado, esta é uma manobra sempre arriscada, pois os humanos detêm com os espíritos uma relação ambígua, que vai da aproximação à rivalidade: o espaço dos espíritos é uma dobra. Aquilo que é inexplicável para o homem torna-se uma presença no espaço, coloca-se paradoxalmente como ofensivo e restaurador: forças que se ocultam, aspectos invisíveis da realidade. No ritual religioso, o mundo dos espíritos é um plano de alteridades. A presença dos espíritos reforça o drama social, gerando movimento.

Podemos observar indícios desta dobra entre os índios Mehináku². Para este povo, a existência de uma segunda aldeia, pertencente ao mundo das entidades sobrenaturais, aldeia esta análoga à aldeia dos humanos, é uma condição expressa em sua cosmologia. Os espíritos *apapãiyei*, embora se apresentem em sua aparência externa como animais monstruosos, podem, no entanto, se despir desta aparência, revelando por debaixo desta “máscara” a sua verdadeira imagem, que é semelhante à dos humanos. Nos mitos os espíritos estão relacionados “aos furacões, trombas d’água, chuvas de meteoros e sons misteriosos”, sendo diferentes das demais criaturas do mundo porque não são tangíveis. São seres perigosos, pois, em algumas situações eles podem levar a alma de um Mehináku, aprisionando-a na aldeia dos espíritos, fato que somente poderá ser resolvido ao se realizar um procedimento ritual. Após a alma do paciente ser trazida de volta pelos xamãs no rito de cura, o paciente se torna o patrocinador de uma série de cerimônias que visam impedir a volta do espírito, quando então se responsabilizará pelo fornecimento de alimentos para toda a aldeia. Sob a forma de “dançarinos disfarçados grotescamente”, o espírito se faz presente na cerimônia, dançando e se alimentando junto com os membros da comunidade. As fantasias são então recolhidas e guardadas na “casa dos homens”, local em que o espírito passa a residir; e seis meses mais tarde são levadas para fora da aldeia, quando são queimadas (Gregor:1982:311).

² O povo Mehináku habita as margens do rio Xingu.

Aqui fica mais clara a função restauradora dos rituais religiosos. Eles lançam no indivíduo ou no *socius* a necessidade de agregação e fortalecimento, para que um espaço intermediário entre a aldeia dos homens e a aldeia dos espíritos seja criado. Neste espaço mais “neutro”, nesta borda, os homens podem se posicionar em relação aos poderes sobrenaturais dos espíritos; podendo, portanto, interagir e “negociar ritualmente” com eles. O ritual cria um espaço intermediário para que uma doença ou qualquer tipo de crise seja restaurada. Ao mesmo tempo, neste processo religioso das culturas de tradição oral, a memória coletiva é transformada: a realidade é atualizada através da experiência dos ritos.

Esta atualização do real torna-se necessária na medida em que se nota uma ausência de ferramentas simbólicas que forneçam aos homens uma “visão” dos acontecimentos. Os eventos rituais mais elaborados, isto é, àqueles que resguardam não somente os princípios metafísicos, mas também as necessidades mais latentes, são os que produzem resultados mais criativos na subjetividade coletiva: eles produzem uma transportação territorial, um re-arranjo dos componentes simbólicos e psicológicos. Em seus estudos sobre ritual, Turner concentra suas atenções sobre a noção de liminaridade. Apropriando-se do conceito de passagem explorado por Van Gennep, Turner procura entender o ritual, não como um evento destacado do cotidiano, mas como um evento que se põe na margem, entre dois estados de coisa, ou entre duas situações. Van Gannep primeiramente descreveu os rituais de passagem em três fases que envolvem três tipos de ritos: 1) ritos de separação de uma ordem social estabelecida; 2) ritos liminares, praticados entre um período e outro; 3) ritos de incorporação da nova ordem estabelecida. Turner, no entanto, preferiu utilizar as expressões pré-liminar, liminar e pós-liminar, para descrever o mesmo processo (Carlson:1996).

Conforme afirma Turner, a liminaridade pode ser descrita como um período em que ocorre um caos, e que este caos é na realidade um “armazém de novas possibilidades” (Turner:1990:12). A liminaridade é uma área intermediária entre as estruturas que ordenaram o passado e as estruturas que buscam ordenar o futuro. Nesta zona de limite, as condições normalmente fixas se abrem ao fluxo e à mudança. Esta passagem estrutural pode ser ritualizada de diversas formas, mas o que marca este entremeio é a presença muito freqüente de símbolos que expressam ambigüidades, como monstros, seres teriomórficos, andróginos, mutantes; sendo que “alguns símbolos representam tanto nascimento quanto morte” (Turner:1990:11).

Nos ritos liminares, o corpo opera o “modo subjuntivo da cultura”, o modo do “talvez”, do “pode ser”, da “hipótese”, da “fantasia”. Aqui, os símbolos estão em mutação, as identidades escapam dos participantes, produzindo um caos territorial, um espaço transformacional. Turner reconhece nesta fase liminar a possibilidade do ritual ser coletivamente criativo, podendo transformar a realidade, já que é na performance que novas formas cognitivas podem ser elaboradas.

O ritual geraria àquilo que Turner denominou de anti-estrutura, que representa o “sistema latente de alternativas potenciais a partir das quais novidades surgirão quando as contingências do sistema normativo requererem”³ (Sutton-Smith apud Carlson:1996:23). O processo liminar aparece como uma espécie de subversão à estrutura passada, como um caos que se instaura, trazendo um novo campo de possibilidades. Ele atua sobre as estruturas estabelecidas, afrouxando-as, desestabilizando-as e transformando-as. Na liminaridade a realidade é convertida em possibilidades.

Nas sociedades tribais, onde a velocidade é mais lenta, o processo liminar consegue operar a própria estrutura social através da religião. Turner afirma que os ritos liminares têm caráter religioso, pois pertencem às sociedades em que a mitologia aponta uma grande quantidade de seres sobrenaturais, onde o pensamento religioso é preponderante. Nestas sociedades, o território existencial articula os elementos artísticos e religiosos num conjunto de ações e percepções que envolvem toda a aldeia: presentificando o corpo no mito, os rituais pressupõem sempre um compromisso coletivo que reforça a unidade do território tribal. Porém, nas sociedades modernas, a fragmentação dos modos de vida e a divisão do trabalho impingiram uma forma diferente de ritualização, muito mais limitada e voltada para a arte e os jogos, a qual Turner denominou de *liminóide*. Turner associa este termo às performances artísticas que possuem, como os rituais religiosos, caráter auto-reflexivo. Portanto, tanto a performance liminóide como os ritos liminares são caracterizados por serem eventos em que as estruturas sociais convencionais não são mais enfatizadas, mas, ao contrário, são desorganizadas pelas brincadeiras e pelo acaso instaurados no ritual (Carlson:1996:25).

³ “...the latent system of potential alternatives from which novelty will arise when contingencies in normative system require it”.

Associações entre performance artística e ritual: mudanças de paradigma

Schechner aponta que a partir dos anos 60 e 70 do século passado algumas mudanças de paradigma ocorreram na teoria teatral. Os movimentos do *happening* e *performance*, assim como os trabalhos de encenadores como Jerzy Grotowski, Richard Foreman e Robert Wilson, dentre outros, geraram um movimento de expansão da teoria teatral (Schechner:1988:122). Schechner analisa que este período marca o retorno dos processos artísticos que buscam produzir algum tipo de transformação junto ao corpo social: as performances artísticas são formas de abrir um espaço-tempo liminar que se coloca em meio à temporalização cotidiana. A partir deste período, a oposição espectador/*performer* é repensada a partir de espetáculos que assumem um aspecto parateatral: as cenas são criadas no sentido de serem interativas e agregadoras. Neste sentido, abandona-se o palco italiano, e em seu lugar utilizam-se espaços alternativos como praças, ruas, galerias e estruturas arquitetônicas como locais para as apresentações. Evidenciam-se as experiências de dilatação do tempo e de transformação do espaço, que são características próprias das manifestações rituais⁴.

A partir deste período, a performance artística, através do jogo, dos fluxos de experiências e possibilidades, adquire função semelhante à dos rituais religiosos. Esta mudança de paradigma ressaltada por Schechner, enfatiza a diferença entre o processo artístico que parte da representação (diretor, narrativa, personagem, palco) e o processo artístico que parte da diluição das experiências (criação coletiva, hipertexto, subjetividades, espaço social) dos atuantes.

Conforme assinalou Cohen (1989), pode-se considerar o *happening* como ponto-limite deste novo paradigma. Aqui, o modelo estético do teatro é trocado pelo modelo mítico, que pressupõe a ritualização do instante presente. A diferença entre estes dois modelos é que, no segundo, o público é participante e não meramente espectador. Na cena contemporânea, o *happening* pode ser considerado um divisor de águas, pois é a partir deste movimento que se efetiva como tendência um tipo de criação que escapa das intenções meramente estéticas, indo de encontro a um processo mais terapêutico em que a intenção principal é a experiência e a reflexividade. O *happening*, funcionando como um modelo mítico de teatro, se aproximaria mais de um trabalho ritual e liminar. “O happening se apóia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas” (Cohen:1989:132). John Cage, considerado uma das grandes figuras relacionadas

⁴ A montagem *KA, Mountain and Guardênia Terrace*, realizada por Robert Wilson em 1972 no Irã, durou uma semana e ocupou uma área de sete colinas (Cohen:1989:129).

ao movimento, afirma que o teatro deve incorporar acaso e indeterminação, caracterizando-se também como um acontecimento público (Carlson:1997:444).

As *actions paintings* de Pollock, as *assemblages* e os *environments* de Kaprow, procedimentos criativos derivados da *collage*⁵ de Max Ernst, antecederam o aparecimento do *Happening* (Glusberg:1987). O caráter de performance já rodeava, de certo modo, as *actions paintings* de Pollock, já que estes eventos transformavam o ato de pintar na obra e o artista em ator. A *live art*, fundamentada na idéia de uma arte tirada da vida, da existência cotidiana suscitada por artistas japoneses como Atsuko Tamaka e Tetsumi Kudo, dentre outros, também contribuiu para o surgimento do *Hapenning*. No entanto, coube a Kaprow realizar a passagem da *collage* plástica à *collage* de eventos, dando um caráter cênico à sua trajetória na apresentação de seu “18 Happenings em 6 partes”, encenado em 1959 em Nova York. Antes mesmos de Pollock e Kaprow, Cage já havia realizado em 1952 seu “*Untitled Event*”, uma fusão de linguagens artísticas e mídias – teatro, poesia, pintura, dança e música. Na verdade, esta re-leitura dos objetos, o aproveitamento de fragmentos e a fusão de materiais heterogêneos para a composição associam-se também ao surrealismo, ao dadaísmo, ao futurismo, a Duchamp. Todos estes procedimentos são em essência uma espécie de bri-colagem: os objetos-fragmentos culturais são reaproveitados e re-significados no processo de criação.

A arte da performance consolida-se como movimento artístico a partir da década de 70, tendo o *Happening* como seu principal antecedente. Jorge Glusberg (1987) aponta que existem diferenças entre o *Happening* e a performance. Enquanto o *Happening* está ligado a desconstrução, no sentido de uma desconstrução dos ritos consolidados no ocidente ao longo do processo histórico, a performance associa-se a reconstrução, à criação de novos ritos. Segundo Glusberg, “esta distinção é de suma importância, pois mostra o espírito de uma vocação litúrgica e secreta dos *performers* em relação aos protagonistas do *Happening*. No lugar de um circuito aberto se coloca um circuito fechado. A ausência de limites é substituída por limites precisos” (Glusberg:1987:106). Todavia, na performance o que se manifesta é o ser “plural, circunstancial e histórico”, já que não

⁵ A *Collage* trabalha com o deslocamento contextual das imagens, com a justaposição de imagens que, na realidade ordinária, não pertenceriam a um mesmo espaço simbólico. Compõem, deste modo, antinomias, gerando ambigüidades para o espectador. O deslocamento na *collage* possibilita uma leitura aberta da obra, relativizando o sentido de cada objeto contido nela. Segundo Cohen (1989), no ato criativo da performance a *collage* assemelha-se aos processos de livre-associação descritos por Freud.

é possível perceber a ação do performer como a de uma única pessoa⁶. “É na verdade, a ação de vários sujeitos que se desconectam e se justapõem num mesmo palco” (Glusberg:1987:111).

Este experimentalismo coletivo que aproxima o *happening* e a performance do ritual, este modo mítico e processual de operar a criação, que ressalta os aspectos liminares, as passagens, as transições subjetivas, as bricolagens, foi absorvido na cena contemporânea de diferentes maneiras. O teatro de Richard Foreman, por exemplo, salienta o aspecto direto e fenomenológico do evento, ao propor um “processo interseccional” em que o velho se sintoniza com o novo, revelando assim o aspecto fugidio da vida, aquilo que não se fixa. Incorporando o acaso e a não-intencionalidade cria-se um vazio em que os objetos funcionam como “encruzilhadas para uma série de subsídios fornecidos pela cultura e por nosso inconsciente” (Foreman apud Carlson:1997:495). Este modo de conceber o teatro enquanto experiência fenomenológica, ressaltando sua efemeridade, evidencia-se na criação de cenas que operam múltiplos códigos que são desconstruídos pela fugacidade das temporalizações psicológicas. Josette Feral salienta em seu conceito de performance que o ator não interpreta nem representa a si mesmo, mas se comporta como um eixo de deslocamentos, “um ponto de passagem para os fluxos de energia – gestual, vocal, erótica etc. – que o atravessam sem jamais cristalizar-se num único significado ou representação” (Feral apud Carlson:1997:494). O corpo do performer é um corpo em trânsito passando por paisagens diversas, por diferentes estados de significação.

Neste sentido, no processo de criação produz-se uma operação existencial e auto-referencial que aproxima o *performer* contemporâneo dos xamãs das sociedades arcaicas: a performance artística produz transportações subjetivas que transformam o sentido de realidade. Metamorfoseando e transportando-se para outros mundos o xamã atualiza suas relações com os espíritos, ou seja, com os seres diferentes, o que garante para a aldeia a operação de um princípio que regula as alteridades. Na performance artística contemporânea, tais passagens se fazem na incorporação de subjetividades e entidades, e na transmutação dos signos operada pelo performer. A performance artística assim como os rituais religiosos atualiza o universo de experiências dos atuantes através da manipulação do corpo e dos elementos estéticos e simbólicos. O ritual atua processualmente na criação de novos vetores de subjetivação, pois sua função é conduzir o corpo para a margem, colocando-o num espaço intermediário entre o real e o virtual. Esta é sua eficácia. A cena ritual acontece em meio a esta expansão do corpo, que sobrepõe aos elementos

⁶ A performance caracteriza-se por ser um discurso do corpo, do corpo plástico, do corpo vocal, e também do corpo individual, espiritual, social.

cristalizados no cotidiano as forças da criação. A performance, enquanto manifestação ritual, se elabora numa operação alquímica que transforma a realidade em outras realidades possíveis. Tal fenômeno envolve a mutação dos signos, conforme atenta Glusberg: “mutação e performance são, então, virtualmente sinônimos, pois a mobilidade do signo autoriza esses jogos. (...) Contudo, os signos da performance são, além de móveis, diferentes. A mobilidade pode aludir a um sistema idêntico a ele próprio, com a salvaguarda que as combinações variem, sem haver combinação do sistema combinatório. Nas performances, o esquema combinatório também varia, e este é o ponto decisivo. Não há uma bateria de significações de onde saiam todos os discursos” (Glusberg:1987:77).

A arte da performance enquanto linguagem autônoma na arte contemporânea relaciona-se com esta mutação simbólica e corporal instaurada a partir das necessidades individuais e coletivas. Signos e corpo entram em turbulência pela instauração da liminaridade, o que produz o “afrouxamento” dos registros semióticos. Este estado de primeiridade⁷ da performance é sua marca mais preciosa, já que os códigos não encerram significados conclusivos, e as cenas não se “solidificam”, estando, deste modo, a cena sempre num estado aberto e processual. A performance coloca o corpo e os signos num estado nômade, transitório, onde as experiências são transformadas. A arte da performance e o ritual, neste sentido, têm características muito semelhantes.

O ritual no contexto da oralidade primária: círculo e devir

Quando falamos do ritual torna-se relevante considerar como ocorre sua articulação no contexto social em que se insere. Evidentemente, estabelecer relação entre os ritos da cultura e o processo de criação nas artes cênicas contemporâneas não significa reduzir as particularidades de cada manifestação. Trata-se de discutir o ritual enquanto agenciamento de forças e processo de criação. Neste sentido, interessou-me especialmente os ritos de liminaridade, porque nestes rituais o corpo e o espaço são elementos em transição. Mas a forma em que esta transição ocorre, ou para qual instância o corpo individual ou social é lançado no ritual pode variar de acordo com a inserção do evento no contexto cultural. Rituais de passagem podem assumir diferentes

⁷ Na semiótica de Peirce, a primeiridade corresponderia à qualidade do que é presente e imediato; associa-se à qualidade fugaz dos sentimentos. O que é primeiro é inicial e espontâneo. Segundo Santaella, “aquilo que é ainda possibilidade de ser” (Santaella:1990:47).

configurações, dependendo de sua articulação dentro de um processo histórico-cultural específico.

Nas culturas em que a *oralidade primária*⁸ se faz presente, o universo mitológico-estético-corporal compõe os dispositivos pelos quais os saberes culturais são transmitidos no decorrer do processo cultural (Lévy:1993). O corpo e a memória funcionam como suporte de códigos e saberes. Os mitos e ritos são as formas de transmissão de saberes que articulam os indivíduos à realidade social, reforçando sua posição no território cultural. O mito transmite para o indivíduo os saberes e representações que compõem o universo imaginário coletivo. A narrativa mítica interpenetra o indivíduo no contexto social, fornecendo para ele um certo nível de objetivação em relação aos fenômenos culturais. Neste contexto, o ritual, as formas visuais, a performance e o corpo são modos de armazenamento do conhecimento. Não existem outras formas de armazenamento, a não ser através da manipulação de elementos mitológicos e códigos estéticos.

Qualquer noção não repetida, não reafirmada nos ritos periodicamente tende a desaparecer. Na oralidade primária, o tempo é predominante circular porque as informações culturais necessitam ser reiteradas, revividas para que possam ser mantidas. As repetições buscam anular os efeitos do esquecimento. Na ativação de processos mnemônicos, torna-se necessário estabelecer vínculo entre os elementos simbólicos. Nas sociedades em que não existem os meios de armazenamento que possuímos atualmente (escrita, meios digitais, cinema), o corpo e a memória estão em plena atividade de armazenamento, estabelecendo vínculo entre os componentes, na tentativa de criar redes de associações por onde as lembranças possam ser (re)encontradas. A maior ou menor elaboração da memória em rede depende da intensidade das associações e das relações emocionais que estabelecemos com os objetos materiais e mentais.

No entanto, a memória é sempre algo vulnerável ao tempo: seus componentes estão suscetíveis ao desaparecimento. Por isto o tempo na oralidade primária é também um devir, o ritual é sempre uma recriação, pois os ritos são re-adequados às circunstâncias. O devir traduz a singularidade da experiência vivida, a renovação dos meios materiais e simbólicos. No decorrer dos processos mnemônicos alguns componentes imaginários permanecem, alguns desaparecem, e outros são criados. Esta espiralização do tempo, o círculo e o devir, constituem as temporalizações rituais da tradição oral.

⁸ Segundo Pierre Lévy, a *oralidade primária* associa-se ao uso da palavra nas sociedades sem escrita, enquanto a oralidade secundária remete ao estatuto da palavra nas culturas que possuem a escrita, tal qual a utilizamos atualmente.

Na oralidade primária os ritos de passagem estabelecem transições definitivas para os participantes. O novo estatuto adquirido é marcado no corpo através de ornamentos e formas visuais, como modo de objetivar uma condição dentro da sociedade. O corpo do xamã, por exemplo, é destacado do corpo dos demais indivíduos através de códigos estéticos e simbólicos. Todo rito de passagem ou iniciação requer, naturalmente, a transgressão do limite territorial estabelecido no corpo. O iniciado recebe ao longo do processo de iniciação o poder necessário para exercer a nova condição. Entre os Mehináku (Gregor:1982), a iniciação xamanística inclui três meses de reclusão, quando o iniciado é tratado com uma alimentação diferenciada, absorvendo diversas substâncias que o torna mais resistente, e através das quais estabelece comunicação com os espíritos. Durante este período, o iniciado recebe um maracá, que poderá ser utilizado posteriormente em seus próprios rituais de cura. Quando a iniciação se completa, o corpo do iniciado é marcado, recebe uma ornamentação característica que somente os xamãs possuem.

O período de liminaridade demarca com precisão a transição entre uma condição social anterior e uma posterior. Enquanto permanecer na liminaridade, o corpo do iniciado estará submetido a um devir, uma perda contínua de elementos que delimitavam seu território dentro da aldeia. Porém, o local de chegada é muito bem estabelecido. Nas culturas orais, a liminaridade é uma desterritorialização que conduz a uma re-territorialização. O ritual reitera o procedimento pelo qual o indivíduo é transformado em xamã. Embora a situação seja singular, durante o ritual ativa-se certas repetições, que são formas de reiterar os conteúdos da cultura. A repetição é a forma pela qual se mantém no grupo uma identidade cultural.

Quando a liminaridade é estabelecida, o corpo flui pelas margens, não centraliza território algum. Nos rituais xamanísticos a liminaridade também corresponde a concomitância de mundos e planos espaciais; seres invisíveis, demônios e espíritos diversos tornam-se tangíveis pelo xamã na ação ritual. Ele pode trazer do mundo dos espíritos certas substâncias que somente podem passar de um mundo a outro através de seu corpo. Seu corpo é um foco comunicante; coloca-se num ponto interseccional. Ele é homem e espírito ao mesmo tempo. O elo de ligação entre o xamã e o mundo dos espíritos se dá através do uso de certos componentes específicos que fornecem poder ao xamã. A intersecção de planos somente ocorre quando estes componentes são ativados enquanto dispositivos de comunicação. Por isto o ritual inclui o uso de uma enorme gama de recursos sensoriais, que ativam o espaço da memória coletiva, trazendo-o à tona no evento. Os

cantos e formas visuais, assim como os movimentos da dança são formas de lidar com uma sintonia fina da memória corporal. No entanto, a ativação de certos vetores de fixação de informações ocorre paralelamente à diluição e perda de outros conteúdos.

Esta integração corpo-memória-criatividade (circulo-devir) é fundamental na oralidade primária (Lévy:1993). No ritual, o corpo do xamã está desdobrado entre a memória e a imaginação criativa. O encontro com os espíritos torna-se, em diferença às ações cotidianas, um momento de transe, às vezes êxtase, donde se obtém o contato com o tempo primordial, com o início do cosmo. Este contato é também uma forma de recriar a realidade, de reiniciá-la em algum ponto da existência.

O ritual no contexto contemporâneo

Evidentemente, na performance contemporânea podemos falar de um ritual, mas este ritual não comporta o mesmo estatuto dos rituais das sociedades de oralidade primária. Em nosso contexto cultural, temos uma quantidade diversificada de meios e equipamentos de armazenamento e transmissão de informações. Nossos recursos de memória são outros, nossa condição tecno-social nos imerge em componentes heterogêneos, sistemas lógicos diversos e possibilidades de transição; de tal modo que nossos corpos encontram-se permeados por subjetividades diversas e nomadismos. Ao mesmo tempo, estamos inseridos no terreno da cultura de massa, do capitalismo e das instituições políticas. Nosso contexto de ação ritual inclui relações com a política, os espaços urbanos e as condições da modernidade, que são, evidentemente, os questionamentos que levamos primeiramente em nossos corpos.

Nos contextos contemporâneos, a liminaridade ritual compreende a transgressão das cristalizações corporais diárias. Conduz-se o corpo para um espaço existencial não institucionalizado ou isento das normatizações cotidianas, utilizando-se para isto procedimentos rituais. Na esfera das artes, o ritual surge enquanto campo de experiências e de ruptura com os limites corporais, evento de re-criação corpórea da realidade. É também um modo de perceber a unidade entre as linguagens artísticas, as matérias de expressão corporal e os recursos da memória. Na cena contemporânea, o ritual coloca o corpo, a memória e a transmutação de códigos como os elementos principais da criação. Aproxima o *performer* do *bricoleur*.

Arte e ritual: o campo coletivo das experiências

Em sua fase mais recente, Grotowski aponta em seus experimentos a necessidade de encontrar um modo de criação em que arte e ritual tenham um mesmo sentido. Grotowski atenta para o fato de que, nesta perspectiva, seria necessário abandonar a noção de atuação, da presença de atores diante de um público, para no lugar utilizar a noção de encontro. No entanto, para Grotowski, este encontro não é como um encontro do dia a dia, nem um encontro que acontece por acaso: ele tem um sentido especial, pois “um encontro deste tipo não pode ter sua amplitude compreendida numa noite” (Grotowski apud Cohen:1998:14).

A noção de encontro colocada por Grotowski tem ressonância com os procedimentos criativos realizados pelos grupos de *happening*. A evocação de um modo de criação que abarque o ritual reitera a experiência de ordem para-teatral, alargando as fronteiras dos modos de criação instituídos no ocidente através da eliminação do público. Esta eliminação do público não é a ausência do outro, mas a sua inserção no evento, a atribuição de papéis para os indivíduos que deixam de ser espectadores e passam a integrar o espaço cerimonial. É um espaço de interação onde o outro é recebido e agregado ao contexto da experiência.

Os rituais são processos de agregação e manifestação da expressividade coletiva. Os indivíduos se reúnem para reforçar suas idéias e posições em relação à vida, buscando para isto confrontar as perspectivas particulares umas às outras, criando um campo coletivo de experiências. Conforme assinalou Turner, os rituais consistem em eventos em que as experiências individuais são diluídas, decompostas e incorporadas. Turner (1974) denominou de *communitas* o estado de agregação e de solidariedade adquiridos coletivamente no ritual. Tal estado é resultado do fato de que na liminaridade as fronteiras entre os corpos são atenuadas, e as diferenças de *status* são desfeitas. Eliminando estas barreiras, o ritual produz uma qualidade corporal e estética que funciona como ponto de convergência para os indivíduos. Nesta situação, as diferenças se fazem unidade. As estruturas sonoras coletivizadas, por exemplo, exercem nas suas mais sensíveis nuances timbrísticas a consistência desta unidade no ritual. O mesmo ocorre com as batidas dos tambores, que servem para criar um pulso coletivo, ajustando os participantes num mesmo invólucro rítmico. Em algumas situações estes elementos podem funcionar como signos, como elementos da linguagem, num sentido mais objetivo da comunicação. No entanto, sua primeira característica é a de se estabelecer enquanto componentes subjetivos que operam um estado

corporal pré-expressivo⁹. Portanto, os elementos estéticos do ritual possuem uma gama maior de significados, denunciando uma mensagem aberta e polissêmica.

No rito, os participantes adquirem certas tendências de ação, que são tendências que podem ser individuais ou coletivas. Isto significa que existe uma certa probabilidade do corpo acionar determinados movimentos e formas expressivas, mas nunca se pode ter certeza se elas ocorrerão no evento. Em algumas situações, tais tendências podem se fixar, resultando em movimentos recorrentes. No entanto, sua característica principal é a de que elas podem ser disparadas a qualquer momento por algum agente catalizador.

A rigor, toda vez que uma formação coletiva se estabelece, um conjunto de modos expressivos tendem a se firmar para que assim os indivíduos possam circunscrever a fronteira estética e comportamental de seu território. Este processo é próprio das relações entre seres vivos, que necessitam da criação de códigos para que propagação e intercâmbio sejam realizados. Entretanto, esta propagação estética se faz por processos sinestésicos, em que elementos sensíveis atuam no corpo dos indivíduos. Esta é uma função fundamental dos ritos liminares, que evidenciam a pré-expressividade corporal e os movimentos cognitivos mais sensíveis.

Se olharmos para o ritual passando um raio-x em sua aparência mais externa, observaremos que ele não é apenas um conjunto de códigos, mas uma intersecção de experiências, sentimentos e forças invisíveis de todos os tipos; e é por isto que ele atua na formação de coletivos auto-referenciais, com sentimentos próprios e elementos estéticos particulares. A experiência no ritual é o experimentar o contato com identidades e alteridades que produzem um estado transpessoal e comunicante. Portanto, a experiência é inerente à própria atração dos indivíduos, que se projetam uns aos outros para se coletivizarem. Isto demanda o estabelecimento de uma relação que opera num nível mais sutil e elaborado do corpo, que ocorre principalmente através de recursos artísticos, pois os movimentos, os sons, a “pulsção” coletiva, atuam no inconsciente produzindo um “estado de ressonância” nos participantes. Nos rituais podemos observar como este campo de atração cria a performance ao mesmo tempo em que é criado nela. Não há relação causal neste nível corporal. Os elementos se atraem mutuamente, e as forças atuam como buracos negros que repuxam a matéria psico-corporal para um vórtice de intenções, constelando os elementos expressivos ao seu redor: o “centro do mundo” (Eliade:s/d).

⁹ Eugênio Barba aponta para uma pré-expressividade relativa aos *bios*, ao tono corporal. Refiro-me, no caso, à expressividade que não possui um significado objetivo, mas que é polissêmica. A expressividade fundamental do corpo, relativa à subjetividade, aos maquinismos corporais, à imanência.

Os rituais são modos de se elaborar uma visão coletiva da realidade, e a cena é uma produção inconsciente que materializa esta visão. É por isto que podemos afirmar que por detrás das forças materiais que atuam na produção artística está uma esfera mais sutil do corpo coletivo, que têm como intenção expandir as suas necessidades em direção a uma produção do real. O trabalho ritual do performer é ir ao encontro deste reflexo de si, de seus desejos inconscientes, suas alteridades, libertando-se, deste modo, das estruturas condensadas ou cristalizadas. O ritual elabora uma auto-imagem que se manifesta na cena.

Tal cena se mostra como uma cena de intensidades e devires. O devir, como salientam Deleuze e Guattari, são estados de aliança que correspondem à formação de bandos e matilhas: “todo animal é antes um bando, uma matilha (...) é esse o ponto em que o homem tem a ver com o animal” (Deleuze; Guattari:1995:20). O devir animal age nos homens gerando modos de expansão e propagação, transformações coletivas que são reais e, portanto, não correspondem em nenhum nível com algum tipo de representação. Assim, o corpo não é um mero suporte de fragmentos, ele está em plena ressonância com os elementos estéticos, os objetos, os sons, os outros indivíduos; uma ressonância física que acontece num estado liminar, margeante, e que é anterior a uma cristalização da linguagem.

O ritual é, portanto, um agenciamento que se auto-organiza pela via inconsciente. No entanto, as experiências não são trocadas apenas enquanto decomposição de estruturas simbólicas, ou de movimentos e sons. No ritual elabora-se um estado corporal que promove uma troca inconsciente de elementos subjetivos heterogêneos, visíveis e invisíveis, concretos e abstratos. Seria mais da ordem de uma contaminação subjetiva, de um processo que envolve elementos simbólicos, mas também sentimentos, afectos, estímulos e pulsões corporais de diferentes tipos. Há uma espécie de engrenagem abstrata que une todos estes elementos, gerando contrapontos entre eles. São devires, incorporação e transformação.

Processos de criação e territórios míticos

“O aspecto comum às manifestações performáticas e, portanto, o que as define enquanto linguagem autônoma é o caráter experiencial e processual na situação de dialogia dos sentidos. Deslocamentos, descentralização, intersubjetividade, co-autoria”.

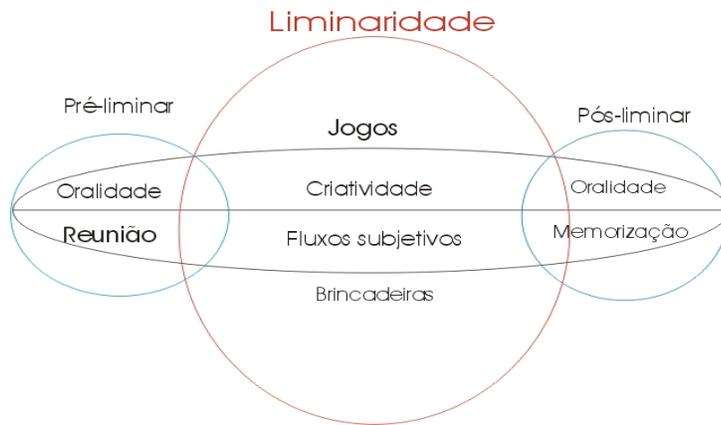
(Regina Müller)

“O trabalho do *work in process* implica, em relação a outros procedimentos, um aumento de graus de liberdade e incremento do nível de entropia”.

(Renato Cohen)

Ritual e criatividade: o evento como microprocesso

Turner apontou em seus estudos as três fases do processo ritual: pré-liminar, liminar e pós-liminar. Tais fases fazem parte de processos que podem ser longos ou curtos, isto é, podem compor uma série de ritos ou podem ser vistos como componentes de um único evento. Se considerarmos as três fases apresentadas por Turner como fases que estruturam o evento ritual, perceberemos que estas fases correspondem a um movimento criativo. Estas fases podem ser vistas como componentes de um micro-processo que visa: 1) gerar condições para que o espaço liminar ocorra; 2) produzir a criação; 3) memorizar/processar a criação (Figura 2). Tais fases atuam nas estruturas cognitivas dos participantes, que através delas podem emergir e retornar do espaço liminar de forma atenuada e conduzida.



O microprocesso de criação: os três períodos do evento ritual podem ser observados nos laboratórios e apresentações

De forma geral, todo processo criativo detém fases semelhante às apontadas por Turner. Muitos estudiosos da criatividade têm sugerido quatro fases que compõem o processo criativo: preparação, incubação, iluminação e verificação (Wechsler:1993). Estas quatro fases não ocorrem necessariamente numa seqüência, podendo todo o processo se apresentar com descontinuidades e sobreposições. Na verdade, a criatividade não se ajusta a um esquema simplório de “problema e solução”, mas a um processo complexo que se desdobra a cada novo estímulo¹⁰. A primeira fase

¹⁰ As fases aqui assinaladas nos são úteis para pensar o processo vivido nos laboratórios de criação. A linearidade do processo apresentado por Turner é criticada por Geertz, que argumenta que deve ser considerada as condições particulares de cada manifestação, evitando-se assim os modelos universais. No entanto, a proposta de Turner é, para mim, como um jogo de forças; ela envolve estabilidade e instabilidade. Deste modo, nos laboratórios, a estabilidade e

do processo criativo consiste na apreensão do problema, a partir do que se realizam as primeiras investigações sobre a questão. Na preparação são criadas linhas de força e campos de tensão que são armazenados enquanto possibilidades de solução. Na incubação, ao contrário da racionalidade da primeira destas fases, nenhum esforço intelectual é realizado, e as idéias surgem espontaneamente na mente. Geralmente nos afastamos do problema e do pensar o problema, permitindo que a mente entre num fluxo mais relaxado – o acaso prepondera. Na iluminação, a solução para o problema é efetivamente alcançada. Das muitas possibilidades que foram elaboradas anteriormente na preparação, apenas algumas se concretizam e, portanto, as demais entram em colapso (Goswami:1998). Na última destas fases, a verificação, coloca-se em contato com o meio as novas idéias, donde se observa qual é o impacto da criação no público.

Um processo criativo ocorre quando colocamos o corpo entre dois estados do pensamento-ação. Saímos de um universo simbólico contraído, fortemente interligado ou densificado, para um universo mais dilatado e invisível, repleto de possibilidades. Há aqui um jogo de tensões entre o que é e o que poderá vir a ser. Este processo é liminar. A imagem que podemos fazer sobre a liminaridade é a de que ela é como um espaço-tempo dilatado que sobrepõe antes e depois, forma e possibilidade, rebatendo o real e o virtual numa zona de conflitos. No entanto, o corpo necessita transitar de seu estado cotidiano para esta zona mais limítrofe através de procedimentos de condução.

No ritual, esta condução é realizada através da preparação do espaço ritual e do uso de elementos estéticos que atuam no corpo, transmutando seu estado cotidiano, desordenando seus espaços imaginários. O corpo transmuta quando é inserido em um novo contexto, com sonoridades e padrões de movimento que operam um contraste em relação à territorialidade estabelecida no dia a dia. O corpo é ao mesmo tempo produto e agente desta transformação que opera uma multiplicação de signos e modos de territorializar o espaço. No espaço do dia a dia os registros semióticos estão mais fortemente estabelecidos. No entanto, na liminaridade tais registros se tornam mais dinâmicos, comprometendo, de fato, a organização de toda a rede de sinestésias que prepondera nas estruturas cognitivas. Portanto, a criatividade produz uma multiplicação das possibilidades de leitura dos objetos e elementos expressivos, transformando neste sentido a própria consistência dos registros semióticos.

disciplina do corpo cotidiano (na verdade, o corpo controlado no cotidiano) são desconstruídos, dando lugar ao caos, ao acaso, a indeterminação. A certeza é trocada pela possibilidade.

Ao mesmo tempo, esta sobreposição de elementos é correlativa ao alargamento das possibilidades expressivas do corpo: conduzido o corpo para o espaço liminar, ele poderá operar não somente as estruturas físicas formatadas, como também as novas possibilidades de formatar o pensamento, a imaginação e a ação. Estas operações são como as operações realizadas pelo corpo nos sonhos. Os elementos se sobrepõem uns aos outros, misturando memória e espaços imaginários que aparentemente não estão relacionados. O espaço do sonho também é um espaço liminar e de incubação: como no ritual, a memória está em pleno fluxo. Porém, no ritual, o espaço da ação não é o espaço do corpo adormecido: o corpo age no espaço externo e na memória simultaneamente, sobrepondo estes dois planos, interagindo e gerando estímulos.

Na liminaridade, os símbolos tornam-se ambíguos, expressando dados paradoxais e estados amorfos. Ocorre uma multiplicação do material simbólico, que se conecta numa rede composta por diferentes estratos de sensação corporal: ação, sentimento, afeto, pensamento. Pela própria natureza desta multiplicação, cada objeto ou símbolo pode potencialmente se transformar em qualquer outra coisa, e cada nova coisa surgida poderá, infinitamente, se desdobrar em outras tantas coisas possíveis.

Estes processos envolvem sinestesia, interação de signos e deslocamentos de significado. Assim, o ritual envolve a produção destes estados corporais criativos, que fazem multiplicar as possibilidades de leitura do espaço e dos objetos, dinamizando-os em torno de cada situação, e liberando-os de formações cristalizadas. Há aqui um estado liminar atingido pelo corpo, que funciona como suporte destes fluxos sinestésicos. São processos que afrouxam os registros semióticos produzidos na intensidade do dia a dia, e que atuam no corpo do *performer*, produzindo novas possibilidades de registros. Estes processos são extremamente complexos, pois, na medida em que os símbolos que nos revelam a realidade cotidiana estão intrinsecamente conectados uns aos outros, qualquer movimento em algum deles acarreta uma reorganização das conexões previamente estabelecidas. No entanto, o que deve ser ressaltado é que estes deslocamentos e descontinuidades do pensamento-ação obtidos no ritual são o efeito da modulação do estado corporal. A criatividade necessita desta transição corporal, que deve ser cuidadosamente preparada.

Preparação, experimentação, criação e memorização de conteúdos, apresentação – a presença de todas estas fases coloca lado a lado a performance artística e o ritual. Além disto, estas fases coincidem com as fases do processo de criação. Deslocando o indivíduo da rede de

coerências organizada na realidade objetivamente estabelecida para um estado de incerteza e risco, gera condições necessárias para a criação ocorrer.

Ao longo do processo criativo, os laboratórios cênicos servem para experimentar os materiais e possibilidades de criação e reforçar o caráter aberto da criação no rito contemporâneo. Muitas vezes, os laboratórios são intercalados às apresentações como um modo de redimensionar a forma da obra, adaptando-a às novas condições exigidas no momento. O processo criativo é instaurado enquanto agenciamento destas experimentações que utilizam corpo, plasticidade e sonoridade sem que haja uma hierarquia entre estes componentes. O que importa aqui não é a pobreza ou a exacerbação dos recursos cênicos, mas a busca por novas conotações possíveis, pela não repetição dos registros antecedentes. É a descontinuidade do agir sobre o mundo e suas formas que faz da liminaridade um espaço de criatividade e re-elaboração dos significados. Trabalha-se assim, não com o encerramento do processo, ou com um processo que se finaliza num produto, mas com as possibilidades de arregimentação dos componentes estéticos, que estão sempre se convertendo em probabilidades de uso. O que se cria, portanto, nos laboratórios, é um campo de possibilidades e um espaço de memória. São potencialidades que somente ocorrerão nas apresentações caso as condições necessárias para isto se encontrem presentes.

Não há uma grande distância entre o fazer artístico e o fazer cotidiano. Os componentes do cotidiano intervêm no ritual assim como o ritual intervém no cotidiano, pois o espaço de ação mantém-se na margem, entre um estado e outro. Um rito contém diversas paisagens interativas que o formam. Assim, todos os momentos posteriores ou anteriores aos laboratórios de criação devem ser entendidos como partes do ritual: reuniões, horários reservados para a alimentação, conversas de qualquer espécie. Estes momentos estão em continuidade com os laboratórios de criação e as apresentações públicas, pois eles ajudam a arregimentar as expectativas coletivas, que são projetadas inconscientemente na expressividade corporal e na cena. No ritual, todos estes momentos fazem parte do processo de criação artística, pois o ritual trabalha no limiar arte\vida, fantasia\realidade. Não há uma clara delimitação entre estas esferas, já que arte e vida são elementos que se correspondem e se auto-alimentam.

Evidentemente, esta malha de relações que aglutina corpo e elementos estéticos se faz presente no ritual porque na cena contemporânea o processo de criação não parte de um texto escrito, mas das diferentes formas de expressão simbólica que compõem um espaço de linguagem, um espaço de interação de signos. Por isto, a palavra é apenas um dos possíveis

componentes que constituirá a cena. Invertendo o procedimento criativo tradicional, a palavra aparece na performance como fruto do processo instaurado. Todavia, visto o caráter efêmero e aberto da criação, não se busca na palavra uma objetivação da cena, um caminho lógico que denuncia um esquema perceptivo para o espectador. Ao contrário, evidencia-se o caráter ambíguo do verbo, sua polissemia, sua predisposição em assumir outros significados e, principalmente, o limite tênue entre o conteúdo sonoro e subjetivo da fala e sua significação culturalmente determinada.

O macroprocesso e o território mítico

De modo geral, podemos afirmar que os mitos relacionam-se com o fim e a gênese de algumas coisas. Eliade (1963) aponta esta característica primeira de alguns mitos religiosos, que tem como fundamento a circularidade do eterno retorno. Experimentar o mito significa reviver o instante primordial, a criação do cosmos, a ordenação do mundo. Por isto, os ritos estão associados à criação, ao início de algo. Uma transferência de cargo, uma iniciação ou mudança de estágio envolve sempre um procedimento ritual, devido ao seu caráter inaugural. Ao mesmo tempo, a experiência do tempo mítico reforça a memória coletiva ao inserir os indivíduos em seu espaço imaginário. O mito enquanto espaço de rememoração torna presente imagens e seres arquetípicos, revitalizando-os numa alusão ao presente. A cena mítica enquanto re-apresentação do fenômeno primordial, reveste-se de uma percepção sensível e acentuada da experiência primeira. O tempo mítico mergulha o indivíduo na memória coletiva ao colocar sujeito e objeto em contato direto.

O mito é a substância que preenche e dá sentido à cena ritual. Enquanto universo de linguagem, é uma construção que se objetiva pelo seu conteúdo simbólico, pelos seus signos e formas que deixam sua impressão tanto no mundo material quanto no mundo das idéias. A arte e o mito funcionam como meio de interpenetração do homem com a realidade. Assim como a ciência, ou qualquer outro sistema de linguagem, o mito formula determinados signos que emergem enquanto elementos de comunicação, delineando assim uma ligação entre o eu e o outro, entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo. É através destes signos que as impressões imediatas adquirem consistência. As formas simbólicas - as imagens, as palavras, os conceitos, etc - não são formas de representar a realidade, mas ao contrário, são elas que sustentam uma certa

qualidade da realidade que se nos configura (Cassirer:2001). O mito não é, assim, uma imitação da realidade objetiva, e sim, “órgão dessa realidade, posto que, só por meio delas, o real pode converter-se em objeto de captação intelectual e, destarte, tornar-se visível para nós” (Cassirer:2000:22).

Do ponto de vista do macro-processo artístico, a formulação de espaços coletivos de memória constituem a essência do mito. Aqui, a linguagem se apresenta num contexto de polifonias, com múltiplos códigos expressivos. Uma heterogeneidade de signos, sensações e relações compõem o espaço mitológico, produzindo um espaço de intercâmbio complexo e orgânico. Este espaço imaginário é dinâmico, e comporta diferentes graus de significação. No decorrer do macro-processo artístico, alguns elementos ganham maior ou menor força de significação, dependendo, entretanto, do quanto se reveste de objetividade cada um destes elementos.

Analisando o surgimento dos mitos e da linguagem, Cassirer (2000) evidencia no trabalho de Usener¹¹ três níveis de desenvolvimento do pensar mítico: o dos deuses momentâneos, o dos deuses especiais e o dos deuses pessoais. Cassirer aponta que, o primeiro destes níveis é marcado pela sua fugacidade, já que os deuses momentâneos não personificam as forças da natureza em nenhum ser em especial. Os deuses momentâneos surgem assim de uma “excitação momentânea, de um conteúdo mental que emerge fugaz, (...) aparecendo e desaparecendo como as próprias emoções subjetivas que os originam”. Quando estas impressões em movimento conseguem em algum instante se objetivar, manifestando-se externamente, elas criam a configuração do “deus momentâneo”. Assim, as impressões gerais do dia a dia, cada temor, cada desejo, cada felicidade vivida, pode afetar o homem em sua visão para com a realidade. Quando surpreendido por alguma dinâmica deste tipo, o homem pode experienciar uma relação direta com o mundo, preenchendo-se, deste modo, por um encantamento divino. Os deuses ou demônios momentâneos somente se tornam presentes no aqui e agora destas dinâmicas subjetivas, e são portanto singulares e ambíguos, pois não estão ainda objetivados na cultura, não compreendem um símbolo.

A segunda destas categorias divinas, relaciona-se mais com uma certa organização do tempo, um ajuste das ações coletivas em torno de algum centro motivador. Aqui, a comunidade deixa de se movimentar através daquelas impressões primeiras, passando a agir com maior

¹¹ Usener, Götternamen. IN, Versucheiner lehre von der religiösen begriffsbildung – Bonn, 1896.

determinação nos acontecimentos, ajustando-se a ele, e intervindo no jogo de forças das impressões, a fim de regulá-las segundo alguma periodicidade. Os deuses especiais não são ainda um componente de significação geral, mas ganharam duração e determinação, fixando sua presença pela periodicidade do evento, ou pela repetição do ciclo. É nesta repetição ou organização temporal que os deuses especiais produzem um efeito que os caracteriza. É assim que nos ciclos de plantio, por exemplo, muitas comunidades têm aquela necessidade de invocar louvor e gratidão à natureza. Assim, festeja-se cada passagem do ciclo anual, cada nova estação que chega e configura um outro sentido para a vida.

O último nível deste processo de formação mítica compreende o surgimento dos deuses pessoais. Porém, em diferença à transição anterior, quando os deuses momentâneos se tornam especiais, esta nova passagem é dotada de um salto qualitativo que pode ser explicado pela linguagem, pois, neste caso, ocorre a fixação de um sentido determinado para o deus, e esta fixação se encerra na invenção de uma palavra. O deus é então nomeado. Aqui, o nome reveste a multiplicidade daquelas sensações primeiras por um sentido específico e duradouro. O conceito, assim, torna o deus presente, conferindo-lhe corporeidade e circunscrevendo um conjunto de símbolos, objetos e sentimentos que lhe são próprios, e a ele se associam.

Uma observação mais a fundo sobre esta questão poderá, porém, nos revelar que em algumas situações esta “fixação” dos sentimentos coletivos é obtida através da relação estabelecida com algum objeto ou elemento da natureza, que deste modo se torna um símbolo. Assim, a personificação do deus ou espírito se faz não somente com o uso da palavra, mas também na forma de um totem. O símbolo totêmico aparece então como modo de tornar àqueles sentimentos fugazes mais objetivos. Quando uma totemização ocorre, uma palavra também poderá surgir como matéria expressiva associada ao totem. Uma simples imagem, palavra, gesto ou fragmento material poderá condensar em si uma gama maior de outros símbolos e sentimentos, que comporão, por assim dizer, um território existencial coletivo. O totem funciona, deste modo, como um vórtice para os sentimentos e símbolos em interação.

A análise de Usener comporta uma leitura histórico-linguística. Ele observa numa linha de tempo três intensidades em que a linguagem se constitui, fornecendo sentido à realidade cultural. Aproveitaremos as observações deste autor, porém, considerando que na performance contemporânea, estas intensidades de sentido estão em constante transformação, sendo que os três níveis referidos não ocorrem necessariamente numa seqüência determinada. Na performance

contemporânea, o espaço mítico é multiplicado, e os elementos podem proporcionar diferentes graus de significação, sendo estes graus construídos e desconstruídos ao longo do processo.

O terceiro nível descrito por Usener, quando é alcançado, é logo desfeito. Na performance contemporânea o encerramento simbólico não ocorre de forma determinada. As relações estariam mais próximas do primeiro ou do segundo destes níveis de significação realçados por Usener. Conforme assinalamos anteriormente, no ritual liminar estes símbolos estão em plena fruição, sendo transformados pela atuação do corpo em ação. Na cena contemporânea, os ritos produzem um rearranjo dos símbolos que tendem a se cristalizar, conferindo-lhe novos significados a cada novo desenvolvimento do processo. Deste modo, raramente ocorre uma centralização de significados em um único símbolo. Ao contrário, os símbolos estão sempre sendo multiplicados, desenraizados de sua convenção socialmente aceita, dando lugar a novas leituras possíveis. O ritual não se generaliza, mantendo-se, ao invés, enquanto singularidade.

O ritual contemporâneo ativa, deste modo, o encantamento corporal primeiro, as forças míticas que interceptam corpo e mundo. Estas forças, com os seus modos de ação, realizam-se nas sensações fugidias, nos instantes de indeterminação e encantamento. Pode ser que, a cada micro-processo, apareçam alguns elementos que condensem sobre eles uma força maior, uma maior concatenação dos sentimentos e ações coletivas sobre um determinado símbolo, uma maior totemização de algum elemento. Mas não se trata de fixar a eles um significado específico, pois estes estados de significação encontram-se abertos, e a obra mais propícia a transformações.

Assim, a criação mitopoética não guarda centralizações, e sim movimentos fluidos e descentralizados. O mito torna-se, no ritual, um campo complexo de associações e interações. Além das imagens mutantes, é o próprio sentido da ação que se transforma, que se desdobra em ambigüidades e polissemias. Portanto, é a própria performance, com sua transitoriedade corpórea, que vem a ser um símbolo para determinado grupo. A ação se preenche de uma significação especial, devido à temporalização imanente do devir coletivo, que se desdobra diferentemente da temporalização cotidiana. O mito se apresenta nesta intensificação corporal. São corporeidades produzidas a partir destas múltiplas conexões entre linguagem e realidade.

Deste modo, as mitificações fornecem ao *performer* uma visão de mundo, um modo de sentir a realidade. No processo de criação, gradativamente se formula espaços de memória para o mito. Arregimenta-se, deste modo, uma série de disposições e tendências de ação que estão em correlação com estes territórios míticos. Porém, estas tendências ou disposições não descrevem

movimentos que sempre se repetem, e sim probabilidades destes movimentos serem realizados em certas circunstâncias.

Processualidade e territórios

No ritual, trabalha-se em direção à criação de um campo coletivo, um território multi-expressivo que atua nos *performers* como uma transportação subjetiva. Por outro lado, o aspecto processual da criação projeta neste mesmo território uma contínua rearticulação dos elementos simbólicos, que são agregados ou dispensados durante a criação. Ocorre aqui uma formação paradoxal: pois o significado na performance é algo que se transforma, devido ao caráter aberto da obra, da ação do corpo sobre o símbolo; porém, enquanto campo de experiências, a performance elabora modos expressivos que circunscrevem uma consistência territorial para o grupo. A processualidade fornece ao ritual uma constante sobreposição do territorializar\desterritorializar.

O ritual busca a criação de territórios, utilizando para isto certos procedimentos que se relacionam com práticas de agregação de componentes estéticos e formação de linguagens. É assim que atualmente os limites da cena contemporânea são estendidos. A formação de territórios, seja através de rearranjos ou de invenções, apresenta-se no ritual como modos de criar zonas de interação em que os componentes acionam-se uns aos outros, produzindo um campo performativo. O território é o espaço existencial onde estes elementos interagem e se condicionam, podendo, ora se cristalizar, ora fluir para outros territórios ou zonas desconhecidas.

Os animais, por exemplo, utilizam suas expressividades corporais como modos recorrentes de habitar e demarcar áreas de ação dentro de um território. Seus hábitos expressivos atuam no espaço como elementos significativos, seja pela repetição rotineira dos limites ou pela busca de novas trajetórias. Num território ocorre uma combinação dos ritmos expressivos, que se articulam uns aos outros, estabelecendo contrapontos, e tornando possível a coexistência de diferentes espécies (Deleuze, Guattari:1995). Componentes heterogêneos convivem num mesmo espaço e, dentro de seus limites particulares, interagem dando consistência ao território. É através da articulação destes múltiplos elementos expressivos que o território se apresenta como um agenciamento.

Os cantos de pássaro são demarcações territorializantes assim como suas ações. O som ao expandir-se no meio intercepta os demais organismos, comunicando-lhes sua presença, seus limites territoriais. Do mesmo modo, o trilhar certos movimentos no espaço e a elaboração de certos gestos rituais fornecem consistência ao território¹².

Um território é sempre um campo em que os elementos de expressão, perfazendo o espaço, assumem certas funções. Tanto uma empresa quanto uma feira são territórios. No entanto são territórios diferenciados, pois os elementos expressivos de cada um destes territórios não podem atuar no outro, por não terem ali nenhuma função. “A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou dos componentes de meio tornados qualitativos” (Deleuze, Guattari:1995:123).

Cada ritmo, cada sotaque, cada ação, se impõe enquanto elemento de determinação, fixando o território com sua presença. Comportamento, ação repetida e ritornelos demarcatórios, são elementos que fornecem ao território força de coalizão. Ocorre aí todo um conjunto de formas e motivos que se articulam, relacionando-se e circunscrevendo o espaço semiótico. “O *ethos* é ao mesmo tempo morada e maneira, pátria e estilo” (Deleuze;Guattari:1995:129). Neste sentido, cada território tende a se proteger, buscando se fechar contra os elementos que desterritorializam ou que podem causar caos.

Para cada ser, o espaço territorial é primeiramente o seu corpo, com seu respectivo plano de imanência e suas zonas limítrofes. Mas este corpo é também um desdobramento proveniente das relações estabelecidas com os outros corpos, com o meio-ambiente e suas expressividades, ou seja, com todos os elementos rítmicos que compõem em interação o território que constituem. Há no território um foco arregimentador que faz agregar todos estes componentes, produzindo neles sentido existencial.

No entanto, todo território está sempre em vias de se desterritorializar. Intervenções externas agem como elementos catalisadores destas desconstruções, promovendo a fuga de elementos constituintes. Um território, para abrir um foco de desterritorialização ou um processo inovador, necessita de forças que atuem sobre sua consistência, sobre a relação existente entre

¹² Sons e ações produzidos por diversos animais que tomam sentido expressivo no território. Alguns macacos, por exemplo, quando estão de sentinela expõem seus órgãos sexuais, “o pênis torna-se um porta-cores expressivo e ritmado que marca os limites do território” (Deleuze/Guattari:1995:Vol.4). O ritual de urinar dos cães, que demarca sua presença no meio, funcionando, muitas vezes, como índice da relação territorial realizada com outros cães. A cauda do pavão que se abre, revelando a intenção do acasalamento.

seus elementos expressivos, provocando migrações, desordem ou caos. Pode ser mesmo que seja necessário uma catástrofe, ou algum acontecimento que gere uma encruzilhada de forças, para que assim os comportamentos enraizados sejam levados a uma situação limite.

Na performance contemporânea, o ritual funciona num sentido ambíguo: ele constrói territórios que se desfazem uns aos outros, devido à sua propriedade interativa e multiplicativa. Há uma constante migração de fragmentos, que se deslocam de um território a outro, pois o ritual é um espaço liminar. Por isto, cada território está sempre sujeito a mutações. Isto decorre de uma sobrevalorização das alteridades, dos riscos e da aceitação do acaso como elementos atuantes .

Cada processo cria seus próprios modos de invenção, inaugurando sempre novos modos de operar a obra. O que está em jogo não é o aprimoramento de uma determinada habilidade, mas ao contrário, deturpa-se a técnica enquanto procedimento que nivela a criação, para no lugar se trabalhar com o risco e a singularização do processo. É o próprio processo que é a chave da criação. É dele que se extrai as ferramentas de trabalho, os modos de inventar soluções para cada nova situação. Deste modo, o processo surge num ponto inaugural que se desloca no espaço-tempo, em descontinuidade, e que atrai com seu movimento um conjunto de potencialidades que poderão atuar na cena. O território da performance não é um território determinado, mas um território de possibilidades.

Hipertextos e blocos expressivos

Nossa mente não funciona linearmente, mas por processos de associação (Lévy:1993). As diversas representações que criamos nos servem em geral para reduzir ou sintetizar alguns possíveis caminhos no interior do labirinto de informações que é o pensar. Nossa experiência corporal é sempre uma sobreposição de diversas imagens, sons, sensações, odores; e por causa disto, a mente desenvolveu a “capacidade” de sintetizar todo um emaranhado de relações em um signo ou conjunto de signos. O signo é a tentativa de sintetizar a infinitude fugaz do momento vivido. Enquanto tal, funciona como um disparador da memória. Através dele o corpo pode armazenar e recuperar diversas porções das experiências vividas, trazendo-as à tona num momento qualquer. A capacidade de associar um signo a outros signos, uma lembrança a outras lembranças, um texto a outros textos é um dispositivo inerente à memória. Poder criar associações possibilita à mente ter uma maior variedade de escolhas nas diversas situações

exigidas no viver. Fornece um incremento das possibilidades de interagir instantaneamente com o meio.

O hipertexto reforça a idéia de um modo de comunicação não-linear em que cada componente da linguagem pode ser um disparador de associações. A significação não é um elemento pré-existente, inerente ao código, mas fruto de uma interação associativa. A interpretação é operada por processos associativos. Quando interpretamos uma situação estamos acionando redes de informações, ligando signos e experiências umas às outras.

O hipertexto não fixa os fluxos de informações. Ao contrário, os fluxos estão sempre se transformando e produzindo uma metamorfose contínua dos significados. Não há exatamente um contexto, mas uma zona de interações. O hipertexto é percorrido por dinamismos. Conforme afirma Lévy, no hipertexto, “o efeito de uma mensagem é o de modificar, complexificar, retificar um hipertexto, criar novas associações em uma rede contextual que se encontra sempre anteriormente dada” (Lévy 1993:72).

As diversas possibilidades de interação de textos recortam mesmo a dimensão do espaço-tempo social. Qualquer processo de convívio social é, dentre outras coisas, a criação de um hipertexto compartilhado de signos através dos quais os homens podem dar sentido à sua existência, estabelecendo uma memória coletiva. O princípio da memória coletiva está na partilha de emoções, experiências e signos que ocorrem nos processos de interação agenciados socialmente.

O hipertexto é o dispositivo de linguagem no ritual. Enquanto elementos da linguagem, os signos rituais conectam-se às redes de associações. Os signos podem ser ornamentos, códigos visuais, sons, etc. No processo coletivo de criação, cada indivíduo está sempre interagindo nesta rede em movimento. Esta malha de informações, conexões e reconstruções de sentido estabelecida no decorrer do processo é ativada corporalmente no ritual. No ritual, a memória corporal é o suporte fundamental de todo o processo. As memórias aparecem como vestígios, fragmentos que podem disparar redes de informações e associações. Nestes processos, qualquer signo pode potencialmente ser responsável por algum desencadeamento de associações.

O corpo manifesta estas associações. Num processo de interação, onde a cena é sempre construída em tempo real, a partir de estimulações instantâneas, a manifestação cênica é uma

síntese do processo de criação. Cada desencadeamento expressivo manifestado no corpo está ligado, em maior e menor profundidade, à malha de informações construída na criação.

Se pudessemos congelar o corpo num instante qualquer, veríamos que a imagem-signo obtida constitui um aglomerado de expressão, um complexo de associações. O corpo se manifesta por blocos expressivos. A manifestação de qualquer gesto nunca está isenta deste fenômeno. O corpo-signo no ritual é um emaranhado de experiências sobrepostas. Ele resulta da expansão de cada código por sobre toda a rede semiótica que entrelaça mundo material e memória coletiva.

Por isto, o desdobramento hipertextual da cena ritual não pretende induzir nenhum tipo de informação objetiva. Seria mais da ordem de uma co-criação, de uma interação de espaços de significação e experiência. Cada corpo-signo é um elemento de interação, de reconstrução; movimenta-se pela rede, transformando e remodelando os contextos; fazendo ruído e produzindo ressonância.

Play: brincar, jogar, experimentar

Jogar com os estímulos e as informações é, dentre outras coisas, produzir hipertextos. Criar e re-criar possíveis caminhos de associações simbólicas. Produzir desestabilização e variação no contexto social de relações. *Play* pode ser: jogar, brincar, pregar uma peça, divertir-se, tocar (música), representar (teatro), dançar, fingir ser ou fazer algo¹³. Quando fazemos arte, muitas vezes estamos envolvidos numa atividade divertida e intrigante; estamos brincando. Brincar é decompor, dissolver associações livremente, compartilhar, interagir. Experimentar novas possibilidades de organizar as formas, os sons, o corpo, a comunicação. Inventar. Re-inventar. O ritual associa-se aos jogos populares e as brincadeiras infantis; ao universo da oralidade, onde o espaço da memória atravessa o imaginário coletivo através dos cantos, das danças, dos mitos, das formas visuais, da ação. No ritual contemporâneo, brincar é interagir.

As brincadeiras e os jogos são formas de ritualização na medida em que são processos de diluição dos componentes corporais. Colocam-se no espaço-tempo enquanto eventos destacados que fragmentam as informações coletivas, dissolvendo-as e recombinao-as em novas formas. No nível coletivo, o jogo se coloca como diluidor das experiências e códigos culturalmente

¹³ Schechner utiliza em seus textos esta palavra referindo-se às suas múltiplas conotações. A performance estaria associada ao *Play*. Sobre este assunto ver *Performance Theory* (1988).

construídos. No jogo cênico brincamos de fragmentar as informações, decompondo-as e reformulando-as; brincamos de ser outra coisa, de reinventar o sentido dos objetos e dos espaços. Reinventa-se a realidade num movimento de experimentação e multiplicação de possibilidades.

O ritual exige o jogo. O jogo relaciona-se com a interatividade, com a improvisação e a flexibilização dos sentidos. Há um certo jogo na criação de um ritual, na preparação do espaço, dos elementos que serão utilizados, na transformação corporal. O ritual e o jogo não se destacam um do outro; coexistem no mesmo evento.

O brincar é um procedimento de *bricolage*. Ao brincarmos estamos dissolvendo fragmentos e improvisando combinações possíveis. O *bricoleur* atua sobre os fragmentos, servindo-se dos meios disponíveis na ocasião. O conjunto dos materiais disponíveis não corresponde diretamente ao projeto do momento, nem a nenhum projeto em particular, mas é o resultado ou a síntese do processo, de todas as ocasiões, de todas as corporeidades experimentadas. No jogo cênico, os fragmentos são interagidos, armazenados e memorizados, podendo sempre ter utilidade; podem ser usados em plena interação, no decorrer do evento performativo.

No jogo improvisamos “sendo outra coisa”. Este “ser outra coisa” decorre de processos inconscientes, de deslocamento que desestruturam as hierarquias cristalizadas. Ao brincarmos, ironizamos os modos sociais e produzimos alteridades. O jogo pode ser um espaço de transgressão, de anarquia e descentralização do poder. Muitas vezes por detrás das brincadeiras podemos encontrar verdadeiras representações inconscientes dos medos e tabus coletivos. Algumas brincadeiras têm o intuito de satirizar as regras, as proibições, conduzindo o corpo a situações extremas, anormais ou exageradas. Experimentamos assim outras possibilidades de atuar no mundo.

Estas brincadeiras produzem risco, incerteza; subvertem as tensões disciplinares do espaço, ironizando-as, transgredindo-as. A brincadeira de transgredir as normas do espaço é comum entre as crianças. Elas se divertem em não aceitar as normas continuamente colocadas pelos adultos, produzindo um jogo de forças no processo de adaptação social. É por isto que o termo arte também é aplicado para designar a “bagunça” realizada pelas crianças quando, por exemplo, fazem um desenho na parede da casa de sua família: dizemos, nesta situação, que ela fizeram “arte”. Neste sentido, fazer arte é transgredir; produzir uma variação estética ou de intencionalidade no contexto; questioná-lo, modificá-lo. Para a criança, esta transgressão é realizada, muitas vezes, de modo lúdico.

Na brincadeira se pode viver o que não é permitido viver no espaço-tempo disciplinado. Por isto é possível transgredir um certo nível da realidade, romper com a esfera das cristalizações cotidianas. Porém, este brincar-transgredir a que me refiro não é um brincar que destaca totalmente o corpo da realidade cotidiana, o que poderia tornar a brincadeira ineficaz; porque serviria mais para anestesiar o corpo, e não para transformá-lo culturalmente; mas ao contrário, este brincar é a fundamentação ou gênese de um espaço real, espaço de transgressão e materialização de possibilidades, espaço gerativo. A brincadeira retorna para o corpo cotidiano experiências sensoriais que o modifica. A transgressão possibilita ao corpo cotidiano encontrar seus outros eus potenciais.

Corpo e espaço no ritual performativo contemporâneo

“Assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada”.

(Artaud)

“Com o desabamento do mesmo e do semelhante, pode-se, então redescobrir um espaço que é avesso a qualquer idéia, modelo ou cópia, onde as coisas não são, mas devem incessantemente. Que esteve sempre lá, embora nunca tenha estado de fato, pois não se define como permanência mas como proliferação. Que não põe identidades, pois é feito de diferenças. Que escapa aos códigos instituídos, sendo o transbordamento de qualquer sentido. Excesso, margem, borda do ser, que literalmente escapa à consciência e às representações, estando sempre aquém e além delas, em excesso a elas, irredutível e inaquadrável na sua diferença: não é algo desse gênero o inconsciente que buscava? Talvez sim e nesse sentido é possível que ele tenha sempre habitado as bordas do cotidiano, espreitando nos vãos dessa realidade empedernida, irrompendo as suas crostas e subvertendo a sua tessitura, tão velho quanto o mundo tão inapreensível quanto o tempo, o inconsciente para todo sempre. Fluxos-em-devir. Puras intensidades. Heráclito ressurgindo das cinzas...”

(Alfredo Naffah Neto)

O corpo multiplicado na liminaridade

No ritual contemporâneo, releva-se a oralidade, os meios efêmeros, a circularidade e os devires. Abandona-se o texto escrito como ponto inicial para o processo de criação, retomando o corpo e a memória enquanto suporte primário do trabalho.

Transitamos para uma zona de liminaridade no ritual contemporâneo: região onde o corpo é desdobrado, multiplicado; torna-se um foco de passagem. A liminaridade ocorre enquanto campo de possibilidades, enquanto espaço de transgressão das disciplinas e dos controles incorporados no dia a dia. Depois retornamos para o nosso território cotidiano, mais disciplinado: os sujeitos retomam suas centralizações e suas funções.

No ritual contemporâneo, o corpo não é um sólido, mas um composto, um aglutinado de elementos móveis. Ele pode ser decomposto e recomposto em sensações, códigos, gestos e qualidades de movimento; elementos que no dia a dia se cristalizam, territorializando o corpo, muitas vezes dando sentido ou função à sua posição dentro de uma esfera coletiva. Porém, o corpo está sempre suscetível a mudança. Mas para que ela ocorra, ele necessita sofrer deslocamento, necessita receber alguma estimulação que poderá vir do exterior (estímulos sensoriais) ou do interior (memória, pensamentos, etc.) O corpo não é necessariamente uma unidade, ele se articula a cada nova situação, a cada novo contexto em que é submetido. O corpo é uma multiplicidade, um agenciamento de forças diversas que se confrontam; elementos ligados à experiência do indivíduo, ao *bios* corporal, às genéticas; mas também às culturas, as instituições, aos espaços e meios de comunicação.

O corpo, sendo uma intersecção de componentes, estando submetido a estas multiplicidades, não consiste num ponto neutro. Ele é um desdobramento de planos, uma pluralidade de estratos, uma passagem de fluxos, de elementos móveis que podem compor as suas subjetividades também móveis. Ele se transforma a cada meio que se insere. Penetra em temporalizações diversas a cada foco de atenção dispensado ao meio, às lembranças, aos ritornelos existenciais (Deleuze e Guattari:1995;Guattari:1992).

A liminaridade é um corte transversal na realidade socialmente construída. Quando em situações limites, o corpo sobre múltiplas desterritorializações, perde rapidamente componentes territoriais que servem para posicioná-lo no espaço do dia a dia. Ele mesmo se desmembra, afrouxa os esquemas, libera seus componentes rígidos. O corpo se abre a uma intensidade maior

de fluxos, torna-se uma borda, um excesso. Na liminaridade, o corpo não é mais um aglutinado cristalizado de componentes territoriais, como nos contextos cotidianos, mas um ponto de passagem, uma singularização contínua, um devir. Torna-se diferente do corpo controlado¹⁴ das situações cotidianas, porque na liminaridade, o corpo dissolve-se a cada instante. Ele torna-se uma sobreposição infinita de planos. No dia a dia, as forças de controle atuam no corpo limitando-o, centralizando-o segundo uma esfera de produção. Na liminaridade o corpo desdobra-se em possibilidades, em devires e fluxos contínuos; o corpo é descentralizado. Não se cristaliza, ao contrário, flui, perpassa o espaço e é atravessado por múltiplas possibilidades.

Como a peste artaudiana, a liminaridade irrompe a ordem dos acontecimentos cotidianos, desagregando os componentes sociais cristalizados. A liminaridade descentraliza o corpo como numa situação de desastre, provoca descontinuidade. Dispara uma espécie de contaminação, de multiplicação¹⁵ progressiva de virtualidades, que se impõem no ambiente, renovando.

A liminaridade traz à tona imagens obscurecidas inconscientemente pelo corpo, fazendo emergir os desejos. Desperta o corpo das proibições e tabus, transgredindo e deslocando obstruções.

O corpo, na liminaridade, opera fluxos, descontinuidades e criação. Ele opera mesmo, os componentes subjetivos individuais, diluindo-os com outros componentes subjetivos. Manipula códigos, desconstruindo o significado socialmente objetivado. Recria os espaços, porque sobrepõe a imanência-subjetiva à objetividade-modelo. Na liminaridade, àquela subjetividade controlada do dia a dia é rompida, dissolve-se, perde a cristalização. O corpo funciona numa intersecção espaço-temporal, opera o eu e o outro, entrecruza indivíduos e universos simbólicos.

Esta multiplicação sensorial do corpo não é necessariamente um caos. Não quero dizer que na liminaridade o corpo não possui relações com o meio. Na liminaridade, as relações

¹⁴ Deleuze (1992) debate a passagem da sociedade disciplinar à sociedade de controle. Foucault (1975), referindo-se aos meios de confinamento (prisão, hospital, fábrica, escola, etc.), escreve sobre um corpo disciplinado “que é a base de um gesto eficiente”. A disciplina impõe o gesto que se liga à “atitude global” do corpo, o que se traduz em eficácia e rapidez. Para produzir esta eficácia, as disciplinas estabelecem engrenagens entre corpos e objetos, engrenagens estas que definem relações específicas de manipulação dos objetos, assim como organiza e distribui as relações com o tempo. Segundo Deleuze, a passagem das disciplinas aos “controlatos” ocorre principalmente após a segunda guerra mundial. A lógica da disciplina é a da moldagem enquanto a lógica do controle é a da modulação. A fábrica é então substituída pela empresa, as máquinas energéticas pelos computadores. As sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem, enquanto que os controles utilizam senhas e cifras: “a linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição” (Deleuze:1992:222).

¹⁵ Segundo Artaud, a peste seria como uma “espécie de entidade psíquica” em proliferação, ao mesmo tempo, elemento revelador. (Artaud:1991:13).

existem, porém não estão sob o controle conscientemente; multiplicam-se, ocorrem na experimentação e no jogo com os estímulos instantâneos. O contato é de uma ordem primária e direta. São fluxos inconscientes. Podemos dizer que existem possibilidades de haver linhas de relação, planos de associações, subjetivações recorrentes, mas isto não significa que estes elementos se cristalizem. Na liminaridade, o corpo abandona àquelas incorporações enrijecidas dos contextos disciplinares, abrindo-se para as possibilidades, para o instante presente e a incerteza. Os componentes corporais não se cristalizam como nas incorporações cotidianas. São móveis, transitórios. Fluem continuamente numa sobreposição de alteridades e seres. Existe uma tensão instaurada entre aquilo que é e o que vai ser, uma tensão que não se resolve. É um evento de nascimento e morte.

O corpo multiplicado é o corpo sem órgãos (Deleuze/Guattari:1995). É um corpo permeado por intensidades que passam e circulam. Mas estas intensidades são conduzidas em modos diferenciados, são singularizadas em cada corpo. “... entre um corpo sem órgãos de tal ou qual tipo e o que acontece nele, há uma relação muito particular de síntese ou análise; a síntese a priori onde algo vai ser necessariamente produzido sobre tal modo, mas não se sabe o que vai ser produzido; análise infinita em que aquilo que é produzido sobre o corpo sem órgãos já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de sub-produções. Experimentação muito delicada, porque não pode haver estagnação dos modos, nem derrapagem do tipo: o masoquista, o drogado tangenciam estes perpétuos perigos que esvaziam seu corpo sem órgãos em vez de preenchê-lo” (Deleuze/Guattari:1995:Vol.3:12-13).

O corpo multiplicado não deixa de ser, paradoxalmente, uma singularidade: ele conserva suas particularidades enquanto ser. Cada corpo, portanto, tem seu próprio modo de transitar, suas forças particulares de expansão e contração; o corpo não é um receptáculo neutro: ele atua; rejeita e aceita. Cada corpo carrega consigo seus modos de ser um corpo em fluxo.

A subjetividade modular

O termo subjetividade tem sido tradicionalmente associado ao indivíduo. No entanto, alguns pensadores contemporâneos têm buscado expandir este conceito para além do domínio individual, considerando para isto que a subjetividade também é produzida a partir de instâncias

coletivas. A este respeito, afirma Guattari: “Seria conveniente dissociar radicalmente os conceitos de indivíduo e de subjetividade. (...) A subjetividade não é passível de totalização ou de centralização no indivíduo. Uma coisa é a individuação do corpo. Outra é a multiplicidade dos agenciamentos de subjetivação: a subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social”. (Guattari:1986:31). Para Guattari, a subjetividade não se encontra aprisionada no interior do corpo individual, nem tampouco compõe um sistema que se fixa e se estabiliza. Ela é produzida a partir do rebatimento do corpo individual no *socius*, quando são projetados sistemas de valores, de representações simbólicas, de registros semióticos e estéticos. Ela se engendra a partir de componentes heterogêneos, em processos que não são passíveis de centralização no indivíduo nem no coletivo. Deste modo, o corpo encontra-se no cruzamento de inúmeros componentes de subjetividade: “Entre estes componentes, alguns são inconscientes. Outros são mais do domínio do corpo, território no qual nos sentimos bem. Outros são do domínio do que os sociólogos americanos chamam de ‘grupos primários’ (o clã, o bando, a turma, etc.)” (Guattari:1986:34).

A subjetividade percorre o território de interação, atravessando diferentes indivíduos. Cada componente - seja um gesto, um sotaque, um jeito, uma temporalização - pode migrar de um corpo a outro. Um corpo está sempre numa intersecção de componentes subjetivos heterogêneos, de ordem individual e coletiva. É assim que em certas situações, determinado grupo pode projetar coletivamente suas ações, ou quando diante de uma catástrofe da natureza, toda a comunidade é retirada de seu estado corporal habitual, sendo tomada por uma ressonância advinda do caos¹⁶. São proliferações subjetivas. Assim, os processos de subjetivação podem ser disparados conforme os estímulos recebidos dos diversos espaços que habitamos - espaços exteriores e interiores ao corpo.

Considerar a subjetividade sob este ponto de vista significa eliminar as oposições dualistas do tipo individual/coletivo, interior/exterior, corpo/mente. Os processos de subjetivação são na realidade polifônicos e, deste modo, compõem constelações de sentimentos e memórias, mas também engendram na matéria sua marca ao comporem diversas formas de expressão – corporal, plástica, sonora, visual, etc.

Por outro lado, estes diversos elementos não se encontram cristalizados: a subjetividade está sempre sendo intercambiada, compondo fluxos contínuos de troca - ela é constantemente

¹⁶ Em semelhança a “peste” de Artaud.

produzida. O corpo aglutina os estratos, ora aumenta ora diminui a força de atração entre eles. Deste modo, a subjetividade se altera, modula-se em correlação com os diferentes estados corporais - a alegria, a opressão; que podem ser estados individuais ou coletivos. É esta dinâmica que encontramos na definição que Guattari propõe a cerca da subjetividade: “O conjunto das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial auto-referencial, em adjacência ou em delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (Guattari, 1992:19).

Corporeidade, espaço e elementos relacionais: liminaridade e subjetivação

O corpo, quando aglomera os compostos de subjetividade modula os modos de percepção e de relação com o espaço. É assim que, por intermédio de algum agente catalisador, podemos ser levados a passar rapidamente da alegria para a tristeza, ou para qualquer outro estado emocional que nos conduzirá também para um outro estado de percepção. Nesta situação, o corpo é levado a habitar espaços diferentes, com constituintes próprios: espaços de memória e imaginação que se encontram sobrepostos aos elementos do mundo externo (Guattari:1992).

O corpo e o espaço são, portanto, inseparáveis. Por exemplo, quando assistimos a um filme no cinema, o corpo está tomado pela espacialidade fílmica, assimilando todo seu conteúdo e profundidade, numa função quase que hipnótica. Durante o sono, o espaço sonhado nos traz sua materialidade própria, revestindo o corpo de sensações e sentimentos. É neste mesmo sentido que uma determinada lembrança pode fazer o corpo imergir em sua espacialidade, constelando imagens e sentimentos relativos a um outro lugar.

Estes exemplos nos mostram que as percepções atuais do espaço podem ser multiplicadas, ou se preferirmos, podem se desdobrar em espacialidades concomitantes. Nestas situações, os estímulos do meio funcionam como catalisadores de processos corporais. Uma música ou um som, um objeto, uma escultura, um desenho, um odor, podem disparar fluxos através dos quais o corpo é tomado por alguma espacialidade; articulada por redes de imagens, sensações e estímulos que se desdobram em polifonia. Há assim muitos espaços que são construídos pelo corpo em conformidade com algum estímulo.

No ritual performativo os códigos sensíveis – visuais, sonoros, táteis, olfativos; conduzem os *performers* em torno de constelações simbólicas e universos de sensações que conseguem abrir

espacialidades concomitantes que estão em correlação com algum modo de subjetivação. O corpo estabelece relação com os elementos sensíveis da performance, produzindo modos de subjetivação que são disparados por eles. Portanto, estes *elementos relacionais* do ritual instauram-se como força vibratória, como vórtices ou núcleos que estimulam devires que, muitas vezes, são coletivos. O que denomino aqui de *elementos relacionais* são todos os elementos sensíveis da performance – sons, movimentos, formas visuais e plásticas, odores – que podem entrar em ressonância com o *performer*, produzindo transportação corporal (Shechner:1988).

Nos rituais xamanísticos, por exemplo, algumas substâncias, músicas, movimentos e objetos são utilizados para transportar os xamãs para outros planos espaciais. Entre os índios Mehináku, por exemplo, o ritual de cura realizado para o espírito *Kauká* pressupõe o uso de três flautas que são tocadas simultaneamente. Quando as flautas são tocadas, produzindo um som característico, os xamãs se transportam para o mundo dos espíritos, buscando persuadi-los a devolver a alma roubada do adoecido (Gregor:1982). Esta transportação do xamã para um espaço paralelo ocorre em correlação à sua metamorfose corporal.

O ritual contemporâneo também lida com esta concomitância de espacialidades e estas transportações corporais. Porém, ela ocorre num processo multiplicativo. Os objetos, cantos e movimentos criam dispositivos de passagem que conduzem os *performers* em torno de certos modos de subjetivação. Tais modos de subjetivação transportam os *performers* para espaços concomitantes, espaços subjetivizados e transformados na ação corporal.

De acordo com a intensidade instaurada pelos elementos relacionais os *performers* podem ser contaminados por identidades psíquicas coletivas, circunscrevendo modos de ação, movimentação e relação característicos. Eles disparam nos participantes certos movimentos corporais e hábitos que foram incorporados ritualmente. No entanto, esta relação não é unidirecional, pois, no decorrer da performance os participantes estão ao mesmo tempo remodelando sua relação com os mesmos elementos, produzindo assim outros vetores de ação.

No ritual performativo, o espaço objetivo cede lugar a multiplicidade de espaços subjetivos - o espaço é transformado. O *performer* age num duplo sentido: por um lado, absorve os estímulos do ambiente, “interpretando-os” e produzindo desdobramento de acordo com suas associações, memórias; por outro, atua nele, transformando-o, e através de processos interativos e criativos, engendra na realidade diversos elementos de expressão e redes de associações.

No ritual contemporâneo, este fluxo de espacialidades que se abrem e se fecham que fornece ao grupo a sustentação necessária para que a improvisação aconteça. Durante as oficinas de criação, os elementos relacionais são trabalhados e incorporados pelos atuantes, que estabelecem relação entre um elemento e outro, produzindo assim constelações simbólicas e modos de ação possíveis de serem ativados: são espaços subjetivos que podem ser habitados durante a improvisação cênica. É neste sentido que tais elementos relacionais funcionam como disparadores de cenas, já que, quando manifestados, arregimentam ao seu redor o conjunto das ações físicas e simbólicas, conduzindo o fluxo coletivo para um outro espaço subjetivo de ação.

Os disparadores não são exatamente a mesma coisa que as marcações, pois caracterizam-se pela sua multiplicação dinâmica: eles disparam redes de associações com componentes heterogêneos – símbolos, sentimentos, movimentos corporais, imagens mentais. Assim, um determinado elemento relacional pode ou não ser utilizado numa performance. Além disto, existe sempre a possibilidade de algum determinado elemento relacional vir à tona ao acaso durante a apresentação, desencadeando uma nova articulação corpo-espaço.

Nesta perspectiva, torna-se possível para os *performers* a incorporação destas “memórias espaciais”, que podem ser acessadas pontualmente durante o evento performativo¹⁷. Em outros termos, os diversos espaços memorizados durante o processo de criação podem ser reorganizados de acordo com os estímulos momentâneos que articulam a ação performática: um determinado momento aparece porque o encontro de um determinado elemento relacional se desdobra no encontro de outros elementos relacionais. O fluxo das ações ocorre como num jogo, pois cada novo lance é um desdobramento das jogadas anteriores.

Isto quer dizer que os elementos relacionais e os espaços multiplicados no ritual podem ser reorganizados em relação ao instante presente, podendo inclusive assumir outros significados e funções, ou às vezes sofrerem diferenciações de forma. Na liminaridade, ocorre uma reorganização dos elementos de acordo com os estímulos ou os objetivos mais imediatos da

¹⁷ Acessadas pontualmente no sentido de serem acessados em “tempo real”, já que fazem parte de uma espécie de memória inconsciente de ações e relações. Estes “espaços-memórias” são ativados por algum *elemento relacional* no decorrer da performance. Os *elementos relacionais* são ritornelos (Guattari:1992), pois são elementos que “disparam” um campo de associações que ativam espaços-memórias que foram formados no decorrer do processo criativo, e que demarcam expressivamente a cena da performance. O evento performativo é, pois, como uma caminhada neste labirinto de memórias, neste hipertexto de signos, que é reconstituído em “tempo real” a cada evento.

performance, o que inclui o uso de resíduos e fragmentos de estruturas anteriormente ritualizadas, sobreposição e aproveitamento de cenas e movimentos.

Deste modo, não há exatamente uma seqüência de cenas, e sim uma forma aberta que somente se concretizará no momento da apresentação. As passagens de uma cena à outra se realizam de acordo com estímulos que disparam e desencadeiam estes processos de subjetivação¹⁸. É deste modo que cada evento adquire novos conteúdos: o ritual é um trabalho em processo.

Entidades coletivas e metamorfoses

Pode-se afirmar que nos encontros rituais a subjetividade individual é externalizada, do mesmo modo que o campo subjetivo produzido pelo conjunto dos participantes é internalizado. As ritualizações fornecem aos participantes certas motivações, habilidades, posturas, que são coletivizadas num processo de contaminação. Neste contexto, surgem entidades que não se relacionam necessariamente com apenas um indivíduo. Estas entidades se formam a partir dos componentes de subjetividade que estão permeando o universo da performance. São aglutinações de sensações, imagens mentais e intensidades pré-verbais que tomam consistência corporal, quando estimuladas.

Nos rituais das sociedades orais estes processos corporais são bem visíveis, já que, sendo inseparáveis das demais esferas do conjunto social, são responsáveis pela condução das pessoas por diferentes territórios existenciais; conforme descreve Guattari: “Nas sociedades arcaicas, a dança, a música, a elaboração de formas plásticas e de significados no corpo, nos objetos, no chão, estavam intimamente mescladas às atividades rituais e às representações religiosas. Da mesma forma, as relações sociais, as trocas econômicas e matrimoniais, não eram muito discerníveis do conjunto da vida daquilo que propus chamar de agenciamentos territorializados de enunciação. Através de diversos modos de semiotização, de sistemas de representação e de práticas multireferenciadas, tais agenciamentos conseguiam fazer cristalizar seguimentos complementares de subjetividade, extrair uma alteridade social pela conjugação da filiação e da

¹⁸ O corpo está num devir, no sentido de responder ao instante presente, de viabilizar a performance em tempo real. Portanto, não se trabalha com seqüências pré-concebidas, mas com estados corporais subjetivos. A ativação destes “estados corporais”, “estados de transe”, de “estase”, “dilação corporal” depende destes *elementos relacionais* que venho descrevendo. Bastide (1978:36) descreve, de forma semelhante, como que os toques musicais realizados pelos tambores do candomblé funcionam como um *leitmotiv* Wagneriano: são executados para “atrair” as divindades. Os sons abrem as portas que conectam o mundo humano ao mundo das divindades. O tambor ativa fragmentos da memória coletiva.

aliança, induzir uma ontogênese pessoal pelo jogo das faixas etárias e das iniciações, de modo que cada indivíduo se encontrasse envolto por várias identidades transversais coletivas ou, se preferirem, no cruzamento de inúmeros vetores de subjetivação parcial. Nestas condições, o psiquismo de um indivíduo não estava organizado em faculdades interiorizadas, mas dirigido para uma gama de registros expressivos e práticos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo”. (Guattari:1992:127)

Nas sociedades tradicionais, os rituais muitas vezes estabelecem para os indivíduos transições definitivas, enquanto que na performance artística contemporânea as transições são, na maioria das vezes, temporárias¹⁹. Na performance artística contemporânea estas passagens são processadas; porém, elas ocorrem de forma fragmentada e não compõem, processos que atuam no conjunto social²⁰.

Na performance contemporânea estes vetores de subjetivação parcial descritos por Guattari revelam-se como entidades individuais e coletivas que surgem no processo de criação, e que se tornam presentes nos encontros rituais.

Na liminaridade ritual não há exatamente personagens. Seria mais adequado falar em espaços habitados por entidades, alteridades, seres trans-pessoais que se entrecruzam, e que podem transitar de um *performer* a outro. Neste universo transformacional os participantes podem ser permeados por identidades psíquicas diversas. É neste sentido que os diferentes componentes corporais de um indivíduo sofrem remodelação, aglutinando-se em torno de núcleos de subjetividade. São transportações psicofísicas, metamorfoses que fazem aflorar no indivíduo entidades transversais não cotidianas. O corpo do *performer*, ao ser transportado para o universo da performance, funciona como suporte dos modos de subjetivação elaborados ao longo do processo.

Por outro lado, na performance contemporânea pode-se admitir a formação de uma subjetividade coletiva, composta pelo conjunto dos elementos relacionais, e também pelas

¹⁹ Schechner aponta este dado em seus estudos. Este dado associa-se à diferença entre liminar e liminóide, que são termos cunhados por Turner (ver capítulo I). Mas vale realçar que, mesmo que as transportações ocorram de modo temporário, muitos componentes são gradativamente incorporados pelos participantes. Por outro lado, experiências de dilatação do espetáculo foram experimentadas nos trabalhos de artistas como Joseph Beuys, Robert Wilson, dentre outros.

²⁰ Não como ocorre numa aldeia indígena, por exemplo, já que, neste caso, os rituais mobilizam toda a comunidade em torno da ação. Nas cidades temos a formação de “tribos urbanas”, que são modos referenciais de coletivizar: o universo dos punks é um bom exemplo de um território subjetivo urbano, que possui seus ritos particulares.

intensidades corporais que permeiam o universo da performance. No processo de criação, quando um *performer* interage com outro, a relação estabelecida entre eles pressupõe o surgimento de um campo que faz constelar os componentes corporais de ambos em torno de um único núcleo. Em outros termos, a subjetividade A (que é inerente ao *performer* A) ao interagir com a subjetividade B (que é inerente ao *performer* B) forma um terceiro núcleo de subjetivação C (inerente ao coletivo), e assim por diante. No entanto, a subjetividade C não é a somatória das demais subjetividades; ela se faz por rebatimento. Ela é o resultado de uma transformação qualitativa atingida pelo encontro interativo dos *performers*, e corresponde portanto a um devir coletivo, um estado de aliança que entra em ressonância e se multiplica.

Isto quer dizer que a subjetividade coletiva não acontece somente a partir dos *performers*. Durante o processo de criação, conforme assinalado anteriormente, os corpos estabelecem relação com os diversos elementos extra-individuais da performance: elementos relacionais capazes de engendrar espaços subjetivos de ação.

Existe na performance um “campo”, um território existencial que é alcançado pelo coletivo²¹. O ritual trabalha este campo, incorporando nos participantes diversos vetores de força que os conduzirão em torno de arenas de improvisação: espaços que se abrem e fecham, e que em seu interior aglutinam-se códigos diversos, modos de movimentação, sons, sentimentos, impulsos corporais, entidades. O que os *performers* fazem é habitar e interagir neste espaço coletivo.

Esta produção de elementos de expressão e modos de subjetivação, que confere ao ritual cênico um teor coletivo, como num bando ou numa tribo, é análoga aos processos de expansão e relação territorial que ocorre nos grupos animais. Richard Schechner elabora uma discussão muito interessante sobre a noção de ritual em sua teoria da performance. Para ele, o ritual estaria relacionado com certos dispositivos que também podem ser observados nas movimentações de grupos animais. Os etologistas usam expressões como “redirecionamento de atividades” e “ritualização” (Schechner:1988:227). Nos animais, o ritual está relacionado com uma seqüência de hábitos que no decorrer do processo evolutivo sofre transformação. Através dos rituais, os animais demarcam seus territórios de ação e regulam as relações entre diferentes espécies que convivem numa mesma localidade. Os rituais humanos também demarcam territórios, mas não somente territórios espaciais. Os seres humanos trabalham com simbolismos e produção estética

²¹ Busco descrever processos semelhante aos que produzem as tais tribos urbanas. Assim como podemos falar de uma subjetividade punk, podemos falar de uma subjetividade latente em todo processo criativo em performance.

e, deste modo, demarcam também territórios existenciais. No mundo animal o ritual envolve a elaboração de códigos corporais e sonoros que são meios de demarcar territórios e modos de interagir com os animais de um mesmo nicho ecológico. Nos seres humanos, o ritual envolve a elaboração de códigos estéticos que transformam o corpo e o espaço, demarcando territórios existenciais coletivos que se colocam em delimitação com outros territórios.

Estes rituais promovem uma troca intersubjetiva: eles implicam na decomposição das subjetividades num espaço comum, onde os diversos componentes serão intercambiados. Deste modo, o ritual trabalha as subjetividades cristalizadas, desorganizando-as, diluindo-as, e estabelecendo um jogo entre as alteridades.

O ritual envolve, portanto, um jogo de alteridades em diferentes níveis: ele pode estar no rebatimento dos diferentes componentes de subjetividade, ou nas entidades coletivas que atravessam os membros do grupo, ou também no cerimonial realizado entre grupos distintos. Relaciona-se com esta dissolução de componentes que produzem uma transformação idiossincrática em diferentes níveis, agindo simultaneamente em instâncias psíquicas individuais e coletivas. É neste sentido que os rituais são espaços coletivos de remodelação da subjetividade; espaços estes capazes de estabelecer processos de subjetivação.

Procedimentos, dispositivos e transportações rituais: mudanças de limiar sensorial

Conforme assinalamos anteriormente, o evento enquanto ritual ocorre como um processo de deslocamento corporal, de imersão do corpo num modo alterado de percepção. Ocorre uma mudança de limiar perceptivo, que mergulha o corpo numa outra temporalização, diferente da dimensão temporal cotidiana. Turner apresentou um modelo simples de passagem relativo a este processo: o antes, o liminar e o depois. Segundo Turner, na passagem do pré-liminar para o liminar, as técnicas de condução do ritual facilitam o domínio do hemisfério direito do cérebro, resultando numa *gestalt*, em experiências não-verbais. Estas técnicas de condução são formas de deslocar sensorialmente o corpo. O deslocamento de limiar sensorial pode ser ativado através de mantras, qualidades de movimento, respiração, exclusão de algum órgão sensorial, reclusão, mudança de motricidade, dor, etc. A qualidade específica de cada uma destas técnicas pode variar de acordo com cada manifestação.

Na criação contemporânea, certos procedimentos também são realizados com o sentido de provocar este deslocamento corporal, esta transmutação de limiar sensorial. O uso de coisas que modifiquem o movimento de alguma parte do corpo, pernas presas, objetos pesados, venda nos olhos ou nos ouvidos; criam sempre um novo campo de possibilidades para o corpo. O corpo procura adaptar-se a nova situação, redimensionando-se como um todo. Esta intersecção corpo-espço-sensorialidade encontra uma aproximação com os parangolés de Hélio Oiticica e seu projeto ambiental, já que: “Vestir a capa, movimentar-se, dançar são processos de ‘transmutação expressivo-corporal’. (...) O participante, pólo estrutural do sistema, age num campo de estruturas abertas, vivenciando a transmutação espacial. Não se trata de um espaço em que operam formas, mas de um sistema que desata fantasia. O parangolé instaura a ‘vontade de um novo mito’: descontínuo de atividades, agencia estruturas-percepções, que relevam de uma outra ordem do simbólico: o comportamento. (...) São dispositivos que desencadeiam experiências exemplares com o objetivo de ‘violiar’ o ‘estar’ dos participantes ‘como indivíduos no mundo’, transformando-lhes os comportamentos em coletivo” (Favareto:106, 107).

Este redimensionamento psicossensorial também pode ser alcançado com a manipulação de elementos do ambiente, como o fogo e a luminosidade. Na vida cotidiana estamos acostumados à luz elétrica. Nossas noites estão sob o domínio da luz elétrica e raramente podemos abdicar dela devido ao nosso modo de vida. No entanto, quando retiramos do meio a garantia visual fornecida pela luz elétrica o corpo mergulha em estranhamento. Sem a luz elétrica as disposições corporais são alteradas. O corpo tem que se adaptar, encontrar novas fontes de conduzir-se pelo espaço, redimensionar seu tempo de ação. A ausência de luz elétrica geralmente gera insegurança e risco. Descartar a luz elétrica e no lugar usar fogo, tochas, recipientes com chamas é também uma forma de redimensionar a sensorialidade corporal; a manipulação da luminosidade é um meio de causar estranhamento corporal, um desvio das condições rotineiras.

Outra importante forma de criar esta alteração sensorial no corpo ocorre através dos sons. O som gera uma espécie de invólucro para o corpo. Utilizar latões, assim como todo e qualquer objeto sonoro que produza sons lancinantes, para provocar uma nova sensação psicofísica para o corpo, redimensionando-o sensorialmente, é um excelente procedimento de transportação. Arrastar um latão, tocar com pedaços de pau, subir nele, lançá-lo para frente, trocá-lo com outro *performer*, são ações que surgem no decorrer do jogo cênico. O espaço é tomado por explosões de ruídos e o corpo é imerso numa nova vibração. A orquestração da paisagem corriqueira é

rompida. Esta ruptura é potencializada, na medida em que o evento cria uma paisagem sonora adversa, repleta de sonoridades singulares e estranhas. O procedimento visa transportar o corpo através do som ambiental. Esta utilização dos ruídos não ocorre seguindo uma marcação rítmica. Ao contrário, o ritmo é livre, muitas vezes deslocado de uma sincronia. O corpo manipula os objetos encontrando possibilidades de movimento, e o som surge desta movimentação.

Porém, mesmo sem a intervenção de algum meio advindo do espaço externo ao corpo, como nos procedimentos citados acima, a instauração de uma outra sensorialidade corporal pode ser alcançada. O trabalho pode ser feito a partir da recondução das qualidades de movimentos do próprio corpo. Um exemplo é a imersão do corpo em movimentos lentos, diferentes dos movimentos cotidianos. Este procedimento visa produzir no corpo um estranhamento da psicofisicalidade. Como não há movimento externo sem adequação do movimento interno, pensamos este estranhamento de movimento não somente em sua dimensão fisiológica, mas também em sua dimensão psicológica. Aqui, o propósito é atingir a transformação corporal através da instauração de movimentos psicológicos e físicos correlativos. Altera-se, portanto, a temporalização psicofísica do corpo, sua frequência de vibração, seu modo de movimentação. O novo movimento surge de um redimensionamento das velocidades que regem o estar do corpo no meio, suas velocidades de respostas aos estímulos. Procedimento semelhante aos de certas atividades orientais como a yoga e o tai-chi, trabalha-se com a alteração de velocidade da respiração, produzindo-se, simultaneamente, novas imagens-sons mentais que são projetados subjetivamente pelo corpo. Os movimentos surgem integrando corpo e mente. Não se trata de uma busca consciente de certos padrões de movimentos e gestos, nem de uma mimese, mas da produção de estados alterados, de fluxos que reconduzem as velocidades corporais, deixando o corpo livre para a descoberta e experimentação. Os movimentos incorporados das situações cotidianas são abandonados pela instauração de uma nova temporalização do corpo, que parte em busca de novas relações com o espaço.

Territórios Mitopoéticos

“Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle.”

(Gilles Deleuze)

Considerações sobre a descentralização do processo de criação e a co-autoria

Neste capítulo irei observar alguns processos criativos experienciados nos últimos anos. Minha intenção é observar estes processos focando o universo imaginário da criação, isto é, o percurso do surgimento de uma mitopoética, e como esta mitopoética fornece corporeidade aos *performers*, ao preencher de significação as performances.

Visto o aspecto hipertextual da linguagem ritual, vale a pena ressaltar que estes processos que citarei foram produzidos coletivamente com alguns companheiros de trabalho, e não possuem, deste modo, nenhuma autoria individual. Foram realizados de forma a descentralizar o processo, e todas as situações envolveram experimentação coletiva e troca de informação. Os espetáculos aqui observados são o resultado de um processo interativo entre os *performers*, e foram desenvolvidos, portanto, em co-autoria.

Stracs de Harampálaga

O universo de pesquisa

No período entre 1999 e 2001 foi criado e apresentado o espetáculo *Stracs de Harampálaga*, que constituiu uma das experiências práticas que deu origem a esta pesquisa. Este trabalho foi criado por Eduardo Néspoli, Marco Scarassatti, Marcelo Bonfim Mariana e Alexandre Bacarelli (Palito). Foi apresentado em diversos espaços, sempre se caracterizando como uma intervenção sonora. O universo de pesquisa sustentou-se na criação de espaços sonoros caracterizados pela intensidade de ruídos e sonoridades singulares. Estes ruídos e sonoridades foram obtidos a partir de experimentos realizados com fragmentos de materiais diversos, da reciclagem de materiais abandonados pela sociedade. Estes materiais eram obtidos em pesquisas realizadas em ferros-velhos, às vezes do encontro casual em qualquer outra situação.

Ruído e resíduo. Esta combinação forneceu ao espetáculo Stracs de Harampálaga o tema de suas intervenções. Intervir em edifícios, praças, produzindo um campo sonoro envolvente, um invólucro sonoro que retirasse o espectador de sua corporeidade rotineira. Produzir caos, dissociações, deslocamentos no observador, através da manipulação de intensidades sonoras singularizadas na ação corporal. Afirmar, deste modo, a música enquanto universo de possibilidades, re-valorizando o espaço na sua dimensão acústica, trazendo à tona uma discussão sobre a ecologia

dos espaços urbanos, isto é, sobre como ocorrem as relações entre corpo, espaço e som, entendendo estas relações como constituintes elementares das condições sociais.

Experimentações sonoras e *bricolage*

Nos laboratórios, o grupo trabalhou com a experimentação sonora de resíduos de objetos, restos de metal, pedras, madeira e outros componentes, que foram levados para o local de ensaio. A pesquisa de criação musical se intensificou na medida em que algumas esculturas sonoras foram construídas. Instrumentos musicais criados a partir de latões, alguns deles para fins percussivos, outros elaborados com cordas, passaram a compor o espaço de experimentação nos laboratórios. A construção destes instrumentos orientou-se por meios artesanais, e as soluções surgiam simultaneamente ao processo de criação. Não havia nenhum pré-projeto. Aproveitavam-se os restos e, como que num jogo, as partes eram unidas quando se mostravam adequadas ao propósito. Uma *bricolage*, pois tais objetos eram coletados para compor uma espécie de inventário.

Da criação destas esculturas sonoras surgiu algo mais abrangente: a opção de montar instalações sonoras. A montagem destas instalações também não seguia um pré-projeto, mas se formalizava a partir do embate com o próprio espaço. O espaço da instalação podia, portanto, sofrer alterações, assumindo novas configurações. Do mesmo modo que os objetos-resíduos podiam ser recombinados para compor as esculturas, os resíduos e esculturas podiam ser recombinados para compor a instalação sonora.

Ao manipulamos os objetos, organizando-os no espaço, estamos também redimensionando as possibilidades de interação do corpo neste mesmo espaço. Por isto, o espaço onde a apresentação ocorrerá deve ser estudado. É deste estudo que decorre os últimos direcionamentos sobre como será a performance. Este estudo releva diversas questões: a disposição do espaço físico, o estudo das possibilidades de movimentação neste espaço, o estudo das dimensões acústicas, o estudo das relações que podem ser estabelecidas com o espectador naquele espaço, a forma e andamento da apresentação. No caso do espetáculo Stracs de Harampálaga, este estudo originava um mapa do espaço cênico, que servia como uma guia para o evento.

O devir sonoro

Sem dúvida, no ritual, a música é um importante ativador dos fluxos inconscientes. Mas não caberia dizer que estes fluxos são ativados por qualquer música. Parece mais que eles decorram de uma música que crie uma dissociação no espaço e no corpo, uma música continuamente experimentada, feita de pequenos fragmentos, sons ruidosos, intensidades, polirritmias, gritos, dissonâncias vocais, silêncios; uma música que possa possuir o corpo; envolvê-lo numa dimensão extra, causar uma variação das sensações corporais. Uma música de vocalizações, como os mantras tibetanos, que objetive não diretamente o espectador, mas o próprio corpo, no sentido de estremecê-lo, de modificá-lo sensorialmente.

Parece que Artaud procurava a mesma dimensão sonora em seu teatro da crueldade: “...a necessidade de agir diretamente e profundamente sobre a sensibilidade pelos órgãos convida, do ponto de vista sonoro, a que se procure qualidades e vibrações de sons absolutamente incomuns, qualidades que os instrumentos atuais não possuem, e que levam ao uso de instrumentos antigos e esquecidos, ou a criar novos instrumentos. Elas também levam a que se procure, além da música, instrumentos e aparelhos que, baseados em fusões especiais ou em novas combinações de metais, possam atingir um novo diapasão de oitava, produzir sons ou ruídos insuportáveis, lancinantes” (Artaud:1991:108).

A manipulação dos objetos sonoros no espetáculo Stracs de Harampálaga organizava-se de acordo com o devir instaurado. Pequenas células ou fragmentos sonoros podiam ser organizados estímulo após estímulo. Associações eram constantemente ativadas neste processo que estabelecia um contínuo desdobramento da criação musical. Não havia uma partitura sonora concebida com antecipação; utilizava-se o mapa do espaço, das intensidades, dois riscos, etc. Na instalação, eram admitidas zonas de ação, espaços em que certas situações sonoras podiam ocorrer, porém, através da ativação da memória de fragmentos armazenada nos laboratórios de criação. São processos mnemônicos. Trata-se de deixar que o corpo entre num devir, ou num eixo de associações: um hipertexto sonoro.

Evidentemente, este modo de improvisar a música, repleto de nuances e intensidades, buscando criar oscilações entre o som forte e o silêncio, desestabilizando os ritmos, parte de uma integração do corpo com o espaço. O devir sonoro é o corpo produzindo uma música que age sobre ele mesmo, redistribuindo suas sensações, suas energias; o som passa pelo corpo, atravessa-o,

estimulando-o para o instante seguinte. O som envolve o corpo numa dimensão sinestésica, provoca uma multiplicação dos sentidos e um desdobramento das ações.

Esta música de ruídos e intensidades, que tem sua gênese na experimentação e no devir, propicia a expansão dos *performers* no ambiente; é uma forma de tomar subjetivamente o ambiente, de imergir sensorialmente os expectadores na dimensão mitopoética do espetáculo.

O corpo na intervenção: a metáfora da guerrilha e o território mitopoético

Para intervir no espaço é necessário não somente saber as condições em que isto ocorrerá, devido aos riscos existentes, como também preparar o corpo para esta intervenção. No desenvolvimento do espetáculo *Stracs* de Harampálaga, a metáfora da guerrilha foi fundamentalmente importante para a aquisição de um corpo interventor, capaz de se colocar com força no espaço de ação.

A metáfora da guerrilha é uma forma de criar uma situação imaginária para o corpo. Mas ela não foi estabelecida racionalmente no decorrer do processo. Ao contrário, foi o resultado de um deslocamento inconsciente. Associa-se as situações urbanas contemporânea, ao desgaste das cidades, à normatização do espaço. Perguntas como estas apareciam constantemente nos laboratórios: “O que é e o que não é permitido realizar nos espaços sociais das grandes cidades, nas suas praças e edificações? Qual seria o meio de transgredir esta compressão imposta ao corpo pelas normas, tanto as regidas pelos códigos, quanto àquelas regidas pelas hierarquias sociais? Se eu sou livre, posso ocupar o espaço ao meu modo, mesmo que eu faça isto com comportamentos diferenciados?”.

A ordenação estabelecida nos espaços urbanos contemporâneos condiciona o corpo neste mesmo espaço. Nas cidades, os espaços são divididos e cercados de funções. Um museu, uma casa de shows, por exemplo, delimita o espaço legitimado para a arte. No espaço da estação de metro são estabelecidas certas regras que criam um suporte para o funcionamento eficaz do sistema. Ninguém entra, por exemplo, num banco sem estar adequadamente vestido. Estas são situações de proibição que perpassam os espaços urbanos idealizados e funcionalizados. Existem situações cotidianas institucionalizadas, funcionalizadas segundo códigos e forças que disciplinam e controlam o corpo, que delimitam seus modos de ação, padronizando, conduzindo-o numa inter-relação com os objetos

e outros seres do espaço. Estes espaços disciplinares atuam com forças penetrantes; eles arregimentam o corpo para distribuí-lo segundo certas funções.

No entanto, certas qualidades de ação podem incomodar a funcionalidade destes espaços, deturpando seus registros. Na intervenção, o uso do espaço é redimensionado através de meios estéticos. No espetáculo Stracs de Harnampálaga, gerava-se na intervenção uma situação liminar, através de uma onda de ruídos e ritmos que entrava em choque com os ritmos funcionais estabelecidos no espaço disciplinado. Como uma bomba sonora, que ao invés da destruição, simplesmente fizesse ressoar a informação. Criava-se, deste modo, uma multiplicação do corpo no espaço, uma expansão das expressões, uma transgressão.

A intervenção é uma operação de risco, pois o corpo do *performer* deve penetrar no espaço sempre como uma alteridade. Ele deve criar um campo de estranhamento e tensão, fazer o espaço ressoar a partir da expansão de seu corpo. Sua presença deve ser mais expansiva do que a força de reação que surgirá. No espetáculo, a expressão sonora é uma forma de expandir o corpo no espaço, marcar a presença, comunicar a longas distâncias. Ela é utilizada de forma semelhante aos rituais de alguns pássaros, que usam o canto para delimitar seu território e modo de ação no espaço de relação (Deleuze/Guattari:1995:Vol.4).

Para fortalecer esta estratégia de intervenção, treinamos o corpo, dando a ele a conotação do guerreiro. Andar por entre árvores, se esconder atrás de colunas, agachar para não ser visto; criamos formas coletivas de penetrar nos espaços, como se fossemos um bando. Mas as armas envolvidas nesta guerrilha imaginária são de conteúdo estético. Elaboram-se formas de demarcar o corpo coletivo, expandindo os códigos pelo espaço num ritual de demarcação territorial. Os elementos instalados no espaço tornam-se, na realidade, codificações subjetivas deste espaço.

O universo mitopoético destas intervenções foi criado a partir de deslocamentos inconscientes, nascidos gradativamente nos laboratórios. A metáfora da guerrilha é um deslocamento destas tensões geradas durante o processo, pois transforma ações de invasão em ações estéticas²²,

²² Schechner (1988:207-250) aponta este tipo de deslocamento de ações, nas quais ações violentas de combate são convertidas em eventos estéticos. Esta colocação procede de seus estudos sobre a etologia animal. Os animais, no aprendizado dos movimentos usados para a caça, brincam de “lutar” uns com os outros. Os movimentos de caçar e brincar são muito semelhantes, e formam um *continuum*. Fato que pode ser observado também nos jogos de capoeira, ou nas brincadeiras de caça-caça das crianças; pois estas manifestações funcionam como uma encruzilhada de sentidos: jogo, luta, ritual, aprendizado, drama. Segundo Schechner, seria próprio dos coletivos humanos a dramatização de situações sociais, como deslocamento de situações de conflito, crises, etc.

organizadas para produzir ruído, distorção e liminaridade no meio. O brincar nos laboratórios é uma forma de criar movimentos e gestos que se desprendem desta tensão gerada no confronto de questões sociais. Os movimentos corporais surgem como irradiações inconscientes, numa catarse que libera o fantasma (o encosto), tornando-o visível e manifesto²³. Sendo o corpo uma intersecção de componentes, um ponto de articulação da memória coletiva; nesta liberação inconsciente do fantasma, ele manifesta no espaço uma espécie de síntese dos temores sociais. O fantasma ou entidade manifestado surge do deslocamento energético produzido no brincar, no experimentar, no transgredir as normas e proibições.

O soldado

O soldado é um exemplo interessante deste deslocamento e materialização simbólica que ocorreu no processo de criação do espetáculo Stracs de Harampálaga. Surgido de uma brincadeira, logo contaminou os integrantes do grupo. O soldado é uma entidade que esteve presente em diversas apresentações do espetáculo, mas ele nunca “pertenceu” a algum integrante especificamente. Formava-se na bifurcação de qualquer corpo com alguns objetos: um pedaço de vergalhão grosso na forma de uma arma, pendurado numa espécie de chapéu metálico – todos materiais residuais, coletados no processo de criação. O soldado aparecia de forma livre na performance, já que qualquer integrante poderia operá-lo na atuação.

Constituído pela bifurcação do corpo nos objetos, ele materializa um campo subjetivo para o corpo, que se transforma, modula, assumindo o “ar” da entidade. Esta bifurcação corpo-objeto-subjetividade, é uma espécie de engrenagem que articula momentaneamente a aparição da entidade. É também um jogo, pois a aparição do soldado arregimenta todo um campo de operação cênica que se faz em torno dele, desde o som que o envolve, à articulação cênica dele com os outros *performers*.

O soldado, ao meu ver, é a expressão de algo que se associa ao controle urbano, às relações conturbadas do policiamento, quase sempre violentas. Associa-se ao controle das regras na cidade. Representa a experiência vivida na limitação, controle e proibição de situações; pois embora seja algo

²³ Naffah (1988:18) observa a função terapêutica dos candomblés que realizam banhos de purificação ou “trabalhos” para retirar o encosto. Segundo este autor, estas práticas não seriam muito diferentes das praticadas no psicodrama, já que, ambas atingem o *fantasma inconsciente* que habita o corpo. Este fantasma é, na realidade, um componente subjetivo que habita o corpo. Segundo Naffah, geralmente estes *fantasmas inconscientes* são como antepassados que permanecem em nossos corpos, e estão relacionados às nossas experiências de vida. São alteridades, cujas forças continuam ditando “certas normas” e produzindo “sintomas indecifráveis em si mesmo”.

que exista concretamente no mundo - a instituição policial, é também uma força do controle que se estende para dentro de cada corpo, limitando e disciplinando. È uma espécie de componente subjetivo que é incorporado para que, em situações de limitação, o corpo possa ser re-direcionado.

Por isto que o soldado surge de um deslocamento resultante do jogo de tensões gerado no processo de criação. Ele é a materialização do guerreiro, mas não somente do guerreiro como também da guerrilha; e ao mesmo tempo, o soldado é o “monstro inconsciente” do conflito urbano, o mensageiro das situações limites e o desejo de intervir nestas limitações, agir por sobre elas, desconstruir seu entrelace com o corpo. O soldado é uma imagem arquetípica associada ao controle, é a extensão do controle no corpo de cada cidadão; mas é também o medo de permanecer sob este controle.

ANEXOS

Imagens referentes ao processo

Stracs de Harampálaga



Soldado



Intervenção no prédio do Senac, Campinas



Intervenção no prédio da arquitetura, PUC Campinas



Intervenção na praça central da Unicamp, Campinas



Entidades



Vórtice Subjétil

Primeiras experiências

O processo Vórtice subjétil iniciou-se no segundo semestre de 2002. Participaram da criação deste espetáculo os *performers* Alexandre Nunes, Marco Scarassatti e Eduardo Néspoli. Os laboratórios para a montagem do espetáculo foram iniciados com a preparação do espaço de ação pelos *performers*. Os integrantes trouxeram alguns objetos, dando forma ao espaço a partir deles. Nestes laboratórios, um objeto se destacou como centro desta zona de ação. O espetáculo desenvolveu-se a partir da relação estabelecida com este objeto, o qual foi denominado posteriormente como *Vórtice*. O Vórtice, aqui, aparece como um centro.

Geralmente, no início das atividades os participantes realizavam exercícios corporais livres, cada qual seguindo seu próprio repertório. Na maioria das vezes, estes exercícios tinham como característica movimentos lentos. Também eram realizados cantos, geralmente com notas longas, na forma de mantras. A partir de um certo limiar, iniciava-se uma improvisação livre.

Após a improvisação, o grupo rememorava esta experiência, lembrando os fatos ocorridos, e principalmente, memorizando as corporeidades, os estados emocionais e as relações estabelecidas. Assim, elaborava-se um inventário destas passagens. No entanto, nada era escrito ou registrado em diagrama. A intenção era ativar a memorização do ocorrido.

Na apresentação, a montagem foi realizada a partir deste inventário, deste banco de dados de estados subjetivos; que foram então formalizados. A apresentação é uma síntese de estados corporais, de estratos e recortes de subjetivações. Vórtice Subjétil é um espaço de metamorfoses, de transações, de contaminação e coletivização. Espaço de devir, esquecimento, transe, devaneio; campo de tensão, manifestação de relações inconscientes.

Neste processo, as formas circulares prevalecem. O Vórtice, como centro, estabelece uma espécie de arena ao seu redor. Três anéis compunham a instalação, e eram utilizados como objetos de relação durante a performance. A própria escultura, o Vórtice, é formado por três círculos; o espetáculo se construía numa relação triádica - três pessoas, dois conjuntos de três anéis. Esta relação descrevia um campo semântico para o espetáculo: um processo de

temporalização e repetição de formas; elementos correlacionados a estados corporais. O espetáculo direcionava-se para uma espécie de sacralização do *Vórtice* (a escultura), que era ao final circulado, “lacrado”, num anel formado de objetos. Criava-se, deste modo, uma espécie altar.

Totemização, Circulo, devir e mutações

A memória coletiva é construída e adquire permanência, na medida em que certas materializações fornecem sustentação aos registros simbólicos. Em torno de cada objeto, circulam um conjunto de imagens, sons; memórias de diferentes tipos, sinestésias, que se tornam pontos de referência para os membros do grupo. Cada objeto, forma plástica criada ou reunida, cria em torno de sua imagem, de seu som, de sua aparência, um campo de memória, isto é, registros e associações dos tempos vividos em experiências passadas. O objeto pode ser o signo de uma experiência. Assim, quando em contato com algum objeto que possui forte poder de associação; ou seja, que sobre ele permanecem reunidos um conjunto de afinidades coletivas, representações, recorrências; o corpo retoma diversas ações referentes às experiências vividas, ele pode reviver de certo modo o que já ocorreu, embora este reviver não seja realmente idêntico ao que foi vivido no passado. É a emergência de elementos obscurecidos na memória, que podem ser trazidos à tona através de diversos caminhos de associações; e que induzem o corpo a diversas expressividades: gestos, maquinismos, comportamentos, posturas, devires. Um objeto material ou experiência cria uma representação na mente, um registro, uma permanência, um signo, uma rede de associações.

O totem pode ser um objeto, animal, vegetal, ou qualquer outro signo de forte valor cultural, que sustenta em torno de si uma camada de referências. Recai sobre ele o peso da memória coletiva, pois ele é uma forma de reunir e sintetizar os elementos da memória. O totem é o símbolo do que permanece. Na oralidade, a materialização das afinidades coletivas ocorre em formas corporais, plásticas e sonoras.

Vórtice é uma totemização. O vórtice pode ser o centro do mundo. A intersecção deste centro faz, num sentido subjetivo, alterar as dimensões temporais da experiência. O objeto central da instalação é carregado de significados durante o processo. Ele torna-se

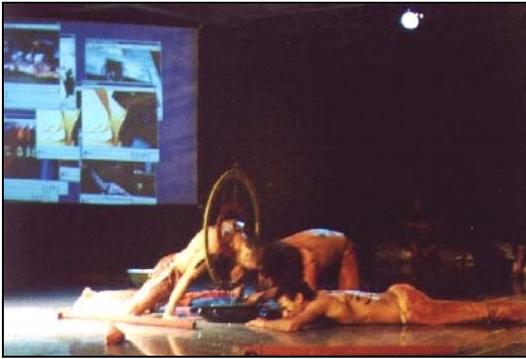
gradativamente um centro de associações da memória coletiva, faz constelar os corpos retomando o registro de experiências passadas. O totem reúne a circularidade do tempo, as reiteraões da memória. Estes motivos semânticos aparecem no espetáculo na forma de movimentos circulares. Diversas ações que ocorrem ao redor do centro.

Mas ao mesmo tempo, vórtice subjétil é uma zona de esquecimento em que os elementos vão gradativamente sendo abandonados. É o corpo num devir, numa transformação contínua de seu pensamento-ação. Retorno e devir produzem em meio à experiência linear da vivencia histórica uma espiralização do tempo e uma dilatação circular do espaço. Uma zona de espaços e tempos comunicantes, uma contaminação coletiva. Mutações, passagens, oscilações, alquimia, devaneio. O campo mitopoético é o da transformação, do nascimento e da morte.

ANEXOS

Imagens referentes ao processo

Vórtice Subjétil



Vórtice



Argolas



Entidades



Vórtice transformado

Transições do corpo na matéria

Com o desenvolvimento do processo, a escultura principal foi retirada do centro, e o grupo passou a trabalhar com um número maior de objetos e fragmentos. O centro do espaço tornou-se algo invisível, desmaterializado (já que a escultura não estava mais ali); porém, o espetáculo ainda se desenvolveu espacialmente em torno de um centro.

Nos eventos, o grupo passou a criar um novo objeto, composto durante a cena, a partir dos fragmentos que ocupam o espaço. Uma nova escultura então é materializada e totemizada no decorrer da performance. Portanto, o Vórtice continuou a existir, porém, não mais como um elemento fixo, mas como centro de força e possibilidade de criação plástica.

Evidentemente, neste jogo sempre se obtém um resultado plástico singular a cada evento. O campo mitopoético constrói-se, então, nesta totemização da escultura que é formalizada a cada nova sessão.

A ação do corpo sobre o espaço, a manipulação de objetos, fragmentos, plasticidades, visualidades, pode ser entendida como a materialização de um rastro existencial. O corpo ao operar o espaço deixa marcas no mundo material. O resultado estético de cada vórtice criado é uma síntese visual das transições corpóreas coletivas realizadas na matéria; uma síntese visual dos movimentos corporais e do dinamismo temporal estabelecido no ritual. Trabalha-se, deste modo, com sínteses de processos expressivos em que a singularidade da ação corporal cria um campo de permanência projetado por sobre os materiais e formas plásticas criadas²⁴.

²⁴ Processo semelhante pode ser encontrado em certos rituais xamanísticos africanos. Na república do Congo, as estatuas denominadas Nkisi concentram os poderes do outro mundo, o mundo dos mortos. Os Nkisi baseiam-se na ideia de que existe um intercâmbio contínuo entre o mundo dos mortos – invisível, e o mundo dos vivos – visível. A estátua é carregada de significados a cada ritual, quando o adivinho-curandeiro (nganga) administra nela certas substâncias que a ligam ao mundo dos espíritos. Estabelece-se, deste modo, um *continuum* entre as esferas. A plasticidade da estátua é resultado do acúmulo de diversos materiais, pregos, pano com nós, cordões e barbantes; resultado que surge de uma série de relações estabelecidas entre vivos e mortos durante os rituais.

Interatividade e convite à catarse

A apresentação realizada durante o 1º encontro de compositores, no dia 30 de setembro de 2003, foi criada de forma que o público fosse “convidado” a participar do evento²⁵. O encontro estava acontecendo no auditório até as 21:00h. Resolvemos aproveitar este horário para criar uma espécie de continuidade nos eventos, pois o público seria conduzido para a praça situada do lado de fora do auditório. A apresentação se desenvolveria na escultura “eixo paralelo ao da rotação da terra”, localizada na praça central do campus da Unicamp. Solicitamos, porém, que alguém da organização do evento fizesse a transição do público para a praça. A pessoa teria que convidar o público a sair do auditório, seguindo o trajeto dos pontos luminosos que estavam do lado de fora, e que conduziam até a escultura. O trajeto luminoso formava um caminho até a escultura, e era feito com fogo (latinhas e querosene queimando)²⁶.

Na entrada da praça, uma figura encapuzada (*performer*) receberia o público, que seria conduzido finalmente até o espaço do espetáculo. De cima da praça, uma outra figura descia pela ruela, arrastando uma lata presa a uma corrente, enquanto a outra mão carregava uma tocha. As duas figuras se cruzaram no caminho, e o público as acompanhou, formando um aglomerado de pessoas atrás das entidades. Sons vocais prolongados eram emitidos no decorrer deste percurso. O público então foi conduzido para próximo da escultura.

Na escultura, a instalação sonora estava montada. Um meio-anel de pedaços de paus cercava a escultura, delimitando o limite entre a zona de ação em que a apresentação iria acontecer e o público. O público alocou-se então em frente a estes pedaços de paus.

A apresentação continua com a exploração do espaço pelos *performers*, que acendem o fogo e iluminam o espaço, passando a cantar e tocar os resíduos e latões que compunham o espaço: é o início da cerimônia.

²⁵ Esta apresentação foi criada por Marco Scarassatti e Eduardo Néspoli.

²⁶ Vale a pena ressaltar que esta produção do evento deixou os seguranças do campus extremamente atentos e agitados; em outras experiências de intervenção, os seguranças vinham até nós, questionavam e pediam uma autorização necessária para o evento – raramente tínhamos este papel. Porém, neste dia, resolvemos nos antecipar, contando-lhes sobre o evento. Mesmo assim, a agitação foi geral.

Após o desenvolvimento de movimentações e manipulação de componentes em torno da escultura, esta é finalmente tocada. Sobe-se na escultura. Pendura-se o corpo nela. Produzem-se sonoridades vocais. Giram-se os seus gomos. A escultura é, neste caso, o objeto principal, o objeto de totemização. Ela é construída com grandes blocos de metal que produzem uma sonoridade particular; é um grande objeto sonoro.

A apresentação se aproxima de seu clímax. A saída de um dos *performers* para fora do círculo de paus inaugura um novo momento da apresentação. O círculo protetor é então aberto pelo segundo *performer*, que passa a convidar gestualmente as pessoas para tocar a escultura e os demais elementos do espaço. O público gradualmente entra no espaço, e o eixo da apresentação é transferido para o domínio deles, pois a partir deste momento, a performance se torna absolutamente sujeita às manifestações coletivas.

A intervenção ainda perdurou por mais aproximadamente uma hora, o som era intenso. Depois disto, o espaço foi gradativamente sendo abandonado pelas pessoas. Os objetos da instalação foram recolhidos algum tempo depois pelo grupo.

Esta apresentação é uma forma de criar uma releitura do espaço, no caso o espaço que é o entorno da escultura, a praça, etc. É uma intervenção e ao mesmo tempo uma cerimônia de recepção, pois o público torna-se uma alteridade, traçando uma linha de relação com a performance desde o seu início. O público é o objeto principal do ritual, que foi especialmente preparado para recebê-los e transmitir-lhes o espaço modificado. Em semelhança a alguns ritos da cultura secular, principalmente aqueles que propiciam o encontro de dois ou mais povos; elabora-se um espaço interativo de neutralidade e troca, espaço de recepção e intercâmbio.

Mas, no nosso caso, o que é trocado? A apresentação reveste-se de magia quando o público é convidado a participar. Rompe-se o cerco disciplinador, a limitação cotidiana inerente ao próprio espaço. O que a apresentação fornece, é a possibilidade de explorar, de desconstruir as normatizações, de repensar o espaço público como espaço de manifestação estética.

Simultaneamente, o ritual conduz a uma catarse coletiva. A possibilidade de percutir o espaço, de tocar os tambores, de experimentar, cria um clima de exaltação e liberação das

proibições. Estabelece-se, deste modo, um espaço de deslocamento para os corpos se manifestarem.

Anexos

Imagens referentes a apresentação do dia 30 de Setembro de 2003



Espectadores tocam escultura após convite



Últimas experiências

Passei a trabalhar sozinho desde o início de 2004. Os laboratórios foram realizados com o auxílio de uma câmera de vídeo, que registrava o evento. As imagens apreendidas nos primeiros laboratórios suscitaram a imagem do nômade, de um peregrino que leva consigo sua tralha, seus objetos de relação. Isto tudo me levou a pensar a peregrinação como uma espécie de subversão ao controle ou a moldagem que o sistema provoca no corpo para torná-lo eficiente. Percebi que o controle quer limitar nossas ações dentro de um leque de possibilidades, neutralizar toda e qualquer abertura de possíveis. Hospitais psiquiátricos e prisões são espaços de exclusão daqueles que não foram controlados pela subjetividade dominante. É necessário controlá-los com muros, cercá-los, puni-los. Mas ainda existe o caso daqueles que atravessam as cidades, num nomadismo urbano, e que são excluídos porque transgridem a estética do tempo.

Também estava presente em meus laboratórios certos movimentos repetitivos, como aqueles que as pessoas fazem quando pretendem se apossar de um determinado espaço, espécies de idas e voltas que tangenciam um ponto de acomodação. Colonizar o espaço com os poucos recursos que possuímos. Rituais, no sentido que a etologia sustenta ao termo, pois são repetições de movimentos que administram as relações com o meio, pois estabelecem certas constantes.

Expandir e recolher, eis a polarização nômade. Todo caminho percorrido é seguido de uma chegada e uma acomodação. Toda chegada e toda partida requerem um tipo de ritual. No lugar em que chegamos criamos repetições para estabelecer permanência, para marcar a presença; recria-se esteticamente o espaço, posicionando os objetos de relação nos seus devidos locais. Na chegada, o rito da posse, da territorialização corpo-espaço; na saída, o rito de partida, da escolha do que vai e do que fica, da desterritorialização.

Félix Guattari me forneceu uma ferramenta para pensar a subjetividade no ritual: ele fala dos agenciamentos territorializados de enunciação, associados aos povos tribais; os agenciamentos maquínicos desterritorializados, associados ao universo capitalístico; e os agenciamentos de imanência, que são focos de relance processual. Este último tipo caracteriza a criatividade na arte da performance. Com estas noções pude perceber mais claramente a

imanência no trabalho. É que a arte da performance é um plano de imanência que nasce do processo artístico; daí a singularidade, a evasão das formas, o lidar com as novas possibilidades. Minha imanência não é como os agenciamentos territorializados de enunciação das sociedades tribais, porque sou parte de um outro todo que se estende para além de mim, de um outro processo histórico-cultural. Minha opção é a de criar novas modalidades estéticas, divergindo assim dos sistemas pré-estabelecidos.

Nestas últimas experiências encontrei no trabalho prático a idéia do nômade. Na busca de uma poética do processo, o que tenho encontrado é a relação com poucos objetos, com a voz, movimentos muito lentos e fogo. Neste trabalho, crio uma série de transições pelo espaço, relacionando-me com os objetos, tomando-os, juntando-os e separando-os, cantando, lamentando, de tal modo que remonto a cada sessão uma espécie de altar, uma plástica resultante das minhas transições no espaço; algo como desorientar-me, tirar a visão e o conforto, para encontrar novas possibilidades de remontar a experiência. O tempo e o espaço são uma coisa só. O movimento esculpi a forma-tempo do evento. A forma vai transmutando na medida da ação e das forças. Meu corpo não é mais território, mas é um ponto fugaz, uma corrente que passa, um fluxo. As coisas passam da cabeça aos pés. Dos pés a cabeça. Vindo de fora passam por dentro e se juntam à imanência da própria vida, do próprio corpo. É um ritual porque faço passagens para atingir este estado nos eventos. A cada sessão eu utilizo artifícios para esta transição ocorrer. Tenho que trabalhar meu sensorial, para modular meu corpo, colocá-lo na liminaridade.

(...)

Arte como processo de subjetivação

“A arte da performance, liberando o instante à vertigem da emergência de universos ao mesmo tempo estranhos e familiares, tem o mérito de levar ao extremo as implicações dessa extração de dimensões intensivas, a-temporais, a-espaciais, a-significantes a partir da teia semiótica da cotidianidade. Ela nos evidencia a gênese do ser e das formas antes que elas tomem seu lugar nas redundâncias dominantes como a dos estilos, das escolas, das tradições da modernidade. Mas essa arte me parece menos resultar de um retorno a uma oralidade originária do que uma fuga para frente nas maquinações e nas vias maquínicas desterritorializadas capazes de engendrar essas subjetividades mutantes.”

(Félix Guattari)

A homogeneização capitalística, os ritos das culturas tradicionais e a performance contemporânea

Talvez, o momento de crise que atravessa a humanidade nos remeta a uma nova visão da vida, menos calculada e mais viva no presente, atenta às constantes transformações, e entendendo o homem como um dos agentes destas transformações. Crise esta que tem como principal característica o esgotamento da diversidade de subjetividades. Guattari chama atenção para a expansão da subjetividade capitalística que tende a dominar, limitando os espaços estéticos de produção. A subjetividade capitalística estabelece arborizações; sujeitando as potências do infinito a um enunciador transcendente, que enfatizando a existência de hierarquias entre as coisas se posiciona enquanto agente de limitação: “A subjetividade modular não tem mais o controle sob a dimensão da emergência de valores, que se encontra neutralizada sob o peso das tabelas de códigos, de regras e de leis decretadas pelo enunciador transcendente. Esta subjetividade não mais resulta de uma intrincação com contornos móveis das esferas de valorização arrimadas às matérias de expressão; ela é recomposta enquanto individuação reificada, a partir de universais dispostos segundo uma hierarquia arborescente. Direitos, deveres e normas imprescritíveis expropriam as antigas interdições que sempre deixavam lugar para a conjuração e para a transgressão. Essa setorização e bipolarização dos valores pode ser qualificada de capitalística em razão do esgotamento, da desqualificação sistemática das matérias de expressão que ela realiza e que a engajam na ordem da valorização econômica do capital. Este trata num mesmo plano formal valores de desejo, valores de uso e valores de troca, e faz passar qualidades diferenciais e intensidades não discursivas sob a égide exclusiva de relações binárias e lineares. A subjetividade padronizou-se através de uma comunicação que elimina, ao máximo, as composições enunciativas trans-semióticas (desaparecimento progressivo da polissemia, da prosódia, do gesto, da mímica, da postura, em proveito de uma língua rigorosamente assujeitada às máquinas escriturais e a seus avatares mass-midiáticos)” (Guattari:1992:133).

Esta subjetividade dominante, capitalística, é distinta da subjetividade animista das sociedades arcaicas, cujas relações com o espaço encontram-se “globalmente estetizadas”. Nestas, “estratos espaciais polifônicos, freqüentemente concêntricos, parecem atrair, colonizar, todos os níveis de alteridade que, por outro lado, eles próprios engendram. Os objetos

instauram-se em relação a tais espaços em posição transversal, vibratória, conferindo-lhes uma alma, um devir ancestral, animal, cósmico” (Guattari:1992:131)²⁷. Na arte das sociedades arcaicas, este desdobrar de virtualidades é acompanhado de uma reafirmação do território, das marcações e dos códigos culturais; o devir é acompanhado de um retorno aos agentes territoriais da cultura, à memória, pois os rituais envolvem alteridade e identidade. O fazer artístico não comporta individualizações, ao contrário, é fruto da participação coletiva e, além de colocar os indivíduos imersos no território imaginário dos mitos, serve para reger inúmeras passagens. Nestas sociedades, os ritos são usados como uma espécie de agenciamento de alteridades. O ritual coloca numa zona de intercâmbio seres diferentes, uma zona de ambigüidades, de conflito e relação, uma zona de turbulência. Esta zona envolve a presença de múltiplas alteridades, como relata Regina Müller sobre o ritual *Turé*, realizado pelos Asuriní do Xingu: “A ação ritual que se desenvolve entre a *tayve* e a *jangaiva*, representa, de um lado, a passagem entre esferas cósmicas e estados ontológicos e, de outro, expressa as relações entre estes níveis: vivos e mortos, humanos e espíritos, Asuriní atuais e ancestrais (categorias únicas pertencentes ao passado mítico). A estas relações se sobrepõem as existentes entre dois ou mais grupos locais. Quero dizer que o ritual trata do ponto de vista do espaço, de relações cósmicas e sociais, entre categorias “diferentes” de seres, sejam sobrenaturais e humanos sejam humanos e humanos” (Muller:1990:133).

Ora, não se trata de buscar um retorno aos modos de vida característicos das sociedades arcaicas, mesmo porque este retorno não nos é mais possível; mas de repensar a arte contemporânea como uma esfera de intercâmbio com o espaço social, com as produções de risco que atualizam e expandem o território esteticamente neutralizado pelos agentes capitalísticos. Trata-se de uma revalorização dos elementos margeantes, das alteridades, da revalorização da não-especialização, dos ritos de passagem. Não uma arte institucionalizada, amoldada em determinados espaços de permissão; mas uma arte de produção, auto-gerativa, descentralizada, que integre corpo e espaço. Uma arte imanente, que produza alteridades, aumentando os níveis de aspereza e a diversidade.

²⁷ Segundo Guattari, o animismo da arte tribal também pode ser encontrado no universo da infância, da loucura e do amor.

Na busca por uma nova forma de perceber as relações com o corpo e o espaço, é possível que a arte tenha um papel fundamental. Não como uma arte neutra, de cunho somente apreciativo; mas como uma arte participativa, que integre saberes e ações na construção de novas paisagens. Nesta nova visão, a ação artística não será algo destacado de nossa experiência diária, mas algo que, integrando ação e forma, possa conduzir os indivíduos e os coletivos à produção de novos espaços estéticos. Uma arte que agencie saberes coletivos, no sentido de uma auto-produção cultural, e que não separe a ação corporal e estética do espaço social. Estas idéias estão presentes na anti-arte ambiental de Oiticica: “...a anti-arte transforma a concepção de artista: não mais um criador de objetos para a contemplação, ele se torna um ‘motivador para a criação’. Com isso, superam-se as ‘posições metafísicas, intelectualista e esteticista’, que supõem a ‘elevação’ do espectador a uma ‘metarrealidade’, a uma ‘idéia’ e a um ‘padrão estético’. Esse deslocamento aponta para uma nova inscrição do estético: a arte como intervenção cultural. Seu campo de ação não é o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social” (Favaretto:1992:124).

Nesta nova visão, os processos corporais e a criação estética deverão tomar uma posição de maior importância. Esta importância consiste em relevar o sensível corporal, em atualizar os saberes criando passagens, transições de um estado a outro. Um fazer artístico que, questionando as cristalizações ineficazes à vida, ao inconsciente, encontre na criatividade estética e processual o redirecionamento das ações, conduzindo-as de modo inovador em relação ao meio. Uma arte que agencie desejos e espaço.

Um novo paradigma deve ver a criação artística não como fruto dos especialistas, mas como uma necessidade do homem, como uma forma de orientar o homem nas suas migrações. Nesta perspectiva de integração, é possível que arte e conhecimento não sejam universos tão díspares, como não eram nas sociedades tradicionais. A revalorização do saber imanente do corpo re-inventa a polifonia da comunicação, a multiplicidade das linguagens expressivas, disponibilizando a gênese dos saberes a todos, no próprio processo cultural. Uma cultura de fluxos, uma arte que faça nascer.

Neste sentido, a arte não é mais fruto do real; ao contrário, ela é trabalhada para produzir novas realidades, novos modos de estar no mundo, novas formulações para o espaço

social. Uma arte que trabalha a sensibilidade corporal, a memória e os desejos coletivos, manifestando-os numa escala ambiental. Assim, a arte deve intervir no espaço e através da ação coletiva recriar modos de compor esteticamente o espaço. O ritual artístico surge como processos de subjetivação, orientando o homem nômade em suas travessias pela vida.

Ritual e nomadismo

A noção de ritual está associada às passagens. Mas na arte contemporânea, estas passagens não são como as passagens rituais das sociedades arcaicas. Nestas, os ritos percorrem as virtualidades ao mesmo tempo que as coloniza, as absorve no território local. Isto quer dizer que a desterritorialização promovida nos ritos liminares é acompanhada de uma re-territorialização.

Nossas experiências de criação em artes nos faz afirmar um outro tipo de ritual. Não é como o ritual das sociedades tradicionais, cujos signos circunscrevem o sentido cosmológico do território mítico. Em nossos trabalhos, o ritual conduz cada experiência a um novo registro, um novo foco de desdobramento; e este foco é sempre uma dimensão liminar da vida cotidiana: é o traçado de uma fuga existencial em relação às tradições da modernidade, aos avatares capitalísticos. Portanto, o ritual surge em nossas experiências como práticas artísticas e existenciais que conduzem passagens que levam o corpo a uma adaptação, para que ele se refaça em um território mitopoético, numa outra forma do pensamento-ação que se desdobra à margem das forças cotidianas. São ritos de singularização, pois buscam escapar do controle estético-existencial exercido pela sociedade. A subjetivação é um paradigma da *performance art*, o que coloca cada manifestação numa perspectiva singular na história da arte, conforme assinala Glusberg: “Na história da arte, nos encontramos com essa dicotomia entre formas estáticas e formas dinâmicas que se opõem: uma escultura é estática, uma hidroexperiência é dinâmica, e ambas exigem uma sustentação temporal. Nas performances, esse aspecto vai mais além que a duração real (cronológica ou astronômica) da obra”. E completa: “Há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo e próprio de cada performance, que assume um valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las de outras” (Glusberg:1987:67).

O ritual artístico contemporâneo promove uma abertura existencial para o *performer*, que recria seu corpo paralelamente ao corpo cotidiano, abrindo uma linha de fuga. A sobreposição do corpo multiplicado ao corpo-cotidiano é um meio de criar, não somente um modo operador do espetáculo artístico, mas também uma transição psicofísica, uma modulação da subjetividade. Neste sentido, o fazer artístico não produz somente um resultado estético, mas a própria passagem de limiar subjetivo do indivíduo ou coletivo, que migra de uma posição do saber à outra. Aproximar o processo artístico do ritual significa, pois, redimensionar o corpo, relevando o próprio processo de subjetivação inerente. Significa trabalhar no campo das mitologias individuais e coletivas, significa aproveitar o movimento da própria vida - as sincronicidades, as problemáticas, as crises; fazendo deste movimento o objeto da criação. No ritual o corpo quer fluir, deixar de lado o ser imutável para migrar. Neste sentido, não existe uma “arte exclusiva” ou um “corpo neutro”; estamos sempre buscando a transformação dos estados atuais, buscando adequar o saber às novas situações. Os códigos são formas de estabelecer permanência, mas os fluxos estão numa constante transformação. Os rituais são responsáveis por encaminhar estas passagens para indivíduos e coletivos.

Bibliografia

- ARANTES, U. C. - **Artaud: teatro e cultura**. Campinas. Editora da Unicamp. 1988.
- ARTAUD, A. - **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo. Martins Fontes. 1991.
- BARBA, E. - **The Paper Canoe**. London-New York. Routledge. 1995.
- _____ - **A Arte Secreta do Ator**. Campinas/SP. Ed. Da Unicamp. 1995.
- BASTIDE, R. – **O Candomblé da Bahia: Rito Nagô**. São Paulo. Ed. CIA editora nacional. Coleção Brasilianas. 1978.
- COHEN, R. - **Performance como Linguagem**. São Paulo. Perspectiva. 1989.
- _____ - **Work in Progress na Cena Contemporânea**. São Paulo. Perspectiva. 1998.
- COHEN, R.; Agra, Lucio – **Criação em Hipertexto: vanguarda e territórios mitológicos**. (s/d).
- CARLSON, M. – **Performance: a critical introduction**. London and New York. Routledge 1996.
- _____ – **Teorias do Teatro**. São Paulo. Ed. da Unesp. 1997.
- CASSIRER, E. – **A Filosofia das Formas Simbólicas**. São Paulo. Martins Fontes. 2001.
- _____ – **Linguagem e Mito**. São Paulo. Perspectiva. 2000.
- DELEUZE, G. – **Conversações**. Rio de Janeiro. Editora 34. 1992.
- DELEUZE, G. ; GUATTARI, F. - **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro. Editora 34 – 1995.
- DUARTE JUNIOR, J. F. - **O Que é Realidade**. 7ª ed. São Paulo. Brasiliense. 1984.
- _____ . - **O Sentido dos Sentidos: A educação (do) sensível**. Tese de doutorado. Campinas. Unicamp - Faculdade de educação. 2000.
- DURKHEIM, E. - **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo Edições. Paulinas. 1989.
- ECO, H. – **Obra Aberta**. São Paulo. Perspectiva. 2001
- ELIADE, M. - **O Sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Livros do Brasil. Lisboa. s/d.
- _____ - **Mito e Realidade**. Ed. Perspectiva. 1963.
- FOUCAULT, M. – **Vigiar e Punir**. Petrópolis/RJ. Ed. Vozes. 1975.

- FAVARETTO, C. - **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 1992.
- GARCIA-ROZA, L. A. - **Freud e o Inconsciente**. Rio de Janeiro/RJ. Jorge Zahar Editora. 1988.
- GEERTZ, C. - A Religião como Sistema Cultural. In: **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.
- _____ - A Arte como Sistema Cultural. In: **O Saber Local**. Petrópolis. Vozes. 1999.
- GLUSBERG, J. – **A Arte da Performance**. SP. Perspectiva. 1987.
- GOFFMAN, E. – **Interaction Ritual**. New York. Anchor Books – 1967.
- GOSWAMI, A - **O Universo Auto-Consciente**. RJ. Record/Rosa dos Tempos. 1998.
- GREGOR, T. - **Mehináku: o drama da vida diária em uma aldeia do Alto Xingu**. São Paulo. Companhia editora nacional. 1982.
- GUATTARI, F. – **O Inconsciente Maquínico: ensaios de esquizo-análise**. Campinas. Papirus. 1988.
- _____ - **As Três Ecologias**. Campinas. Papirus. 1990.
- _____ – **Caosmose: um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro. Editora 34. 1992.
- GUINSBURG, J. – **Da Cena em Cena**. SP. Perspectiva. 2001.
- HALBWACHS, M – **A Memória Coletiva**. Paris/França. Ed Presses Universitaires de France. 1950.
- JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1964.
- KERSHAW, B. **The Radical in Performance: Between Brecht and Baudrillard**. London-New York. Routledge. 1999.
- LANGDON, E. J. M. (org.) - **Xamanismo no Brasil: novas perspectivas**. Florianópolis. Editora da UFSC. 1996.
- LAURENTIZ, P. – **A Holarquia do Pensamento Artístico**. Campinas/SP. Ed. Da Unicamo. 1991
- LÉVI-STRAUSS, C. - **O Pensamento Selvagem**. São Paulo. Cia Editora Nacional. 1976.
- LÉVY, P. – **As tecnologias da inteligência**. São Paulo/SP. Ed. 34. 1993.
- LUCKMAN, T. ; BERGER, P. T. – **A Construção Social da Realidade**. Petrópolis/RJ. Ed. Vozes. 1966.
- MASUNAGA, S. – **Zen Exercícios Imagéticos**. São Paulo/SP. Siciliano. 1990.

- MAUSS, M. - **As Técnicas Corporais**. In: Sociologia e Antropologia Vol. II. São Paulo. Editora Pedagógica e Universitária. 1974.
- MÜLLER, R. P. - **Os Asuriní do Xingu: história e arte**. Campinas. Editora da Universidade Estadual de Campinas. 1990.
- _____ - **Rituais Religiosos e Performance Artística: uma leitura antropológica do espetáculo bailarinas de terreiro**; in: Cultura Vozes Vol. 89, Fascículo 3 (p.128-133). Editora Vozes. 1995
- _____ – **Ritual e Performance Artística**; In: Performáticos, Performance & Sociedade. Brasília. UNB. 1996.
- _____ - **O Corpo em Movimento e o Espaço Coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis**; In: Niemeyer, A.M. e Godoi, E. P. (orgs.).
- _____ - **Além dos Territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos**. Ed. Mercado de Letras / Departamento de Antropologia, IFCH / UNICAMP. 1998.
- _____ – **Corpo e Imagem em Movimento**; In: Revista de Antropologia (43 n°2):165-193. São Paulo. USP. 2000.
- _____ - **O Corpo em Movimento: mortos e deuses na dança de São Gonçalo**; in: Cadernos CERU série (2- n°12):91-113. Centro de Estudos Rurais e Urbanos, Humanitas/FFLCH/USP. São Paulo. 2001.
- NAFFAH NETO, A. - **O Inconsciente: um estudo crítico**. 2ª Ed. São Paulo. Ática. 1988.
- _____ - **O Inconsciente como Potência Subversiva**. São Paulo. Escuta. 1991.
- SANTAELLA, L. – **O que é semiótica**. São Paulo/SP. Ed. Brasiliense. 1990.
- SCHECHNER, R - **Performance Theory**. London-New York. Routledge. 1988.
- _____ - **The Future of Ritual: writings on culture and performance**. London-New York. Routledge. 1993.
- _____ - **Performance Studies**. USA/Canadá. Routledge. 2002.
- _____; APPEL, W. (org.) – **By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual**. Cambridge. Press syndicate of University of Cambridge. 1990.
- SOUCASAUX, N. – **Objetos Externos e Objetos Internos: imagens e impressões psicossensoriais e mentais**; in: O psíquico e o Psicofísico. Rio de Janeiro/RJ. Ed. Imago. 1990.

- TURNER, V. - **O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura**. Petrópolis. Vozes. 1974.
- _____ – **The Anthropology of Performance**. New York. PAJ Publications. 1988.
- _____ - **Are there universal of performance in myth, ritual and drama**; In: *By Means of Performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge. Press syndicate of University of Cambridge. 1990.
- WECHSLER, S. M.- **Criatividade: descobrindo e encorajando**. Campinas/SP. Ed. Psy. 1993.