

FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES
CURSO DE COMUNICAÇÃO DAS ARTES DO CORPO

OS ESTADOS DE EMERGÊNCIA EM PROCESSOS CRIATIVOS NA PERFORMANCE

AUTORA: JOANNA JUNQUEIRA BARROS

Curso de Comunicação das Artes do Corpo – Faculdade de Filosofia,
Comunicação, Letras e Arte

ORIENTADOR: PROF. DR. CASSIANO SYDOW QUILICI

Curso de Comunicação das Artes do Corpo – Faculdade de Filosofia,
Comunicação, Letras e Arte

RESUMO: A EXPRESSÃO ESTADOS DE EMERGÊNCIA OCUPA, ATUALMENTE UM LUGAR DISTANTE DO DESEJÁVEL, ONDE SENSações COMO MEDO E PÂNICO PROVOCAM TENTATIVAS DE IMPEDIMENTO E/OU ABAFAMENTO DO NOVO. O OBJETIVO DESTA PESQUISA FOI FAZER UMA REFLEXÃO SOBRE A QUALIDADE DESSE TIPO DE ESTADO COM O INTUITO DE LANÇAR NOVA LUZ SOBRE ELE, TENDO EM VISTA SUA IMPORTÂNCIA EM PROCESSOS CRIATIVOS. A CONCLUSÃO APONTOU PARA UM POSSÍVEL PAPEL POLÍTICO DE PERFORMANCES ARTÍSTICAS QUE SERIA O DE PRODUZIR INSTABILIDADE QUE PERMITA TRÂNSITO CRIATIVO ENTRE ATOR E ESPECTADOR.

Palavras-Chave: Emergência, Performance, Estado, Arte, Liminalidade

Introdução

Este trabalho é uma reflexão sobre o conceito de estado de emergência e sua importância em processos criativos, mais especificamente dentro do campo de performances artísticas. Partindo de minha própria experiência em performances, da minha formação em direito e estudos em artes visuais, tentei traçar um paralelo entre macro estados de emergência e estados de emergência do corpo na performance. Esse assunto surgiu pela primeira vez em meu trabalho com desenhos, esculturas e uma performance feitos em 2007 numa exposição chamada "O estado de emergência: estudos sobre estrutura e controle"¹ realizada em Kassel/Alemanha quando estudava artes visuais.

Nela eu usei palavras como emergência, caos, estrutura e ordem de forma intuitiva, sem aprofundar-me em leituras sobre o assunto. No entanto, desde aquela época ficou claro que esses conceitos são de extrema importância em minha pesquisa como artista. A iniciação científica que deu origem a esse

¹ <http://www.joannabarros.com.br/site/o-estado-de-emergencia-estudos-sobre-estrutura-e-controle>

artigo foi o começo dessa pesquisa. Nela abordei conceitos básicos da performance. Dentre eles, um dos mais importantes é o conceito de liminaridade.

A liminaridade é um espaço fronteiro, a soleira da porta ("*threshold*"), a entrada, uma passagem. Esse termo é usado de forma direta ou está implicitamente presente em diversas situações da vida cotidiana e da vida ritual de praticamente todas as sociedades. O foco da pesquisa se deu em manifestações de experiências liminares e quais as diferenças, em termos de seus resultados, quando são vividas ou abafadas.

A palavra emergência foi escolhida justamente por seus significados de urgência, gravidade e nascimento. Parti da observação de um fato: que normalmente, pelo menos num primeiro momento, essa palavra é associada a algo ruim. Ou seja, no dia a dia, tendemos a não desejar emergências. Existe uma inclinação a associarmos estados de emergência a acontecimentos doloridos, mortes e acidentes, e não ao "simples" surgimento de algo novo. O que esse tipo de associação produz?

Uma das hipóteses exploradas nessa pesquisa é a de que essa associação produz tentativas de abafamento de emergências, e isso, em termos práticos, provoca o surgimento do novo de forma muito mais violenta e traumática. Um novo que talvez seja bem pior do que o velho ou, até mesmo uma repetição enrijecida de algo que já não funcionava. A palavra novo não significa que o que surge seja algo necessariamente mais agradável, flexível ou libertador. Suas propriedades dependem de como a emergência é vivida.

Essas questões são de extrema importância dentro do campo da arte, tendo em vista que artistas buscam constantemente a instabilidade já que é ali, no limiar, que existe terra fértil para que algo nasça. No entanto, são necessários um tipo de atenção, disponibilidade e espaço para que exista fluxo ao invés de hemorragia. Lidar com a instabilidade é, talvez, saber orientar fluxos de forma que as forças livres no estado de emergência se reorganizem para o nascimento de algo desejado, ainda que desconhecido.

Mas saber lidar com a instabilidade não é algo importante apenas para artistas. O homem tenta fazer isso desde sempre. Ritos de passagem em tribos indígenas são um bom exemplo de como é importante dar atenção e buscar maneiras de viver estados instáveis. Rituais dessa natureza ainda existem, mas não têm o alcance que tinham em sociedades pré-industriais e menores que as atuais.

Outro objetivo da pesquisa foi o de explorar estados de emergência hoje em dia e o papel criativo de experiências liminares em contextos atuais. Para isso, parti de três focos de gravidade inter-relacionados. O primeiro foco foram macro estados de emergência, aqueles descritos nos ordenamentos jurídicos,

no direito. O segundo foram micro estados de emergência, a micro política do organismo: um corpo, seus órgãos, seu sangue e suas angústias. O terceiro foram estados de emergências microscópicos, que estão presentes em meu trabalho artístico.

Para tratar dos três pontos gravitacionais utilizei os conceitos de estado de exceção (discutido por Giorgio Agamben), de drama social e seus possíveis processos de reflexão (propostos por Victor Turner), da peste e do organismo (descritos por Antonin Artaud), e do "feedback loop" em performances artísticas (do qual trata Erika Fischer-Lichte). Além disso, utilizei performances artísticas e desenhos que fiz nos últimos anos, ambos relacionados com o tema, de modo mais ou menos implícito.

1. Desenvolvimento (as linhas e o trançado)

A primeira linha condutora desta pesquisa é o conceito de estado de exceção proposto por Giorgio Agamben. Segundo o autor, a instauração do estado de exceção explicita a existência de uma fratura essencial do direito que se localiza entre a norma e sua aplicação (Agamben 2004:49). A exceção é o que expõe essa fratura. Ela o faz por meio da suspensão da aplicação da lei, mas não da lei propriamente dita. Ou seja, a lei segue existindo como potência, mas sua aplicação e seus efeitos são temporariamente "congelados". Isto, em termos práticos, dá a impressão de que não existe norma.

A força da lei, no entanto, segue existindo e está livre para ser usada. Ela é um tipo de poder que normalmente está contido mas que na exceção é temporariamente liberado, podendo ser utilizado tanto por autoridades que visem manter a ordem e a proteção da constituição que foi suspensa, quanto por organizações revolucionárias que têm como objetivo criar uma nova constituição.

A decretação do estado de exceção instaura, portanto, um período de incertezas, que muitos associam a palavras como caos e crise. Esse estado não dura muito, ou pelo menos não deveria durar tanto, pois a exceção converte-se em outra coisa quando decretada por tempo ilimitado. Essa coisa, ainda que receba o nome de exceção ou emergência, não se confunde com estas.

No entanto, é justamente isso que vem acontecendo. Atualmente, o estado de exceção tornou-se regra - paradigma de governo dominante na política contemporânea - (Agamben 2004:13). O estado de exceção passou a determinar um "patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo" (Ibid.). Talvez por isso tenha crescido nos últimos tempos a associação entre estado de exceção e ditadura, algo que não deveria acontecer, posto que a exceção, antes de ser o acúmulo de poder nas mãos de uma só pessoa, é a

suspensão dos direitos que limitavam o acúmulo de poder, e isso permite a abertura de um espaço rico em possibilidades.

Existe um espaço semelhante a esse dentro do esquema de drama social proposto por Victor Turner. De acordo com o autor, existem quatro etapas no esquema do drama social: a quebra, a crise, os processos de reflexão (redressive processes) e a fase final.

A crise é precedida da quebra de uma regra (religiosa, moral, jurídica), de forma consciente ou inconsciente, num contexto público. Uma regra é um tipo de relação. Quebrá-la, portanto, implica em interromper ou suspender algum vínculo. Assim como a decretação do estado de exceção interrompe (por meio da suspensão) a relação entre a lei e sua aplicação, e abre um espaço onde forças antes contidas estão livres, a quebra de uma regra dentro do esquema de drama social também o faz. Face à crise, uma sociedade entra num período de reflexão onde busca saídas possíveis.

Uso a palavra reflexão para traduzir o termo em inglês "*redressive*", no entanto, esta palavra comporta outros significados que são importantes para esta pesquisa tais como: compensar, retificar, corrigir, reformar, remediar, reparar, aliviar, desagravar, ajustar. É uma fase, portanto, de reflexão pós crise, mas que também pode acontecer de forma cíclica para prevenir crises (caso, por exemplo, de rituais realizados periodicamente para garantir o fortalecimento dos vínculos sociais).

Diferentes processos são postos em marcha nesta fase, tais como: judiciais, neste caso o foco da reflexão seriam as evidências (provas) e os motivos da crise; políticos, que vão da deliberação à revolução ou à guerra; religiosos, que têm como foco questões éticas e morais, e rituais dos mais variados tipos.

O teatro - e, em termos mais amplos, as performances artísticas - está incluído no grupo dos rituais. Posteriormente o autor diferencia o teatro dos rituais, mas, por agora, vamos deixá-los no mesmo "grupo", ou seja, o da terceira fase do drama social no qual ocorrem processos que fazem algum tipo de autorreflexão social. Deixando claro que alguns desses processos acontecem como forma de prevenir crises macroscópicas, fortalecendo os vínculos e lidando, portanto, com uma esfera quase invisível, enquanto outros acontecem quando a crise já estourou.

A performance ocupa, portanto, um lugar que não é o de reproduzir ou representar dramas sociais, mas sim de reflexão e prevenção. Para que este fluxo de ações e pensamentos aconteça é necessário um certo tipo de espaço, que tem como uma de suas características marcantes a liberdade de forças sem uma regra prévia de conduta. É um estado rico em possibilidades.

Muitas pessoas confundem este estado de liberdade com o caos total, com uma grande confusão que não leva a nada. No entanto, a liberdade de ação não significa que qualquer coisa vale, porque qualquer coisa pode. Muito pelo contrário, a liberdade de associação na fase de reflexão é proporcional à crise com a qual se está lidando ou que se quer prevenir. Vale qualquer coisa, desde que ela seja eficaz. Eficácia não significa reestabelecimento de ordens antigas ou regras desgastadas, mas sim, uma forma de lidar com situações reais e mais, que isto deve ser feito dentro de uma escala de tempo que não é infinita. Ou seja, existe uma janela de tempo depois da qual algo se constituirá, quer este algo seja desejado ou não.

Assim como a exceção é temporária, o período de reflexão é um lugar de passagem. A crise joga as pessoas nela envolvidas num lugar "entre e no meio", o lugar do "talvez", das ambiguidades onde tudo é possível porque nada foi decidido. É a fase chamada de "período de margem" nos ritos de passagem e é uma fase transitória, por definição.

Erika Fischer-Lichte também fala desse espaço-entre como o lugar onde ocorrem as performances artísticas. A autora, no entanto, não está querendo explicar o que é este lugar, mas sim o que pode acontecer nele e que tem a capacidade de (re)encantar o mundo.

Para a autora, as performances artísticas pós 1960 começaram a explorar algo que, ainda que sempre tenha existido, não era antes considerado a performance em si. Esse algo é um processo nomeado por ela de *feedback loop*.

O *feedback loop* é a troca instável de papéis entre performers e espectadores. Essa troca sempre existiu, em maior ou menor escala, mas nunca ocupou o lugar que ocupa hoje. Segundo a autora, o que passa a acontecer em grande parte das performances deste período é que a troca de papéis entre atores e espectadores, e suas consequências, passam a ser o ponto chave das performances. Ou seja, a troca é vista como o que constrói a performance, e não apenas como algo que acontece.

Além disso, a interferência de espectadores na performance (no papel de atores) passa a ocorrer por meio de uma decisão ética, e não apenas por conta de um choque. Como exemplo a autora cita a performance "*Lips of Thomas*"² de 1975, da artista Marina Abramovic, na qual espectadores interferem (colocando um fim à mesma) por meio de uma ação que visa proteger o corpo da artista e não seus corpos. Diz a autora (Fischer-Lichte, 2008:12):

² Nessa performance a artista realiza uma sequência de ações: despir-se, comer uma grande quantidade de mel, beber uma garrafa de vinho, quebrar a taça de vinho com sua mão direita e sangrar, usando uma lâmina ela corta uma estrela de cinco pontas em seu abdômen, sangrar, chicotear-se de costas para o público, deitar-se numa cruz de gelo que tem sobre si um aquecedor. A intenção da artista era de ficar na cruz até que o gelo derretesse, no entanto, depois de 30 minutos ali, a platéia interveio tirando-a de lá e, portanto, colocando um fim à performance. (Fischer-Lichte, 2008:11)

Throughout her performance, Abramovic created a situation wherein the audience was suspended between the norms and rules of art and everyday life, between aesthetic and ethical imperatives. She plunged the audience into a crisis that could not be overcome by referring to conventional behavior patterns.

A palavra suspensão nos transporta imediatamente aos textos de Agamben e Turner. Pode-se dizer que a artista provoca de forma consciente, um estado de emergência em si e, como na performance artista e público são co-criadores e se indeterminam, esse estado se estende a quem vê. Em outras palavras, a artista "joga" os espectadores no lugar entre os lugares, "*betwixt and between*". Lá, eles se veem face a face com uma crise que não pode ser solucionada por meio de comportamentos conhecidos, padrões estabelecidos ou regras preexistentes. Para a autora, as ações que emergem neste lugar de indeterminação têm a capacidade de (re)encantar o mundo.

O reencantamento do mundo não deve ser entendido como algo mágico ou uma propriedade que transcenda a capacidade de quem quer que seja. Esse termo é usado para descrever a "simples" ressignificação de certas ações, coisas ou comportamentos que, quando realizados ou observados num espaço de liminaridade adquirem outra qualidade e força de forma que algo que sempre existiu passa a ser visto de outra maneira e transforma as pessoas (performers-espectadores) que participam dessas ações. A mudança na forma de olhar (re)encanta.

Mas isso não é algo novo, muitos já apontavam para a importância desse lugar. Dentre eles, Antonin Artaud é um nome que se destaca. "*Again and again, Artaud emphasized that theatre performances aimed liminal states*" (Ibid, pg.194). O poeta, como cita Turner (1995:12) também buscava uma maneira de resgatar um tipo de força transformadora que estava presente nos rituais de sociedades pré-industriais e que foi perdida quando os rituais se transformaram em mero entretenimento ou racionalização da vida.

Ao escrever sobre a peste e o teatro, o poeta diz que "... o teatro também toma gestos e os esgota: 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, 1999:24).

Refazer elos. Esta é uma das propriedades tanto da peste quanto do teatro. Mas o que é necessário para que elos sejam refeitos? Ao que tudo indica, um estado instável das coisas, tanto num reino, quanto num corpo. Talvez por isto a peste coincida "também na ordem política com as reviravoltas mais profundas", e, no corpo, com "uma desordem fundamental das secreções" (ibid: 15).

Parece existir algum tipo de força que é liberada, tanto no teatro quanto na peste, e que surge num estado de desordem. No entanto, existe uma diferença

essencial entre a peste e o teatro (entendido aqui como performances artísticas no geral). É que o teatro, ao contrário da peste, não esgota os corpos. A força da peste, dos cataclismos, dos assassinatos, ao contrário do que acontece na vida cotidiana, não se esvai no teatro, nele, essa força se descarrega na sensibilidade de quem observa.

Talvez possamos até dizer que esta força é algo vital que, quando num contexto trágico, pode significar amontoados de corpos e um cheiro que invade a cidade e expulsa dela quem sobreviveu, mas, quando é liberada em outros contextos, como em performances artísticas, tem a capacidade de transformar, sem que isso signifique uma matança, ao menos no sentido literal da palavra.

Trabalhamos, portanto, com linhas de força, ou melhor, com a quebra de linhas e consequente energia liberada no espaço. Nosso objeto é justamente a brecha aberta, a lacuna, a fratura, onde forças que tradicionalmente são separadas, misturam-se. É o espaço onde se desenrolam experiências liminares.

É muito comum romantizar este tipo de lugar porque em teoria ele é realmente belo, ou então ir para o extremo oposto, o de evitá-lo a qualquer custo. Nenhum desses extremos interessa. Na segunda parte do trabalho, tentei descrever um tipo de entrada pulsante na fratura, deixando claro, desde o início, que existem inúmeros outros.

1.1 Metodologia

O cruzamento entre os textos e performances artísticas realizadas por mim ao longo do período de um ano de pesquisa foi a metodologia adotada. Além disso, como mencionado na introdução, a pesquisa teve três pontos gravitacionais que iam de esferas macroscópicas à esferas microscópicas de emergência. Num primeiro momento foram realizadas leituras, fichamentos, e posteriormente a elaboração de capítulos com base em cada um desses pontos, para depois realizar o cruzamento dessas órbitas.

Dessa forma, na segunda parte da iniciação os capítulos foram criados a partir de uma possível organização de passos de entrada em estados de emergência e de algumas de suas propriedades marcantes. Nesses capítulos a teoria não aparece de forma linear, mais num tipo de mergulho ou trançado que vai do macro ao micro. Esse também foi um dos objetivos que norteou a pesquisa: o de aproximar teoria e prática e também áreas do conhecimento que tradicionalmente andam separadas, tais como a Arte e o Direito. Além disso, séries de desenhos também desempenharam um papel importante. Os desenhos entraram como um capítulo à parte, como mais uma linha condutora da pesquisa.

O trançado entre o estudo teórico e as performances é de extrema importância em meu trabalho. Busco explorar as possibilidades de criação de conhecimento a partir do trânsito entre teoria e prática que, já se sabe, não são opostos ou desconectados e nem possuem relação hierárquica entre si. Nesse sentido, a pesquisa teórica não é o que dá base para a performance ou vice versa. O que existe é uma ajuda mútua, são tipos de linguagem distintos e que podem iluminar pontos da questão de formas diferentes, que são complementares, e não ilustrativas ou explicativas. A performance e os desenhos não são ilustração da teoria e esta não é uma explicação daqueles.

1.2 Conclusões

Os autores estudados nesta pesquisa exploram os possíveis significados de uma força liberada num lugar instável "espaço entre os espaços". Seja a decretação da exceção num Estado de Direito; a instauração, reconhecimento e reflexão de uma crise numa sociedade tribal; os efeitos da peste numa cidade e como vivê-los no teatro; ou a possibilidade de troca e divisão de poder criativo em performances artísticas pós 1960. Uma das conclusões importantes é que nesses espaços se pode transformar, ou, como diz Erika Fischer-Lichte, (re)encantar o mundo.

A performance é um desses lugares. Ela se caracteriza pela vivência de experiências liminares de um grupo de pessoas em determinado espaço num determinado instante de tempo. Este lugar e este tempo são caracterizados por extrema instabilidade e pela ausência, ou no mínimo flexibilização de elos e/ou conexões prévias. Isso permite a criação de novas relações que têm a capacidade de (re)encantamento e transformação do mundo, ainda que esta transformação seja "apenas" interna e aparentemente imperceptível.

Um terreno de instabilidades pulsantes, de angústias suportáveis e até desejáveis porque, quando vividas "chegam a um certo limite e se transformam" (Quilici, 2004:88). Mistura e liberdade de forças que talvez tenha como um dos seus papéis centrais, não apenas a transformação de alguém ou de algo, mas a conscientização, por meio da experiência vivida, de que se pode sempre criar.

Se não existir memória de forças que se misturam, produzindo um estado indefinido de coisas, a reação imediata será a de evitar a mistura a todo custo, ou fingir que nada está acontecendo. No entanto, o nada acontece.

Como num círculo vicioso, quanto menor for o contato com experiências liminares, menos consciência ter-se-á delas. Isto se reflete no mundo na forma de estagnação. Não se cria porque não se sabe habitar os espaços de criação.

Talvez seja este um dos papéis políticos mais importantes das performances artísticas: o de, em contextos menos aterrorizantes, mas não menos graves,

criar terrenos instáveis. Algo como a construção de memória de intimidade com os abismos/fraturas/lacunas/brechas nos quais ocorrem experiências liminares. Uma contribuição para que elas sejam vividas e não abafadas.

Quando digo vividas faço isso sabendo que é impossível não viver emergências. Ou seja, independentemente de tentativas de abafamento ou impedimento, alguma hora o novo emerge, quer se queira ou não. No entanto, a qualidade do que surge e as transformações provocadas por ele podem ser completamente diferentes dependendo de como foi a vivência do processo pré-emergir (redressive process).

Se há espaço, tempo e atenção no estado de emergência, a evolução que dele decorre é algo que provoca crescimento e não uma adaptação ao insuportável. Ao contrário disso, um não viver de estados emergenciais cria algo que pode ser descrito como ignorância em relação ao processo de criação. Isto produz uma situação surreal de pessoas que não sabem do próprio potencial criador e que perdem autonomia para se auto-transformar.

Muitas questões que desejo explorar não puderam ser abordadas nessa primeira fase da pesquisa. Uma delas é como reconhecer e explorar caminhos de produção de instabilidade. Um dos que penso ser o mais "conhecido" é o contato com o estrangeiro. O que é o estrangeiro? Como posso relacionar-me com ele? Qual o papel do estrangeiro (interno ou externo) na produção de terra fértil (terra boa para emergências) e porque é importante buscar formas de recebê-lo?

Essas são algumas das questões que abordarei em meus próximos trabalhos.

Bibliografia

- AGAMBEM, Giorgio. "O estado de exceção". São Paulo: Boitempo, 2004
- ARTAUD, Antonin. "O teatro e seu duplo". São Paulo: Martins Fontes 1999
- FISHER-LICHTE, Érica. "The transformative power of performance". NY: Routledge, 2008
- QUILICI Sydow, Cassiano. "Antonin Artaud teatro ritual". São Paulo: Anna Blume, 2004
- TURNER, Victor. "Are there universals in myth, ritual and drama?". In "*By means of performance*". NY, Cambridge University Press, 1995
- VAN GENNEP, Arnold. "Os ritos de passagem". Petrópolis: Vozes, 2011