



Imagem: do cinema para a performance

Carina Sehn
Paola Zordan

Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Porto Alegre/RS, Brasil

RESUMO – Imagem: do cinema para a performance – No âmbito de uma pesquisa sobre as artes do corpo, o texto aborda o problema da representação da imagem perante as forças corpóreas. Com os estudos filosóficos que Deleuze faz junto ao cinema, trazemos sua taxionomia da imagem, que passa de uma imagem-movimento a uma imagem-tempo, e também consideramos o teatro para analisar como a imagem se lança de uma representação estratificada, moralizante, a uma imagem performática, vibrátil. O trabalho de artistas contemporâneos nos permite e faz pensar a imagem na sua relação com o novo, com o que não é possível conter, com as imagens produzidas pela arte da performance, por um corpo que cria imagens sucessivamente.

Palavras-chave: **Performance. Imagem. Corpo. Cinema. Representação.**

ABSTRACT – Image: from cinema to performance – In the scope of a research on the body arts, the text approaches the issue of image representation in face of corporeal forces. With Deleuze's philosophical studies on cinema, we bring his image taxonomy, which passes from a movement-image to a time-image, and we also consider theater to analyze how an image is launched from a stratified and moralizing representation to a performative and resonating image. The work of contemporary artists allows and makes us think an image in its relation with the new, with what is impossible to restrain, with images produced by the art of performance, by a body which creates images successively.

Keywords: **Performance Art. Image. Body. Cinema. Representation.**

RÉSUMÉ – Image: du cinéma à la performance – Dans le cadre d'une recherche sur les arts du corps, le texte qui suit parle de la question de la représentation de l'image face à des forces corporelles. Avec les études philosophiques que Deleuze réalise sur le cinéma, nous apportons sa taxinomie de l'image, qui passe d'une image-mouvement à une image-temps, et nous considérons aussi le théâtre pour une analyse de la façon dont l'image passe de la représentation stratifiée, moralisante, à une image performative, vibratile. Le travail de certains artistes contemporains nous permet de penser l'image dans son rapport avec le nouveau, avec ce qui ne peut pas être contenu, avec les images produites par l'art de la performance, par un corps qui crée des images successivement.

Mots-clés: **Performance. Image. Corps. Cinéma. Représentation.**

Se o movimento recebe sua regra de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage à uma situação, então haverá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor desmorona, em favor de movimentos não orientados, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias (Deleuze, 2000, p. 77).

Entre a performance, o teatro, o cinema e outras manifestações que porventura escapem às classificações já determinadas, um problema comum se coloca: a representação que se cola às imagens que da experiência sensorial com essas artes extraímos. Partimos do cinema porque este configura as representações com maior força na civilização global, a fim de chegarmos na performance, em que vivências corporais em contato direto com fatos e pessoas produzem estranhamento dos corpos. Com Bergson, referência fundamental para as formulações de Deleuze sobre imagem, em especial nos estudos sobre cinema, podemos compreender o próprio pensamento como imagem, sendo o movimento sensório determinante para a experiência cinematográfica que temos da própria vida. Portanto, a nossa análise neste artigo tem por base o pensamento de autores franceses, os quais falarão a partir da realidade europeia em relação aos movimentos técnicos do cinema e das artes do corpo aqui mencionadas.

O cinema foi, ao longo de sua centenária história, encontrando novas relações possíveis com a construção de imagens. Passou de uma imagem sensório-motora (constituída sempre como reação a determinada situação, ordenada, montada conforme uma lógica de representação clássica, de compreensão comum) a uma imagem tempo, a puras afecções sensíveis, a uma imagem que se relaciona com o devir, com as forças do cosmos. Deleuze mostra essa ruptura do primeiro cinema depois dos horrores da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), cujos fatos políticos obrigaram a humanidade a olhar mais para si, ver seus gestos e posturas perante a própria vida. A destruição pela guerra e a conseqüente perda da casa, da pátria, dos lugares seguros, fez com que se experimentasse o quão desesperadora pode ser a vida, o quão arbitrarias e insolúveis são as decisões de outros homens, chefes de estado que apostam no poder e na sua vitória absoluta sobre a vida e a morte. A experiência dos regimes totalitaristas fez com que o tempo fosse percebido de outro modo, de modo a se deixar atravessar pela realidade dos filmes, altamente consumidos, cujas modificações

e reconstruções do real são inegáveis. Tudo mudara com a guerra, inclusive o cinema. Mudara a relação que se estabelecera até ali com o cinema e com a arte, com as câmeras e com o palco. Após a guerra, era necessário compreender que a vida é menos previsível do que se acreditava e que o seu corpo é mais múltiplo que a representação que o classicismo fazia dele. O impensável produz a vida, e o tempo enfim, está em tudo com o que nos relacionamos para além de uma ação e de uma reação, como se via no cinema clássico/realista até ali, onde tudo era reativo simplesmente.

O cinema se reinventou a partir do neorealismo italiano (1940) e pôde aproximar-se mais da vida cotidiana, do corpo cotidiano. Não lhe interessava mais simplesmente a ação, mas sim o tempo. “Está entregue a uma visão, perseguindo-a, mais que engajado numa ação” (Deleuze, 1990, p. 11). Uma imagem pode durar muito mais tempo que antes: o plano sequência no cinema neorrealista dos anos 1940 substitui de vez as montagens de representação como no caso do filme *Umberto D*, de De Sica, em que a personagem da jovem empregada vive um longo plano sequência de ações cotidianas, gestos corriqueiros que “[...] obedecem a esquemas sensório-motores simples, o que subitamente faz surgir uma situação ótica pura, para a qual a empregadinha não tem resposta ou reação” (Deleuze, 1990, p. 10). A saber, a empregada está grávida de um soldado de guerra e, nessa sequência, os seus olhos veem sua barriga de grávida e a câmera está toda voltada ao personagem, às suas questões internas, ao seu tempo individual. A câmera se torna uma espécie de *voyeur*, um observador do que se passa ali, um visionário. Como diz Deleuze na abertura do seu livro *Imagem-Tempo*, “[...] o real não era mais representado ou reproduzido, mas visado” (Deleuze, 1990, p. 9). As situações são investidas pelos sentidos libertos, são óticas e sonoras e não mais sensório-motoras ou de ação-reação, o que provoca uma disjunção, uma ruptura de tempo na construção das cenas. Elas não mais estão subordinadas à uma lógica mecanicista que tenta reproduzir os movimentos comuns ao homem, mas sim buscam uma eclosão de sentidos, uma soltura na montagem, atravessada pelo onírico, pelo sensível, pelo imaginário e não somente pelo real. É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, refletissem-se um no outro em torno de um ponto de indiscernibilidade. O imaginário e o real tornam-se indiscerníveis (Deleuze, 1990, p. 16).

Assim também o teatro fez seus movimentos e miscigenou-se. Impregnou-se pelas artes visuais, pela dança e pelo cinema e no final dos anos 1960, encontrou a arte da performance e depois dela se recriou de modo a nunca mais ser o que era. RoseLee Goldberg, em seu livro *A Arte da Performance*, denomina como *Teatro de Performance* ou *Teatro de Imagens* o trabalho de alguns diretores teatrais americanos como Robert Wilson e Richard Foreman, por destacarem-se na realização de um teatro dominado por imagens visuais (Goldberg, 2006, p. 175), sem uma narrativa tradicional com início, meio e fim e com textos apresentados em *off*, os quais poderiam ou não ter uma correspondência na cena apresentada. O teatro a partir dessa época, no final dos anos 1960, ganha novos ares, novas perspectivas, saindo de vez da representação de um personagem como eixo central e exclusivista.

Hoje fica cada vez mais indiscernível a divisão que há entre essas duas formas de arte do corpo, no entanto, a questão que nos fica é em relação à construção da imagem: como é que se dá a produção mesma da imagem nas atuais artes do corpo – ela tem nome, tem método, tem uma verdade? Podem o ator de teatro e o performer praticarem uma construção da imagem que ultrapasse e salte sobre as atuais classificações? Deleuze, em seus livros sobre cinema, *Imagem-Movimento* e *Imagem-Tempo*, apresenta-nos duas imagens: a imagem-movimento (sensório-motora) e a imagem-tempo (ótica e sonora). Essa delimitação funciona para pensarmos as relações possíveis entre o teatro e a performance com a imagem e sua produção mesma, seja fílmica ou fotográfica. Com isso, pretendemos encontrar não uma nova classificação para a imagem, mas sim um novo modo de posicionarmo-nos perante as imagens que criamos. Junto à tese deleuziana sobre o clichê da imagem, de Rodrigo Guéron, pontuamos as crises e as descrenças da própria imagem, visto não podermos nos fiar na capacidade das imagens “[...] tanto de reproduzir o real quanto de potencializar nossa capacidade racional” (Guerón, 2011, p. 16-17). Para tanto, não precisaremos de iconoclasmos radicais, uma destruição massiva, mas sim de um alargamento das possibilidades do fazer arte hoje. Um fazer que não exclua e negue o que já foi realizado e vivido, mas que componha, que faça uma *collage*, um *happening* a partir da trajetória dos afectos vividos por diferentes artistas, em diferentes obras que citaremos aqui, traçando assim um plano.

Essa linha traçada no caos carrega um novo ponto de partida na relação com a imagem, algo que brote pelo meio, que não tenha início nem fim, mas que seja pura sensação e atualização, em que o virtual e suas infinitas possibilidades encontrem-se com os atuais modos de se fazer e de se pensar a arte do corpo, podendo assim, quem sabe, encontrar o impensável até agora, o não-formado, o que está em processo de diferenciação, de individuação, o que ainda não foi subjetivado, pessoalizado, estratificado nem colonizado pela História da Arte e que está aqui bem neste momento do instante, do presente que também é passado e futuro, pura força sobre a forma. Puro afecto sobre sentimento. Puro devir. Puro tempo sobre o movimento e aí sim de fato reconhecemos que a imagem, “experiência da matéria” (Guéron, 2011, p. 19), é muito mais do que se vê, ela é o que faz ver, é viva, captura forças, é o caos incorporado.

Da Imagem de Representação à Imagem Viva

Por *imagem de representação*, trataremos as construções de imagens que, na sua criação, têm por base algo que está fora do corpo, seja algum elemento, objeto, personagem ou iconografia. Contrapondo-se ao que a imagem tem de *representação*, temos uma imagem nevrálgica, que está no corpo, na organicidade “[...] encarnada em um corpo vivo” (Zumthor, 2007, p. 31), agindo num saber nem sempre codificado e codificável da percepção que compreende “[...] a ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos” (Zumthor, 2007, p. 54). Essa imagem poética, que nos faz passar por experiências intensas exatamente por não estar codificada, percebida nas estranhezas das sensações corpóreas, “[...] profundamente presença” (Zumthor, 2007, p. 81), é o que nos interessa.

Renato Cohen, no seu livro *Performance como Linguagem*, pergunta-se: qual o desígnio da arte, representar o real? Recriar o real? Ou criar outras realidades? Trata-se sempre de uma imagem que reapresenta algo ou alguém. A performance está ligada ontologicamente ao termo *live art*, arte ao vivo ou arte viva. Esse termo visa dessacralizar a arte, tirá-la de um lugar meramente estético e colocá-la mais perto “da vida como ela é”, como diria Nelson Rodrigues; fazer arte a partir dos rituais cotidianos do homem. John Cage, em 1952, num dos saraus que organizava juntamente com o dançarino Merce Cunningham no Black Mountain College, na Carolina do

Norte (escola que recebeu, em 1933, vinte e dois estudantes e nove professores da antiga Bauhaus com o fechamento desta pela censura prussiana em 1932), fez uma leitura da Doutrina da Mente Universal, de Huang Po, um dos primeiros mestres e teóricos do pensamento budista chinês, morto em 850: “No Zen-Budismo nada é bom nem mau. Ou belo ou feio... A arte não deve ser diferente da vida, mas uma ação dentro da vida. Como tudo na vida, com seus acidentes e acasos e diversidade e desordem e belezas não mais que fugazes” (Goldberg, 2006, p. 116). Tudo ali acontecia como um *happening*, algo espontâneo, que acontece por acaso. Estava aí um dos primeiros passos, segundo Goldberg, do que viria a denominar-se, na década de 1960, performance. Nesses saraus em que participavam, na sua maioria, estudantes de arte da escola e também o corpo docente, era comum o aglutinamento de várias expressões de arte como a música, as artes plásticas, a literatura, o cinema e o teatro, característica herdada desde a Bauhaus, onde o termo *obra de arte total*, cunhado pelo seu fundador, Oskar Schlemmer, era o fio condutor de todas as produções artísticas.

Foi Allan Kaprow que trouxe esses *happenings* para o público em geral. Goldberg escreve: “[...] no outono de 1959 dentro da galeria Reuben em Nova York, foi uma das primeiras oportunidades de fazer com que o público mais amplo assistisse aos eventos ao vivo que vários artistas já vinham apresentando, mais privadamente, na presença de amigos apenas” (Goldberg, 2006, p. 118). Kaprow apresentou a obra *18 Happenings em 6 Partes*, em que o público, que ele mesmo havia convidado através de cartas enviadas pelo correio, chegava à galeria e podia ver seu nome constando no programa como parte do elenco. Então cada um tomava seu lugar e iniciava-se uma série de ações que os levavam a se deslocar por três diferentes espaços montados dentro da galeria. Tudo acontecia de forma sequencial, e os performers haviam passado por duas semanas de ensaios para que tudo acontecesse dentro de um rigoroso controle.

Ainda aqui encontramos uma forte preocupação com o espetáculo, com o que se tem a oferecer em termos de limpeza e acuidade da obra ao espectador. Interessa mais aos artistas realizadores de *happenings* que eles sejam cuidadosamente pensados para que se tenha uma experiência completa, sem pausas, sem vazios, para que seja a partir de uma sequência de ações que se chegue a uma emoção, a

um sentido da obra. É importante ressaltarmos que, num *happening*, as imagens relacionam-se com outras imagens e umas influenciam as outras, como aprendemos com Bergson em *Matéria e Memória* (1990), quando o autor fala sobre o universo, onde tudo o que existe são imagens relacionando-se entre si infinitamente.

Também no *happening*, trata-se de imagens, de ações no espaço que se efetivam no corpo, na visualidade do corpo e nas dimensões do lugar que acontecem. Na obra *City Scale*, de Ken Dewey, o público se reunia numa das extremidades da cidade ao anoitecer e preenchia uma série de formulários do governo. Logo após, era levado a circular pela cidade e presenciar uma série de *happenings*/ações performáticas em diferentes lugares: uma mulher que se despia na janela de um apartamento; um balé de carros num estacionamento; um cantor em uma vitrine; balões meteorológicos em um parque desolado; um restaurante *self-service*; uma livraria; e, ao nascer do sol do dia seguinte, chegava ao final com um vendedor de aipo em um cinema. Os artistas, enfim, saem dos espaços convencionais e buscam uma experiência nova, levando o público a vivenciar o que a arte propõe e não somente a sua fruição de forma estática. Ele já não é mais espectador passivo, mas agente ativo da ação, a qual já não acontece mais sem ele.

Quando Deleuze escreve sobre a virada do cinema realista/clássico para o neorrealista, ele nos fala que foi neste último que os objetos e os meios conquistaram uma realidade material autônoma que os faz valerem por si mesmos, em que o espectador e os protagonistas da ação passam a investir numa maior atenção do olhar sobre as coisas e as pessoas e podem, com isso, fazer nascer a paixão e tudo o que preexiste à vida cotidiana. Ou seja, tudo é real, vem da vida, no entanto, não é mais uma relação motora, de montagem formal racionalista que se exerce sobre a arte, mas sim uma relação onírica, ritualística, a qual se propõe a fazer com que os sentidos estejam mais libertos, mais sensibilizados e atentos. Esse é o caso dos artistas a seguir.

Os performers Marina Abramović e Ulay, numa ação intitulada *Imponderabilia* (1977), ficavam de frente um para o outro, nus, encostados cada um de um lado da porta de entrada da Galeria Comunale d'Arte Moderna de Bologna, na Itália. Para entrar na exposição, o público tinha que escolher se passaria de frente para um

ou para o outro, sendo que o seu corpo estaria, a partir dessa escolha, todo em relação com o corpo nu de um dos performers, fosse Marina ou fosse Ulay. Esses artistas sempre buscaram o que estava além dos seus limites, tanto físicos quanto espaciais, para que, a partir deles, o espectador pudesse vislumbrar e espantar-se com a própria imagem que tem de si e com o que pode o seu próprio corpo a partir do corpo da arte, que não é mais somente um objeto, mas também um processo de construção de si, uma *hecceidade*, singularidade para além do bem e do mal. Uma essência singular de outros signos sensíveis, que se vale de todos os sentidos na elaboração dessas ações performáticas e não somente da consciência intelectual, de movimento apenas, mas de uma profunda intuição vital (Deleuze, 1990, p. 33) que provoque e questione o que temos tomado como a própria vida.

Yves Klein, artista plástico francês, realiza, em 1962, um ato extremamente importante na história da arte da performance intitulado *Saut dans le Vide* (Salto no Vazio). Trata-se de uma fotografia que aparentemente o mostra pulando de uma janela, de braços abertos, em direção à calçada, publicada como parte de um panfleto de Klein, que denunciava as expedições lunares à Lua, as quais eram consideradas por ele como arrogantes e estúpidas. Klein pesquisou o conceito de vazio em diferentes obras – um livro sem palavras, uma composição musical sem composição de fato, uma instalação em uma galeria sem objetos de arte – por acreditar que o vazio serve de uma espécie de zona neutra, semelhante ao nirvana para os budistas, espaço livre das influências do mundo, onde as pessoas são induzidas a concentrarem-se nas suas próprias sensações e não na representação delas, o que ele chamou de *Zona de Sensibilidade Pictórica Imaterial*. O artista sujeito e objeto da própria obra, sem a necessidade de um objeto, de um produto que não o seu próprio corpo e seus sentidos.

Em termos de dramaturgia, o teatro também se reinventou completamente. Foi com Robert Wilson que o roteiro com início, meio e fim tradicionais que, até então, era o centro da produção teatral passou a modificar-se em prol de um texto mais livre, o qual investia em, como diz Robert Wilson, “falas de liberdade” (Goldberg, 2006, p. 176), as quais eram já utilizadas pelos futuristas do início do século XX, e que Deleuze vai referir-se como “narrativas em forquilha” (1990, p. 66), as quais rompem com a causalidade e oferecem enigmas. Wilson teve, por longos anos como colaborador,

um adolescente autista, Christopher Knowles. Essa parceria oferecia a Wilson o extraordinário mundo da fantasia de Knowles na construção de diálogos intencionalmente irracionais, que se relacionavam com dança, cinema, grandes cenários e objetos de cena quase surreais que se transformavam em quadros vivos, imagens fortes, inconscientes. Era o que a crítica americana na época passou a chamar de *Teatro de Imagens*, pois não se tratava mais de um teatro dramático, textual, mas sim de um teatro puramente visual. Não se tratava mais de uma trama com personagem e representação, mas sim de encadeamentos sensíveis de ações, imagens vivas cuidadosamente engendradas para que fossem espetaculares e possíveis de serem apresentadas por meses consecutivos. O teatro aqui já não é tradicional como antes; conserva, sim, algumas características da linguagem teatral como as marcações de cena e suas repetições, no entanto, estas repetições assumem uma característica bastante importante, que é a de serem atravessadas pela diferença.

Deleuze, na sua tese de doutorado publicada em forma de livro, *Diferença e Repetição* (1968), vai trabalhar exaustivamente sobre esses dois conceitos. Não vamos aqui nos aprofundar sobre esses conceitos, somente pretendemos deixar claro que, com Deleuze, podemos dizer que a repetição é a diferença em si mesma. Portanto, não se repete o mesmo, só o diferente. Deleuze combate a ideia de representação e seus quatro aspectos, a saber, a identidade, a analogia, a oposição e a semelhança, pois, para ele, todos esses aspectos derivam de um mesmo, de um idêntico, de uma forma. Deleuze relaciona a diferença à univocidade do ser, onde “[...] o ser é o mesmo para todas as modalidades, mas estas modalidades não são as mesmas. Ele se diz no sentido de todas, mas elas mesmas não têm o mesmo sentido” (Deleuze, 2006, p. 66). Portanto, tudo o que está em relação com o ser muda, é passível de alteração, então ele mesmo muda o tempo todo, pois se relaciona com o mundo e suas distintas intensidades. Isso acontece no cinema quando a câmera de Antonioni, de Godard, faz com que o espectador pense sobre o que escapa ao pensamento, faz com que o espectador sinta de fato o que ela está mostrando. A câmera passa a ser consciente do corpo, do devir, do que não está ali materialmente e sim sensivelmente. Quando Andy Warhol, com seu cinema experimental, coloca, em *Sleep* (1963), a câmera parada por seis horas sobre um homem que dorme ou, em *Eat* (1963), por quarenta e cinco minutos, sobre um homem que come um cogumelo,

ele está nos oferecendo uma imagem para experimentarmos, uma imagem-viva. Imagem esta que traz uma sensação que temos o tempo todo na vida: a de não sabermos o que pode acontecer de fato: se quem amamos pode morrer ou se o que estamos fazendo nos levará a algum lugar... Essa angústia do que é indiscernível, impensável, que nos acomete a todos, pode e deve estar contida na arte. Com Einsenstein, “[...] não é mais o conceito que vai até a imagem, nem a imagem que vai até o conceito, mas sim o conceito que está em si na imagem, e a imagem que é o para si do conceito” (Guéron, 2011, p. 38).

Quando Pina Bausch, coreógrafa alemã, dança em *Café Müller* (1978), pode-se sentir, mesmo assistindo ao registro em vídeo, a vida a atravessando, “[...] pegando-a pelo estômago” em cena. Ela dança tudo o que a vida tem de incomensurável. Podemos ver, ter uma visão a partir do movimento da bailarina. Podemos entrar em contato com a nossa própria vida. Pina consegue produzir em quem lhe assiste linhas de fuga, desacomodações. Ela nos tira de qualquer lugar seguro, de uma poltrona de teatro, de uma casa com planos bem traçados, para desembocarmos numa praia, num deserto, num lugar possível onde traçamos nossos planos e composições. Com Pina, o teatro ganha uma nova dimensão, a dimensão do imaterial, captura as forças orgânicas, não formadas, ainda não estratificadas e interage com o que está para além da cena, que transborda os limites do palco, “[...] produzindo em quem vê blocos de sensações”, os quais seriam uma forma de expressão para uma linguagem das sensações, pois a arte é a linguagem das sensações (Deleuze; Guattari, 1991, p. 228). Sensações que “[...] desmancham as percepções triviais de significações e opiniões impregnadas de senso comum e colaboram para uma economia dos afectos” (Guattari, 1992, p. 104), os quais nada têm a ver com o pessoal, mas com o pré-pessoal, com a pré-linguagem, e pode-se iniciar, assim, um novo processo de singularização, de um novo modo de ser mais autônomo e livre.

O que vai caracterizar um processo de singularização [...], é que ele seja automodelador. Isto é, que ele capte os elementos da situação, que construa seus próprios tipos de referências práticas e teóricas, sem ficar nessa posição constante de dependência ao poder global, em nível econômico, em nível do saber, em nível técnico, em nível das segregações, dos tipos de prestígio que são difundidos (Rolnik; Guattari, 2005, p. 47).

Pina não está representando nada que esteja fora do seu próprio corpo, ela está experimentando ser a partir do corpo, de uma imagem viva, de um estado, de uma energia corporal. E com ela e sua *dança teatro*, o teatro mesmo se alarga e pode ampliar suas fronteiras, fazendo com que o ator também repita suas ações, mas sempre de outro modo, fazendo passar as multiplicidades mesmas, a vida na sua plenitude. Multiplicidades indivisíveis, cuja expressão *não perde nem ganha* apenas muda de natureza sem centros de unificação. Multiplicidade da vida, não definida por números de elementos e sim pela variação de *n* dimensões imanentes umas às outras, composta de “[...] termos heterogêneos em simbiose”, que, como quadros sucessivos que criam a imagem movente, “[...] não pára de se transformar em outras multiplicidades” enfiada e seguindo “[...] seus limiares e suas portas” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 33).

Da Imagem Viva à Imagem Caósmica

O corpo, multiplicidade produtora de imagens, configura forças energéticas que atingem o impensado, o que não pode ser simplesmente visto e muito menos previsto. O corpo é atravessado pela natureza, pelas potências, pelos saberes, pelas intensidades, pelos fluxos de diferentes paisagens existenciais que compõem uma vida. O corpo nos força a pensar, ele vem depois de quando tudo já foi dito (Deleuze; Guattari, 1993 p. 229). O homem que percebe o universo e as imagens que o cercam apenas como fenômenos nunca cria, pois tem necessidade de identificar, de classificar e estratificar, antecipando a vida pela sua interpretação, pela busca de sentido. Interpreta por meio de fundamentos originários racionais, sendo que a vida acontece em relação ao nosso corpo e faz com que ele seja mais uma imagem, uma linha, um território, uma efervescência de partículas em fluxo relacionando-se e construindo desejos e múltiplas sensações. A arte não é para apenas ser vista, ouvida, sentida, para elaborar o percebido sob uma ordem fenomênica racional que visa a um único destino, um fim. Ela precisa ser experienciada no corpo e em sua ampla impossibilidade de ser interpretado, embora seja pelo corpo, no corpo e com o corpo que as formas já estabelecidas desloquem-se e transformem-se. Pois, como observa Paul Zumthor, entre as artes, “[...] a performance é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’” (2007, p. 50).

O artista alemão Joseph Beuys acreditava que a arte deveria transformar concretamente a vida das pessoas, dizia ele: “Precisamos revolucionar o pensamento humano. Antes de mais nada, toda a revolução ocorre no interior do ser humano. Quando o homem é realmente criativo, capaz de produzir algo novo e original, ele pode revolucionar o tempo” (Goldberg, 2006, p. 139). Foi exatamente o que ele tentou com suas ações. Beuys, com mel e folhas secas no rosto, levou uma lebre morta em seus braços para dentro da galeria, passeou com ela por toda a galeria, suas patas encostavam nos quadros expostos... Depois de ver tudo, ele sentou em um banquinho e começou a explicar ao animal o sentido das obras. “Mesmo morta, uma lebre tem mais sensibilidade e compreensão instintiva do que alguns homens, com sua obstinada racionalidade” (Goldberg, 2006, p. 140).

O artista de performance está interessado em produzir uma imagem tão potente que seja capaz de causar em quem vê uma transformação no seu modo de existir mesmo. Ela pretende oferecer resistência a todo o tipo de limite, de obstáculo à liberdade. O último trabalho de Carina Sehn, intitulado *Corpo Sutil que Vaga*, performance implicada às considerações tratadas aqui pela própria, trata-se de um registro da ação performática de ouvir as pedras junto ao mar. São lugares onde jamais se arriscaria a convidar uma plateia devido aos perigos que apresentam e ao horário no qual as performances acontecem (sempre às 6h da manhã). São desfiladeiros, pedras altas e precipícios a que somente a artista e um fotógrafo chegam com segurança. E ali permanecem por quantas horas conseguirem ficar. Carina se lança às pedras, quer que elas lhe penetrem: *sou parte da natureza, desejo ouvir os seus sussurros, os segredos milenares da Terra que, acreditam os xamãs, elas guardam*, são suas palavras para exprimir o que facilmente não pode ser visto e, mesmo quando verbalizado, escapa na nomenclatura que, ao se possuir numa linguagem, encerra.

O performer é um artista livre, não se fixa em nenhuma linguagem, pois a performance não se pretende linguagem, ela é como um espaço possível, um lugar para novas ideias, uma experiência que transforma, em primeiro lugar, quem a realiza e depois quem entra em contato com ela. O que não podemos identificar assombra-nos, apavora-nos, e para isso tratamos imediatamente de dar nome, de classificar, de enquadrar na normalidade dominante das imagens já

conhecidas. Saber-mo-nos seres diferentes em nós mesmos, constituídos de caos e diferença, está além das possibilidades do homem que tem vontade de verdade, como diz Nietzsche. O homem é moralizado desde que nasce, pois já nasce sob uma luz branca, a luz da transcendência, do que é superior; a luz da assepsia na cara no hospital, instituição que tudo organiza e mantém funcionando conforme as leis da ciência.

O homem que, para viver, necessita de ideais universais, de algo que já foi codificado, interpretado e reconhecido anteriormente, encontra-se longe da terra, num lugar rarefeito, superior e indelével, num céu que só é possível existir enquanto uma imagem representada. Vive preso a um estrato transcendente de atingir as *alturas* e só junto a uma presença que nunca esteve corporalmente presente está em paz. Vive ressentido por tudo o que não tem, por tudo o que não fez, pela dívida que tem pelo corpo que morreu na cruz por ele, pelo corpo que deve comungar, sem de sangue e carne provar nada. Talvez esse homem não poderá nunca compreender o artista de performance. Esse artista, sem pretender salvar ninguém, elabora sua obra em seu corpo; ao desenvolvê-la, não se restringe a nenhuma moral preestabelecida e sim se abre para outros tipos de comunicação, para imagens imanentes à experiência, expoentes que remetem a universos incorporais, a forças impessoais da natureza, do movimento cósmico dos encontros de corpos. Se há um discurso no trabalho performático, esse se produz fora das palavras, nas disjunções entre as coisas e os modos como se enunciam.

Não é pelas 'palavras' nem pelas 'coisas' que se pode definir os objetos de um discurso. Da mesma forma, não é nem pelo recurso a um sujeito transcendental nem pelo recurso a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime das enunciações. Deve-se levar em conta a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos (Foucault, 2008, p. 62).

Distinguir as exterioridades discursivas, que fazem “[...] do vivente um sujeito” (Zumthor, 2007, p. 81), mostram o quanto todo conhecimento se configura a serviço da vida. Todo conhecimento, posto num regime discursivo, configura imagens que variam conforme as forças. Tensões entre corpos capturadas no presente, presente que, na produção de imagens, também é passado e futuro. A

sucessão de imagens que compõe nosso pensamento não está ligada a um tempo cronológico, mas a um tempo puro (*aíon*), o tempo do acontecimento, um mais vasto presente, que absorve o passado e o futuro. Um presente mais ilimitado, imaterial, onde o instante sem espessura ou extensão perverte o presente em futuro e passado insistentes (Deleuze, 2000, p. 169-170). Tempo do vapor que sai do corpo, dos afectos, intempestividade junto à qual não podemos mais discernir o que é exatamente vida e o que é arte. O performer e o público, tal qual na experiência da fruição cinematográfica, navegam numa zona de indiscernibilidade, de sensações múltiplas onde a imagem se deixa atravessar pela vida, pelos sentidos, para encontrar vibráteis, ondulatórias. Mesmo no cinema, a presença de um corpo vivo, pulsante, o corpo do performer/ator/atriz em película, é pura vibração junto ao público que o experimenta, ele se contrai com o vento e abre-se com a respiração. Na arte que envolve a presença viva, no entanto, diferente do cinema, o performer oferece seu corpo como o *palco* para fruição dos que assistem.

O artista francês Michel Journiac, em uma performance intitulada *Messe pour un Corps* (Massa para um Corpo), oferecia o seu próprio sangue num cálice explorando o ritual de salvação e libertação realizado até hoje pela igreja católica. Marina Abramović, performer sérvia, colocou seu corpo à disposição do público numa obra chamada *Rhythm O* (1974), realizada na Galleria Studio Morra, em Nápoles, onde ela o oferecia ao público para que ele pudesse fazer o que quisesse nela com uma série de objetos dispostos ao seu lado. Podia-se ler num texto na parede: *Existem vinte e dois objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim, como desejarem. Eu sou o objeto*. Dentre os objetos, estavam uma arma com uma bala, uma serra, um machado, um garfo, um pente, um chicote, um batom, um vidro de perfume, tinta, fósforos, uma pena, uma rosa, uma vela, água, correntes, pregos, agulhas, tesouras, mel, uvas, gesso, enxofre e azeite de oliva. Ao final da performance, todas as suas roupas tinham sido arrancadas de seu corpo com lâminas de barbear, ela havia sido cortada, pintada, limpa, decorada, coroada de espinhos e teve a arma carregada pressionada contra sua cabeça. Depois de seis horas, a performance foi encerrada. Abramović também buscava aqui respostas para a apatia e alienação da sociedade que se entregava à televisão como quem se entrega à morte. É como se o performer fosse capaz de restaurar o

caos, ou seja, “[...] fazer entrar na ordem do discurso tudo aquilo que não tem ordem nem unidade” (Pelbart, 2009, p. 161), onde só há determinações, onde a gorda saúde dominante, como diria Nietzsche no seu *Genealogia da Moral*, pretende a paz e a apatia. O homem que prefere a moral, o bem e o mal se vê lançado em um território de forças capaz de desorientá-lo, de transformá-lo.

A arte da performance tem uma organicidade tal qual a natureza mesma, porque ela conjuga a casa e o universo, o território e o desterritório, aquilo que se resigna ao que é impossível de resignar-se, aquilo que é racional e aquilo que é animal, instintivo. A performance, assim como o caos, constitui-se de tudo aquilo que a vontade de verdade não deixa passar, tudo aquilo que não é passível de conter, de estratificar. Trata-se de uma produção de imagens caósmicas, coexistentes ao caos e suas potencialidades na complexidade das n variações do cosmos. Imagens que oscilam entre si num “[...] mundo finito em velocidades desaceleradas, em que um limite se esboça sempre por trás de um limite, uma coação por detrás de uma coação” e que, sob e sobre sistemas de coordenadas que se intercalam uma após a outra sucessivamente, em retas transversais e tangentes, “[...] sem que se chegue jamais à tangente última de um ser-matéria que escapa por toda a parte e, por outro lado”, expressam as infinitas velocidades, a diferença em si mesmas, as diferenças intrínsecas das “qualidades heterogênicas” no que estabelece, sem fixar, o “[...] cruzamento do finito com o infinito, nesse ponto de negociação entre a complexidade e o caos” (Guattari, 1992, p. 127). A imagem da performance, caósmica, expõe a desarticulação da estrutura em favor do livre fluxo dos desejos e da possibilidade real de ser sempre diferente, de ser múltiplo, desenclausurado do modelo, da representação, que visa a uma identidade estanque, análoga, produzida em série, semelhante a algo outro que não ele próprio.

Com Deleuze e com Guattari, aprendemos que, ao atermo-nos a singularidades, alguma coisa, molecular, pode ser capaz de produzir as intensidades de modo novo, o que a construção de uma imagem tende a enrijecer. A partir do pensamento de Bergson, no qual o corpo e suas sensações também são imagens, recortes sensório-motores no plano movente de tudo o que, vivos, experimentamos, fica-nos claro o quanto a imagem, quando se trata de uma ação performática, é também versátil e não se deixa assolar pela paralisia da representação.

Pode o registro montado, documentado, conter aquilo que deixa de ser presença, a sensação do corpo que ergueu a imagem? A performance tem, segundo Auslander, uma relação ontológica com a sua documentação: a fotografia e o vídeo, pois, afinal: o espaço do documento (seja visual ou audiovisual) se torna o único espaço onde a performance ocorre (Auslander, 2006, p. 4). No caso da performance, a imagem também se faz performática, ou melhor, o lugar da performance. Existem trabalhos em performance que são realizados exatamente para serem registrados, o que quer dizer que o seu registro deixa de ter uma caráter simplesmente representacional, mas sim ele passa a ser objeto de arte, ele passa a guardar em si, em simbolizar a nível cultural a obra de um artista do corpo, que não pode ser reproduzida, somente registrada, como no caso de *Corpo Sutil que Vaga*. Dessa performance, o que ficam são exatamente as suas imagens, partilhadas em fotos e vídeos. Destas imagens, surge uma infinidade de possibilidades ao serem vistas e observadas pelo público em geral. Ele as recria, oferece outros modos de performatizá-las, percebe coisas e elementos que eu mesma enquanto performer não havia percebido. A imagem está viva, assume outros modos de existir para além da ação performática. Faz com que performances autônomas ganhem outros territórios muito além daqueles por onde o corpo esteve ou experimentou. Onde a sua documentação, as suas imagens, muito além de serem apenas um índice remissivo, ganham ares de performance e, por isso, não estão apenas atreladas a uma lógica temporal e histórica, tornam-se extemporâneas, são tempo puro, movimento, caosmos.

Referências

- AUSLANDER, Philip. The Performativity of Performance Documentation. **Performing Arts Journal**, n. 84, p. 1-10, 2006.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**. Tradução: Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martin Fontes, 1990.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Tradução: Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **O que é a Filosofia?** Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1993.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs Vol. 4**. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Tradução: Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GUATTARI, Félix. **Caosmose**. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1992.
- GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance**. Do Futurismo ao Presente. Tradução: Percival Panzoldo de Carvalho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GUÉRON, Rodrigo. **Da Imagem ao Clichê, do Clichê à Imagem**. Rio de Janeiro: NAU, 2011.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PELBART, Peter Pal. **Da Clausura do Fora ao fora da Clausura**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- VIEIRA, Maria Cristina Amorim. **O Desafio da Grande Saúde em Nietzsche**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- WARR, Tracey; SURVEY, Amelia Jones. **The Artist's Body**. [S.l.]: Phaidon, [s.d.].
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.



Carina Sehn é atriz e performer, especialista em saúde mental coletiva e mestranda do Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuando na linha da Filosofia da Diferença e Educação. Trabalha nos limites da arte, filosofia e educação. É professora nômade de artes do corpo e investiga a imagem e a ação performática na sua relação com o corpo e com a natureza.

E-mail: carinasehn@gmail.com

Paola Zordan é professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora e Mestre em Educação, trabalha com micropolíticas, escultura social e performances, desenvolvendo pesquisas em torno da historiografia da arte, da esquizoanálise e da formação de professores. Licenciada em Educação Artística, bacharel em Desenho, foi professora de artes em escolas básicas das redes de ensino de Porto Alegre.

E-mail: paola.zordan@gmail.com

Recebido em 18 de dezembro de 2013

Aceito em 04 de junho de 2014