

PAUSAS DE CARNE

Não há mais um público no sentido clássico de pessoas que assistem passivamente ao evento. O sujeito metropolitano é um observador partícipe como o antropólogo. Praticar o transurbanismo significa viver a mudança – a passagem - da cidade à metrópole onde não é a produção, mas o trinômio **cultura-consumo-comunicação** o contexto fluido que oferece experiências. Transitar significa cruzar, unir territórios diferentes e a própria multi-identidade.

Para mim este escrito nada mais é que um estudo preparatório para uma performace, acariciado por um som estridente impalpável, como pele compulsiva que ritmicamente pulsa um desejo larval de corrosão sexuada. O olhar esvaziado durante uma pausa-de- carne transfigura o corpo da minha alma-boneca em uma sutil torção de amor.

Dedico a você, meu fruto ilusivo...

Metrópole comunicacional

A transformação da forma tradicional da cidade para uma nova flutuante metrópole deveria estar abaixo, sobre e dentro dos olhos de todos. As práticas das culturas digitais, a afirmação de identidades fluidas, o desejo de ser sujeitos performáticos também no consumo, as sensibilidades de movimentos juvenis que mudam espaços abandonados em interstícios vividos, os processos de hibridação entre fragmentos de culturas diferentes. Tudo isso delimita uma transição em ato para algo inédito que pode ser assim resumido: *da cidade industrial à metrópole comunicacional*.

No lugar de usar terminologias que se revelaram inadequadas (pós-moderna principalmente), as explorações mais interessantes individualizam no *transurbanismo* o contexto fluido onde se praticam um mix híbrido de corpos e espaços. Essa transformação baseia-se nas multiplicações das informações e nas possibilidades de



Coop-Himmelblau

um novo sujeito (o “multívíduo”) de transitar nos interstícios que se abrem e então “brincar” com as próprias identidades.

Os nexos entre tecnologias digitais e interstícios móveis de uma metrópole não mais industrial, mas comunicacional liberam potências identidades diaspóricas, sincretismos culturais, paisagens sonoras, imaginações visuais. Essa pulsante me-

trópole ascende mesclagens de orgânico e inorgânico que vai além dos velhos dualismos da dialética da cidade: público-privado, natureza-cultura, orgânico-inorgânico, familiar-estranho.

Não há mais um público no sentido clássico de pessoas que assistem passivamente ao evento. O sujeito metropolitano é um observador partícipe como o antropólogo. Praticar o transurbanismo significa viver a mudança – a passagem - da cidade à metrópole onde não é a produção, mas o trinômio **cultura-consumo-comunicação** o contexto fluido que oferece experiências. Transitar significa cruzar, unir territórios diferentes e a própria multi-identidade.

Trans-urbanismo significa alterar a normal condição diurna de enxergar a cidade, alterar as normais sensorialidades, perspectivas, ângulos, ritmos; sentir-se observado por “ela”, desejado por seus espaços ativos que se abrem de fendas noturnas como os sonhos. Nasce assim a atenção etnográfica por cada detalhe que tem como indicadores privilegiados a relação entre *bodyscape* e *location*, isto é, entre corpos panoramatizados e os nexos entre lugares-espaço-zonas-interstícios-espaço (cfr. Canevacci, 2007).

Entre estes fluxos intersticiais insinuam-se as torções de imprevistas coreografias.

Mímesis e público performático

Na cultura contemporânea está mudando aquela relação mimética que tradicionalmente o espectador assumia em relação ao ator. Quando o cinema era ainda “Grande cinema” ou o teatro recitado em lugares ad hoc, ambos eram interlaçados com rituais pelas inter-relações, também arcaicas, com os atores e os corpos-panoramas deles. Com a afirmação das televisões pós-generalistas e com as novas mídias digitais, este relacionamento mimético-virtual mudou profundamente. Antes a dimensão que o telespectador assumia em relação ao grande ator era de identificação (de incorporação daquele “rosto”); hoje esse processo entrou em crise. Em particular entrou em crise a relação com aquele tipo de autoridade – entre *supereu* e o *ideal do eu* - que o ator representava e para o qual todo espectador tendia. Daí aquele sentido de ambígua felicidade que o público assumia, neste processo mimético, que perdurava além do espaço-tempo da fruição do espetáculo: depois do cinema, o teatro, ou as primeiras transmissões televisivas, essa espécie de *ideal do ego* fixava-se em atitudes, comportamentos, imaginações do espectador. Tudo isso está mudando de forma profunda sob os nossos olhos, por isso não é mais possível utilizar aquele conceito ainda hoje utilizado de *imaginário coletivo*: conceito que já era problemático na época, mas que aqui e agora não é mais utilizável para entender a relação entre audiência e ator. Se não há o imaginário

coletivo é por que essa função, esta evocação de um *ideal do ego* que o espectador, como público unificado, tentava praticar ou até alcançar em sua pragmática cotidiana e que retransferia no grande autor, desmoronou. E o desmoronamento desse processo de identificação imaginária significou o fim da “estrela”, isto é, do grande ator ou da grande atriz quase intocável, sobre-humana, divina.

Uma série de motivações favoreceu este processo: o espectador contemporâneo não realiza mais esta relação mimética como um *ideal do ego* que dava sentido a um tipo de “imaginário” que permitia de “viver as núpcias com as núpcias da atriz”. Este desmoronamento significa que faltou uma certa concepção da beleza intangível que o grande ator encarnava com seu *bodyscape*. Com o advento das televisões parabólicas, pós-generalistas - onde cada um cria suas próprias histórias com o controle remoto, que permite pular de uma narração à outra - com a Internet e o digital desenvolveu-se um outro tipo de atitude conforme modalidades descentralizadas também entre os “conviventes” na mesma casa. E a definição de espectador (e de “público”) não funciona mais faz tempo: enquanto tempos atrás se podia utilizar tipologias que seguiam certos espetáculos dos quais os atores eram a referência, agora esta possibilidade sociológica de individuar alvos acabou. Aquilo que não funciona mais é a *tipologia*, já que se descentralizam e se multiplicam, com grande aceleração, as formas narrativas, por isso eu, espectador - que na mesma noite pulo de Internet, vejo na Sky um pedaço de filme, brinco de “pequeno irmão”, baixo as músicas – assumo no meu percurso uma multiplicidade de “egos” que não procuram nem a *mimesis*, nem o *imaginário coletivo*, nem o *ideal do eu*. Resumindo não são as formas, mas o *fluxo* que visualiza o multívíduo ex-espectador.



Spencer Tunik, *Bodyscape*

Assim o público pode se definir viajante de uma visão transversal. Na dificuldade de atingir a audiência, existe um fragmento de “ex-público” tecnologicamente avançado. Este fragmento de público (fluido e global-local) não faz mais parte daqueles traços fundamentais (*ideal do eu*, *mimesis*, *imaginário coletivo*), mas procura algo que pode encontrar nesta crescente *transversalidade do ator*: isto é,

um ator capaz de atravessar os gêneros e ser multiplicável. O desafio adequado a este espectador múltiplo, descentralizado, não interessado nas atitudes miméticas, é o *corpo*, visto como elemento de desejo onde as regras tradicionais de sexualida-

de, erotismo, pornografia são modificadas. Um tipo de corpo tendencialmente não mais dualista (macho-fêmea, público-privado, natureza-cultura), um corpo inserido nas tecnologias. Um corpo “digital-terrestre” (e por isso não “divino”) é um *tecnocorpo* que pratica sua autoconstrução não censurável pelos vários moralismos. Uma nova multi-sensorialidade para novos ex-espectadores viajantes além da era mimética em direção a era da mutação.

Frutos ilusivos de bonecas-fetiches

Em conexão com a metrópole comunicacional e públicos performáticos delineia-se minha palavra-chave que busca cruzar bonecas ilusivas com os novos fetiches visuais. Esta chave feita de palavras insere-se num ensaio de Rilke (1999) que enuncia uma virada em direção ao discurso que estamos fazendo: e se abre para toda direção. Uma área móvel onde se assiste a deslocamentos assim ditos “pós-humanos” cujos fios entrelaçam-se entre diferentes culturas humanas caracterizadas por um tipo *denominador-de-afinidades* e de diferenças claramente fetichistas. É, essa, uma mistura entre poesia e ensaio que Rilke dedica a “Bonecas, brinquedos e marionetes”: um ensaio estranho, um ensaio sem as características do ensaio e muito curto que se *expande* entre escritas indefiníveis, banhadas além dos limites de conto, poesia, ensaio, diário, paixão e performace.

Aqui Rilke expressa uma série de temáticas onde a questão da *boneca* é expressada como uma força que não é só antecipadora do depois: é como se fosse o resumo de subterrâneas tendências presentes na relação entre seres humanos e objetos/coisas/mercadorias que oscilam ou desejam a ultrapassagem dos limites entre animado e inanimado. Neste caso a Boneca-anima (*puppe-seele*) tem algo



De *body-corpse*. Sheila Ribeiro e Massimo Canevacci: Sandmann, Sesc-SP

de lúdico e de inquietante que incorpora um resumo de muitas tradições arcaicas que levamos conosco. Rilke chama tudo isso de **schein-fzuchten** (*frutos ilusivos*): os elementos ardentes e tenros, radicados e despedaçados, dilatados e dispersos de todos estes inaferráveis frutos inorgânicos cruzam uma dimensão ilusiva da experiência, *algo-alguém* que contém a

ilusão de estar dentro da atividade infantil da brincadeira, aquele inquietante desejo de brincar as coisas, de animar os objetos, de de-reificar as mercadorias, de deslocar o inanimado nos reinos do animado, de transitar entre espaços animistas e fetichistas de coisas mortas-vivas.

Aquela brincadeira bem conhecida e, às vezes, esquecida ou removida que implica uma relação muito estreita e fortemente perturbadora com a “coisa”, que o mundo severo adulto reprova como um pecado sem volta. E seja a ilusão da brincadeira como atividade lúdica em geral que ultrapassa as zonas cromáticas da arte, das performaces, da alteração que insistem em romper os limites do sacro que a religião exige somente para si.

Em Rilke, **puppe-seele** é um indestrinchável mix de *vidamorte*, um *corpocadáver* que emana cachos de **schein-fzuchten: body-corpse** seu olhar é fixado sobre como “coisas” viraram bonecas. Como as mutações golpearam seus *body-corpse* livrando-as nos fluxos não mais imobilizados dentro de uma eterna fixidez. Após aquele momento, o olhar das bonecas torna-se denso de frutos ilusivos, frutos luminosos que deslocam o observador em uma condição ilusiva, isto é, **in-ludus**, dentro uma brincadeira perfurante, atividades lúdicas. A condição ilusiva é erótica, seduz a escrita de Rilke em procurar e perseguir palavras que, como as bonecas – assumam uma alma que enfatiza humanamente cada coisa estendida sobre seus ossos.

Para Rilke, é como se a boneca – cada boneca – emanasse uma polifonia fetichista de elementos comportamentais, cada um dos quais assume na minha projeção títulos de enormes capítulos todos a serem desenvolvidos, que por enquanto se podem ser evocados por escritas igualmente e consecutivamente ilusivas. Em uma montagem de citações que secciona e junta palavras, visões e conceitos, articulações, ofereço um cacho trans-conexo de uma minha amada **puppe-seele**:

“consumida pelas lágrimas, exposta à ardente avidez da cólera ou à desolação do esquecimento, plantada na mole profundidade da ternura, desenraizada entre as coisas quebradas, alimentada com comida ilusiva, viciada, borrada, impenetrável, desleixada, fechada-em-si-mesma, impura, acordada, parada, esquecida, irretida nas emoções do dia com olhos tangíveis cúmplice, iniciada as incríveis experiências dos donos, distraída: inquietante solidão no meio do quarto vazio, envolvida em noites de febre, largada à beira do sono/sonho infantil, deserta penosidade, bela raiz afundada no humano.” (1999:20)

Que cada pedaço dado à boneca seja *comida ilusiva*, somente uma imaginação que ultrapassasse o humano pode se configurar como pertencente a este novo ser, da ternura mole como pertencente a um sexo viciado e impenetrável. De fato pertence - acredito - à experiência de muitos, depois de ter despido uma boneca, descobre a impenetrabilidade do seu sexo enquanto ausente e, justamente por causa de tal compacta ausência, digno de qualquer vício possível. Por isso “ela”

junta o desleixo e o sentir-se fechada-em-si-mesma, o estar maquiada de esquecimento e consumida pelas lágrimas como antes de um sacrifício indescritível. E tudo isso se apresenta como uma lasca que afunda lentamente e sem descanso na carne humana e que se mistura como *corpse*. É uma lasca que *transpassa* o humano e se conecta com aquilo que está para chegar como um *depois*. Seja Rilke que suas bonecas sentem aquilo que está para chegar *depois*.

Um depois ilusivo pós-humano.



Sheila Ribeiro, *Puppe-seele*



Simon Yotsuya: *Girl 10*

Rilke nos diz que o simples passar perto de uma coisa, e neste caso a *coisa* é justamente, uma boneca dos frutos ilusivos, este passar perto implica que a relação afunda as raízes no interior do humano. Aqui a dimensão da qual falei antes não somente relativa às *mídias*, mas diria também biológica – percebe o *limite* do corpo, esta pele que é vista como o limite do corpo que abre a alteridade mimética, como limite da alteridade de uma boneca. E talvez também o *angelus novus* de (ou por) Bejamim é um corpo de boneca não somente projetado para a história. Então esta pele sólida favorece a absorção mimética da boneca como *coisa*, a boneca “nos” penetra como raiz invertida, faz parte do nosso corpo, assim como “nós” vivificamos a boneca não somente como inauditas projeções, mas também com corpóreas extensões.

Do outro lado, diz Rilke que o possuidor – ele mesmo? – tinha um “ódio inconsciente na relação com ela”, animaboneca:

“Frente à boneca éramos obrigados a nos afirmar por que se nos entregássemos a ela - não sobraria então mais ninguém” – “ela não dava nada em troca” – “como em um alambique nos misturávamos nela”... o inconcebível tingia-se e fervia” (1999:29).

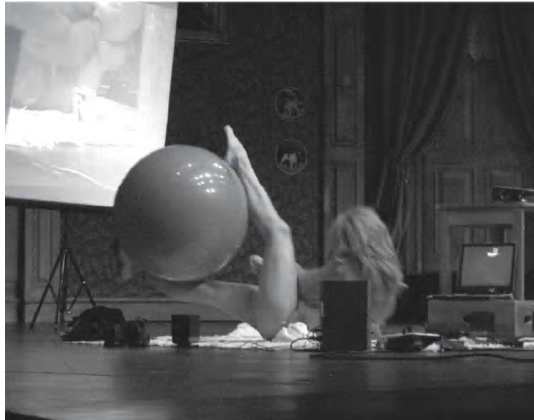
Compulsivas sucessões de frases que inquietam: se me entrego à boneca, se abandono as minhas resistências, a minha identidade, uma identidade considerada como rígida, a “ela” naquele momento corro o risco de perder-me dentro da boneca, dentro do seu body-corpse, e isso como vocês sabem – é algo de extraordinariamente desejável. Resumindo, a boneca mistura uma “sua” incomensurável capacidade de imaginação, o inesgotável da “minha” fantasia, os enraizamentos naquele corpo de boneca. Neste momento, acendem-se relações que se dirigem aos pontos centrais e disseminados - que já Benjamim tinha analisado, como ninguém antes e depois dele – em direção, isto é, de atrações encorporadas pelo sex-appeal (*post*) orgânico que Rilke tinha sentido exatamente como *coisa*, “coisa-boneca”.

Abandonar-se à força viciosa e sedutora, borrada e desleixada da boneca significa correr o risco supremo, como frente as forças do mito, ao canto das sereias, ao fascínio de Circe, ao horror das fúrias. Se o sujeito viril recusa a auto-afirmação do próprio eu, aliás se não é obrigado a se afirmar entregando-se a “ela” que se apresenta sempre fixa e que não dá em troca nada enquanto encarna o *corpse* do objeto, “ela” que justamente por isso favorece um fervilhar interior de cada *body* se tal sujeito não resiste a este corpo consumido ... então ninguém sobra! Isto é, tudo desaparece, não somente ele, o sujeito ambivalente que se obriga à afirmação contra os próprios instintos, mas também e sobretudo “ela”: a fonte esquecida-viciada de cada desejo fervente.

Por que o sentido do body-corpse está justamente em misturar novamente tudo aquilo que está separado e dividido.

“Ela era tão incomensurável desprovida de fantasia, que a nossa imaginação sobre ela se tornou inesgotável e se soltavam duplicadas fantasias frente aquela ociosa criatura, como Danae grave e estupefata frente à incessante chuva de ouro das nossas invenções. E então “ela” se colava como perpétua saída e nos deparávamos com o silêncio, um silêncio maior do que a vida que sobra sobre nós do espaço. O seu olhar fixo sobre nós, nos fazia experimentar aquele vazio no sentimento, aquela pausa no coração, o ser coisa inanimada que ultrapassa os abismos. A experiência do não-ser-amado, assim se vai a procura de vagas satisfações em contraste com a insatisfação com a qual ela estragou a alma?

A sua ausência desmensurada de fantasia é dialeticamente produtora de uma imaginação duplicada que percebe a coisa inanimada, que ultrapassa o abismo do inanimado. E que exatamente neste ultrapassar-se, ela se produz como *depois* e este “pós” aparece sinalizado por procurar satisfações vagas, isto é, esvaziadas de atração, enquanto já a alma, isto é, a sensual sensorialidade do desejo, estragou-se. Ele, o ser-não-amado continuará sempre insatisfeito a procura *dela*, cujo olhar fixo esvazia sentimentos para enchê-los de **pausas-de-carne**.



Sheila Ribeiro, *Ding-Seele danza*, Puc-SP

“Rapidamente entendemos que não podíamos fazer disto uma coisa, nem uma criatura humana ... e ela se tornou um desconhecido para nós”. Um desconhecido que agora é possível perceber como um outro que está além da coisa e do humano. Espero que esteja claro aquilo que procuro evocar.

“A alma da boneca, que não foi Deus quem criou, ou você, anima-coisa (**Ding-Seele**) expirada com fadiga por um ídolo: agora te invadiram as traças pequenas dolorosas borboletas, incrivelmente mortais ... ao final te destruímos, alma da boneca, enquanto queríamos te cobrir de cuidados, eram elas - as larvas - que te roíam toda”.

Massimo Canevacci é antropólogo, professor de Antropologia Cultural da Universidade de Roma “La Sapienza”, publicou no Brasil, entre outros livros (com traduções em diversos idiomas): *A cidade polifônica* (Studio Nobel, 1993), *Sincretismos: Exploração das Híbridagens Culturais* (Studio Nobel, 1996), *Antropologia da comunicação visual* (DP&A,2001) e *Culturas Extremas : Mutações juvenis nos corpos das metrópoles* (DP&A,2005) .

Bibliografia

- Canevacci, M. 2007 *Una stupita fatticità. Feticismi visuali tra corpo e metropoli*, Milano, Costa&Nolan (Tradução em curso no Brasil)
- Rilke, R.M. 1999 *Bambole*, Passigli, Firenze