

DA UTOPIA DA MARIONETE À HETEROTOPIA DO PAU DA BARRACA: uma abordagem sobre a evolução da arte performance pela Filosofia do Jeito¹

Resumo

Este artigo trata da metáfora da marionete biomecânica sobre o corpo na *performance* modernista e propõe um olhar sobre sua evolução na direção da metáfora do “pau da barraca” na arte da *performance* contemporânea. Fundamenta-se na abordagem *embodied* da Filosofia do Jeito sobre *autopoietica* da postura, com a qual é possível entender a evolução da utopia da Arte Total modernista para a heterotopia na arte da *performance* contemporânea, na qual o artista pode “armar o barraco” ou “chutar o pau da barraca” como novas metáforas para a micropolítica na arte.

Palavras-chave: Arte da *performance*. Disposições corporais. Marionete biomecânica. Utopia. Heterotopia.

Fernanda Carlos Borges

Professora no Centro Universitário SENAC-SP e pesquisadora do Grupo de Pesquisa Mídia e Mediações Culturais da Universidade Aberta de Portugal. Filósofa, mestre em Ciências da Motricidade, UNESP; doutora em Comunicação e Semiótica, PUC-SP; pós-doutora em artes pela UNICAMP

FROM MARIONETTE UTOPIA TO “TEND STICK” HETEROTOPIA: an approach of the evolution of performance art by Philosophy of Jeito

Abstract

This article deals with the metaphor of puppet biomechanics about the human body in the modernist performance and proposes a look about its evolution to “tent stick” metaphor in the performance art contemporary. It is based on the embodied approach of the Philosophy of *jeito* about the autopoietic of the body posture, with which is possible to understand the evolution of the Total Art utopia modernist to heterotopia in the performance art contemporary, in which the artist can “arm the shack” or “kicking the stick of tent” (Brazilian popular expressions) like a new metaphors for the micro politics in the art.

Keywords: Performance art. Body postures. Biomechanics puppet. Utopia. Heterotopia.

¹ Este artigo é parte da pesquisa A performatividade do corpo na arte da performance, realizada no Instituto de Artes da UNICAMP, com o apoio da FAPESP.

Para tratar da evolução a metáfora da marionete à metáfora do pau da barraca na arte da *performance*, este artigo trabalha com o paradigma *embodied* em ciências humanas, como uma saída para a dualidade entre a estrutura objetiva do estruturalismo e a prática subjetiva da fenomenologia. (CSORDAS, 1990) O linguista George Lakoff e o filósofo Mark Johnson (1999, p. 77, tradução nossa) propõem o paradigma *embodied* para a uma nova filosofia que leve em conta as contribuições da Ciência Cognitiva, especialmente da segunda geração que se apoia na convicção da “total dependência dos conceitos e da razão com relação ao corpo e dos processos da razão e da conceitualização centrados na imaginação.” Entendem que a estrutura conceitual é oriunda da experiência sensório-motora e que o pensamento é comprometido com esquemas de imagens que se confundem com esquemas motores. O sistema sensório motor ativa padrões que estruturam o cérebro com o que chamam de “metáforas primárias” de uma razão *embodied* e imaginativa.

Csordas (1990) aproxima a teoria de Pierre Bourdieu, uma das bases deste artigo, do paradigma *embodied* na medida em que ele trata da necessidade de compreender como os movimentos do corpo humano configuram as disposições corporais e o *habitus*. O estudo das artes do corpo pode ser enriquecido quando se aproxima deste paradigma e, neste artigo, especialmente da biomecânica inerente ao sistema sensório-motor que favorece a compreensão dos conceitos de disposições corporais e de *habitus* para tratar do corpo na arte da *performance*. A aproximação entre biomecânica do corpo humano e os conceitos de Bourdieu (2004, p. 21) não é à toa, visto que ele mesmo disse que “queria, para conciliar a preocupação de rigor e a pesquisa filosófica, fazer biologia, etc.”. Bourdieu observa que

o espaço social está construído de tal modo que os agentes que ocupam posições semelhantes ou vizinhas estão colocados em condições semelhantes, e têm toda a possibilidade de possuírem disposições e interesses semelhantes, logo, de produzirem práticas também semelhantes. (BOURDIEU, 2004, p. 155)

Para esse autor, são inscrições no corpo na forma de *habitus*: sistema de disposições corporais adquiridas na relação com um determinado campo social, cuja eficiência operante depende de condições análogas àquelas que produziram o *habitus*. É assim que “o gesto, segundo o comediante ou o dançarino, reforça o sentimento que reforça o gesto”, (BOURDIEU, 2004, p. 220) já que “há um modo de compreensão totalmente particular,

em geral esquecido das teorias da inteligência, e que consiste em compreender com o corpo”. (BOURDIEU, 2004, p. 219) Embora na totalidade de sua obra Bourdieu tenha se dedicado a estudar as disposições corporais, ele não se debruçou sobre os mecanismos biomecânicos que sustentam estas disposições. Neste artigo, portanto, aproximamos os estudos do psiquiatra brasileiro José Ângelo Gaiarsa sobre a biomecânica dos conceitos de disposições corporais e de *habitus* de Bourdieu (2004) para tratar da arte da *performance*. Estas aproximações são agrupadas no que chamamos Filosofia do Jeito. Jeito deriva da palavra latina *jactare*, que significa lançar, atirar, e cuja raiz “jet” está também em projeto, projétil, ejetar, injetar, adjetivo, objeto, trajetória. Jeito o modo como o corpo se lança ou projeta-se. A Filosofia do Jeito trata de como a postura corporal projeta sentido no mundo por meio do jeito.

Posta a base teórica deste artigo com relação ao corpo, agora importa tratar da denominação “arte da *performance*” e para isso é preciso esclarecer o significado da palavra *performance*. A palavra *performance* provavelmente foi introduzida na língua inglesa com o termo *parformance* do francês antigo, derivado do latim *per-formare*, significando *realizar*, ou, num significado mais amplo: a realização de atos em situações definidas. (GLUSBERG, 2003) Do ponto de vista antropológico proposto por Schechner (2002), *performance* significa qualquer ação feita para ser vista ou que pressupõe um observador. Assim, remete ao ato de executar uma ação antecipada pelo treino, com a atenção voltada para a visibilidade. Por isso, Susan Friedman (2002), chama a atenção de que Schechner sublinha a necessidade de estudar a *performance* de uma perspectiva comparativa com o “teatro” do cotidiano. Na arte, o termo “arte da *performance*” recebeu um significado específico no século XX, designando práticas artísticas cujo eixo é o corpo em ação. Onde existe evidentemente um interesse pelo “ser visto” mas também pelo interesse do artista pelo “modo como” o corpo forma o que será visto.

Para percorrermos o caminho que leva da marionete ao pau da barraca, faremos um breve levantamento sobre a marionete na evolução da arte da *performance*, que foi classificada pelos teóricos a partir da década de 1970, embora os modernistas já realizassem *performances*. Jorge Glusberg (2003) e RoseLee Goldberg (2006) concordam que a *performance* do século XX tem como marco inicial a apresentação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, no Theatre de L’Oeuvre de Paris de Lugne Poe, em 10 de dezembro de 1893, montagem que subverteu os pressupostos dramáticos do realismo com recursos capazes de criar um ambiente onírico e delirante, características que permaneceram

nas *performances* do século XX implicando numa variedade de recursos em torno do corpo do artista com uma característica particular:

O performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional [...] dependendo da natureza da performance, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento [...] seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diferentes combinações. (GOLDBERG, 2006)

Enquanto a clássica representação teatral está a serviço de se fazer parecer real, “a *performance* cria uma situação mais próxima do rito ou da demonstração, na medida em que o público não assiste à uma ilusão de realidade, mas comunga de ‘algo’ do qual, de alguma forma, ele faz parte em tempo real”. (COHEN, 2006)

Uma diversidade de recursos que possibilitou aos artistas se converterem em “mediadores de um processo social (ou estético social)”. (GLUSBERG, 2003) Essa mediação pode ser entendida com base no fato de que o processo criativo da *performance* “se inicia pela forma, e não pelo conteúdo: pólo significativo para se chegar ao significado”. (COHEN, 2006, p. 106) o que remete à questão de como o corpo forma o que será visto ordenando a própria visibilidade. Para isso, uma das metáforas mais comuns nas *performances* modernistas foi a marionete. O mecanismo dos movimentos da marionete foi usado para estudar do gesto e do movimento biomecânico do corpo, assim como a sociedade da máquina industrial foi movida por máquinas mecânicas impulsionadas pela energia gerada pelo motor a carvão, depois o petróleo. Muitos artistas se voltaram para o estudo da biomecânica dos movimentos do corpo humano ao longo do desenvolvimento da arte da *performance*, inspirados na marionete. Spanghero (2004, p. 36) chama a atenção para o fato de que

Escrever a respeito das marionetes é percorrer uma narrativa que vem do movimento. E movimento, no reino dos seres inanimados, é sinônimo de vida. Por isso, pode ser muito frustrante ver um boneco parado em algum canto. Porém, a lição mais curiosa dessa história é que a marionete é uma metáfora para (idéia de) um sistema em funcionamento. Ela é fabricada de forma a mexer seus membros (músculos,

ossos e juntas) através de fios que se prendem, de um lado, nas articulações e, de outro, num suporte de manipulação ou *padlle* (sistema nervoso).

Para Gaiarsa (1988, p. 104) diante da nossa biomecânica,

Logo pensamos num certo brinquedo e, ao mesmo tempo, numa certa comparação verbal muito comum: os fantoches, bonecos com forma de gente, movidos por cordéis. ‘Fios do destino’, ‘mover os cordéis’, ‘estar atrás dos bastidores’ [...] Porque nós não somos só músculos, mas tudo o que atua em nós atua através dos músculos e aí pode ser percebido.

De fato, a estrutura biomecânica do corpo humano pode ser comparada a uma marionete, cujas unidades motoras que unem músculos e tendões ao cérebro podem ser entendidas como os cordões que movem o esqueleto: o boneco articulado. Desta característica deriva a performatividade de um corpo que não tem forma definida e cujo trabalho cultural é defini-lo.

O período histórico vivido pelos modernistas do início do século XX foi caracterizado pela ruptura com as tradições do passado e pelas esperanças em um novo mundo e propiciou o engajamento dos artistas na crítica aos costumes e ao comportamento tradicional burgês. O uso da marionete mecânica na *performance* modernista deve ser relacionado com as transformações no trabalho no mundo das máquinas de produção, chamando a atenção tanto para as mudanças no corpo do trabalhador urbano quanto para sua qualidade como agente revolucionário do início do século XX. Muitos modernistas se engajaram nas utopias inspiradas pelas possibilidades oferecidas pelas máquinas mecânicas movidas a motor, entre elas a das revoluções socialistas. Neste contexto, a marionete foi tanto uma metáfora da competência da máquina quanto do comportamento habitual sustentado nos movimentos do corpo e que poderia ser transformado. O olhar sobre a mecânica das máquinas e a biomecânica na vida humana os fez pensar na geometrização e abstração dos movimentos do corpo.

As *performances* de Marinetti foram inspiradas sobretudo em Isadora Duncan, sobre quem ele fez o seguinte comentário: “com quem a geometria pura da dança, livre da imitação e sem estimulação sexual, aparece pela primeira vez”. (GOLDBERG, 2006, p. 14) Assim, iniciou uma pesquisa com o objetivo de “extrapolar as possibilidades musculares” vendo na dança um modo e conquistar o corpo ideal e múltiplo do motor. No caso do

futurismo, um corpo cujo desenvolvimento das habilidades motoras pudesse favorecer a superação dos condicionamentos corporais da cultura do passado na direção da eficiência na sociedade da máquina. No entanto, convém observar, um corpo que pode ser relacionado ao corpo competente, mas suscetível ao modo de controle fascista. (SILVA, 2009) Por outro lado, os dadaístas berlinenses, engajados nas utopias socialistas, defenderam “a introdução do desemprego progressivo através da total mecanização de todos os campos da atividade [...] e a imediata organização de uma campanha publicitária dadaísta em grande escala, com 150 circos voltados para o esclarecimento do proletariado”. (GOLDBERG, 2006, p. 60)

Os artistas tomaram para si a responsabilidade pelo desenvolvimento do homem diante da tecnologia moderna,

que é uma imensa promessa de libertação, mas uma liberdade essencialmente negativa: liberdade de não se embrutecer, de não se animalizar no esforço físico extenuante, monótono, áspero e eternamente improfícuo – improfícuo porque esse esforço nunca deu, senão para alguns, a sobra ou a reserva salvadora de energia, de tempo, de variedade e de imaginação que são necessárias à humanização. (GOLDBERG, 2006, p. 234)

A evolução das máquinas mecânicas fez pensar o trânsito que leva da objetividade biomecânica do corpo à produção da subjetividade que se realiza como cultura, linguagem e consciência.

A marionete mecânica esteve presente na *performance* russa empenhada em um novo corpo para uma nova sociedade igualitária, inspiradas na utopia socialista da Idade da Máquina. Tratava-se de colocar a atenção nas capacidades na interação do corpo com o outro, abolindo o drama do personagem clássico, entendido agora como “vício” burguês: o sentimentalismo e os conflitos de arbítrio na trajetória de um indivíduo isolado na subjetividade forte. As *performances* russas tiveram início no café Cachorro sem dono, onde os artistas de vanguarda se encontravam e realizavam *performances* para um pequeno público. Depois, “cansados do previsível público do Café Cachorro sem dono, eles levavam seu futurismo para o público: andavam pelas ruas com roupas exóticas, rostos pintados, cartolas, casacos de veludo, brincos, rabinetes ou colheres nas casas dos botões”. (GOLDBERG, 2006, p. 22) e os atores também se apresentavam assemelhados a marionetes. Para eles, a vida e a arte deveriam ser integradas em todas as esferas da cultura, para tanto era preciso conquistar a libertação das antigas convenções no corpo.

Os construtivistas trabalhavam para desenvolver essa “nova realidade” na concepção de uma arte socializada em espaço real. Em o “Corno Magnífico”, de Meyerhold, o cenário trabalhava junto com os performers como “máquinas de representar”, sem o drama burguês e evidenciando a relação de influência mútua entre o corpo e o espaço. Na busca pela aproximação entre arte e vida em todas as esferas da cultura, procuravam recursos para apresentações capazes de atrair um grande público:

O circo, o *music hall* e o teatro de variedades, a eurritmia de Émile Jacques-Dalcroze e a eucinesia de Rudolf Von Laban, o teatro japonês e o teatro de marionetes foram todos meticulosamente examinados [...] Colocados em sintonia com as novas ideologias, com os eventos sociais e políticos recentes e com o novo espírito do comunismo, esses meios de expressão pareciam perfeitos para comunicar a um vasto público tanto a nova arte quanto as novas tendências ideológicas. (GOLDBERG, 2006, p. 28)

Entre os russos, Nikolai Foregger chama a atenção nessa pesquisa devido ao seu interesse pela biomecânica, entendida como a potencialidade maquínica e abstrata do corpo: “vemos o corpo do bailarino como uma máquina e os músculos voluntários como o maquinista”. (FOREGGER apud GOLDBERG, 2006, p. 29) Os exercícios de preparação do corpo do *performer* eram baseados na biomecânica como uma forma de arte em si e não apenas como um sistema de treinamento. Com essa técnica realizou a *performance* “Danças Mecânicas”, apresentada pela primeira vez em fevereiro de 1923. Cohen (2002) também chama a atenção para a importância da biomecânica na técnica de Meyerhold e seu uso na *performance*, cujo processo criativo se apoia na forma e não no conteúdo:

[...] o fato de se trabalhar a partir do exterior fez com que, em geral, as personagens não sejam realistas, muito embora tenham uma energia própria, que guardam uma verossimilhança com o modelo original. Dentro dessa ótica, a *biomecânica* criada por Meyerhold é uma técnica bastante apropriada para esse tipo de criação. (COHEN, 2002, p. 108)

Na Alemanha, Frank Wedekind inspirou as *performances* entre os dadaístas no sentido de ruptura com o modo tradicional de ser com o corpo. Ele realizava suas *performances* nos cafés ou teatro-*cabaret*, bastante difundidos na época. O poeta alemão Hugo Ball, um dos principais promotores das ações do grupo dadaísta, disse dele: “vi-o em muitos ensaios e

em quase todas as suas peças. No teatro, empenhava-se em eliminar tanto a si próprio quanto aos últimos vestígios de uma civilização outrora solidamente estabelecida”. (GOLDBERG, 2006, p. 41) Para tanto, “provocava convulsões musculares em seus braços, suas pernas, seu [...] e até em seu cérebro, urinando e masturbando-se pelo palco”. (GOLDBERG, 2006, p. 40) A “eliminação” da tradição a qual combatia passava pela transformação do seu corpo através de uma “purgação ritual-artística” das possessões do passado instaladas no corpo. Jorge Glusberg (2003) o considera um dos precursores da *body art* dos anos sessenta.

A marionete mecânica estava presente nas *performances* dadaístas apresentadas no Cabaré Voltaire, fundado por Ball, contando com a influência de Laban. Com o fechamento do Cabaré Voltaire, Ball abre a Galeria Dada, que se aproxima mais da dança sob a influência de Sophie Taeuber, que trabalhou com Laban e Mary Wigman, aluna e companheira de Laban. Mary Wigman tratava de criar

um mito revelador dos possíveis futuros do homem. Essa nova realidade não seria a do indivíduo, mas o símbolo da realidade de todos. Daí o uso das máscaras nas criações de Mary Wigman, fazendo desaparecer o bailarino como indivíduo anedótico para atingir o universalmente humano, num nível em que a visão e a realidade são uma coisa só, como na tragédia grega. (GARAUDY, 1980, p. 112)

Trata-se da superação da individualidade burguesa na direção de uma consciência participativa e revolucionária.

Importa lembrar ainda o surrealismo que nasceu do movimento dadaísta. Goldberg (2006) lembra que Breton entendia a *performance* como o meio ideal para a expressão surrealista. Da perspectiva que estamos trabalhando, podemos dizer que evocava o automatismo do inconsciente como “mão” ou “motor” que move a marionete que é o homem, entendendo o inconsciente como um “mar profundo” de significados e sentidos dentro do qual todos nós estamos mergulhados, uma super-realidade parcialmente acessível nos sonhos, na arte e na utopia, aberta aos olhos dos modernistas pela psicanálise. Cohen (2006, p. 64) lembra o interesse pela surrealidade

desde o romantismo, com a busca do encantamento e do sagrado imanente, mais remotamente, no barroco, com a multifacetação e o gongorrismo teísta, até as vanguardas históricas (expressionismo, cubismo, dada, surrealismo) que reiteram essa busca. As questões do

sagrado são retomadas na *avant-garde* seja por via paródica, pela ritualização, por mimese ou pelas utopias surrealistas.

Entre os trabalhos realizados por Breton, Jorge Glusberg (2003) destaca o passeio que o grupo fez à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, reproduzindo o típico passeio de turistas e colegiais com convidados “amigos e adversários”, cujo objetivo era “desmistificar atitudes” e que pode ser considerada o que nos anos 1960 foi classificado como *happening*. E o conceito de atitude nos permite retomar a metáfora da marionete biomecânica na abordagem *embodied* aqui proposta. As atitudes do corpo resultam do modo como o sistema biomecânico se prepara para agir, tanto como reação aos afetos provocados pelas emoções como pelo afeto provocado pelo outro. Os modelos propiciados pela cultura participam da elaboração das formas da atitude via imitação/identificação. As atitudes sustentam tendências biomecânicas de movimento que definem a identidade e funcionam como um filtro perceptivo dos estímulos, garantindo uma aparente estabilidade. Desfeitas as tendências e inclinações habituais o filtro habitual de estímulos também é dissolvido. O transe do sonho surrealista se caracteriza pela tentativa de promover no corpo uma suspensão das inclinações habituais para libertar a percepção limitada pelo hábito. Neste contexto, o movimento biomecânico é entendido como fundamental para a constituição da identidade e a sua transformação, é o caminho e o caminhante. A dissolução do hábito biomecânico evoca outras forças organizadoras produzindo a sensação de participação em algo além dos limites do eu, esse entendido como a possibilidade de controle. E é assim que compreendemos a aproximação feita por André Breton entre o inconsciente e a utopia, já que o conhecimento sobre a participação no inconsciente diminui a onipotência do indivíduo burguês: o eu que controla tudo. Sua influência se fez notar na arte da *performance* por meio da ênfase sobre a linguagem como agente do transe que leva à percepção das forças do inconsciente.

Nos anos 1930, Artaud lança o manifesto do teatro da crueldade com os fundamentos das ações artísticas no Teatro Alfred Jarry, fundado por ele. No manifesto de 1932, ele disse:

Ao invés de recorrer aos textos consagrados como definitivos, cabe ao teatro romper toda a sujeição ao texto, reencontrando a noção de uma linguagem única que se situa entre o gesto e o pensamento [...] buscando a metafísica da palavra, do gesto e da expressão. Essa linguagem de teatro despojada, que é real e não virtual, deve permitir

[...] uma espécie de criação total, onde o homem possa assumir sua posição entre o sonho e a realidade. (GLUSBERG, 2003, p. 22)

Também disse no prefácio de *O teatro e o seu Duplo*, que “quando pronunciamos a palavra vida, deve se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam”. (ARTAUD, 1993, p. 7) Do ponto de vista da metáfora da marionete biomecânica, quando as atitudes habituais se desfazem vive-se um momento de contato com o “centro que as formas não alcançam”. Aqui, propomos que este centro pode ser relacionado com as possibilidades auto-organizadoras do corpo e que não estão submetidas a nenhuma forma definida a priori. Assim, “parece que onde reinam a simplicidade e a ordem não pode haver drama nem teatro, e o verdadeiro teatro nasce [...] de uma anarquia que se reorganiza, após lutas filosóficas que são o lado apaixonante das primitivas unificações”. (ARTAUD, 1993, p. 46) Substituindo a expressão “lutas filosóficas” por “lutas por sentido” pode-se entender como lutas para *formar*, mais radical do que as criações

que nosso intelectualismo lógico e abusivo reduziria à inúteis esquemas, mas espécies de estados de tão intensa acuidade, de uma argúcia tão absoluta, que é possível sentir, através dos estremecimentos da música e da *forma* as ameaças subterrâneas de um caos tão decisivo quanto perigoso. (ARTAUD, 1993, p. 45)

A Bauhaus tem uma importância de destaque no uso da marionete mecânica dentro do seu objetivo de unificação de todas as artes na direção de uma “catedral do socialismo”, como mostra Goldberg (2006, p. 98):

nas análises da arte e da tecnologia feitas na Bauhaus, a questão ‘Homem e Máquina’ tinha o mesmo peso que tivera para os performers ligados ao construtivismo russo ou ao futurismo italiano, os figurinos da Oficina de Teatro eram projetados de modo que a figura humana se metamorfoseasse em um objeto mecânico.

A relação dos *performers* com a marionete era explícita em Schlemmer, que dirigiu o teatro da Bauhaus por muitos anos. Em um das anotações do seu diário, ele escreveu:

os bailarinos não poderiam ser marionetes verdadeiras, movimentando-se por cordões, ou, melhor ainda, auto-propulsionados por al-

gum mecanismo preciso, praticamente livres da intervenção humana, quando muito dirigidos por controle remoto?”. (GOLDBERG, 2006, p. 98) As *performances* de Schlemmer nasciam de pesquisas sobre a síntese entre arte e tecnologia, mediadas pelo corpo do homem em formas “puras”. As marionetes mecânicas estavam presentes em muitas *performances* de Schlemmer, na forma de figuras inteiras ou em partes que aparentavam ser movimentadas por mãos invisíveis, nas quais muitas vezes assinalava uma tendência à paródia e à sátira, herança dadaísta de ridicularizar a solenidade ou a ética burguesa, mesmo nas *performances* das festas que ele produziu na Bauhaus.

Schlemmer realizou estudos sobre ações banais do cotidiano para isolar desses movimentos uma forma abstrata, que aqui entendemos como esquemas motores reificados na forma da cultura (CSORDAS, 1990) e que são reproduzidos nos corpos. Além disso, as resultantes vetoriais que são projetadas do movimento para o outro são abstratas e correspondem à produção de sentido, compondo um espaço geométrico e invisível. Isso também aparece em outras experiências de Schlemmer (apud GOLDBERG, 2006, p. 94), como quando,

a partir da geometria plana, da busca pela linha reta, da diagonal, do círculo e da curva desenvolve-se uma estereometria do espaço através da linha vertical móvel do dançarino. A relação entre a ‘geometria e o plano’ e a ‘estereometria do espaço’ poderia ser *sentida* se imaginássemos ‘um espaço preenchido por uma substância macia e maleável em que as figuras da seqüência dos movimentos do bailarino endurecessem como uma forma negativa.

Essa espacialidade é sentida porque sinais sensíveis proprioceptivos sobre os movimentos são transmitidos continuamente dos músculos e tendões ao cérebro:

como no caso dos sinais interoceptivos vindos do meio interno e das vísceras, os sinais proprioceptivos/cinestésicos formam numerosos mapas dos aspectos do corpo que eles descrevem. Esses mapas situam-se em vários níveis do sistema nervoso central, da medula espinal até o córtex cerebral. O sistema vestibular que mapeia as coordenadas do corpo no espaço completa as informações sômato-sensitivas sob essa divisão. (DAMÁSIO, 2000, p. 200)

Assim, a propriocepção permite que os movimentos do corpo se transformem em movimentos de consciência, porque esse mapeamento é do corpo em relação, quer dizer, também mapeia o efeito do outro sobre o próprio corpo. Quando se entende o espaço moldado ou tecido pelas resultantes abstratas dos esforços musculares, percebe-se a nítida relação com a *performance* “Teia Espacial Linear”, porque

as tensões tendem a ser ou a desenhar esquemas geométricos de esforços, bastante independentes da anatomia muscular. Pode-se e muitas vezes se deve falar em linhas, planos ou volumes de esforço (cilíndricos, cônicos, piramidais; no plano, triângulos, losangos, quadrados). Parece fácil passar dessas *sensações* para certas formas de arte contemporânea, em particular o cubismo, o abstracionismo e demais escolas que primam pelo esquemático e o geométrico. Parte importante da arte moderna estuda, sabendo ou sem o saber, nossas *sensações* musculares e – remotamente – nosso modo de relacionamento dinâmico com o mundo. (GAIARSA, 1988, p. 103)

Defendemos a hipótese de que ao colocar a atenção sobre a performatividade do corpo na arte da *performance*, o artista trata de influir sobre a composição do espaço sustentado nas disposições corporais. Um espaço composto como *tenda*, cujas cordas tensas que a sustentam são as resultantes vetoriais das disposições corporais “presas” ao chão pela postura. Assim, a metáfora dos tirantes que movem a marionete se transformam na metáfora dos tirantes que sustentam uma *tenda*.

Para Damásio (2000) assim como para Gaiarsa (1988), o caráter subjetivo da intenção deve ser percebido nas maquinações da perspectiva e das necessidades de equilíbrio do corpo com relação ao outro, cujo mapeamento proprioceptivo proporciona a emergência na consciência de um conhecimento que integra o eu ao objeto do conhecimento: a intenção está na *tendência*.

Tend é tensão organizada, é composição de forças [...] A tenda é bem o protomodelo para estar pronto e armado em um ato só. Esse é um dos poucos termos estáticos derivados dessa raiz essencialmente dinâmica (*tend*). Mas um estático muito peculiar, porque sempre teso e só servindo enquanto teso, isto é, *trabalhando* enquanto imóvel. (GAIARSA, 1988, p. 105)

As tensões organizadas não são engendradas apenas pelo indivíduo isolado. Também devem ser entendidas como esquemas motores estáveis que formam uma memória social cinestésica em um campo social: uma tenda, porque não se trata de um espaço absoluto. É assim uma das funções da arte da *performance* é “armar o barraco” ou “chutar o pau da barraca”, propiciando a emergência de uma nova consciência antes absorvida pelo hábito. Hoje, as utopias modernas abriram espaço para a heterotopia e para a micropolítica na arte, colocando a alteridade no lugar da ideia de arte-total dos modernistas. (BOURRIAUD, 2011) Com as metáforas que estamos trabalhando, podemos dizer que a arte da *performance* migra para colocar em questão as articulações nômades das tendas.

Finalizamos este artigo aproximando o conceito de *tenda* da *autopoiética*. A origem etimológica da palavra *poiesis* vem do grego *poien*, que significa algo como *fazer, produzir, criar e* que se distingue de *práxis* enquanto “ação”. Na perspectiva da biomecânica que estamos tratando aqui, a ação da gravidade sobre o sistema de equilíbrio complexo e instável faz da postura um processo *autopoiético*. Como pôr-se é sempre com relação ao outro, arma-se a *tenda* na qual a relação faz sentido, ou orientação. O “como” da performatividade do corpo cria um *onde* e um *ser* num espaço-tempo dobrado nas articulações do corpo, onde armam-se os barracos cujos paus podem ser chutados pelo *performer*, que também pode armar um novo barraco.

Referências

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção Opus, 86).
- BORGES, F. C. *A filosofia do jeito: um modo brasileiro de pensar com o corpo*. São Paulo: Summus, 2006.
- BOURDIEU, P. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- BOURRIAUD, N. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. São Paulo: Martins Fontes, 2011. (Coleção Todas as artes).
- COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates).
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção Estudos, 162).
- CSORDAS, T. J. *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. *Ethos*, Washington, v. 18, n. 1, p. 5-47, 1990.

- DAMÁSIO, A. R. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRIEDMAN, S. O “falar da fronteira”, o hibridismo e a performatividade: teoria da cultura e identidade nos espaços intersticiais da diferença. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 61, p. 5-28, dez. 2001.
- GAIARSA, J. A. *A estátua e a bailarina*. 2. ed. São Paulo: Ícone, 1988.
- GARAUDY, R. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.
- GLUSBERG, J. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção A).
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to Western thought*. New York: Basic Books, 1999.
- MEYER, P. *O olho e o cérebro: biofilosofia da percepção visual*. São Paulo: UNESP, 2002.
- SCHECHNER, R. *Performance studies: an introduction*. New York: Routledge, 2002.
- SILVA, A. P. da. *Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo*. Rio de Janeiro: FAPERJ: 7 Letras, 2009.
- SPANGHERO, M. Sobre a vontade de ultrapassar. *Húmus 1*, Caxias do Sul, v. 1, p. 32-41, 2004.
- STIÈGLER, B. O preço da consciência. In: MEDEIROS, M. B. (Org.). *Arte e tecnologia na cultura contemporânea*. Brasília: UnB: Dupligráfica, 2002. p. 93-100.