

O CORPO RIZOMÁTICO NA PERFORMANCE RITUALÍSTICA*Ana Cecília Araújo Soares de Souza****RESUMO**

Este artigo tem como principal objetivo pensar na constituição de um corpo rizomático na performance ritualística realizada na arte contemporânea. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari, um rizoma não começa nem conclui, é algo que se encontra sempre no entre. A partir desse conceito, analisamos o corpo do artista como um meio em processo de transformação na busca de reverter à ontologia, de novos acontecimentos, de rupturas e abalos estruturais, desfazendo construções complexas e organizadas. Objeto e sujeito da ação, um corpo sensível que faz do ato um acontecimento e uma abertura à experimentação. Dessa maneira, defendemos a hipótese de que estamos diante não de um corpo performático e nem ritualístico, mas de um corpo rizomático, que converge os dois anteriores, pondo em discussão regimes de signos distintos.

Palavras-chave: *Performance; Ritual; Corpo; Rizoma.*

ABSTRACT

This article aims to think about the establishment of a rhizomatic body in ritual performance conducted in contemporary art. According to Gilles Deleuze and Félix Guattari, a rhizome does not begin and concludes, is something that is forever in between. From this concept, we analyze the artist's body as a means in the transformation process in seeking to reverse the ontology, new events, ruptures and structural shocks, unraveling complex and organized structures. Object and subject of the action, a sensitive body that makes the act an event and an openness to experimentation. Thus, we support the hypothesis that we are facing not a performing ritualistic nor body, but the body of a rhizome, which converges the previous two, putting into discussion of different signs schemes.

Keywords: *Performance; Ritual; Body; Rhizome.*

* Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES ICA | UFC. E-mail: anacicasoares@gmail.com.

Na história da arte, o corpo humano sempre esteve no foco de atenção dos artistas, seja no teatro, na dança ou nas artes visuais. Contudo, no decorrer do século XX até os dias de hoje, “o corpo foi deixando de ser uma representação para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos”¹.

O que passou a ser interrogado, portanto, foi seu caráter de organismo vivo e mutável, seu estar no mundo, suas transfigurações e suas vulnerabilidades. Como um todo simbólico, o corpo é um grande suporte de signos que não está apenas lançado no espaço contextual, mas age mutuamente, interferindo e sendo interferido por este. É dessa maneira que a corporeidade vai se configurando.

De acordo com Lúcia Santaella, vivemos, atualmente, em uma época de possibilidades ilimitadas, onde o corpo na arte se torna um meio de ir além, rompendo com barreiras físicas e com qualquer tipo de estereotipo ou padrão preconcebido. A estrutura corporal está imersa num complexo processo de construção e desconstrução de si mesma.

Com a performance, por exemplo, o corpo alcança um alto potencial de experimentalismo. Permitindo criações espontâneas, sensoriais e singulares. Além de tocar a interioridade dos sujeitos envolvidos na experiência, artista e espectador, colocando em crise estabilidades e dogmas, sobretudo, aqueles de natureza comportamental.

A performance tem sido um instrumento de expressão maleável e indeterminado, com infinitas possibilidades, praticado por artistas desejosos a romper com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a colocar sua arte em contato direto com o público. Cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução.

¹SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004. p.63.

Enquanto um meio de expressão artística independente, a performance passou a ser aceita no início da década de 1970. De acordo com RoseLee Goldberg, isso acontece porque naquela época, a arte conceitual, que enfatizava a importância das ideias em cima de um produto final, estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente assediada para demonstrar ou executar esses conceitos. Dessa maneira, ela se transformou no tipo de arte mais tangível do período.

Essa postura fez do gênero um catalisador na história da arte do século XX, porque sempre que determinada escola (futurismo, cubismo, minimalismo, entre outros), parecia ter chegado a um impasse, os artistas se voltavam para a performance com o intuito de abolir categorias e apontar para novos rumos.

Além disso, a performance era vista como uma vanguarda da vanguarda. Uma maneira de dar vida a muitas ideias formais e conceituais nas quais se baseia a criação artística.

Desde as vanguardas europeias, já se esboçavam ações performáticas que objetivavam rupturas, como as que ocorreram no futurismo, no construtivismo russo, no dadaísmo, no surrealismo e na Bauhaus. Contudo, foi a partir do segundo pós-guerra que tais ações se tornariam mais frequentes, assim como suas denominações: happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, destruction art, event art, dé-collage, bidy art, entre outras tantas designações, creditadas, grande parte das vezes, ao processo de um único artista ou de um grupo. Todavia, a partir dos anos 1970, não obstante as diferenças estilísticas e ideológicas que possuíam, acompanhadas ainda dos protestos de muitos artistas das artes visuais, todas essas denominações foram agrupadas sob a terminologia única de performance art².

Segundo o pesquisador Jorge Glusberg³, a performance dará espaço a outros tipos de proposições, nas quais o corpo do artista adquirirá valores que ainda não são nem conhecidos e tão pouco compartilhados. Numa atitude de reencontro consigo, decodificando movimentos, gestos, tempos e distâncias.

² MELIM, R. *Performances nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p.10.

³ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p.66.

A performance, na sua própria razão de ser, é uma arte de fronteira que visa escapar às delimitações, ao mesmo tempo que incorpora elementos das várias artes. O mais pertinente é localizar esta expressão com estilos afins e apontar estilos divergentes [...] Em termos de fronteira com outras artes, há uma aproximação, quer com a dança, quer com as artes plásticas. Há também um tangenciamento com expressões que não são consideradas artes (rito terapêuticos, intervenções etc.)⁴.

O teórico Renato Cohen destaca que a eliminação de um discurso racional para o uso mais elaborado de signos faz com que a performance tenha uma leitura que é antes de tudo de essência emocional. Segundo ele, muitas vezes o espectador não “compreende” o que está acontecendo, porém não deixa de sentir o trabalho.

Na arte performática a intenção vai passar do que para o como. Ao se desestruturar como linguagem narrativa, a história passa a não importar tanto, e sim como “aquilo” está sendo feito. Esse intento enfatizará uma de suas características principais que é a de reforçar o momento e romper com a representação.

A acentuação do instante presente, aquele onde ocorre a ação, cria uma espécie de rito, com o público não sendo mais só espectador, e sim estando num tipo de comunhão, que possibilita o deslocamento de uma relação necessariamente estética para uma de natureza mítica, onde há um mínimo de distanciamento psicológico entre o performer e o espectador.

De uma maneira geral, a performance é uma categoria sem limites e transgressora dentro de uma cultura em que o sujeito é alienado de si. Abrindo novas alternativas para a concepção do próprio corpo como matéria significante e em constante estado de transformação.

⁴ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.139.

Corpo, performance e ritual

A relação do corpo na performance é mais complexa do que parece ser. No entanto, este artigo se propõe a pensar na existência de um corpo rizomático⁵ na performance ritualística. Ou seja, na presença de um corpo que se modifica a partir do encontro com o outro, embarcando constantemente em possíveis linhas de fugas desterritorializantes. Algo contaminado pelo “entre” surgido do diálogo da performance com o ritual, transmutando-se em um “diferente”. Contudo, antes de nos debruçar sobre esta questão, é preciso fazer algumas considerações importantes para o entendimento da performance ritualística.

O historiador Mircea Eliade, no livro O sagrado e o profano⁶, nos diz que o homem é “um ser sagrado por natureza”. Ao longo de sua trajetória, é possível observar o recorrente auxílio na esfera religiosa (mágica) para tudo aquilo que lhe desorientava e fugia de seu controle.

[...] onde a obra humana manifesta as suas insuficiências, sobretudo em relação aos grandes riscos de não-disponibilidade dos bens e da sua obtenção (sorte na caça e na pesca; sorte na agricultura e na pecuária; incertezas genéricas que dizem respeito ao bem-estar, à saúde, à morte, à fecundidade, etc.), o homem dá consigo a resolver o conflito entre a sua aspiração a existir e a sobreviver no mundo e os riscos ligados a esse mundo em que deve realizar a sua aspiração, mediante o recurso a um nível de potência, mítica ou ritual, que lhe garante, de vez em quando, a superação do conflito e, portanto, a segurança existencial. Teríamos assim, no momento do sagrado, uma forma de alienação provisória da realidade, com o fim de reconstituir de uma maneira válida a própria realidade que fora posta em crise⁷.

A experiência religiosa estava intimamente misturada ao dia a dia da comunidade. Não havia um setor da vida humana que fosse excluído da dimensão

⁵ *A reflexão sobre um corpo rizomático na performance ritualística tem sido influenciada pelo conceito de rizoma, desenvolvido por Gilles Deleuze e Félix Guattari.*

⁶ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

⁷ NOLA, Alfonso di. *Origens. Enciclopédia Einaudi: Mythos/logos - Sagrado/profano*. Porto: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987. p. 148.

espiritual. A oposição sagrado/profano era premissa para a manutenção desse contexto caracterizado por hierofanias⁸. Tanto é que em casos de aflição extrema, quando tudo foi tentado em vão, e, especialmente em situações de grandes desastres naturais – secas, tempestades e epidemias –, os homens invocavam a um Ser supremo.

O homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado ou muito perto dos objetos consagrados. Essa tendência é compreensível, pois para os “primitivos”, como para o homem de todas as sociedades pré-modernas, o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia [...] O sagrado é o real por excelência. Tudo o que pertence à esfera do profano não participa do Ser, visto que o profano não foi fundado ontologicamente pelo mito, não tem modelo exemplar⁹.

A prática ritualística foi um dos instrumentos criados pela humanidade para tornar possível a concretização do mundo mítico e a exposição de seus conceitos e símbolos mágico-religiosos. Com os rituais se buscava curar doenças, eliminar os inimigos, acalmar ou incitar a natureza, conquistar um novo regime ontológico ou estatuto social.

Manifestações artísticas como danças, cantos, mímicas e relatos de lendas se faziam necessárias para completar o sentido ritualístico das celebrações. Nesse contexto, o artista enquanto ser simbólico servia de instrumento à transcendência do espírito. Ele era considerado um indivíduo especial, portador de dom divino, uma espécie de xamã, capaz de colocar os demais seres humanos em contato com o plano superior, indefinido, a ser contemplado pela imaginação do público.

⁸ Este termo é utilizado por Mircea Eliade para se referir a manifestação do sagrado em objetos comuns, ou em uma pessoa, por exemplo, para um cristão, a encarnação de Deus em um homem, Jesus Cristo. O historiador defende que a natureza da hierofania propõe uma opção, em virtude da qual a coisa real, profana, se transforma em outra diferente de sua condição normal: um objeto passa a ser sagrado na medida em que revela algo diferente de si, ou seja, a sacralidade.

⁹ ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p.18-85.

Hoje, apesar do enfraquecimento da relação da arte com a esfera religiosa, no que diz respeito há épocas atrás, observa-se a emergência de sintomas capazes de exprimir na produção contemporânea permanências do sagrado. Segundo a pesquisadora Maria Amélia Bulhões¹⁰, este fenômeno pode ser identificado na recorrência aos temas do catolicismo e dos mitos africanos e indígenas, estabelecendo-se pontes entre as tradições do passado e os conhecimentos do presente.

A recorrência à sacralidade nas poéticas atuais pode ser caracterizada, dentre outras questões, pela lembrança e pela inserção de posturas e procedimentos ritualísticos nos trabalhos artísticos. Promovendo uma experiência espiritualizada do artista e do público com a arte.

Nesse contexto, alguns autores como RoseLee Goldberg¹¹, acreditam que o percurso da performance começa nos rituais tribais. A pesquisadora aponta que ao contrário das atuações que lidavam com propriedades formais do corpo no tempo e no espaço, outras eram de caráter mais emotivo e expressionista, agregando exatamente em sua estrutura elementos alusivos aos antigos ritos, como: a representação trágica, o sacrifício e a catarse.

Semelhante às cerimônias iniciáticas das antigas civilizações, onde o neófito (o recém-admitido numa dada realidade ou etapa da vida social) era debelado a situações de violência ou purgação do corpo por intermédio de mutilações, escarificações, testes de resistência, entre outros procedimentos; alguns artistas contemporâneos também exploram a exaustão seus limites físicos e psicológicos.

Submetendo-se a situações de dor, consternações e até de risco de vida. O neófito e o artista vivenciam cada um a seu modo uma experiência paradoxal, sobrenatural, de morte simbólica e ressurreição.

¹⁰BULHÕES, M. A.; KERN, M.L.B. (Org.). *As questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1997.

¹¹GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 153.



Fig. 1. Teatro de Orgias e Mistérios. Performance de Hermann Nitsch. Foto retirada do site: http://www.giornaledelcileto.it/it/08082011070745arte_intervista_hermann_nitsch_maestro_azionismo_viennese_spiega_senso_profondo_pensiero_attivita_artistico_filosofica.html

Podemos observar essa postura nas poéticas produzidas pelo Acionismo vienense, entre os anos de 1965 e 1970. Este movimento, composto por Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch e Rudolf Schwarzkogler, foi marcado pelo caráter seminal e pela violência impactante de suas ações. Inspirados pelo lema da redenção e da liberdade, os acionistas assumiram um papel transgressor e messiânico.



Fig. 2. Teatro de Orgias e Mistérios. Performance de Hermann Nitsch. Foto retirada do [site: http://www.giornaledelcilentio.it/08082011070745arte_intervista_hermann_nitsch_h_maestro_azionismo_viennese_spiega_senso_profondo_pensiero_attivita_artistico_filosofica.html](http://www.giornaledelcilentio.it/08082011070745arte_intervista_hermann_nitsch_h_maestro_azionismo_viennese_spiega_senso_profondo_pensiero_attivita_artistico_filosofica.html)

O grupo esperava realizar ações puras e desprovidas de qualquer caráter estético, sem o fim de contemplação ou reflexão.

Os trabalhos de Hermann Nitsch, por exemplo, envolviam rituais e sangue, sendo descritos pelo próprio artista como uma forma estética de oração. Ele buscava reencenar em um contexto moderno antigos ritos dionisíacos e cristãos, supostamente ilustrando o conceito aristotélico de catarse por meio de sentimentos como o medo, o terror e a compaixão.

Uma encenação típica durava várias horas: começava com música muito alta – “o êxtase criado pelo barulho mais ensurdecedor possível” –, seguido por Nitsch ordenando o início da cerimônia. Um cordeiro morto era trazido ao palco por assistentes, e então pendurado de cabeça para baixo como se estivesse crucificado. Depois, o animal era estripado; entranhas e baldes de sangue eram lançados contra uma mulher ou num homem nu, enquanto o animal, já exaurido de seu sangue, era erguido acima de suas cabeças. Essas atividades tinham como

fundamento a crença de Nitsch em que os instintos agressivos da humanidade tinham sido reprimidos pela mídia¹².

Na mesma época, em Paris, não eram menos perigosas às automutilações infligidas por Gina Pane em suas mãos, costas e rosto. Ela defendia a dor ritualizada como efeito purificador, além de ver esse tipo de produção como necessário para sensibilizar a sociedade de seu tempo.

*Empregando sangue, fogo, leite e a recriação da agonia como elementos de suas performances, a artista conseguiu que o público compreendesse que seu corpo é seu material artístico. Em *The Conditioning*, primeira parte da série *Self-Portrait (s)*, Pane se apresentou durante 30 minutos deitada sobre uma cama de ferro, tendo por baixo 15 longas velas acesas.*

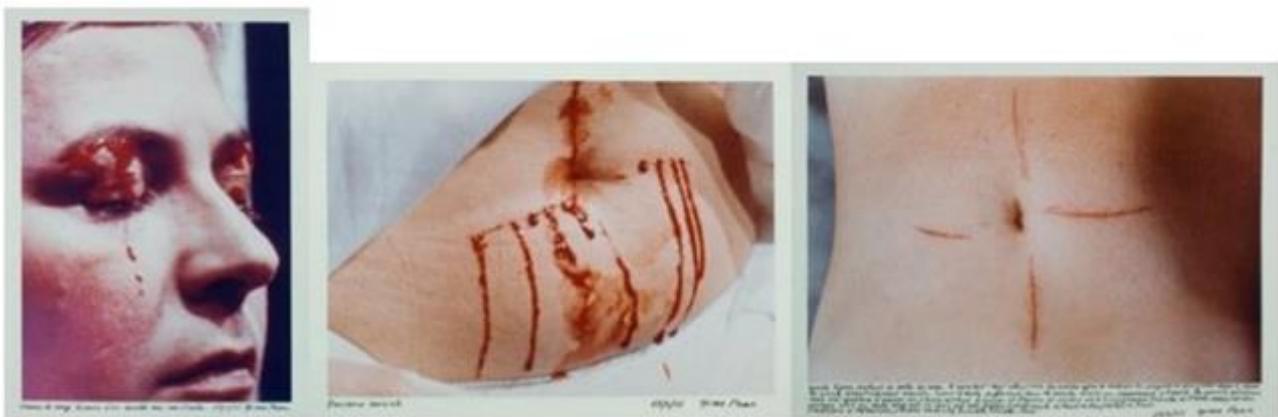


Fig. 3. Psyche, 1974. Performance de Gina Pane. Foto retirada do site: <http://www.richardsaltoun.com/artists/70-Gina-PANE/works/>

Chris Burden também desenvolveu uma poética nessa linha. O artista se trancou em um armário do vestiário da Universidade da Califórnia, onde estudava, e

¹²GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 153-154.

por cinco dias permaneceu ali, tendo como único alimento uma garrafa de água. Rastejou sobre vidros, levou tiro e chegou até a ser crucificado sobre um carro. No entanto, Deadman (1972) foi sua performance de maior risco. Enrolado em um saco de lona, Burden ficou no meio de uma via de trânsito intenso em Los Angeles. Ele só saiu ileso porque a polícia chegou imediatamente ao local, levando-o preso.

De maneira semelhante, por meio do excesso de si, principalmente do modo como manifesta os pacientes com problemas psicológicos, e a desconexão que se verifica entre o corpo e o eu, Marina Abramovic desenvolveu obras igualmente angustiantes.

Em Nápoles, 1974, com “Ritmo 0”, a partir de uma série de objetos: arma, machado, mel, tinta, perfume, batom, azeite, munição e facas, a artista convidava o público a usá-los nela com bem entendessem. Num cartaz, os espectadores recebiam orientação de como atuar naquela obra: “há 72 objetos sobre a mesa que podem ser usados em mim conforme desejado. Eu sou o objeto”, assim dizia uma das informações contidas no aviso. Seis horas passadas, as ações foram interrompidas pelos responsáveis da galeria, quando Abramovic, depois de ter a roupa rasgada e a pele ferida, foi forçada a segurar uma pistola, com o cano em sua boca.



Fig. 4. *Balkan Erotic Epic*. Performance de Marina Abramovic. Foto retirada do site: <http://animalnewyork.com/2012/marina-abramovic-is-lonely/>

Em outro trabalho, “Balkan Erotic Epic” (2005), ela realiza uma performance ritual, fundamentada em manuscritos dos séculos XIV, XV, XVI e início do XIX, enraizado na cultura sérvia desde os tempos medievais. A artista faz menção aos simbolismos e cultos da Terra-Mãe, da fecundidade humano-agrária e da sacralidade da figura feminina.

A performance é constituída por uma instalação de sete vídeos, nos quais retoma os antigos rituais pagãos sob um olhar contemporâneo.

Na jornada de tirar o corpo do espectador de seu torpor cotidiano, Lygia Clark, também, desenvolveu proposições onde as ritualizações se fizeram presentes como recurso ao experimentalismo.

A atividade ritual que acompanha os objetos de Lygia é composta por atitudes, gestos e modos dos corpos se comunicarem. Estranho aos hábitos e às

significações práticas, criando condições de uma intimidade compartilhada com o corpo vibrátil¹³ e a viagem de ida e volta à experiência de um completo vazio.

Lygia insiste que o que estas suas obras propõem é um “rito sem mito”. Com efeito, o que será ritualizado e se inscreverá no corpo ao longo das “seções”, não é uma imagem ou sentido do mundo do qual o artista, depois da morte de Deus, seria o demiurgo. Não é este mito transferente, exterior ao homem, o que será registrado, mas a potência de criação permanente do sentido de si e do mundo, que todo homem, enquanto ser vivo possui virtualmente: é esta potência que será reativada [...] Nas palavras de Lygia, “a obra cria uma espécie de exercício para desenvolver esse sentido expressivo dentro dele [espectador]. Seria uma espécie de oração somada à participação integral dele no próprio ritual religioso. [...] Somos novos primitivos de uma nova era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas”¹⁴.

O uso de elementos ritualísticos na arte pode ser encontrado, praticamente na mesma época das proposições de Clark, em outros artistas brasileiros a exemplo do trabalho “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político”, de Cildo Meireles. A performance fez parte da histórica exposição “Do corpo à terra”, realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte, em 1970, com a curadoria do crítico Frederico de Morais.

Meireles ateou fogo em galinhas vivas e presas a um poste (o totem) diante de um público horrorizado. As aves sacrificadas vivas simbolizavam uma espécie de “homenagem” as vítimas mortas pela repressão da ditadura militar. A performance aconteceu durante o feriado de Tiradentes, o que aumentou a referência à luta contra a opressão.

¹³ Noção criada por Suely Rolnik em sua tese de doutorado em 1997, publicada com o título de “Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo” (Estação Liberdade, São Paulo, 1989). O “corpo vibrátil” é a potência que o corpo tem de se agitar com os fluxos do mundo, composição de afetos que toca a subjetividade.

¹⁴ ROLNIK, Suely. *Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark*. In: *The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*. Los Angeles: The Museum of Contemporary, 1999. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/textos/SUELY/Molda.Pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2014.



Fig. 5. *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político. Performance de Cildo Meireles (1970). Foto retirada do site: <http://www.arteycritica.org/el-espacio-y-el-cuerpo-de-la-tortura-algunos-casos-de-su-representacion-artistica-en-latinoamerica-segunda-parte/>*

Enquanto isso, alguns performers norte-americanos, como Joan Jonas refletia sobre a causa indígena de seu país. Os trabalhos criados por ela remetiam às cerimônias religiosas das tribos zuñi e hopi, da costa do Pacífico, região onde cresceu.

Em “Delay Delay” (1972), produzido em Nova York, o público ficava a certa distância da **performer**. Do topo de um edifício de cinco andares, observavam treze atores dispersos por terrenos vazios da cidade, indicando em grandes cartazes o número de passos que os separavam do prédio onde estavam os espectadores. Os artistas batiam placas de madeira cujo eco produzia a única conexão física entre eles e o restante das pessoas.

As performances de Tina Girouard também revolviam em torno dos ritos dos hopi e dos festejos de Mardi Gras, um tipo de carnaval estadunidense. Combinando elementos desses cerimoniais, ela desenvolveu o trabalho “Cata-vento de papel” (1977), no Museu de Arte de Nova Orleans:

*Nessa obra, vários **performers** marcavam um quadrado no piso da entrada principal do museu, usando tecido para dividir o quadrado em quatro seções que representavam o que a autora chamou de **personae** animais, vegetais, minerais e outras. Lentamente, tecidos e vários objetos de cena eram cerimoniosamente acrescentados pelos **performers**, transformando o padrão existente naquilo que a artista considerava como “uma série de imagens arquetípicas do mundo”. Girouard pretendia que as ações ritualizadas colocassem os atores num contexto “simbólico do universo”, no espírito das cerimônias indígenas, e que, ao fazê-lo, eles estariam criando precedentes para versões contemporâneas de todo esse contexto¹⁵.*

Tomando como referência esses trabalhos, implica-se que a performance enquanto manifestação ritual se produziria numa intervenção alquímica que transforma a realidade em outras possibilidades de romper com hábitos corporais, subjetivos, temporais, cognitivos e afetivos. Por meio dela, os artistas atualizariam o universo de experiências tendo como base o corpo e seus subsídios estéticos e simbólicos.

Outra pressuposição tratada é a de que a atuação ritual nas poéticas contemporâneas parece agir na criação de novos vetores de subjetivação, onde o corpo é conduzido a um espaço intermediário entre o real e o numinoso. A cena ritualística aconteceria em meio a este alargamento da dimensão corporal, que sobrepõe aos elementos presentes no cotidiano as forças da criação.

Como vimos muitos outros artistas contemporâneos passaram a incorporar protótipos oriundos dos rituais, em suas produções, para alcançar diferentes finalidades: como meio de questionar, em sua maioria, os problemas de natureza social

¹⁵ GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 156-157.

e política, resgate de suas raízes culturais ou a busca pelo autoconhecimento. “Essas performances ritualísticas e solenes remetem a um grande **corpus** de obras icônicas, tanto orientais quanto ocidentais, cuja poderosa presença física tenta revelar elementos espirituais na paisagem visual”¹⁶.

Corporeidade rizomática

No entanto, interessa-nos analisar, dentro desse contexto, que corpo é esse que se depara no entremeio abrolhado pelo diálogo entre a performance e o ritual? Como ele se mantém no processo artístico? Que linhas de fugas são criadas por ele? Em que se reterritorializa?

Dessa maneira, procuramos pensar o corpo do artista como um meio em transformação, que não quer mais ser movido apenas pela representação, mas que parte em busca de reverter à ontologia, de novos acontecimentos, de rupturas e abalos estruturais, desfazendo construções complexas e organizadas. Objeto e sujeito da ação, um corpo sensível que faz do ato um acontecimento e abertura à experimentação.

Na dinâmica movimentada pela interação da performance com o ritual, a corporeidade do performer é como um rizoma que não começa nem conclui, ele está no intermezzo. É como uma fissura no meio de duas bordas, onde existem profundidades a serem investigadas.

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁷, esse meio é o lugar onde as coisas adquirem velocidade, uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra. Zona rizomática que procede por meio de variações, expansões,

¹⁶ *Idem, Ibidem. p. 172.*

¹⁷ GILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v.1. São Paulo: Editora 34, 2011. p.49.

conquistas e capturas. Espaço onde a multiplicidade se metamorfoseia, mudando sua natureza.

[...] um rizoma: diferentemente das árvores ou de suas raízes, conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não signos. O rizoma não se deixa reconduzir ao Uno nem ao múltiplo [...] O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com linhas de fuga¹⁸.

Assim, acreditamos que diante de uma performance ritualística, o artista converge em seu corpo uma carga rizomática, dialogando com o performático e o ritual, pondo em discussão regimes de signos distintos. Um corpo composto por direções moveidias, que constitui multiplicidades. As quais são definidas por linhas de fuga ou de desterritorialização, rompendo com o já estabelecido para se refazer a cada novo encontro. Possibilitando outras formas de viver e de sentir.

Na performance ritualística, o corpo é muito mais que um instrumento que se serve ao colóquio entre essas duas vertentes, performance e ritual, ele se transforma em um heterogêneo potente. O que permite ao artista e ao espectador uma experiência agenciada por intensidades que mudam de natureza conforme aumenta suas conexões.

Segundo Deleuze e Guattari, um agenciamento em sua multiplicidade trabalha forçosamente, ao mesmo tempo, sobre fluxos semióticos, materiais e sociais. “Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação”¹⁹. Ele nunca se fará suficiente em nome de um fora.

Nesse sentido o corpo rizomático na performance ritualística é sensível aos efeitos da agitada movimentação dos fluxos ambientais que atravessam o artista e o público. É matéria-prima que se frutifica em estados intensivos desconhecidos

¹⁸ *Idem, Ibidem. p.43.*

¹⁹ *Idem, Ibidem. p.45.*

provocados pelas novas composições que os fluxos, transitando de cá para lá, vão fazendo e desfazendo.

Um corpo que desloca o ritual e que vai além do performático. Esfera que se fragmenta e se reconstrói pela experiência guiada pelo improviso. Um corpo que desterritorializa o sagrado, constituindo um “rito sem mito”, expressão tomada de empréstimo do pesquisador Mário Perniola, que suprime toda relação com uma ação primeira e se orienta para uma repetição esvaziada de seu significado original.

Quando o artista alude ao ritualismo em sua performance, trata-se de um retorno da diferença, algo de novo surge daí e, conseqüentemente, transborda em arte, não é o ritual pelo ritual.

[...] o mundo contemporâneo oferece um panorama no qual está dissolvida a rígida contraposição entre sagrado e profano, entre simbólico e pragmático, entre selvagem e racional. Assistimos, de um lado, ao surgimento de comportamentos tribais nas metrópoles e, de outro, ao profundo impacto da racionalidade tecnológica e econômica nas situações menos desenvolvidas. Tudo isso dá lugar a misturas inéditas e surpreendentes de arcaísmo e modernidade, passado e futuro, para cuja compreensão as categorias habituais se mostram totalmente inadequadas²⁰.

Inserido nesse contexto, o performer ritualístico como propositor de condições para o receptor deixa-se embarcar no desmanchamento das formas - inclusive as suas -, em favor das novas composições de forças que seu corpo rizomático vai vivenciando. Desconjuntando qualquer possibilidade de representação, interpretação e julgamento.

O artista vive seu corpo como uma materialidade em contínuo devir, nessa indistinção entre o ser e o lugar que o sustenta, agride ou acolhe. O corpo é inseparável do que lhe é externo. Nesse lugar, trocas acontecem, determinado fluxos de afetação recíproca. Potência do acontecer, diferindo de si em movimentos de palavras e fluxos de

²⁰ PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. São Paulo: Studio Nobel, 2000. p.24.

pensamentos. Corpo que salta e se desprende de sua identidade, pronto para a criação de novos contornos, provando, portanto, diversos modos de existir.

Em estado de imanência, o artista se torna um canal aberto aos estímulos sensoriais e perceptivos, que tende a se ramificar, ampliando contatos múltiplos e interdisciplinares, rumo à produção de mundos incessantes.

*O performer e seu corpo como uma imanência vaporosa em constante invenção e caos, desterritorializando e reterritorializando percepções cognitivas linearizantes. A corporeidade acontecimento que toca o intocável, que toca a vida na própria vida²¹. Parafraseando Deleuze, em *Espinosa Filosofia Prática*: “não se define um corpo (ou uma alma) por sua forma, nem por seus órgãos ou funções: tampouco se define um corpo como uma substância ou sem sujeito [...] nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz”²².*

²¹ CAMPOS, Wagner Rossi. *Meu corpo é um acontecimento*. 2009. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009. p.54.

²² GILLES, Deleuze. *Espinosa Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002. p.128-129.