

**NÃO
HÁ
CORPO
SEM
ÓCULOS**

DAYANA ZDEBSKY DE CORDOVA

RELÂCHE – REVISTA ELETRÔNICA DA CASA HOFFMANN | 2004

NÃO HÁ CORPO SEM ÓCULOS¹

Dayana Zdebsky de Cordova²

Depois dos eventos performáticos que ocorreram na Casa Hoffmann, durante o ano passado (*In-Side CWB*, Da Casa, Improviso e Mostra Temática),³ foram de praxe os bate-papos após uma breve pausa para um café com biscoitos e um cigarrinho, para alguns.

Os eventos, e consequentemente os bate-papos, contaram com a participação de artistas mais experientes e de outros que começaram suas atividades há pouco tempo. Isso possibilitou, graças às diferenças, aos descompassos artísticos e até mesmo pessoais, discussões muito interessantes, que revelaram diferenças e singularidades nos processos de criação, motivações, ritmos, ambições, lógicas e conceitos.

Nos bate-papos, sempre em círculo, algumas questões foram levantadas e respondidas; outras silenciadas. Observações e pontos de vista bastante pessoais foram colocados. Algumas vezes, surgiram discussões um pouco mais acaloradas, evidenciando que entre a construção das performances e sua recepção há, sempre, uma distância muito propícia para avaliar os trabalhos que, de maneira geral, não possuem *scripts* rigorosos; ou seja, possuem uma existência muito volátil e, em certo sentido, personalista.

O objetivo deste texto é refletir sobre questões relativas à subjetividade e ao olhar na construção e na recepção das ações artísticas apresentadas na Casa Hoffmann. Os bate-papos foram tomados como situações fundamentais para compreender como se dão as negociações de significados produzidos e consumidos, entre *performers* e público.

Se “desvestir-se em público exige a coragem de expor seu aspecto físico no que ele tem de mais íntimo, desprotegido, ostentando a fragilidade do próprio corpo”,⁴ maior ainda parece ser a coragem necessária para os artistas exporem suas subjetividades nos bate-papos. Para algumas pessoas, são famigerados; para outras chatos, ou, ainda, essenciais. Assim como a nudez expõe os corpos, os bate-papos expõem diferentes olhares, diferentes maneiras de pensar e agir sobre o mundo.

Nossa subjetividade está presente em tudo que fazemos;

no nosso olhar e em todos os músculos que movemos. É formada pelas experiências coletivas e pessoais. Ao mesmo tempo em que construímos a cultura, somos construídos por ela, numa constante dialética entre indivíduo e sociedade. Compartilhamos redes de significados⁵ (referências, linguagens, códigos específicos), porém ocupamos lugares diferentes nessas redes, o que nos singulariza, leva-nos a experiências específicas e a sermos diferentes uns dos outros, a diferentes perspectivas, visões de mundo ainda que façamos parte de uma mesma cultura. Consequentemente, estamos negociando significados sociais, sempre em transformação.

O olhar é, ao mesmo tempo, interpretação, significação e seleção. É construído socialmente e constrói diferentes realidades, inclusive realidades virtuais, não só em diferentes espaços físicos, mas também dentro de um mesmo espaço. Se compartilharmos perspectivas, também nos singularizamos através delas: “(...) não há mundo pronto para ser visto, um mundo antes da visão, ou antes da divisão entre o visível (ou pensável) e o invisível (o pressuposto) que institui o horizonte de um pensamento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p.123).

O vidente está no visível.

Não vemos as coisas como elas são em si, mas como são para nós. O olhar reconhece, seleciona, agrega valor, classifica, hierarquiza. Ele é uma relação entre o que nos é interior e o que é exterior. Em um certo sentido, o mundo é, para cada um de nós, o que vemos, o que nos é

^[1] A expressão “corpo sem óculos” foi utilizada por Eleonora Fabião numa oficina coordenada por ela e André Lepecki, em 2003, na Casa Hoffman.

^[2] Bolsista CNPq/PIBIC.

^[3] Esses eventos só foram possíveis graças ao empenho de seus curadores e demais organizadores, que criaram espaços de experimentação nos quais artistas de diferentes áreas expuseram seus trabalhos, ou melhor, trocaram experiências, processos criativos, inseguranças e seguranças, certezas e incertezas.

^[4] Como afirmam Marlon de Azambuja e Pedro Innocente no programa do *In-Side CWB* do dia 18/11/2003.

^[5] Termo utilizado por Clifford Geertz (1973).

consciente, embora saibamos que existem milhares de outras coisas que para nós permanecem invisíveis. Nosso olhar se modifica o tempo todo e, conseqüentemente modificam-se as maneiras de agir sobre o mundo e, esse agir, modifica nosso olhar. O olhar é, nesse sentido, ação.⁶

O artista ocupa uma posição liminar diante do seu eu e do mundo. Existe um contínuo jogo de envolvimento e distanciamento do *performer* de si mesmo e do que o cerca. Isso torna-o, de certo modo, autoconsciente a ponto de se manipular para produzir um trabalho em que é, ao mesmo tempo, matéria prima e sujeito de sua arte. Agir, criar performances é um ato pessoal que depende da relação do *performer* com o mundo, até porque o eu não existe sem os outros.

Há uma relação com o tempo interno da experiência, um tempo subjetivo próprio de cada performance [e *performer*], que assume um valor intrínseco e vai dar singularidade a essas manifestações artísticas, permitindo diferenciá-las de outras [manifestações e entre si] (...) O performer é seu próprio programa, seu próprio cronômetro e sua própria pulsação da ação (...) Todavia este ser é plural, circunstancial, [cultural] e histórico (GLUSBERG, 2003, p. 67, 110 e 111).

As imagens são polissêmicas e signos de recepção por excelência (SAMAIN, 2001). Os trabalhos performáticos não são imagens estáticas, mas conjuntos de imagens sequenciadas, ações, e fundem-se a elas, a critério do criador, sons, cheiros, gostos, palavras, além de outras. O conjunto de signos das performances formam uma espécie de texto, que não possui necessariamente uma composição linear,⁷ podendo, por ser uma obra aberta,⁸ interpretada de inúmeras maneiras, dependendo, por exemplo, das experiências subjetivas e coletivas de cada leitor.

Nos trabalhos apresentados na Casa Hoffmann, e em todas as performances, foram inúmeras as informações disponíveis ao público, principalmente nos eventos em que existiam vários trabalhos acontecendo simultaneamente. Houve, necessariamente, escolhas de foco, seleções de imagens feitas pelo olhar de cada observador dessas ações. A performance não é apenas uma relação entre o que se mostra ou não, mas também entre o que escolhemos ver ou não. Para cada coisa que escolhemos ver, permanecem inúmeras outras, para nós, invisíveis. Assim, a percepção e a leitura das ações estéticas serão diferentes para cada integrante do público. Há uma negociação de significados

entre o que me é mostrado pelo outro e o que eu vejo, que implicará em diferentes interpretações de uma mesma ação. Essa negociação entre público e artista da vez aumenta, e muito, a indeterminação, o incerto já inerentes às performances.

Uma das características dos trabalhos apresentados na Casa, como parece ser da chamada arte contemporânea em geral, é a legitimação da idéia de que toda e qualquer subjetividade, toda e qualquer história de vida, é capital simbólico para a produção artística.⁹

Os performáticos, em geral, como outros tipos de artistas, trabalham utilizando experiências e questões subjetivas como elementos fundantes de suas ações. A utilização de referências subjetivas são explicitadas, ou declaradas, com uma grande frequência nos bate-papos. Os espectadores também apreendem as performances a partir das suas experiências subjetivas. Essas experiências, portanto, parecem ser um ponto central tanto no processo de criação como de recepção das performances.

^[6] Ao ler este texto, a professora Selma Baptista sugeriu que eu colocasse nesta parte a seguinte nota: “Recentemente li num ônibus urbano uma máxima rescrita com a nítida intenção de ‘politizar’ o cidadão: sempre ouvimos dizer que ‘o que os olhos não vêem, o coração não sente’, como maneira de evitar o sofrimento e até mesmo enquanto estratégia para obscurecer o ‘outro’. Pois ali estava a contra-argumentação: ‘o que o coração não sente, os olhos não vêem’...”

^[7] Pelo contrário, uma das características recorrentes nessas ações, assim como nas performances, é a desnarrativa, que longe de não ser uma narrativa, corresponde a uma certa negação das narrativas vigentes, feita através de uma manipulação “não usual” (de alguma maneira diferenciada das manipulações cotidianas) das linguagens (ECO, 2001).

^[8] Toda obra de arte está sujeita a inúmeras interpretações e, nesse sentido, toda obra é aberta. Mas a poética contemporânea, por ser extremamente polissêmica, graças às suas peculiares manipulações de linguagem, estaria ainda mais sujeita a inúmeras interpretações (ECO, 2001).

^[9] Embora as referências subjetivas tenham sido usadas frequentemente nos trabalhos mostrados na Casa Hoffmann, não podemos pressupor que não há conexão entre eles e problemas coletivos. Apesar de eu não ter aprofundado esse tema, a subjetividade também não significa que a performance e a arte contemporânea em geral fiquem restritas a bases semânticas pessoais. Por exemplo, ao estudar performances nas ruas de Curitiba, percebi que a maior parte do conteúdo parte de questões coletivas.

Foram recorrentes nos bate-papos explicações e justificativas dos trabalhos, relatos sobre as motivações pessoais existentes ‘por detrás’ das performances, assim como eram recorrentes indagações por parte do público, relativas a estas motivações, sempre pessoais.

Ao mesmo tempo, também não foram poucas as afirmações como: “a questão não é saber o que moveu, o que levou fulano a fazer tal ação, mas sim a ação, o que resultou dessa motivação”. Parecia haver um consenso por parte dos envolvidos nos bate-papos de que o que importa numa performance, é como a ação é executada, o que é exposto ao público, já que este só pode ver o que é mostrado: “Seria absurdo pretender encontrar qualquer conteúdo semântico idêntico a si mesmo na multiformidade e no aparente caos perceptual da performance, onde os elementos mais dissimulantes e contrastantes são combinados de uma forma harmoniosa, que vai depender do arranjo sgnico, da composição dos significantes” (GLUSBERG, 2003, p.82).

O texto da performance não é um simples agregado de significantes, já que são manipulados, transformados, reconstruídos pelo *performer*. São significantes negociados pela poética, pela forma como o conteúdo semântico é exposto e pela maneira com que são observados. A performance não é apenas a ação em si; é, também, o olhar sobre essa ação. A performance acontece intersubjetivamente.

Glusberg (2003) e Eco (2001) falam de um treinamento necessário, tanto por parte do *performer* como por parte do público, para encarar a performance. Acredito que esse treinamento, no que diz respeito ao *performer*, consiste no jogo de envolvimento e distanciamento, na localização das suas referências coletivas e subjetivas, enfim, na autoconsciência, bem como na manipulação, e em certo sentido subversão dessas referências pessoais e coletivas. Já o público depara-se com uma situação próxima a do antropólogo que estuda a própria sociedade: ele se defronta com a diferença, com o outro e, nesse sentido, com o estranho.

Esse estranho não é apenas o outro; é ele mesmo, a sua cultura, as suas referências; só que manipuladas, ‘turbadas’, invertidas, enfim... A identificação acontece também através da negação. Ao negar determinadas representações e referências, ao reconhecer o que é exterior a nós, os outros, inevitavelmente identificamos nossas referências, reconhecemos outras representações e nos filiamos a

algo em oposição ao que negamos.

Nos bate-papos, são muito claras as tentativas de compreensão da linguagem do outro, a constante negociação entre as subjetividades. Através da explicitação verbal das diferentes perspectivas, busca-se compreender como o outro manipula diferentes linguagens e como as ações são interpretadas por aqueles que as observam. Com a exposição das motivações do artista, busca-se compreender, ou explicar, o suporte semântico utilizado nos trabalhos. Ao serem explicitadas as diferentes perspectivas e interpretações sobre determinada ação, artistas e público acabam negociando explicitamente os significados dos trabalhos, reelaborando ou reafirmando posições, e cada um acaba olhando para si, através do olhar e da experiência do outro, das lentes que compõem o olhar do outro.

Ao olharmos para nós mesmos, reconhecemo-nos, compreendemo-nos; reconhecemos e compreendemos nossa arte, identificamo-nos com o outro e dele nos diferenciamos, identificamos nossa arte com a do outro e as diferenciamos. É nesse jogo, nessa negociação de significados que reside a capacidade reflexiva dos bate-papos, reflexividade que está presente, em maior ou menor grau, em toda ação estética (TURNER, 1982), em toda ação comunicativa:

Uma vez que vemos outros videntes, não temos apenas diante de nós o olhar sem pupila, espelho sem estanho das coisas, este pálido reflexo, fantasma de nós mesmos, que eles evocam ao designar um lugar dentre elas de onde vemos: doravante somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças aos outros. Essa lacuna onde se encontram nossos olhos, nosso dorso, é de fato preenchida, mas preenchida por um visível de que não somos titulares; por certo, para acreditarmos numa visão que não é nossa, para levarmos em conta, é sempre, inevitável e unicamente, ao tesouro da nossa visão que recorreremos e, portanto, tudo o quanto a experiência nos pode ensinar já está, nela, previamente esboçado. Mas é próprio do visível (...) ser a superfície de uma profundidade inesgotável: é o que torna possível sua abertura e outras visões além da minha (MERLEAU-PONTY, 2001, p.143).

As explicações e as perguntas relativas ao suporte semântico dos trabalhos estavam quase sempre presentes, mesmo quando diziam respeito às pretensões do trabalho ao invés das motivações. Entre as motivações, quase sempre pessoais, as pretensões (o cálculo, feito pelo *performer*, dos resultados prováveis de seu trabalho), as informações que chegam ao público e suas interpretações, existe uma certa

distância, que possibilita nos bate-papos, o dissenso e o consenso, as negociações de significados, enfim.

Assim como há uma relação entre as ações e as motivações dos *performers*, há outras que o público sugere na sua leitura e, entre essas relações, pode haver muita discordância. Aqui estaria a possibilidade, ou não, de reflexividade, tanto por parte dos performers como do público. É a negociação de significados que abre espaço para a tomada de consciência da objetividade da performance. A reflexividade é a tomada de consciência e suas conseqüências.¹⁰ ♦

Referências

ECO, Umberto. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. Coleção: debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. “O entrelaçamento – o quiasma”. In: *O Visível e o Invisível*. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.

SAMAIN, Etienne. “Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais”. In: FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam I. Moreira (orgs.), *Desafios da Imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Ed. Papirus, 2001.

TURNER, Victor. “Acting in everyday life and everyday life in acting”. In: *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ Publications, 1982.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O nativo relativo”. In: *Mana* (online), abr. 2002, vol. 8, n.º 1, p. 113-148. Disponível na World Wide Web: <http://www.scielo.br>, 2002.

Dayana Zdebsky de Cordova é atriz formada no Curso de Formação de Atores da Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde atualmente é graduanda em Ciências Sociais. É bolsista CNPq / PIBIC do projeto Performance, Espaço Urbano e Política, que está inserido no projeto Performance, Memória e Política do Núcleo de Arte, Rituais e Performance, do departamento de Antropologia da UFPR, sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Sandra Jacqueline Stoll e Prof^ª. Dr^ª. Selma Baptista.

^[10] Este texto contou com algumas sugestões imprescindíveis (e muito bem vindas!) da Prof^a Dr^a. Selma Baptista, do Núcleo de Artes, Rituais e Performance, da UFPR.



(sem nome), Lucianne Figueiredo
Da Casa | Ciclo de Ações Performáticas 2003
Fotografia de Fernando Augusto

Relâche

Relâche – Revista Eletrônica da Casa Hoffmann
Curitiba/Brasil, 2004.

Conselho Editorial

Andrea Lerner
Beto Lanza
Cristiane Bouger
Edson Bueno
Rosane Chamecki

Entrevistas (por e-mail)

Cristiane Bouger

Revisão das Entrevistas

Rosane Chamecki
Andrea Lerner
Beto Lanza

Colaboradoras

Cristiane Bouger
Dayana Zdebsky de Cordova
Gladis Tripadalli
Michelle Moura
Olga Nenevê

Tradução das Entrevistas em Inglês e em Português

Rita Rodrigues do Rosário
Lilian Esteigleder Cabral

Revisão em Português

Lydia Rocca

Revisão em Inglês

Margarida Gandara Rauen

Criação da Logo Relâche

Sebastian Bremer

A revista eletrônica Relâche recebeu fundos da Fundação Cultural de Curitiba – FCC e da Prefeitura Municipal de Curitiba.