

MEDO

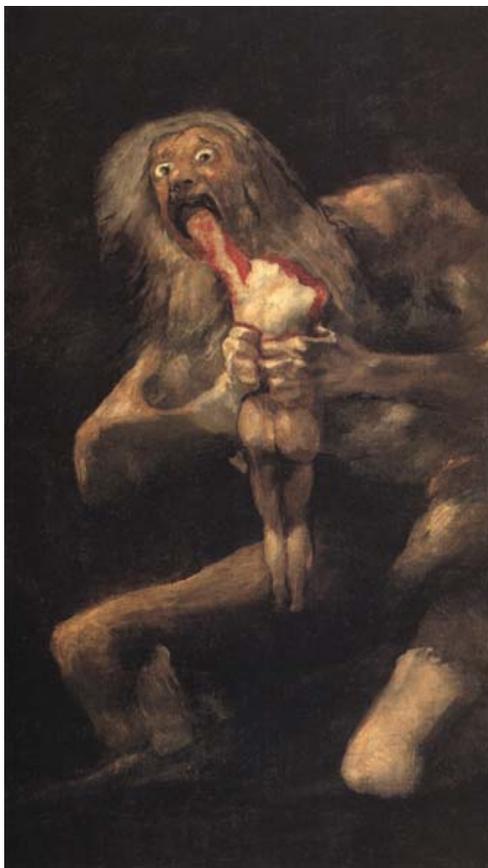
Mariana Maia
Programa de Pós-graduação em Artes (PPGArtes) – UERJ
Especialização em Produção Cultural com ênfase em Literatura Infanto-juvenil – IFRJ

Texto, imagem e corpo se congregam e fazem surgir diversas propostas artísticas. O presente artigo tece considerações sobre a relação entre Literatura, Artes Cênicas e Artes Visuais; questionando sobre a confluência do texto, da imagem e do corpo no contexto performático; tendo o *Medo* como conceito que perpassa essa relação. Estabelecendo relações entre a Literatura, as Artes cênicas e as Artes visuais, alvitando perceber o lugar do artista-performer.

Performance, Literatura e Medo

Text, image and body together and make it appear different artistic proposals. This presents article considerations on the relationship between Literature, Theater Arts and Visual Arts; questioning on the confluence of text, image and body in the Performance Art, have Fear as a concept that permeates the relationship. Establishing relations between Literature, the Theater Arts and Visual Arts, suggests realize the place of the artist-performer.

Performance Art, Literature e Fear



Saturno. Goya, Francisco. Óleo sobre muro, 146 x 83 cm, c. 1820-1823, Museu do Prado, Madri (Espanha).

Saturno, deus romano dos camponeses, ou *Cronos*, deus grego, foi advertido pelo oráculo de que um de seus filhos o destronaria. Assim, por medo da morte, Saturno devora seus próprios filhos ao nascerem. A pintura de Goya nos mostra uma criatura decrépita, como um velho que já se precipita à morte. A criatura disforme é agigantada e segura com todas as forças, algo que se assemelha a um corpo e o dilacera com os dentes. O que causa espanto na pintura de Goya é que a figura representada, Saturno, não parece ter ódio ou fúria ao devorar a sua presa. O Saturno de Goya tem medo no olhar, de fato, ele parece apavorado. O que deixa esse deus titânico apavorado? O Saturno de Goya não é divino, mas sim um velho, já cruzando o rio Estirpe; um velho com olhos esbugalhados de medo. A pintura de Goya flui sobre a passagem do tempo, sobre o que nos persegue desde o nascimento – a morte. Saturno devora seus filhos por medo da morte. Os filhos de Saturno estão fadados ao tempo, a *cronos*. Estamos

condenados à morte desde o nascimento, por forças titânicas que extrapolam nossa compreensão. Na busca pelo conhecimento o homem procura entender a vida, a existência, por medo, talvez, da morte.

Aqui, neste supremo perigo da vontade, aproxima-se, como uma feiticeira salvadora, com seus bálsamos, a *arte*; só ela é capaz de converter aqueles pensamentos de nojo sobre o susto e o absurdo da existência em representações com as quais se pode viver: o *sublime* como domesticação artística do susto e o *cômico* como alívio artístico do nojo diante do absurdo....¹

Nietzsche² acredita que na Antiguidade os mitos olímpicos eram uma forma dos gregos produzirem conhecimento sobre o mundo. Os mitos eram uma forma de representar e entender o mundo que os cercava. A mitologia se mostra como uma forma dos gregos aceitarem a existência, que se mostrava ou ainda se mostra por vezes efêmera e precária. Os mitos figurados através das tragédias nos grandes anfiteatros gregos proporcionavam o apaziguamento em relação ao medo da existência. As histórias mitológicas davam explicações para os fenômenos naturais, até então incompreensíveis para o homem; proporcionava maior tranquilidade ao espírito. No entanto, mais do que isso, Nietzsche nos fala que a fruição da tragédia, ou seja, assistir e participar do teatro proporcionava essa sensação de apaziguamento aos medos. O escape ao pêndulo da existência através da arte, apontado por Schopenhauer³, é visto por Nietzsche na Antiguidade Grega. O coro do Ditirambo, parte integrante do teatro na Antiguidade grega, será o agente capaz de levar o homem ao que Nietzsche chama de uma experiência dionisíaca. Os ritos a Dionísio ou Baco, deus dos festejos, do vinho e da embriagues, transformados em tragédia, onde o coro faz com que diversas vozes e egos passem a ser um, permite ao homem grego escapar aos sofrimentos causados pelo peso da existência. Quando o homem deixa de ser um e passa a ser um todo, através do coro, penetra no êxtase dionisíaco, onde não há o pesar da vida; onde escapamos da fome insaciável de Cronos. Freud⁴ aponta a arte como uma fuga às frustrações para o homem civilizado. No instante da contemplação da obra de arte ou, de forma ainda mais intensa, no momento do fazer artístico, o homem se desvincula da dor e das frustrações infringidas pela

existência, onde tudo parece sempre gerar frustrações. O que dizer, portanto, de uma linguagem artística que propõe o próprio artista como arte?

O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte: a potência estética da natureza inteira, para a máxima satisfação do Um primordial, se revela aqui sob o estremecimento da embriaguez. A argila mais nobre, o mármore mais precioso, o homem aqui é moldado e trabalhado...⁵

O coro do Ditirambo, através do êxtase, transforma um em todo, o que parece apontar o artista, o ator grego, como a própria arte. No coro o homem se faz objetivar na voz uníssona do todo. O ator não representa um personagem, ele se desfaz de sua individualidade e se torna um todo com as outras vozes do coro. *Corpos e Vozes*, no coro grego, parecem evocar a imagem ao se mesclarem em um todo. Na Performance, de forma semelhante ao coro do Ditirambo, o artista-ator-performer irá deixar de ser um ente individual para se tornar visualidade.

A importância dada ao coro satírico por Nietzsche aproxima Filosofia e Artes cênicas. Através da tragédia o homem grego atingiu “verdades” sobre o mundo que o cercava. O conhecimento sobre o mundo é dado pela vivência dos mitos trágicos. A contemplação da arte nas tragédias gregas parece estar distante do que se conhece por teatro hoje nos espaços teatrais comerciais, talvez esteja mais próxima do que seria uma Performance. O homem grego passava dias e dias sobre o sol assistindo um espetáculo imenso onde os atores atuavam em honra a Dionísio, tentando aplacar o medo do destino, um ritual que envolvia público e atores. Pensando o quanto à tragédia parecia ser vital para o homem grego, enquanto forma de vivenciar os mitos, que pautavam a vida grega; pensemos nas origens da Performance, que para Cohen⁶ remonta a *live art*, onde arte e vida estão próximas.

Tomemos como ponto de estudo a expressão artística *performance*, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte-estabelecida”, a *performance* acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizados como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.⁷

A Performance, para Cohen, parece se estabelecer na fronteira das Artes Visuais e das Artes Cênicas, por esse estabelecimento fronteiriço ela propõe uma ruptura com os cânones artísticos, com o que estava estabelecido quando de seu surgimento. As propostas performáticas engendram por meandros até então inexplorados, tanto para as Artes Visuais, quanto para as Artes Cênicas. A possibilidade de propor atos, que não passam só pela interpretação, mas que se relacionam com a visualidade. A obra deve ser vivenciada e não apenas contemplada ou sentida. A Performance parece ser a *live art* com um caráter mais cênico. A *live art* que aproximava arte e vida dando ênfase no acaso em detrimento do ensaiado.

Corpo no espaço, palavras que ressoam, formas, cores e cheiros que perpassam os participante. O grande rito de Dionísio. Falamos de teatro, talvez? Artes Visuais poderia ser, afinal, “tudo é arte e nada é arte”. Com tantas questões a serem explicadas, quando propomos para a sociedade colocar o rótulo de Arte em uma produção qualquer; digamos que diante da visualidade da alma temos, com certeza, um ato. Performance aborda sobretudo - atuação. Faz necessário portanto definir o que é o Atuação e em como esse se relaciona com a Literatura através da Narração.

Os gregos antigos tinham seus Atos, que estavam, sobretudo, ligados a vida. O Ditirambo, posteriormente, a tragédia, eram vitais. Ritos aos deuses, rogavam por uma explicação da existência precária. Atuar não era privilégio dos “atores”, mas todos presentes no local sagrado das representações participavam do rito e atuavam no rogo, em dias e dias de representação, embaixo de sol, assistindo ao grande desfilar das formas e cores que compõem a vida. Cohen propõe que que a noção de atuação será o diferenciador da Performance para as Artes Cênicas. Na Atuação há um abandono da interpretação, por conseguinte, um abandono da cena ligada a uma apreensão ilusionista do mundo. Atuar na Performance parece significar colocar em ação proposições, encandear imagens formando uma certa narração.

Benjamin⁸ define narrar como o ato de passar experiências de uma pessoa para outra, possuindo mesmo uma função utilitária, que consistiria em um ensinar

algo. Podemos perceber esses ensinamentos do ato de narrar como sendo proposições de "verdade" sobre a existência. Nesse contexto podemos situar os mitos trágicos. Benjamin ainda coloca que hoje as narrações não tem mais importância, pois a sociedade atual dá ênfase a informação. Na Performance não parece haver uma preocupação em informar, mas sim, propor questões dentro de um ato calcado na narração.

Nas tragédias o destino do homem é narrado de forma visceral. Descobrimos o que significa desafiar os deuses, ou o que acarreta a tentativa de abarcar a vida. O homem vai de encontro ao seu destino. Ele só pode seguir a narração que o destino lhe impõe, revelado pelos oráculos, revelado pelas histórias trágicas. Através das narrações sabemos exatamente por onde vamos. O Ato de Narrar é a grande revelação que potencializa a vida. No entanto quando voltamos nosso olhar para a tragédia, temos sempre um fim associado a uma certa potência de morte. Enquanto que nos contos de fadas a humanidade parece potencializar a vida.

O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O personagem do "tolo" nos mostra como a humanidade se fez de "tola" para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem "inteligente" mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto às feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância.⁹

Os contos de fadas de forma semelhante a tragédia, propõe uma certa narração ligada a apreensão de experiências da vida, propondo uma compreensão, objetivando atingir alguma "verdade". Inicialmente os contos de fadas foram escritos para adultos e quase sempre se ambientavam dentro de uma realidade de medo e violência. A grande diferença dos contos de fadas em relação as tragédias é a redenção. Nos contos de fadas a personagem quase sempre

enfrenta a realidade hostil e não é mero brinquedo do destino como na tragédia. Por mais que Édipo tenha tentado furto do destino, não houve escapatória. Ainda hoje os contos de fadas povoam a mente das crianças com imagens sobre o mundo. Princípios nossos conhecimentos sobre o mundo através das "verdades" dos contos de fadas, onde, apesar da perversidade do mundo, há uma redenção, através dessa entrega ao mundo onírico da infância, onde tudo é possível e permitido.

A infância conhece a infelicidade pelos homens. Na solidão a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o humano lhe deixa em paz. E é assim que nas suas solidões, desde que se torna dona de seus devaneios, a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas.¹⁰

Bachelard percebe a infância como fonte dos devaneios que nos abrem o mundo. A infância nos daria as imagens primitivas, no sentido de primeiras. Essas imagens primitivas da infância seriam as imagens mais belas que se pode ter sobre o mundo, que permitiriam o acalmar dos sofrimentos. Nas solidões da infância, livre do mundo adulto, a criança se entrega ao devaneio, onde será um ser livre para conhecer o mundo através do sonho. O problema que proponho é, justamente, através de um dos aspectos de nossos primeiros devaneios, o *Medo*, pensar as construções que permitem conhecermos o mundo. O *Medo* nos contos de fadas, tal qual nas tragédias gregas, poderia ser uma forma de suportar o assombro pelo qual somos tomados nessa existência precária e efêmera?

Penso aqui a performance como um ato narrativo. Não excluindo as diversas formas de acontecimento performático, mas propondo um olhar sobre as questões suscitadas por essa linguagem tão plural. A performance parece ter duas origens distintas, uma ligada as Artes Visuais e outra ligada ao Teatro. Proponho pensar essas duas origens de forma concomitante. Ato e Narro, como ações que possibilitam estabelecer noções do que seria uma produção dada pela confluência das linguagens do Teatro, Literatura e Artes Visuais. Não é objetivo, aqui, situar a

performance nas diferentes linguagens, mas sim, pensar uma produção que eclode da justaposição de elementos que perpassam diferentes linguagens.

Existo enquanto multiplicidade. A performance só tem a sua existência possível no múltiplo. A contemporaneidade é povoada pela contaminação, o que parece ser, ainda, uma reação ao mito da pureza. A performance está contaminada, sobretudo, por vida; essa é a sua ligação possível com a tragédia da antiguidade grega. Os mitos trágicos são uma forma de conhecer a existência. O atuar e o narrar da performance é uma forma da existência ser a arte, enquanto essência. O destino atormentado do homem não é tema como no mito da antiguidade. O que a contemporaneidade propõe não é a mesma coisa que o ocorrido na Antiguidade. A performance não propõe a existência como tema, mas como meio. O existir, múltiplo, trágico ou cômico, fragmentado; é o que compõe a atuação e a narração presentes na linguagem da performance. Atuar e Narrar significam estabelecer a ligação da arte com a existência, a tentativa de ter alguma verdade, sabendo a priori que é uma mentira em meio aos destroços da “verdade”, sabendo que é, talvez, a única verdade possível.

Notas

¹ Nietzsche, Friedrich W. *O Nascimento da Tragédia ou Grécia e Pessimismo*. São Paulo: Editora Escala, 2007. p.62.

² Idem nota 1.

³ Schopenhauer, Arthur. *A metafísica do belo* in “O mundo como vontade e representação”. São Paulo: UNESP, 2003.

⁴ Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

⁵ Idem nota 1. p.32.

⁶ Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

⁷ Idem nota 6. p.38.

⁸ Benjamin, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁹ Idem nota 8. p.215.

¹⁰ Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006. p.94

Referências Bibliográficas

Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2006.

Benjamin, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Cohen, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Freud, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

Nietzsche, Friedrich W. *O Nascimento da Tragédia ou Grécia e Pessimismo*. São Paulo: Editora Escala, 2007. p.62.

Schopenhauer, Arthur. *A metafísica do belo* in “O mundo como vontade e representação”. São Paulo: UNESP, 2003.

Currículo Resumido

Mestranda do PPGARTES (Programa de Pós-graduação em Artes/ Uerj).

Cursando Especialização em Produção Cultural com ênfase em Literatura Infanto-juvenil/ IFRJ. Professora da Secretaria Estadual de Educação do Estado do Rio de Janeiro. Bolsista PROATEC/ Art – Uerj.