



Temática abierta

Corpo e risco: Poética e performatividade

Renato Ferracini

Ator e pesquisador do Lume Teatro (Campinas – SP). Professor do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena IA – UNICAMP.

renato@lumeteatro.com.br

Carolina Hamanaka Mandell

Atriz, bacharel e Artes Cênicas pela UNICAMP, Mestre em Pedagogia do Teatro pela ECA-USP e Doutoranda em Artes da Cena pela UNICAMP.

carolinaestrelax@hotmail.com

RESUMO

Abordamos aqui o **risco** na cena contemporânea, a partir da reflexão sobre suas relações com corpo e performatividade. Partimos da análise do próprio termo nos diversos campos do conhecimento a partir de ferramentas conceituais de caráter interdisciplinar a partir de pensadores como Ulrich Beck, Zygmunt Bauman, Josette Feral, David Le Breton e Deleuze. Já no campo empírico podemos observar o risco presente em obras de grupos teatrais circenses, como os brasileiros Intrépida Trupe (RJ), Nau de Ícaros (SP), La Mínima (SP), Cia. Cênico Circense ParaladosanjoS (SP), Pia Fraus (SP), Grupo Ares (SP), ou estrangeiros como De La Guarda e Fuerza Bruta! (Argentina), Compagnia Finzi Pasca (Suíça) e La Fura Dels Baus (Espanha). Também nos trabalhos de performers como Jan Fabre, Tehching Hsieh e dos brasileiros Filipe Spindola e Sara Panamby (RJ), que adotam posturas bem diversas em relação ao risco. Companhias e artistas da dança, como o já citado Grupo Cena 11 (SC) e o bailarino e coreógrafo Diogo Granato (SP), que apoia sua criação em técnicas de Contato Improvisação, circo e parkour.

Palavras-chave: *Risco. Corpo. Performatividade.*

ABSTRACT

We are dealing here with the **risk** on the contemporary scene, from a reflection about their relationship with body and performativity. We leave the analysis of the term itself in the various fields of knowledge based in Ulrich Beck, Zygmunt Bauman, Josette Feral, David Le Breton e Deleuze and observation of works and contemporary artists that adopt the risk as attitude performative or aesthetics like Intrepid Troupe (RJ), Nau Ícaros (SP), La Minimum (SP), Cia. Scenic Circense Paraladosanjos (SP), Pia Fraus (SP) Group Ares (SP), or foreigners like De La Guarda and Fuerza Bruta! (Argentina), Compagnia Finzi Pasca (Switzerland) and La Fura dels Baus (Spain). Also the performers work as Jan Fabre, Tehching Hsieh and Brazilian Filipe Spindola and Sara Panamby (RJ), who take very different attitudes toward risk. Companies and dance artists, such as the aforementioned Group Scene 11 (SC) and the dancer and choreographer Diogo Granato (SP), which supports its creation in Contact Improvisation techniques, circus and parkour.

Keywords: *Risk. Body. Performativity.*

Artigo submetido
em: 25/04/2016
Aceito para publicação
em: 28/06/2016

Poesia e risco

*O risco não é só um traço
É a distância entre um prédio e outro
A diferença entre o pulo e o salto*

*O risco é a riqueza e o asfalto a percorrer
Pode ser a pé
Pode ser voar
O risco é bambo da corda solta no ar*

*Dentro dele cabe cálculo
Cabe medo e incerteza
Cabe impulso instinto plano*

*O risco é a pergunta te atacando ao meio-dia
É o preço do sonho de virar realidade
É a voz das outras gentes testando a tua vontade*

*Aceita-lo é saber que não existe
Estrada certa
Linha reta
Vida fácil pela frente*

Mas que asa

Asa

Asa

Só ganha quem planta no escuro do braço

Essa semente de poder voar

Maria Rezende, poeta carioca

Cena 1: Num enorme espaço de apresentação, mais parecido com um grande salão de alguma casa noturna, em meio a luzes ofuscantes e coloridas piscando e ao som de música eletrônica agitada, a plateia está espalhada pelo espaço, olhando para todos os lados, à espera de algum acontecimento. De uma das paredes, como num passe de mágica, surge uma imensa plataforma móvel, alta e imponente, que lentamente toma o centro da sala e se revela, na verdade, como uma enorme esteira, semelhante a uma esteira de carga ou de corrida. Sobre ela, um performer caminha a passos moderados sem sair do lugar, vestido em trajes sociais, camisa, gravata, etc. Sua expressão, neutra e plácida, parece revelar uma situação cotidiana, como um sujeito comum caminhando pelas ruas de uma cidade qualquer, sem qualquer história, conflito ou objetivo. Quase que imperceptivelmente, a música aumenta seu ritmo e o som da sala se intensifica; o ritmo da esteira sob o performer também acelera acompanhando a música e, quando nos damos conta, o homem está correndo. As luzes acompanham este crescente e, aos poucos a plateia parece apreensiva... A sensação de desconforto do público cresce à medida que cresce a aparente dificuldade do performer em lidar com a crescente velocidade da máquina. Aos poucos ele se livra da gravata, da camisa e a corrida se intensifica cada vez mais; parece até que ele vai cair a qualquer momento. A plateia se agita. De repente, de um outro extremo da sala surge uma grande placa branca, suspensa por cabos de aço, como um grande muro móvel que vai de encontro à esteira, onde o homem corre com dificuldade, já suado, arfante. O muro se aproxima cada vez mais até que, num só golpe, atinge o performer. O muro cenográfico se desfaz sobre o homem que continua correndo. A cena se repete algumas vezes. A plateia se contagia e abandona o ar apreensivo e passa a comemorar a cada novo obstáculo vencido pelo homem que, apesar de parecer em perigo, permanece firme, correndo sem sair do lugar.

Cena 2: O palco está vazio. Ao fundo, uma grande tela de projeção. Entra em cena um estranho objeto sobre rodas que, depois notamos, é um pequeno robô, munido de uma micro câmera – que transmite suas imagens ao grande telão de fundo – e traça uma trajetória aparentemente aleatória sobre o palco. O robô para e cola um par de pequenos adesivos em forma de X sobre o piso. Caminha mais um pouco e repete a operação. Sai

de cena. Um sinal sonoro estridente toma conta da sala e, em seguida, uma voz metálica anuncia: “Karin” e depois: “Anderson”. Entram dois performers em cena, uma mulher e um homem, que se posicionam sobre as marcas deixadas pelo robô. Param diante da plateia sem esboçar qualquer expressão. Ouvimos uma música estranhamente dissonante e ritmada e, sem qualquer aviso, o casal começa a dançar; é um pas de deux estranhamente belo e violento, com movimentos rápidos e marcados. Eles se afastam por um momento e param, voltando-se um para o outro. Ela corre na direção dele, que fica parado, impávido. Ela salta sobre ele; ele a apanha no ar e suspende-a sobre a própria cabeça. Depois de um momento de suspensão, ele a atira girando sob o próprio eixo no ar, na horizontal. Ela voa... e cai estrondosamente no chão. A plateia se assusta: parece que algo deu errado. Mas, para surpresa geral, ela se levanta e continua dançando; corre novamente e salta sobre o parceiro, repetindo minuciosamente a mesma partitura corporal. Mais uma vez ele a lança no ar; ela rodopia sobre o próprio eixo na horizontal novamente e, mais uma vez, cai violentamente no chão. O choque da plateia se repete, mas, desta vez, parece que algo mudou: mais do que assustado o público parece perplexo. A coreografia segue adiante e os dois bailarinos-performers saltam e se atiram ao chão violentamente diversas vezes. À crescente perplexidade da plateia soma-se uma sensação crescente de euforia, até que, quase sem perceber, o público se vê comemorando cada queda dos intérpretes, que parecem não se abalar com a violência de seus movimentos.

Cena 3: É noite. Um homem caminha apressado pelas ruas da cidade, todo vestido de preto, com uma mochila pequena nas costas. Chega numa esquina clara, onde ergue-se um imponente edifício comercial, repleto de escritórios fechados, bem no

centro da cidade. Ele para; olha para cima e hesita por um instante em frente à portaria, onde um sonolento segurança está em seu posto. Ele dá meia-volta e para novamente, sempre mirando o topo do prédio. Olha em volta: ninguém. Ouve o som de uma sirene e caminha apressado para a parede externa do prédio e encosta-se, disfarçando, na soleira da porta do prédio vizinho. Olha em volta novamente e, num só movimento, salta sobre uma mureta baixa; dali, como um gato, para a janela mais próxima e, com movimentos certos e rápidos, escala o edifício comercial pelo lado de fora, saltando de andar em andar, sem qualquer equipamento de segurança. Quando atinge o topo do prédio, o homem sobe sobre uma marquise precária que separa a laje da parede externa do edifício. Abre a pequena mochila e ouve, mais uma vez, o som estridente de uma sirene numa rua próxima. Fica imóvel por um instante; em seguida saca da mochila uma lata de spray preto e repousa a bolsa na marquise. Com uma mão, segura-se à marquise, com o corpo todo solto no ar, suspenso paralelamente à parede do prédio silencioso. Com a mão livre, o homem grava à tinta suas iniciais e deixa uma mensagem à plateia que não pode – e nem deve – vê-lo, na parede nua do prédio. Com alguma dificuldade, ele lança a lata de spray de volta à marquise acima de sua cabeça, volta à segurança desta e guarda o material de sua ação de volta na mochila, que atira rapidamente às costas e, sem hesitar, desce pelo mesmo caminho que subira. Sem público e no anonimato completo, conclui sua ação, sem deixar pistas.

Nas três cenas descritas acima temos dois elementos em comum: a expressão artística *performática* e o *risco* envolvido na ação que materializa essa expressão. Na primeira, temos a cena de abertura do espetáculo *Fuerza Bruta!* (2005), dirigido pelo argentino Diqui James. Na segunda, uma das

cenas iniciais do espetáculo de dança *Projeto SKR – Procedimento 1* (2002), do Grupo Cena 11 Cia. de Dança, de Santa Catarina, dirigido e coreografado por Alejandro Ahmed. Na terceira, a ação de M., que se auto denomina como artista gráfico-perfomático urbano e que faz questão absoluta de manter sua identidade no total anonimato, tanto por questões ideológicas – pois, para ele, o anonimato assegura que sua arte se mantenha íntegra – quanto pelo fato de que, se revelado como tal, seria processado por vandalismo.

Embora reconheçamos as diferenças crassas entre essas três experiências, gostaríamos de reforçar aqui suas semelhanças, principalmente no tocante à adoção do risco como principal *atitude performática* que conforma as ações artísticas. No primeiro caso o risco é apontado como possibilidade que nunca se concretiza, como um eterno devir da ação, controlado e nunca evidenciado em sua materialidade. No segundo, é assumido na própria ação, que só não acarreta em consequências desastrosas aos olhos da plateia porque há um rigoroso trabalho de preparação técnica anterior, mas que mostra um evidente propósito em lidar com o choque que a violência dos movimentos pode causar na audiência. No terceiro assume um caráter de invisibilidade, aparecendo à audiência apenas como vestígio da ação.

É notável, portanto, como o risco aparece em cada obra, assumindo diferentes possibilidades no tocante à forma/conteúdo. O risco pode ser tanto **físico**, colocando em xeque a materialidade da obra e mesmo a própria vida do artista, quanto **artístico** e **social**, pois tanto a obra de arte pode ser pulverizada e descaracterizada como tal, quanto o artista pode ser desqualificado e enquadrado como contraventor ou vândalo.

Da mesma forma, podemos perceber a presença do risco nos trabalhos dos mais diversos artistas e grupos da contemporaneidade. Dos processos de criação até os resultados finais das obras, podemos verificar a adoção de atitudes e estéticas de risco em seus trabalhos. Podemos observar o risco presente em obras de grupos teatrais circenses, como os brasileiros Intrépida Trupe (RJ), Nau de Ícaros (SP), La Mínima (SP), Cia. Cênico Circense ParaladosanjoS (SP), Pia Fraus (SP), Grupo Ares (SP), ou estrangeiros como De La Guarda e Fuerza Bruta! (Argentina), Compagnia Finzi Pasca (Suíça) e La Fura Dels Baus (Espanha). Também nos trabalhos de performers como Jan Fabre, Tehching Hsieh e dos brasileiros Filipe Spindola e Sara Panamby (RJ), que adotam posturas bem diversas em relação ao risco. Companhias e artistas da dança, como o já citado Grupo Cena 11 (SC) e o bailarino e coreógrafo Diogo Granato (SP), que apoia sua criação em técnicas de Contato Improvisação, circo e parkour. Além de diversos artistas anônimos das artes

urbanas (do grafite e pichação ao Parkour) que parecem abraçar o risco como um discurso metafórico sobre a vida nas grandes cidades do mundo.

O risco aparece na articulação dos discursos poéticos, organização, estrutura, estética e materialidade de obras e ações artísticas das mais diversas áreas e na contaminação entre elas: teatro, circo, dança, grafite, pichação, performance, arte urbana.

Num de seus poemas audiovisuais, Augusto de Campos escreve: “Poesia é risco”. E aqui, aproveitando as torções que só sua poesia concreta pode aceitar, propomos uma distorção: “Risco é poesia”.

Considerações sobre risco e performatividade ¹

¹ A relação entre performatividade e risco aqui não é baseada tão somente na concepção de Feral (2009), mas, principalmente, na ideia que o risco, enquanto potência poética, joga tanto a atuação como os espectadores em estados intensivos no qual uma certa produção de presença é gerada na relação tênue entre a teatralidade e vida. Ou seja, o pressuposto é que o risco assumido lança o acontecimento cênico num limiar tensionado entre ficção e não ficção. Daí a opção de usar esse termo.

Em “Sociedade de Risco” (2010), Ulrich Beck descreve o deslocamento da sociedade industrial para um novo modelo, que o autor denomina como “sociedade de risco”, na qual a produção e distribuição de bens dá lugar a uma nova forma do capitalismo e da economia, que transforma as noções de individualidade e os modos da vida cotidiana. Somam-se a isso a crise ecológica, questões de saúde pública relacionadas a contenção de epidemias, o terror dos acidentes nucleares, etc. Não há qualquer tipo de certeza ou estabilidade, apenas uma constante incerteza que paira sobre todas as coisas e que traz consigo uma sensação de insegurança permanente que permeia todas as relações. Contudo, o que o autor parece apontar de mais relevante é a normalização do risco: o risco torna-se uma rotina.

Na mesma linha traçada por Beck, o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007, 2010) reforça a ideia de uma ruptura social e econômica ocorrida nas últimas décadas, chamada por ele de *modernidade líquida*. As incertezas e riscos apontados por Beck são também determinantes para as novas conformações sociais da sociedade líquido-moderna. Velocidade, instabilidade e a necessidade de constantes readequações do sujeito aos sempre mutantes contextos sociais e econômicos geram, segundo Bauman, uma sensação de perene insegurança, que acarreta numa valorização do risco, que pode se manifestar de diversas formas: na produção e consumo de inúmeros dispositivos de segurança, vitaminas e medicamentos ou na adoção de posturas de extrema mobilidade, criando inúmeras formas de reciclar e readaptar os conhecimentos adquiridos – que ficam obsoletos rapidamente e precisam ser constantemente revistos. Daí a elaboração de índices de risco – econômicos, sociais e políticos – que norteiam as ações e planejamentos estratégicos das mais diversas atividades.

O termo *risco* aparece em diversos campos do conhecimento, mantendo basicamente o mesmo significado: o de probabilidade de dano e exposição ao perigo. Nas últimas décadas o uso deste termo tem sido cada vez mais frequente (BECK, 2010) e também bastante diverso: na sociologia, economia, história, filosofia, comunicação, saúde, etc., o

risco aparece como uma constante, mas que assume diferentes aspectos em função de cada área do conhecimento.

No campo das artes o risco também tem aparecido com reiterada insistência num número crescente de obras e processos artísticos. E parece que há um sentido performativo intrínseco à adoção do risco como materialidade poética. Essa relação não parece fortuita: o risco em cena tem a capacidade de trazer o real para junto do artifício. Basta observar um número circense, como um número de trapézio de voos, por exemplo, um dos mais difíceis e arriscados expedientes do circo: apesar de toda a construção, de toda formalização artificial evocada pelos movimentos marcados e exagerados do corpo do acrobata, o espectador não consegue por um instante se distanciar da irrevogável materialidade do risco. O risco torna a ação cênica uma ação real, que pode ser elaborada e construída artisticamente, mas que não perde por um segundo o vínculo com a realidade. É evidente como essa sensação de instabilidade e exposição ao risco apontada por Bauman (2007) gera respostas artísticas tão diversas, mas que trazem em si um traço comum: a adoção do risco como índice estético ou como parte do processo criativo.

Por seu próprio caráter de jogo eterno entre equilíbrio e desequilíbrio, de limiar de condições praticáveis para o próprio jogo, o risco nos aproxima das artes cênicas em geral (GOUDARD, 2009), e, especialmente da performance, que encerra em si a própria noção de risco. Josette Féral observa:

“Eu dizia que havia duas ideias principais no cerne da obra performativa. A segunda consiste no engajamento total do artista colocando em cena o desgaste que caracteriza suas ações (Nadj, Fabre). Não se trata necessariamente de uma intensidade energética do corpo no modelo grotowskiano, mas de um investimento de si mesmo pelo artista. Os textos evocam a “vivacidade” (liveness) dos performers, de uma presença fortemente afirmada que pode ir até uma situação de risco real e implica em um gosto pelo risco (...).” (FÉRAL, 2009, p. 207)

Essa aproximação entre performance e risco não é uma ideia nova: está no cerne da conceituação da performance arte na medida em que o risco – entre outros elementos estéticos, poéticos e mesmo ritualísticos – proporciona a possibilidade de um apagamento das fronteiras entre o real e o construído através da arte. Artistas da performance, como Jan Fabre e Tehching Hsieh, por exemplo, exploram esse esgarçamento de limites entre vida e obra através do risco colocando em xeque sua própria integridade física e mesmo a integridade de suas obras.

Em seu estudo sobre o corpo do acrobata como centro da articulação espetacular, a pesquisadora brasileira Marina Souza Lobo Guzzo destaca a proximidade entre o risco e estética:

“Risco tem tudo a ver com estética. O risco não pode ser entendido independentemente de uma mídia geradora de discursos. No caso, o risco do circo é gerado pela experiência do corpo atravessando espaços. É risco também a sensação de sucesso da estrutura do espetáculo, ou seja, que todos os números saíam como o planejado (...). Aí entra a relação do espetáculo circense e sua estética de risco: há sempre uma probabilidade, uma condição num tempo e num espaço determinado”. (GUZZO, 2009, p. 77)

Considerações sobre corpo e risco

Podemos pensar o corpo – e suas relações com o risco – ao menos sob dois aspectos distintos.

Tomemos o corpo como a potência criativa aberta que dá suporte aos acontecimentos estéticos presenciais. Todo corpo, para além de sua estrutura biológica, social ou histórica, se recria criativamente na recomposição de todas suas camadas de forças e formas em atravessamento. Um corpo, assim, possui a potência de sua própria desterritorialização e *autopoiése* (MATURANA; VARELA, 1997). Não somente na arte, mas **na vida** os corpos criam e se recriam. O pensar, assim como o criar, somente se efetua se atrelado a uma intensificação positiva da vida em sua rede de relações e afetos. O ato de criar, assim como o de pensar, precisaria proporcionar outras formas de sensação, outras maneiras de percepção, outros modos de existência. Na arte presencial esse corpo seria tão somente a afirmação e a intensificação dessa ação de auto-recriação em um plano híbrido e único de poética, ética e política.

Quando falamos de inventividade não nos referimos ao novo, mas à disposição de inventar outros modos de composição. Inventar, nesse caso, seria uma capacidade composicional cuja postura ético-política propõe ampliação de potência de todas as partes envolvidas nessa mesma composição. E inferir, de forma genérica, que o artista e esse campo específico das artes presenciais já solucionaram o problema da composição e já aboliram os protocolos expressivos, alçando seu fazer numa suposta liberdade criativa, é uma visão absolutamente romântica da arte presencial. Podemos dizer que as artes presenciais são, como todas as outras áreas, um campo no qual os protocolos – enquanto modos de operação de processos criativos – se colocam de uma forma muito contundente, mesmo que sejam protocolos temporários. Dizemos ainda que esses protocolos mediam a maioria dos modos de produção cênica na atualidade, ou seja, existe um modo de criação cênica em que são determinadas as funções dos atores, diretores, espaço, texto, luz, som, dramaturgia cênica e até mesmo modos organizados de recepção, de “fazer sentir” e até mesmo um modo protocolar de “fazer pensar”. Existe uma construção mediada, transversalizada e hierarquizada pelos protocolos. É uma composição? Sim, é uma composição. Mas uma composição reconhecida, normatizada, organizada, capturada e que busca afirmar o mesmo.

Vale afirmar que a questão não é negar os protocolos enquanto modos de fazer, pois são partes necessárias na composição. Impossível realizar um concerto de Rachmaninoff com apenas duas aulas de piano, mesmo que tenhamos nascido para ser pianista. Se não praticarmos o processo de reconstrução para que as mãos e o corpo como um todo se componha com o piano, não tocaremos Rachmaninoff. Os protocolos, enquanto técnicas formalizadas e modos de fazer, são necessários. O problema é: como colocar esses protocolos em composição inventiva? Essa é a pergunta para as artes e para todas aquelas profissões que necessitam de protocolos e de procedimentos – mas não acreditamos que haja algum ofício que deles abram mão de forma definitiva.

Seria um grave erro buscar uma resposta definitiva para essa questão, pois essa postura nos levaria a uma espécie de meta-protocolo. Esse assunto, antes de nos levar a possíveis respostas, nos insere diretamente num campo ético-político (ou ainda ético-micro-político) inventivo de outros modos possíveis de composição. Investigar esses outros modos composicionais posiciona nosso foco de atenção nos *elementos processuais*. Talvez sejam os próprios processos composicionais que nos darão pistas sobre seus outros modos de operação. Em outras palavras: é o próprio processo de criar um evento cênico que engendra o corpo-espetáculo. Para deixar ainda mais complexo: a obra final é ela mesma um processo.

Um exemplo do que estamos chamando de processo ou de composição em ato fora do contexto das artes presenciais para nos proporcionar o tão sonhado, e impossível, distanciamento do objeto: compramos um livro sobre como surfar. O lemos do início ao fim. Além do livro ainda temos um

conhecimento muito profundo do atrito da prancha com a água e do corpo com o vento. Após muitos cálculos exatos, sabemos os tamanhos das ondas e a velocidade do vento naquele momento e realizamos um estudo minucioso sobre o equilíbrio dos corpos. Munido de todas essas informações, pegamos nossa prancha e surfamos? Não! Por que? Porque existe uma espécie de “conhecimento” presencial do processo da ação de surfar que se dá na composição em ato entre a prancha, a onda, o vento, o corpo, o equilíbrio, o atrito e todo o treinamento técnico, erros e acertos anteriores da busca desse surfar. Existe a invenção em ato de um corpo-prancha-vento-onda-técnica-do-surf que nos faz surfar e que se dá na composição entre as materialidades de suas partes, tão complexas quanto a própria composição: antes da invenção do corpo-ato-de-surfar precisamos ter treinado, construído esse outro corpo enquanto técnica (ou protocolo) do surfar; precisaríamos da prancha, da onda e do vento porque sem esses elementos não surfamos. Esses artefatos estão dispersos, e portanto, precisamos construir e compor um só corpo com todos eles. Composição é o ato ontogenético da ação; uma ontogênese da ação em ato. E é nesse sentido que a composição é um processo; um processo que podemos chamar de conhecimento e que emerge da ação de experimentação gerando efeitos de presença. Mas o que interessa não são os efeitos de presença em si, mas aqueles que possuam o *ethos* de uma relação intensificada das partes, que amplie qualitativamente a capacidade de potência dessas mesmas partes envolvidas.

O grande problema que se coloca é justamente que essa ontogênese de ação em ato não passa por uma síntese racional, seja ela conceitual ou científica. Esse plano somente se efetua nele mesmo, ou seja, o pensamento do plano de

experiência somente se dá na sua própria ontogênese. A pesquisa em arte presencial, portanto, somente é possível no mergulho desse/nesse plano de experiência. O conceito de experiência não está de forma alguma atrelado nem a uma experiência como acúmulo de conhecimento (experiência em um determinado assunto) nem como um dispositivo de prova ou comprovação (experiência científica). Para pensar experiência nesse território devemos assentá-la no deslocamento do conceito de sujeito individual. Tomando como base o pensamento de Espinosa, o homem-sujeito deveria ser pensado não no plano de uma autonomia plena com suas vontades e intenções racionais, mas como *um grau de potência de afetar e ser afetado* com seu corpo não cindido entre corpo-espírito ou corpo-mente. O que somos, a definição de homem ou sujeito, não passaria mais pelo cristalizador verbo de definição “é” (eu sou), mas pela relação dinâmica da capacidade que temos de afetar e sermos afetados enquanto corpos, ou seja, o “é” substituído pela capacidade de relação e composição com as forças de fora e de dentro que nos atravessam. Mas como saber compor com forças que ampliam nossa capacidade ou com forças que diminuem nossa capacidade de ação (afetos alegres e afetos tristes de Espinosa, respectivamente)? Qual a capacidade de composição com essas forças? Ou numa pergunta típica de Espinosa: o que pode nosso corpo enquanto potência de afetar e ser afetado? Como nosso corpo compõe com esse plano dinâmico de forças?

As respostas a essas perguntas não passam pela racionalização e/ou categorização das relações dessas forças (quais são boas ou más no aspecto moral), mas pela experiência de composição com elas. Portanto, estar inserido num plano de experiência é estar aberto, poroso e receptivo para os afetos que essa dinâmica contém e, ao mesmo tempo, compor ativamente com esse plano de forças buscando, de forma ética, realizar ampliação de potência de ação e nisso compor outros modos de existência mais ativos e potentes – mais alegres, diria Espinosa. Um plano de experiências não passa somente pelo sujeito que experimenta, mas o sujeito – pensado aqui enquanto dinâmica de subjetivação – busca composições com essa cartografia de forças, na qual ele é tão somente uma linha que compõe esse plano cartográfico, mas que pode gerar diferenças qualitativas, criações e recriações nessa composição. Dessa forma, não é o sujeito que cria a experiência, mas o sujeito é lançado em diferenciação contínua pelo plano da experiência. Paradoxalmente o plano de experiência é preexiste ao sujeito, mas o sujeito sempre o cria e recria em sua capacidade de composição de afetos e ao recriá-lo se compõe em outro-sujeito. Outra questão é que o plano de experiência é movido por tensões entre suas linhas e elementos sem qualquer previsão à priori de como a experiência vai terminar ou como o irá se reconfigurar em sua recomposição. Um plano de experiências será sempre dinâmico, imprevisível e metaestável e jamais teleológico. Um território com uma cartografia dinâmica de forças, uma ética de composição de forças que determinam aumentos ou diminuições de potência de ação.

Assim, a pesquisa em arte presencial deveria estar fincada numa práxis da experiência enquanto plano autônomo de pensamento. Dessa forma, abre novas perspectivas e deslocamentos ontológicos, epistemológicos, metodológicos que somente a afirmação de sua autonomia e liberdade em relação ao conceito e a ciência podem proporcionar. Ou seja, pesquisar o corpo a partir desse ethos para inseri-lo no terreno da composição inventiva é estar inserido num território por excelência de risco e até mesmo de uma certa violência. O ato de criar, que para Deleuze é sinônimo de ato de pensamento, produz ação. Pensar e criar como ações de um mesmo plano de deslocamento violento em relação às posições e protocolos estabelecidos.

O que é primeiro no pensamento é o arrombamento, a violência, é o inimigo, e nada supõe a Filosofia; tudo parte de uma misosofia. Não contemos com o pensamento para fundar a necessidade relativa do que ele pensa; contemos, ao contrário, com a contingência de um encontro com aquilo que força a pensar, a fim de erguer e estabelecer a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. As condições de uma verdadeira crítica e de uma verdadeira criação são as mesmas: destruição da imagem de um pensamento que pressupõe a si próprio, gênese do ato de pensar no próprio pensamento. (DELEUZE, 2009, p. 203)

Por outro lado há um caráter marcadamente *material* ligado à noção de risco sob a perspectiva de sua performatividade. O corpo é colocado no centro das atenções em função de sua materialidade, que é colocada em xeque pela eminência do risco. Nas artes circenses, por exemplo, observamos uma valorização da relação entre corpo e espaço, que passa necessariamente por uma abordagem física do risco. O corpo é levado aos extremos de suas possibilidades físicas e é na extrapolação dos limites corporais ordinários que parece residir grande parte da performatividade do circo.

Em “Conduitas de Riesgo” (2011), o sociólogo e antropólogo francês David Le Breton afirma uma verdadeira paixão da modernidade pelo risco, que aparece em sua negatividade na forma de “jogos de morte” e, positivamente nos “jogos de vida”: de transtornos alimentares (anorexia, bulimia) e comportamentos de autoimolação (mutilações), à prática cada vez mais popular de esportes radicais (escalada, rapel, skate, parkour, etc.). Para Le Breton, esses comportamentos de risco relacionam-se intimamente com os modos e hábitos cotidianos da vida moderna, que tende a ser demasiadamente regrada e cercada de medidas para combater riscos de uma maneira geral.

Destacamos aqui o caráter eminentemente performativo das condutas de risco apontadas por Le Breton, ainda que não haja necessariamente uma intencionalidade artística no ato expressivo desses comportamentos. No caso dos “jogos de vida”, como os da prática de esportes radicais, esse caráter performativo é bastante evidente: basta observar, por exemplo, a ação de um skatista, que amplifica a experiência do risco para além dos

limites de seu próprio corpo, criando um espaço de exploração estética do risco. Mesmo em competições esportivas, a plasticidade acrobática é parte fundamental da atividade e o risco é tanto experienciado pelo atleta quanto observado pela torcida. Em outras palavras, a ação do praticante de esportes radicais parece transitar entre a experiência corporal pessoal e a performatividade. Já em relação aos “jogos de morte”, ligados a distúrbios alimentares (especialmente bulimia e anorexia) e autoimolações, podemos nos questionar sobre seu aspecto performativo, uma vez que temos aí variadas formas de distorção da imagem do corpo como características cruciais desses distúrbios.

E neste ponto, algumas questões emergem: o risco, por si só, é capaz de conferir performatividade ao corpo? O corpo colocado em situação de risco é sempre performativo? Embora seja ainda precipitado concluir qualquer pensamento sobre as inúmeras relações possíveis entre corpo, risco e performatividade, temos nesses breves apontamentos algumas pistas sobre as possibilidades resultantes desses atravessamentos.

REFERÊNCIAS:

- BAUMAN, Zygmunt. *Vida Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- _____. *Medo Líquido*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BECK, Ulrich. *Sociedade de Risco: rumo a uma outra modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição?* São Paulo: editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI. *O que é Filosofia?* São Paulo: editora 34, 2009.
- ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Lisboa : Relógio D'água : 1992.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Revista Sala Preta, v. 9, n°1, 2009, p. 197-210.
- _____. *Performance et performativité*. 2008.
- GOUDARD, Phillippe. Estética do risco: do corpo sacrificado ao corpo abandonado. In WALLON, Emmanuel (Org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.
- GUZZO, Marina Souza Lobo. *Risco como estética, corpo como espetáculo*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.
- LE BRETON, David. *Conductas de Riesgo: de los juegos de la muerte a los juegos de vivir*. Buenos Aires: Topía Editorial, 2011.
- _____. *Passions du risque*. Paris: Métailié, 2000.
- _____. *Sociologie du risque*. Paris: Praisses Universitaires de France, 2012.
- MATURANA, Humbeto; VARELA, Francisco. *De máquinas e seres-vivos – Autopoiése – A organização do vivo*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- VEIGA, Guilherme. *Ritual, risco e arte circense: o homem em situações-limite*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- WALLON, Emmanuel (Org.). *O circo no risco da arte*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.