



# ESTADO DAS COISAS

## Agir no corpo, agir na arte da performance

Cinthia Mendonça

performance agir  
sujeito objeto

*O artigo refere-se ao propósito da arte da performance a partir da diferença entre agir e fazer. Por meio da observação do trabalho estado das coisas, que cruza pesquisa e experimentação artística, a artista descreve as referências e as inquietações que a mobilizam em sua prática.*

*estados das coisas* é obra produzida por meio de três séries que incluem performances, fotografias e vídeos. Essa produção trabalha sobre as evidências da subjeção que pode existir entre sujeito e objeto técnico. O objeto técnico ao qual me refiro está profundamente inserido em nosso cotidiano e tem especial relevância na formação de nossa subjetividade. Ele é produzido em linhas de montagem de fábricas, em escala industrial, parte de uma cadeia de extração, produção, venda e consumo.

*STATE OF AFFAIRS* | This article discusses the purpose of performance art based on the difference between acting and doing. In the work *estado das coisas* (state of things) that is combining experimental art and research the artist describe the references and concerns in art practice. | **Performance, act, subject, object.**

O trabalho apresentado por este texto está no limiar entre dança e artes visuais. Na composição das performances, faço uso da vibração e da ressonância material dos objetos técnicos em contato com o corpo e seus movimentos. Por meio da reflexão sobre o agir no corpo e o agir na arte da performance, *estado das coisas* vem a problematizar esteticamente a centralidade do sujeito na perspectiva que homogeniza os modos de existência.

Vou dar alguns exemplos. Podemos encontrar o agir ao qual me refiro na peça *Este corpo que me ocupa*, de João Fiadeiro,<sup>1</sup> quando se coloca quase vazio, como coisa. Vemos esse agir na maneira como se movimenta Yvonne Rainer<sup>2</sup> em *Trio A*, retirando o virtuosismo da bailarina de cena e dando lugar ao movimento.<sup>3</sup> Também parece que estamos diante do mesmo agir que observava Fernand Deligny quando via os traços dos mapas dos trajetos das crianças autistas na fazenda em que viveram na França. Mapa

*ding / sein* – estado das coisas :: fábrica, díptico, Cinthia Mendonça, 2015

que substitui a fala, que nos possibilita enxergar um agir anterior ao sujeito subjetivado e quiçá mais livre dos efeitos dos dispositivos de poder que tendem a formatar a existência de corpos e sujeitos no mundo.

### **peessoa, objeto, pedra, planta**

Na série pessoa, objeto, pedra, planta realizo performances que trabalham a disposição sem hierarquia entre sujeitos e objetos técnicos. A ideia de trabalhar o sujeito frente ao objeto vem do desejo de tensionar e questionar o lugar de poder por ambos ocupado.

Em pesquisas com crianças autistas, o educador Deligny assinala a existência de um agir que abre possibilidade a modos de existência desprendidos de uma certa imagem unitária centrada em torno do sujeito. A pergunta de Deligny é como existir sem impor à pessoa os ditames do sujeito e determinações da linguagem. Para ele o autista é o indivíduo em ruptura de sujeito, e, por isso, nos interessa aproximar alguns elementos da experiência de Fernand Deligny sobre o que ele define por agir a determinadas manifestações da arte da performance. Será possível encontrar na performance um sujeito que pode romper enquanto age com os assujeitamentos a ele impostos?

Deligny defende o agir como diferente do fazer, como algo que nos aproxima de um mundo em que “o balanço da pedra e o ruído da água não são menos relevantes do que os murmúrios dos homens”.<sup>4</sup> O fazer, segundo o autor, seria fruto da vontade dirigida a uma finalidade, enquanto agir é o gesto desinteressado, o movimento não representacional, sem intencionalidade, que dá lugar ao intervalo, ao tácito, à irrupção, ao extravagar, à dessubjetivação.

Agir faz parte de um mundo no qual a linguagem ainda não está ou já deixou de estar. Esse agir nos

aproximaria do universo inconsciente do mineral, do vegetal e do animal, então “entregues ao inato que os anima” sem que seja necessário “fazer como ou imitar, como ‘paimãe’”.<sup>5</sup> Sendo assim, podemos dizer que existe um agir que pode ser procedimento não significante, não representacional, sem finalidade (não engendrado na lógica de causalidade do tempo), isto é, maquínico. O agir maquínico nos aproxima do desejo, do acontecimento, do atual, operando como uma linha de fuga aos dispositivos de poder, enquanto o fazer nos conecta como parte integrada aos dispositivos de controle e nos mantém totalmente articulados com os enunciados de poder.

Quem manipula o quê? Somos manipulados pelos objetos na mesma medida em que os manipulamos? Essas perguntas me levaram às performances *a coisa muda, |Stand e Com*,<sup>6</sup> dessa série, em que trabalho com operações que chamo de disposição e deslocamento: objeto, humano, vegetal e mineral são dispostos lado a lado, sem hierarquias, e, em seguida, deslocados de suas significações.

A disposição está na organização de corpos no espaço, seguido de tempo para observação. O deslocamento do objeto está na identificação de sua tecnicidade, isto é, de sua estrutura fundamental e, em seguida, em sua modificação, dando-lhe nova função, novo uso ou ainda desutilizando-o. A operação relativa ao deslocamento do sujeito consiste em deslocar o sujeito de seu lugar de manipulador do objeto. O deslocamento de plantas e pedras se dá por um misto de proposições entre outras maneiras de uso e suas funções simbólicas. Os deslocamentos são operações de busca de novas formas sobretudo para o sujeito e para o objeto. Realizando essas operações, tenho, por fim, um produto que está conectado, ao mesmo tempo, com o imaginário e com a técnica.

## **fábrica**

Na série fábrica, trago, por um lado, a proposta de uma perspectiva animista e, por outro, a “coisitude”. Como seria ver o mundo considerando que tudo é dotado de humanidade? Ou como seria se tudo fosse coisa? A matéria, nesse contexto, ora ganha vida e ora assujeita-se enquanto coisa.

Recorro à fabricação para tratar do agir no corpo. A fabricação de um corpo se dá com a ativação da potência de criação de cada indivíduo. Trago relatos sobre outro modo de existir, a partir dos estudos do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, que nos apresenta a maneira ameríndia de perceber o corpo (e com isso a subjetividade), em que, ao contrário da maneira ocidental, o corpo não é algo dado, mas sim algo a ser fabricado. Nessa perspectiva, age-se sobre o corpo, porque ele é constantemente submetido a essa fabricação. Na puberdade, no casamento, no nascimento dos filhos, na doença ou no processo de transformação de uma pessoa em xamã, em todos os processos está a fabricação dos corpos. O antropólogo cita o exemplo da cultura yawalapíti,<sup>7</sup> cujos membros necessitam ter o corpo submetido a processos intencionais e periódicos de fabricação, que consistem em um conjunto de intervenções sobre as substâncias que conectam o corpo ao mundo e sobre fluidos vitais, alimentos, eméticos, tabaco, óleos e tinturas vegetais, além da abstinência e da reclusão. O corpo é fabricado no âmbito natural e social, sem distinção. Ele passa por uma verdadeira metamorfose em que os processos fisiológicos e sociológicos não se distinguem da transformação do corpo, das relações sociais e dos estatutos que as condensam em uma só coisa. “Assim a natureza humana é literalmente fabricada ou configurada pela cultura. O corpo é imaginado em todos os sentidos possíveis da palavra, pela sociedade”.<sup>8</sup>

Na natureza fabricada pela cultura do povo yawalapíti, o corpo em metamorfose parece em estado constante e imanente de descentralização de si, posto que a materialidade do corpo é o foco da existência. Ou, ainda, usando o termo de Giorgio Agamben, é um constante profanar, trazer para si (para o mundo) a matéria que parece escapar. Seguindo esse raciocínio, podemos considerar a existência de um agir que sobrepõe tempos e símbolos numa condição atemporal e assubjetiva. Além disso, o agir nesse tipo de ritual tem dimensão coletiva, uma vez que existe pela perspectiva de uma coletividade que o mantém como operador de realidades.

Sendo assim, fábrica se apresenta como um exercício de perspectiva que, por meio da performance e da fotografia, busca maneiras outras de se estar ou de se ver o mundo. É uma fábrica porque trata da matéria que fabrica corpos e objetos. É um experimento sobre contato e sobre as muitas partes que o todo pode ter. Em fábrica produzo fotografias em preto e branco de performances que tratam da matéria do corpo na relação com a matéria dos objetos técnicos por meio de perspectivas distintas: a ideia animista presente em algumas culturas ameríndias, como acabamos de ver, e um “devir coisa” como uma poética de resistência do objeto.<sup>9</sup>

Segundo o teórico André Lepecki, a categoria coisa em sua “coisitude” pode, além da funcionalidade, da utilidade do “objeto utilitário de consumo”, indicar-nos um possível devir fora de um regime de uso e mais-valia e então, quiçá, escapar dos dispositivos de poder. Em relação ao sujeito, pode ocorrer o mesmo; ao deslocar-se de seu centro de gravidade em direção a sua “coisitude”, aproximando-se de algo anterior ao conceito que tem de si mesmo, o sujeito poderá abdicar de sua posição soberana no mundo, dando passagem



estado das coisas :: pessoa, objeto, pedra, planta, stand, Cinthia Mendonça e Andreas Trobollowitsch, 2015

a outras formas de sentir e agir. Essa suspensão do objeto de sua usabilidade e do sujeito de sua própria subjetividade, apesar de momentânea, tem sua potência. A coisa que aqui propomos funciona como um escape. Anterior ao humano e a tudo que existe, a coisa talvez seja como uma involução, um processo de depuração em devir: cada vez mais simples, econômica e sóbria.<sup>10</sup>

Quando me refiro a matéria, estou interessada no contato com a matéria manufaturada, isto é, naquilo que foi desterritorializado e transformado para dar forma ao objeto técnico. Penso a tensão, a deformação e a reorganização que se dão nesse contato entre matérias distintas. Também o tempo é elemento a se considerar. Sobretudo, es-

tuve atenta às distintas temporalidades que há no acesso das pessoas às tecnologias, bem como ao abandono proveniente do desgaste da matéria, seja ela do corpo ou do objeto.

Como exemplo, trago o díptico *ding // sein*, composição fotográfica em que mostro, em detalhe, o contato da pele com o metal de um velho trator. No contexto dessa série fotografo a matéria-objeto (alumínio, aço, cobre, plástico, entre outras) e a matéria-corpo (pele, pelos, articulações, estrutura óssea, entre outras) considerando o peso, a textura, a forma, o design e demais qualidades de ambos. E, então, mostro os detalhes do contato entre corpo e objeto, evidenciando contraste, fricção, tensão, resistência, vulnerabilidade, deformação, reorganização.



## transdução

Na série transdução trabalho a transferência que pode haver no contato de sujeitos e objetos. Essa operação pode ser via transdução ou ressonância. Segundo Gilbert Simondon, a ressonância interna “é o modo mais primitivo da comunicação entre realidades de ordens diferentes; ela contém um duplo processo de amplificação e de condensação”.<sup>11</sup> Já a transdução tem como resultado a transformação do que passou de um registro a outro, por processo que mistura transmissão, tradução e deslocamento no espaço e no tempo. Ambas as operações, ressonância interna e transdução, se aplicam ao processo de individuação do ser, que, na perspectiva do autor não é algo estável, pois “o ser possui uma unidade transdutora, isto é, ele pode defasar-se em relação a si próprio, ultrapassar si próprio de um lado e de outro de seu centro”.<sup>12</sup>

A transdução,<sup>13</sup> que nomeia essa série, usada como modelo de operação pode nos servir para o entendimento do que vem a ser um sujeito de subjetividade parcial, isto é, em devir objeto, animal, substância e coisa.

Segundo Gilbert Simondon a ressonância interna é a via pela qual a matéria troca com o meio, com sua exterioridade. A ressonância, portanto, está presente na matéria, assim como os enunciados estão presentes nos objetos. Assim, a hipótese dessa série é de que as operações de deslocamentos, como, por exemplo, o “devir-coisa”, possuem uma ressonância que substitui o enunciado que se insere em objetos e sujeitos. Porque a coisa aproxima. Essa proximidade é o que nos faz perceber a coisa em sua concretude. Não é exatamente o olhar que debruçamos sobre ela ou o tato o que nos faz ter certeza de que estamos diante da coisa, mas sim a percepção da matéria através de sua ressonância. Sabemos que entre o objeto (ou

sujeito) e a coisa o que existe é ressonância, a mesma ressonância que se encontra na nuvem semântica da palavra. Justamente por ressoar, e não por significar ou representar, seria a ressonância uma espécie de antienunciado da matéria?

Nessa série me interessa justamente pelo entre-meu que há em cada sujeito e objeto, aquilo que os aproxima como “coisas”, isto é, em um devir sem contornos em que dentro e fora se misturam.

A aproximação nesse contexto não significa relação ou comunicação, mas sim espaço de contato ou disposição para contato. A transferência aqui vem substituir a ideia de comunicação ou relação que, em geral, prioriza a existência prévia de contornos definidos para sujeitos e objetos. Nesse caso, tentamos provocar o descentramento de objetos e sujeitos.

Um exemplo é o vídeo *transdution*,<sup>14</sup> em que trabalho a proximidade de um objeto técnico, no caso, uma roçadeira de motor de dois pontos, e uma pessoa. Com isso, propomos deslocar o objeto e o sujeito de seus centros de gravidade, apagando, assim, os contornos existentes na definição de cada um deles, propondo, com isso, um devir que seja um tanto animal e um tanto coisa.

O agir, nesse caso, opera justamente em um corpo em que “algo passa”, sua dinâmica não é mesmo da ordem da comunicação, mas da ordem da afecção, da transferência, ou melhor, da transdução.<sup>15</sup> Dessa maneira, podemos considerar que há uma potência transdutora e irruptiva que habita as artes performativas, mas isso dependerá do agir ou do fazer e não somente da dissidência de um artista. O fazer pressupõe um sujeito enquanto o agir é conduzido por agenciamento mais complexo da ação que envolve desejo, a vontade do corpo, e uma série de fatores não conscientes que afinal atestam à ação consistência relevante

para além do sujeito que a realiza. Simplificando, talvez seja como ter mais intuição e menos afirmação como sujeito.

Por não ser facilmente apreendida pela visão, a ressonância interna seria algo da ordem da motilidade, do movimento invisível que nos aproxima do outro (objeto, aparelho, coisa), sem que essa aproximação aconteça por meio de um sentido de funcionalidade, de interpretabilidade ou representabilidade. Trata-se talvez de um fenômeno de incorporação seguido de excorporação. A incorporação por ressonância se dá na assimilação, na digestão, na elaboração do efeito do outro em si (o sujeito, o objeto, o aparelho ou a coisa), enquanto a excorporação por ressonância se dá quando os efeitos desse outro em si começam a aflorar, a suar nos poros, a mostrar-se, a transbordar, a fazer o sujeito descentrar-se.

Falemos do agir a título de exemplo do que acontece na prática da dança *butoh* – aqui tratada como prática e não exatamente como forma de espetáculo, por conta do contexto que nos pede uma análise mais relativa ao processo do que ao produto em si.

Segundo o diretor do grupo de *butoh* Sankai-Juku, Ushio Amagatsu, o *butoh* é mais uma tentativa de “articular a linguagem corporal do que de transmitir alguma ideia e visa proporcionar a cada espectador uma viagem particular ao seu mundo interior”.<sup>16</sup> No contexto da prática da dança *butoh*, a vida do corpo é trabalhada para além de uma instância totalmente consciente, ou melhor, a consciência é compreendida como algo que se faz também a partir da vontade do corpo e não apenas da mente, que supostamente comanda.

Denominada por Tatsumi Hijitaka<sup>17</sup> a dança da escuridão, a dança *butoh* extrai o movimento do

interior do corpo, de suas vísceras, de sua energia mais primária, e não exatamente de uma forma coreográfica ou um enunciado vindo do exterior para a superfície do corpo. O *butoh* se compromete com o exercício constante de buscar na escuridão de um corpo, em seus meandros ainda não iluminados, o movimento da dança que está sob forma de energia. Esses movimentos algumas vezes são tão mínimos, que a visão não nos basta para captá-los. Às vezes, a dança se faz na motilidade do corpo; em outras palavras, nos movimentos involuntários, invisíveis – os fluidos nas veias, as batidas do coração, isto é, na ressonância do corpo. A autonomia do corpo é ouvida, é sentida e transformada em movimento e em dança. Um pouco parecido a esse agenciamento de energia é o que faz Yvonne Rainer quando estabelece a diferenciação entre energia aparente e energia investida. Pode parecer um tanto estranha a aproximação entre o trabalho de Rainer e o *butoh*, porém, é possível perceber o que proponho, justamente no agenciamento da energia do corpo que evidencia o movimento e não o artista que dança. Ambos parecem apresentar uma força de liberação, ao mesmo tempo, disciplinada. Apesar da disciplina, o *butoh* nem sempre será coreografado, ele não trabalha fundamentalmente dentro do conceito de coreografia. Já Rainer parece querer fazer da coreografia “o lugar” para provar e refletir sobre a dança e sobre o movimento que a ela se funde e com isso ela faz irromper dentro da coreografia a vontade de um corpo.

Os movimentos da contracultura do *butoh* dos anos 50 entendem a escuridão que lhes propõe Hijikata como algo, digamos, não interpretado, não significado, não explicado pela colonização ocidental. Existe, nessa ideia de escuridão, uma proposição de desfalque comunicacional, significativo, que evidencia que a linguagem não dá



conta dos processos corporais e subjetivos. O modo ocidental de ver e sentir o mundo que se estabelece a partir dos enunciados da linguagem não pôde interpretar o corpo e a subjetividade japonesa daquela época.

As práticas do *butoh* funcionam de acordo com a dança de cada corpo, com o desejo e a imaginação de cada um ou, ainda, de cada mestre de *butoh*. “Não importa a técnica, mas o fazer sem intenção”.<sup>18</sup> Um exercício recorrente do trabalho de criação se faz por meio da imobilização. São longas sessões de inércia em que se coloca o corpo em um estado de esvaziamento. Esvaziamento dos gestos e memórias cotidianas, para abrir espaço a outras intensidades. Muitas vezes, nesse processo de tentar fazer que o corpo não se mova, muita energia é contida nele e, do ato de deixar sair ou no escape involuntário dessa energia que foi contida na imobilização, é que nasce um movimento. Após esse processo, o movimento que então vai preenchendo o corpo vem da imaginação. O *butoh* põe a mente para imaginar, ocupando-a com aquilo que parece ser imprescindível para a criação. É imaginação concreta, material; imaginar e deixar que a vida interna do corpo decida para onde vai o movimento. A relação estabelecida entre imaginação e ação é direta. Por exemplo, algumas vezes, enquanto praticava o *butoh*, era instruída a não separar essas coisas, pelo contrário, tentar provar sua fusão. Decerto, o movimento nasce da materialidade da imaginação, da energia agenciada pela vida interna do corpo. Talvez isso se dê porque de fato exista em algum momento a fusão de alma e matéria (corpo) e entre a ação e a imaginação.

O corpo pelo qual “algo passa” é a bússola das subjetividades. É por ele e por seu intermédio e de suas afecções que novos modos de ver e sentir o mundo serão pautados.

Desse modo, podemos dizer que o agir não repete, não representa, não cria metáforas, ele abre possibilidades ao acontecimento, opera como um desarticulador da dinâmica de alienação imposta ao corpo pelos dispositivos de mediação que alimentam a distância entre o sujeito e o mundo. Ele funciona como agente conector entre o ser e a ação, posto que não depende das mediações impostas pelos dispositivos de poder que operam na formatação dos sujeitos.

No agir da performance o que move o sujeito é a coisa, ou ele é a própria coisa que se move.<sup>19</sup> Nesse contexto de deslocamento, a performance tende a evidenciar a obra, ou o movimento, ou ainda o objeto e as outras coisas em detrimento do sujeito que manipula.

## NOTAS

1 Fiadeiro, João. *Esse corpo que me ocupa* (2008). Release de Chão de Oliva / 4 Estações. Mostra de Dança Contemporânea de Sintra. Disponível em: <http://www.chaodeoliva.com>. Acesso em: 20 out. 2013.

2 Rainer, Yvonne. *Trio A (The Mind is a Muscle, Part 1)*, 1966. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=TDHy\\_nh2Cno](https://www.youtube.com/watch?v=TDHy_nh2Cno)> Acesso em 15 jan. 2015.

3 Lepecki, André. Moving as thing: choreographic critiques of the object. *October Magazine*, n. 140: 75-90, Cambridge, Spring 2012.

4 Pelbart, Peter Pål. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. Tradução de John Laudenberger. São Paulo: N-1 Edições, 2013: 261.

5 Pelbart, op. cit.: 263.

6 As obras podem ser vistas em: <http://cinthia.mob>.

7 Os Yawalapíti constituem grupo étnico que vive na

porção sul do Parque Indígena do Xingu, região que ficou conhecida como Alto Xingu.

**8** Viveiros de Castro, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia: Eduardo Viveiros de Castro*. São Paulo: Cosac Naify, 2013: 72.

**9** Em 2009, André Lepecki realizou a curadoria do festival In Transit 09, ocorrido em Berlim sob o título de Resistência do objeto. Entre os temas e questões trazidos pelas obras presentes no festival, o conceito “coisa” aparece como denotação de uma força de fuga. Analisando algumas das obras apresentadas no contexto do festival, Lepecki afirma que a coisa é uma inapreensibilidade, um não utilitarismo, o inalcançável (e o mais próximo também), isto é, em objetos, em animais, em pedras, em plantas, em pessoas, existirá sempre algo que escapa ao que o objeto faz e para o que é feito: funcionar de acordo com a vontade (ou plano) do sujeito. Sujeito-objeto são um só. O que faz que ambos deixem de ser é a coisa em cada um deles. Assim, a coisa não se reduz ao objeto ou ao duro do ente, ao contrário, ela existe como uma potência de linha de fuga (Lepecki, op. cit.: 77-78). O tema do festival faz menção aos estudos de Fred Moten, poeta, professor da Universidade da Califórnia Riverside.

**10** Perlbart, op. cit.: 282.

**11** Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. 1 ed. Buenos Aires: La Cebra Ediciones y Editorial Cactus, 2009: 31.

**12** Simondon, op. cit.: 110.

**13** Em suas teses, *Du mode d'existence des objets techniques* (Do modo de existência do objetos técnicos), de 1958, e *L'individu et sa genèse physico-biologique* (O indivíduo e sua gênese físico-biológica), de 1964, Gilbert Simondon nos traz os conceitos de transdução e ressonância interna.

**14** Acesso: <https://vimeo.com/139866491>.

**15** Simondon, 2009: 10-11.

**16** Baiocchi, 1995:17. Baiocchi, M. *Butoh: dança ve-redas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

**17** Tatsumi Hijikata nasceu em 1928 e morreu prematuramente aos 57 anos de idade. Ele influenciou toda uma geração de japoneses que são hoje referências para a dança *butoh*: Mishima, Susan Sontag, Kazuo Ohno, Tadashi Suzuki, entre outros.

**18** Baiocchi, op. cit.: 18.

**19** Lepecki, op. cit.: 78.

**Cinthia Mendonça** é artista da performance e pesquisadora, mestre em artes visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAV/EBA/UF RJ) na área de teoria e experimentação das artes, na linha de poéticas interdisciplinares com a dissertação *A performance como contradispositivo, orientada pelo professor doutor Guto Nóbrega*. Atualmente é doutoranda em processos artísticos contemporâneos na Uerj (PPGARTE).