



O lugar do corpo nas criações da Karnart

Do corpo desalmado ao corpo-memória

Daniela Salazar 21018

Artes da Cena Contemporânea

2014/2015

Prof. Paulo Filipe Monteiro

Índice:

Introdução-----	3
O Olhar de corpos sobre o corpo-----	5
Karnart: o Perfinst e o Gabinete de Curiosidades-----	11
Dois lados da mesma moeda...Do corpo desalmado ao corpo memória---	13
Considerações Finais-----	18
Bibliografia-----	19

“A human being is part of the Whole, called by us the Universe, a part limited by time and space. He experiences himself, his thoughts and feelings as something separated from the rest – a kind of optical delusion of his consciousness. This delusion is a kind of prison for us, restricting us to our personal desires and to affection for a few persons nearest to us. Our task must be to free ourselves from this prison by widening our circles of companion to embrace all living creatures and the whole of nature in its beauty” (Albert Einstein, *N. Y. Post*, November 28, 1972)

Nesta reflexão iminentemente humana, Einstein retrata a urgência de nos relacionarmos com o todo do Universo e da natureza, de nos libertarmos da nossa própria consciência de ser individual para sentirmos o humano, na sua essência de parte do Universo.

Desde os primórdios do pensamento filosófico que nos debatemos com a questão acerca do que nos define como humanos. Apesar de não ser o propósito deste ensaio reflectir sobre essa problemática directamente, esta associa-se ao lugar do corpo humano e o papel que este tem assumido nas mais variadas áreas disciplinares nessa busca de entendimento do humano, seja descrito como superfície, elemento biológico, plataforma de ligação ao exterior, matéria física, espelho e elemento identitário e individual ou como invólucro do interior, do «eu». O que é facto é que desde as primeiras manifestações figurativas da pré-história até aos dias de hoje, das humanidades às ciências e às artes, a figura, o estudo e a representação do corpo tem sido um dos temas mais discutidos e postos em cena pela humanidade.

Este ensaio parte dessa premissa mais geral para o estudo e crítica de um caso actual específico – o projecto artístico Karnart – da perspectiva e do lugar do corpo na concepção de um conjunto de criações artísticas que juntam, na sua génese, as artes plásticas e as artes performativas.

A Karnart é um projecto artístico português, existente desde meados da década de 1990 que tem percorrido um caminho de experimentação e pesquisa artística ao longo das imensas possibilidades criativas que se distribuem no espectro horizontal entre as artes plásticas e as artes performativas, denominando a sua forma de expressão de *Perfinst*, uma fusão entre performance e instalação. Precisamente pelo facto das suas criações se movimentarem entre esse dois universos e bebendo um pouco das várias manifestações

ou tendências artísticas ou técnicas que se situem entre ambos, o próprio trabalho realizado ou o lugar do corpo em cada um dos seus espectáculos vai assumindo formas, questões ou temáticas distintas e que são, exactamente, o mote central deste ensaio.

Sendo este um caso de um projecto artístico ainda pouco explorado nas suas acepções técnicas e com uma limitada reflexão crítica do que têm sido as suas criações, este ensaio aspira a deslindar não só as questões artísticas que têm orientado este projecto, bem como a forma que estas assumem na sua relação com o lugar do corpo e do performer na prática das suas criações.

Pretende-se, assim, tentar estabelecer uma ligação entre este caso de estudo e as reflexões sobre o tema desenvolvidas por alguns autores actuais, de forma a evidenciar também esta ponte entre as humanidades, os teóricos, e as práticas artísticas, denotando a presença de algumas problemáticas transversais a ambos os universos.

No cruzamento entre a pesquisa teórica e bibliográfica, entrevistas ao, neste caso, director artístico do projecto – Luís Castro -, entre outros colaboradores ou performers e uma perspectiva crítica de espectadora destas criações, a metodologia utilizada para este ensaio percorre estes pontos num triângulo que se pressupõe de partilha e reflexão crítica, interligado.

Num exercício de libertação da consciência individual, deseja-se que este ensaio permita essa viagem de abolição das fronteiras da recensão crítica, para a troca de reflexões práticas e teóricas sobre um dos elementos que tanto tem sido utilizado na busca da definição de humano, o nosso próprio corpo.

No contexto daquilo que se define por arte contemporânea, esta problemática figurará, igualmente, a forma como se relaciona com as concepções que têm orientado o pensamento pós-moderno. De forma a abrir o caminho Ieda Tucherman e Donna Haraway têm identificado, nas suas obras, três rupturas que caracterizam o final do século XX: “o humano/ animal, animal humano/ máquina e físico/ não físico”¹, rupturas que identificam como sendo o fruto da técnica e que resolvem os conceitos não só de corpo, mas de ser humano. Numa caracterização do pós-moderno e das suas criações, onde igualmente podemos integrar este estudo de caso da Karnart, António Fidalgo e

¹ Supra citado em Fidalgo, António, Moura, Catarina, “Devir (n)orgânico – entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, FCSH – UNL, 2004, p. 199.

Catarina Moura elaboram a seguinte reflexão acerca da transformação sofrida pelo objecto na pós-modernidade: “O objecto era o mundo do qual nós aprendemos a deslocar-nos, era o «radicalmente outro» do sujeito, condição da sua diferença. O humanismo moderno distinguia o homem como sujeito racional a partir dessa diferenciação m relação aos objectos do mundo. O sujeito impunha-se pela sua capacidade de pensar, pela consciência que tinha de si e do que o rodeava, pelo seu agir no mundo. E o corpo era o lugar dessa identidade, a fronteira entre o sujeito e o outro”².

O olhar de corpos sobre o corpo

“«Isto é o meu corpo» = asserção muda constante da minha própria presença. Ela implica uma distância, «isto», eis aquilo que coloca diante de vós. É «o meu corpo». Duas questões são de imediato envolvidas: a quem reenvia este «meu»? E se «meu» marca a propriedade, de que natureza é ela? – Quem, pois, é o proprietário e com que legitimidade é propriedade sua? Não há respostas ao «quem», visto que este tanto é o corpo como o proprietário do corpo, assim como não há resposta para «propriedade», visto que ela tanto é de direito natural como de direito de trabalho ou de conquista (a partir do momento em que cultivo e cuido do meu corpo). O «meu corpo» reenvia pois à indeterminação dos dois termos da expressão. (Quem te deu o teu corpo? Ninguém a não ser tu, porque nenhum programa teria sido suficiente, nem genético, nem demiúrgico. Mas então, tu antes de ti próprio? Tu por trás do teu nascimento? E porque não? Não estou eu sempre às minhas costas e em vésperas de chegar até ao «meu corpo»?)”³.

Olhar pressupõe, na realização da acção, um corpo que se coloca, em postura e em relação física com outro corpo, para poder, fisicamente, olhar, assimilar uma imagem e comunicá-la ao interior. Esse olhar pressupõe, por sua vez, a elaboração de um pensamento, que poderá ser transmitido ao exterior através de uma acção física: escrever. Esse olhar poderá ser o olhar sobre o corpo físico ou o olhar sobre o corpo abstracto, mas ainda assim, o corpo, que nas suas características física/ fisionómicas se revê e é visto como pertença de um ser humano. Muitos corpos já olharam este corpo.

² Op. Cit., p. 200.

³ Nancy, Jean-Luc, “Cinquenta e oito indícios sobre o corpo”, in Op. Cit., p. 15.

Este mesmo acto do olhar remete-nos para a questão do corpo como identificação do «eu» ou como componente singular de um só ser humano, espelhando a sua fisionomia própria, bem como a sua personalidade ou as memórias da sua história individual; ou mesmo numa outra análise remete-nos para o corpo como meio de acesso ao interior, à alma. Neste sentido, muito se tem discutido, nomeadamente na perspectiva que a contemporaneidade tem elaborado a questão. Levanta, igualmente, a problemática acerca da autonomia da alma ou da mente e do seu corpo, não num sentido religioso ou de indagação sobre a finitude da vida, mas mais directamente relacionada com os mecanismos que servem de plataforma de comunicação humana. Marta Cordeiro, na sua tese de doutoramento, refere exactamente este tópico: “Outra das contendas que percorre a questão do «eu» é a que discute se a sua existência é autónoma relativamente ao corpo ou se, opostamente, depende deste, o que equivale a interrogar a existência de um «eu» independente ou de um «eu» disseminado pelo corpo e que se confunde com a matéria do corpo”⁴. Nesse jogo de autonomia do corpo e da consciência, Clément Rosset acusa o corpo de ser a nossa “fatalidade ontológica, lugar da nossa finitude e singularidade, esse corpo que «nos determina uma forma que reconhecemos ao espelho, no cinema e mesmo na nossa sombra”⁵. Mas será o corpo apenas esse lugar de finitude e singularidade? Qual é realmente o lugar do corpo na sua ligação à consciência?

Essa relação estabelece-se, precisamente, através dos pontos que são os meios de comunicação entre o interior e o exterior do ser humano, os sentidos. Maria Augusta Babo afirma, a este propósito: “Dos sentidos que abrem o corpo ao mundo, a recepção óptica e a recepção háptica são preponderantes. A fenomenologia colocou mesmo o tacto como sentido fundamental ou fundador da percepção (...) Tocar é esse acto exacto em que o corpo encontra o mundo, em que o corpo, assumindo a sua própria finitude, o seu bordo, a sua pele, a usa como superfície de captação de sensações, de ligação ao espaço envolvente: contacto é esse tacto que integra o sujeito no mundo”⁶. Será, então, na base desta recepção háptica, no seu desejo de ligação e encontro do sujeito com o mundo, que se estabelece a intemporal atracção do espectador pelo corpo e pelo toque no(s) corpo(s) do(s) outro(s)?

⁴ Cordeiro, Marta, *O Corpo como imagem ou as imagens do corpo na contemporaneidade*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, 2012, p. 4

⁵ Supra-citado em Fidalgo, António, Moura, Catarina, Op. Cit., p. 200.

⁶ Babo, Maria Augusta, “Do corpo protésico ao corpo híbrido”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, Lisboa, FCSH-UNL, 2004, p. 26.

Por outro lado, Daniel Dennet defende que “o «eu» existe no corpo e que o cérebro é apenas um órgão que, como qualquer outro, concorre para o bom funcionamento do corpo”⁷.

Com a ideia de que o corpo é igualmente palco e agente de experiências, intensidades, afectos e devires (como defende Gilles Deleuze), numa vertente de análise menos física do corpo, Alice Curi lança uma questão pertinente: será que a proximidade do corpo dessa noção de subjectividade, singularidade, não irá, paradoxalmente, desconstruindo a noção de «eu» como estrutura identitária fixa?⁸

A problemática mantém-se em aberto. Numa observação ainda assim profundamente empírica e quotidiana, José Gil refere que “os indivíduos aceitam a existência de uma alma no interior do corpo e é a essa interioridade que se dirigem quando, ao falarem, procuram os olhos e os ouvidos do interlocutor, canais de acesso ao interior”⁹.

Afinal, assente em que definições podemos dissertar sobre o lugar do corpo na prática artística, nomeadamente nas artes performativas que se definem pela presença de corpos vivos¹⁰?

Corpo esta designado, no seu aspecto individual, como “parte física de seres animados, organismo humano no seu aspecto físico, cadáver”, em forma de conjunto como “grupo que funciona como um todo organizado”, e por fim, no sentido figurado “parte física do ser humano enquanto fonte de desejo e sensualidade”¹¹(novamente remetendo para a sua dimensão de elemento “íman”, que atrai e é objecto de desejo da sua função háptica).

Partindo desta base, será relevante deslindar o próprio conceito nesta relação com o tema deste ensaio. Corpo como matéria, corpo como receptor e interlocutor, bem como um todo, como uma construção e uma propriedade privada e/ ou pública.

⁷ Supra citado em Cordeiro, Marta, *Op. Cit.*, p. 4

⁸ Curi, Alice Stefânia, “Corpo cênico: da vertigem ao voo”, in Macara, Ana (coord.), *Atas da Conferência Internacional - Corpo (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012, p. 23.

⁹ Supra citado em Cordeiro, Marta, *Op. Cit.*, p. 5.

¹⁰ Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010, p. 10

¹¹ Corpo in *Dicionário de Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha], Porto, Porto Editora, 2003-2015. [consultado em 2015.02.23 – 13:10h] Disponível em: www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/corpo

Maria Augusta Babo arrisca uma definição que já é, ela mesma, um corpus de definições que desembocam na problemática entre o corpo-vivo (propriedade individual) e o corpo-morto/ cadáver (propriedade pública). A autora refere, então, que “um corpo (...) é uma massa compacta de contornos definidos. Um corpo é qualquer objecto material caracterizado pelas suas propriedades físicas (...) Todo o corpo vivo, neste caso, humano, é composto por órgãos. O corpo é, para além disso, uma antropomorfização da carne”¹². O corpo será, em si mesmo, o seu conjunto, um corpus: “um corpo é uma colecção de peças, de pedaços, de membros, de zonas, de estados, de funções. Cabeças, mãos, cartilagens, queimaduras, suavidades, jactos, sono, digestão, horripilações, excitação, respirar, digerir, reproduzir-se, (...) É uma colecção de colecções, «corpus corporum» (...) Mesmo a título de corpo sem órgãos, existem mesmo assim cem órgãos, cada um a puxar para o seu lado e a desorganizar o todo que não consegue totalizar-se”¹³.

O corpo será já o conjunto das suas sensações e estados, as marcas físicas, a construção da sua memória física e não física. E não serão essas memórias uma imagem? Adriana Bittencourt, na sua comunicação sobre a relação entre o corpo e as imagens, neste caso mais aplicado ao contexto da dança, refere de uma forma muito simples: “o corpo é imagem em fluxo no tempo e as suas imagens emergem como modos da sua própria percepção. O corpo opera por imagens, sendo também, um dos modos da sua comunicação com o ambiente”¹⁴.

Complementarmente, o que talvez falte nesta definição conceptual, por se tratar de um único vocábulo para tão distintas acepções, poderá ser encontrado nas designações de «corpo» provenientes da língua árabe.

O árabe distingue três diferentes significados que se relacionam e influenciam reciprocamente: “*Gesem* – is the body-body, the concrete biological, mechanical substance, anatomical structure (...), *Gesed* - is the mind-body, the brain, for the Latins – *intelligenza*, the mental structure, which controls the *Gesem*; *Beden* – is the psyche-body, the psychosomatic element of soul movements, which can express themselves

¹² Babo, Maria Augusta, *Op. Cit.*, p. 25.

¹³ Nancy, Jean-Luc, *Op. Cit.*, p. 19

¹⁴ Bittencourt, Adriana, “Imagens dos corpos, Imagens da Dança: pluralidade na cena contemporânea”, in Macara, Ana (coor.), *Atas da Conferência Internacional – Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012, p. 13.

through the *Gesem* and also influenced *Gesed*”¹⁵. Transpondo para a nossa própria definição de «corpus», será nos pontos de encontro entre estes três corpos que se poderá estruturar um conceito que se pressupõe, tal como ele próprio enquanto matéria física, estar em permanente metamorfose.

Ainda assim, além do que será a viagem e a apropriação destes corpos – body-body, mind-body e psyche-body – onde se eleva o corpo-social e o corpo enquanto arte ou matéria artística? E que relação estabelecem estes últimos um com o outro?

Se o corpo é, em si mesmo, uma imagem, que constitui os seus modos de percepção através da construção de imagens, não se pode negligenciar que essas imagens e esses corpos se relacionam e são, por sua vez, construídos pelos indivíduos. Na lógica dos princípios da cultura ocidental e das suas histórias, a presença e a acção do corpo foram sempre elementos dos cenários sociais. Um dos exemplos mais fulcrais são os tão reconhecidos tratados de etiqueta e conduta sociais das cortes dos séculos XVII e XVIII que destacavam os gestos e o comportamento corporal como componentes de leitura dessa matriz cultural específica. Pode, ainda, referir-se todos os rituais sociais, sejam estes religiosos ou laicos, definidos em senso comum como as tradições próprias de uma cultura, que agregam, em si, um elevado conjunto de posturas e performances de cada sujeito e do seu corpo. Erika Fisher-Lichte define a nossa cultura (cultura europeia) como uma cultura performativa¹⁶. Esta prática tinha a sua origem já na Idade Média e estender-se-ia até, principalmente, ao século XIX. No entanto, e na perspectiva de Milton Singer, esta componente performativa da cultura tem sido transversal ao longo dos tempos, dizendo respeito às “instâncias particulares de organização cultural, por exemplo, casamentos, festividades em templos, récitas, danças, concertos musicais, etc.”¹⁷. Milton Singer refere, ainda, que “uma cultura articula o entendimento de si própria e a sua própria imagem em performances culturais que apresenta e expõe tanto aos seus membros como a estranhos”¹⁸. É, pois, através da presença dos corpos e da

¹⁵ Pagnes, Andrea, “Body issues in Performance Art between theory and praxis”, in *Art and Education*; Disponível online: www.artandeducation.net/paper/body-issues-in-performance-art-between-theory-and-praxis/ [consultado em 10.02.2015];

¹⁶ Fisher-Lichte, Erika, “Performance e Cultura Performativa – o teatro como modelo cultural”, in Monteiro, Paulo Filipe (org), *Revista Comunicação e Linguagens: Dramas*, Lisboa, FCSH-UNL, 2004, p. 145

¹⁷ Singer, Milton, supra citado em Fisher-Lichte, Erika, *Op. Cit.*, p. 145.

¹⁸ *Ibidem*.

interacção entre os seus variados elementos que se estrutura esta produção cultural: “este corpo cria cultura ao desempenhar acções”¹⁹.

Inicialmente, o teatro (e podemos encontra-lo na própria crítica platónica ao teatro) servia como meio de representação dessa mesma cultura performativa. Paralelamente ao teatro, também o corpo se vem autonomizando da sua função de controlar a carne, para fazer da performance algo que se liberta dessa mesma lógica de representação e concretiza, em si mesma, o corpo como matéria, por excelência, da criação artística performativa. Mas e assim é, se esse é o lugar ocupado pelo corpo na cena artística moderna e pós-moderna, que processo o trouxe até aqui?

Desde a cultura helénica que o corpo humano tem ocupado um lugar preponderante nas práticas artísticas, desde as ditas Belas-Artes, da pintura à escultura, da representação do deusificado do corpo a nu até a representação das práticas sociais nos artefactos quotidianos à representação da tragédia e da presença do corpo, mas da máscara que o oculta. Essa presença do corpo atravessa, em distintas acepções, a Idade Média com o abandono do culto ao corpo, para se representar um corpo domesticado, mas fonte de culpa e portanto, sacrificado na sua presença nas artes. Esta presença sacrificada dá lugar a uma representação do corpo-social, o corpo serve, mesmo nas práticas artísticas, para a descrição das cenas quotidianas da sociedade. Como mencionam António Fidalgo e Catarina Moura, a “modernidade e a progressiva secularização da sociedade originam uma nova compreensão do corpo, para o qual são determinantes as descobertas da medicina (...) substituindo a alma pelo fluxo sanguíneo e pelas reacções nervosas como fontes de animização do corpo”²⁰. Mas nesta era da razão e da cultura, ainda assim, o corpo só se faz presente quando danificado ou quando adocece. É a partir da segunda metade do século XIX que se começa a abrir o espaço para no caso das práticas teatrais, se olhar para o actor não apenas como detentor da voz e da expressão facial, mas como corpo-inteiro. Emile Zola, por exemplo, afirma que o teatro da sua época “usa o homem psicológico [mas] ignora o homem fisiológico”²¹, ou, já no início século XX Alfred Jarry que refere que “o actor ‘mete na cabeça’ a personagem e deveria fazê-lo em todo o corpo”²². Ainda noutra perspectiva Adolphe Appia e Gordon

¹⁹ *Op. Cit.*, p. 165.

²⁰ Fidalgo, António, Moura, Catarina, *Op. Cit.*, p. 201.

²¹ Zola, Emile, supra citado Monteiro, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa Universitária de Coimbra, 2010, p. 271.

²² Jarry Alfred, supra citado em *Op. Cit.*, p. 271.

Craig foram descortinando as bases teóricas do corpo do actor como elemento plástico e/ ou corpo-máquina e que viria a ser posto em prática pelos futuristas, pela Bauhaus ou mesmo pelos Happenings.

Desta progressiva deslocação para a relevância da componente performática das artes, do por vezes quase abandono da arte como objecto físico e mercantilizado, por um lado, ou do texto teatral, por outro, a prática da performance como manifestação artística foi preponderante ao longo de todo o século XX.

Nos anos 60, 70 e 80 as práticas das artes performativas utilizam o corpo de forma crescente e, nas quais, muitas vezes, o coloca em perigo. Performers como Joseph Beuys, Marina Abramovic ou, mais recente, a companhia Fura dels Baus, colocam o(s) seu(s) corpo(s) nas mãos ou dos espectadores ou de condições adversas, de forma a testar não só as possibilidades de comunicar processos sensitivos como para tornar mais próximo do espectador a própria criação artística, ideia que vai beber à percepção do corpo como elemento transformado e da acção transformadora de Artaud. Estas experiências têm sido de tal forma levadas ao limite, que vemos surgir, actualmente, práticas que pretendem demonstrar o corpo como matéria obsoleta e elevar a criação artística às experiências cibernéticas e da robótica, como é o caso de Stelarc.

Estas problemáticas da relação entre as práticas artísticas e o corpo têm sido resgatadas, cada vez mais, pela academia, que ao apropriar-se do próprio corpo também exerce sobre ele uma “violência real (...) quanto mais sobre ele se fala, menos ele existe por si próprio”²³, uma espécie de processo de metalinguagem que absorve, novamente, a própria presença física dos corpos.

Karnart: o Perfinst e o Gabinete de Curiosidades

O projecto artístico Karnart – Criação e Produção de Objectos Artísticos Associação – tem a sua origem em 1996, quando Luís Castro – director artístico do projecto, ainda em Londres, cria uma obra – *Comb* – que não consegue classificar, no que diz respeito à sua tipologia.

²³ Gil, José, supra citado Monteiro, Paulo Filipe, *Op. Cit.*, p. 272.

Ao aproveitar um espaço de Smith's Galleries, no Covent Garden, em Londres, Luís Castro, juntamente com outros nove performers, alia, em colaboração, uma vertente de criação plástica, através da concepção de espaços site-specific e de instalação (que não funcionavam como cenário, mas como elementos activos e interventivos) e a vertente de uma criação performativa, que bebia muito do, na época, tão acalentado teatro-dança. No entanto, no entender de Luís Castro e perante a necessidade de anunciar o espectáculo, aglutina as palavras performance e instalação que resulta o conceito que tem trabalhado nos últimos anos, o Perfinst.

Através da constituição de várias possibilidades técnicas, artísticas e criativas que habitam o espectro entre as artes plásticas e as artes performativas, Luís Castro insere a sua opção conceptual como uma experiência de fusão ou contraposição dessas mesmas possibilidades, ora tendendo mais para a sua componente plástica ora mais para a performativa. Os espectáculos que daí resultam podem, dessa maneira, aliada à forma como o próprio público está disposto e encerra em si o poder de escolha do que quer ver e qual a perspectiva sobre a qual vê, uma mistura entre uma exposição que se visita e uma performance a que se assiste ou na qual, por vezes, se participa.

Mas voltemos às origens... a escolha das palavras performance e instalação definem, já, por si, a intenção desta pesquisa artística, através da estrutura dos seus pontos de partida.

Performance surge, neste contexto, numa primeira fase porque se releva como o conceito que melhor define e alarga o número de possibilidades que poderão ser testados na concepção dessas criações, movendo-se num campo interdisciplinar, do teatro mais convencional que tem por base a dramaturgia de um texto, seja este já existente ou elaborada para aquela criação em específico, e a construção de personagens, adoptando, para isso, a contracenação entre actores ou o monólogo; por outro lado, a dança na sua ligação ao movimento coreografado, do controlo do corpo, do silêncio das vozes às artes circenses ou à body-art, «ligadas à pesquisa das fronteiras físicas do corpo humano»²⁴. Há, ainda, a referência à própria performance art que vem ganhando terreno na emergência de novas manifestações artísticas durante, principalmente, na segunda metade do século XX e que estabelece, também, uma relação imediata com a sua origem no berço das artes plásticas e visuais e na

²⁴ <http://www.karnart.org/p/perfinst.html>

apropriação de diversos espaços públicos, nomeadamente a galeria e o museu, para a sua apresentação. A personagem dá lugar ao performer real, o tempo da história ao tempo presente e as palavras do texto dão lugar às acções do corpo.

No que concerne à vertente plástica, a referência à instalação introduz, neste contexto, um dos elementos que mais se pretende reforçar neste projecto artístico, a construção e desconstrução de espaços e imagens, numa dimensão de não-tempo, tão efémera quanto o seu aspecto mais performativo. Apesar de se colocarem em pólos distintos, ao longo do processo criativo, ambos os lados se vão encontrando.

Nos últimos anos, desde 2012, a Karnart tem juntado às suas diversas problemáticas, como são exemplo, os direitos dos animais, as minorias sociais, questões de género, conflitos sociais e a cultura, a problemática do património das suas próprias criações. Nasce desta preocupação, a referência ao Gabinete de Curiosidades (percursor do surgimento dos primeiros museus de arte e ciência) onde a memória performativa dos objectos é tratada como um artefacto científico. Este exercício e reflexão vão ao encontro das directrizes que já orientavam este trabalho: o uso das possibilidades neste espectro entre as artes plásticas e performativas como ferramentas e mecanismos de uma experiência científica, feita de tentativas, falhas e observação. O objecto e o performer são, eles mesmos, os elementos desta fusão entre arte e ciência.

Nesta aparente primazia do objecto e da sua memória, será pertinente construir este espaço de observação destas criações no seu lado mais efémero e de contrariação desse lema mais reconhecido de uma constante objectização do performer e do seu corpo. Que lugares tem ocupado o corpo do performer no conjunto das viagens entre o plástico e o performativo?

Dois lados da mesma moeda...Do corpo desalmado ao corpo-memória

a) Do corpo desalmado ao corpo instalado

Todo o processo de criação de cada obra levada à luz pela Karnart assenta em dois caminhos paralelos: uma dramaturgia do texto escolhido e a dramaturgia dos objectos. Neste segundo percurso, os performers (normalmente provenientes de formações diferentes: teatro, dança, performance, circo, etc.) são convidados a escolher uma série de objectos com os quais irão realizar uma viagem de exploração tanto das suas

características materiais (forma, cores, texturas) como dos seus significados e simbologias. Este trabalho de exploração pressupõe que se encontrem momentos de composição entre os objectos, bem como se estabeleça entre eles e o performer um à-vontade e profundo conhecimento. Das instalações que se descobrem nesta fase, fotografadas e às quais se atribui um nome, são seleccionadas as que irão, juntamente com as instalações dos restantes performers e com os outros elementos que constituem cada criação, integrar o espectáculo.

Neste momento de exploração, mas também, depois, de manipulação de cada objecto, na concepção meticulosa de cada imagem (que muitas vezes nos remete para a ideia de quadros ou esculturas vivas), Luís Castro refere eu esse mesmo gesto de montagem e manipulação dos objectos (dando-lhes a mesma importância em cena que se dá a um performer) é dinamizado por um corpo que se pretende neutro, quase mecânico, metuloso, por vezes estático: “um corpo desalmado”²⁵. Um corpo que não imprima nem em si mesmo nem no objecto qualquer tipo de carga emocional antecipada. Esta sé emerge depois da composição plástica estar completa: “a imagem é que encerra a alma”²⁶.

Esta concepção de um corpo desalmado, destituído de algo que o identifique com o humano, é-nos mencionado na reflexão de Alice Curi como “um corpo esvaziado, tornado latência pura (...) se abre a um fluxo impermanente, um continuum entre interno e externo, se abre, assim, à possibilidade de experiência e de criação”²⁷ ou por Denise Sant’Anna como corpo-passagem: “tornado (...) tempo e espaço dilatados. (...) Nos corpos-passagem é a alma que amadurece em corpo enquanto este abandona a sua suposta condição de suporte de inscrição de vontade”²⁸.

Esta questão permite, igualmente, reflectir sobre a relação entre o homem e a máquina ou mesmo sobre o conceito utilizado nas artes ao longo de todo o século XX, do corpo-máquina. Com origem na teoria de Adolphe Appia e, mais tarde, Gordon Craig, na tentativa de destituir a ideia de um vedetismo nos actores de teatro e de forma a adaptar a ideia de obra de arte total wagneriana através do movimento do corpo, “corpo vivo e

²⁵ Luís Castro, entrevista realizada a 11.02.2015;

²⁶ Luís Castro, entrevista realizada a 11.02.2015;

²⁷ Curi, Alice, *Op. Cit.*, p. 26.

²⁸ Sant’Anna, Denise, supra citado em Curi, Alice, *Op. Cit.*, p. 26.

plástico”²⁹, como unificador das dimensões de espaço e tempo, fazem emergir essa ideia de um corpo como mais um elemento plástico na concepção da cena teatral; em Craig, do total controlo do corpo, de uma racionalização do próprio acto de representar, despojando o actor das suas próprias emoções, surge ainda a Super-Marioneta. Esta tendência estende-se às vanguardas do início do século XX, como o futurismo, a teoria da biomecânica de Meyerhold, mas também às experiências de Schlemmer na oficina de teatro da Bauhaus à prática dos Happenings, no final da década de 1950, no qual o corpo do performer era mais uma componente plástica e de gestualidade mecanizada, instalado no espaço que, já por si, era um *environment* ou uma instalação.

Um misto entre o fascínio pela teoria, que já vinha desde a Revolução Industrial do século XVIII, até à tendência de abolição das fronteiras da arte e das emoções humanas na criação artística, algo que Ortega y Gasset já identificava em 1925 na sua obra *A desumanização da arte*.

Apesar desta genealogia, o trabalho da Karnart e a sua intenção de fazer do corpo um elemento neutro, sem alma, que instala objectos ou que se auto-instala nas composições plásticas que pretendem abrir e questionar a interpretação da obra, ironizando, antagonizando ou reforçando o que se faz presente através do texto em voz-off, persegue um outro objectivo. Essa voz que, na grande maioria das vezes, é retirada ao performer, para que a sua alma não interfira.

Persegue-se a ideia de “humanizar o objecto e objetizar o performer”³⁰, de modo a que se encontrem numa espécie de um terceiro espaço. E nesse terceiro espaço³¹, no qual este prolongamento do corpo pelo objecto, faço referência à reflexão de Maria Augusta Babo no que concerne à incorporação da prótese e do artefacto: “A incorporação como faculdade do corpo humano torna a carne uma realidade plástica, aberta aos suplementos (...) deixa de ser pertinente colocar-se a questão de dentro/ fora ou da pele como limite e fronteira do corpo”³².

No entanto, será que neste processo e na sua consequente apresentação, não existe uma constante presença da alma e das suas emoções? Não será o gesto já a voz dessas emoções? Será essa neutralidade alcançada?

²⁹ Appia, Adolphe, supra citado em Monteiro, Paulo Filipe, *Op. Cit.*, p. 223.

³⁰ www.karnart.org

³¹ Conceito retirado do léxico conceptual de Homi Bhabha;

³² Babo, Maria Augusta, *Op. Cit.*, p. 26

b) Do corpo-metamórfico ao corpo-memória/ arquivo

Para procurar as respostas a estas questões, temos de regressar ao momento em que o performer manipula cada objecto, nessa busca por um corpo em presença neutra e sem alma, numa aura quase sacralizada desse gesto tão rigoroso e preciso. Há, nesse processo, uma alusão à presença de um momento que se pretende ritualístico. Mas como podemos, neste contexto, apropriar-nos deste conceito?

Erika Fisher-Lichte diz “Os rituais tradicionais têm a sua origem em construções colectivas – como mitos, lendas e outras tradições, executar um ritual significa (...) reconstituí-los e reafirmar os seus efeitos”³³ ou, numa perspectiva mais antropológica Meyer Fortes designa ritual da seguinte forma: “procedure for prehending the occult, that is, first, for grasping what is, for a particular culture, occult (i.e., beyond everyday human understanding) in the events and incidents of people’s lives (...)”³⁴.

Inserido, assim, na busca desse imaginário do oculto ou do misterioso, cada gesto desse corpo vai contribuir para esse efeito de algo que ainda permanece desconhecido, a própria instalação que se compõe e eu irá, por ela, revelar uma mensagem que deverá, por sua vez, provocar uma reacção em quem a vê, ou seja, a ideia de que o momento de ritual “é capaz de causar o efeito a que os símbolos (objectos e/ ou acções) aludem”³⁵.

Mas se este corpo fosse realmente um corpo sem alma, como se explicaria que, ao mesmo tempo, também servisse como espaço de enunciação de vibrações ou fluxos de energia que partilha tanto com os objectos que manipula como com o público que o observa?

O corpo, nesta função, contraria essa vertente de corpo desalmado, configurando-se como “usina de onde se irradiam forças, tensões, vetores de enunciação”³⁶ ou mesmo a

³³ Fisher-Lichte, Erika, *Op. Cit.*, p. 162

³⁴ Fortes, Meyer, supra citado em Turner, Victor, *The anthropology of performance*, New York, PAJ Publications, 1987, p. 158.

³⁵ Fisher-Lichte, Erika, *Op. Cit.*, p. 154.

³⁶ Curi, Alice, *Op. Cit.*, p. 27

emergência de um corpo-energético que consegue criar “openings”³⁷, pontos de conexão e de indagação por parte de outros corpos.

Não só através da manipulação dos objectos, mas também pela constante adopção de técnicas de metamorfose física, do corpo, em presença, seja através da caracterização, da experiência das fronteiras físicas desse corpo ou, simplesmente, por uma sequência de movimentos que alteram a fisionomia desse corpo, há uma, talvez não assumida, mas propositada intenção de utilizar o corpo como mediador de uma acção transformadora (numa menção a Artaud e à intensidade visceral da presença dos corpos num teatro da crueldade) e contendo, neles mesmos, elementos da narratividade da própria obra. Talvez, seja aqui, a voz que sai do próprio corpo³⁸.

Contudo, essa voz que sai do corpo vem repleta de memórias. Luís Castro, a este respeito, fala da concepção de um corpo que é todos os corpos, universal, representante da humanidade, que se desapropria da sua alma individual para se apropriar da alma humana. Mas, perante a diversidade das almas humanas, cada um desses corpos vai buscar a si o humano, às suas memórias. A memória e o ritual relacionam-se mutuamente, é a memória que emerge no ritual, que o concebe. Mas criações da Karnart, poderá ser o encontro das memórias colectivas, as que identificamos em cada composição e imagem, e o encontro entre as memórias individuais, e das marcas nos corpos e nos objectos (que também têm a sua memória).

Mais não seja, porque cada uma das instalações, montada por cada um daqueles corpos já é, em si, uma reminiscência, uma memória de gestos e movimentos de algo que não surge só naquele momento.

Todavia, deixa à solta outra questão que se interliga com a memória: se, em tudo, se tenta preservar a memória destas criações através da constituição deste Gabinete de Curiosidades, em que cada objecto terá o seu lugar e a salvaguarda da sua memória performática, o que acontece ao corpo que não se pode arquivar e que será sempre um elemento externo de cada criação?

³⁷ Hackl, Andrea, “The Performative’s body presence and its potential to become a connecting element”, in Macara, Ana, *Op. Cit.*, p. 43.

³⁸ Monteiro, Paulo Filipe, *Op. Cit.*, p. 230.

Considerações Finais

Reflectir sobre a presença do corpo do performer nas criações da Karnart pode embater no paradoxo da coexistência de um corpo que se pretende neutro, mas que permanece em constante metamorfose.

Mas este não é o único paradoxo que encontramos: se na componente mais performativa deste projecto deparamos com o corpo que surge como agente de uma acção transformadora numa proximidade física e aurática extremamente sensorial, por outro lado, há sempre uma barreira de vidro que nos impede de lhe tocar. Uma relação que está em contínua tensão entre o visceral e o intocável e contemplativo. Entre o performativo e o expositivo.

Bibliografia

- Fidalgo, António, Moura, Catarina, “Devir (n)orgânico – entre a humanização do objecto e a desumanização do sujeito”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, FCSH – UNL, 2004
- Nancy, Jean-Luc, “Cinquenta e oito indícios sobre o corpo”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, FCSH – UNL, 2004
- Cordeiro, Marta, *O Corpo como imagem ou as imagens do corpo na contemporaneidade*, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes – Universidade de Lisboa, 2012
- Babo, Maria Augusta, “Do corpo protésico ao corpo híbrido”, in Marcos, Maria Lucília, Cascais, António Fernando (org.), *Revista de Comunicação e Linguagens – Corpo, Técnica, Subjectividades*, Lisboa, FCSH-UNL, 2004
- Curi, Alice Stefânia, “Corpo cênico: da vertigem ao voo”, in Macara, Ana (coor.), *Atas da Conferência Internacional - Corpo (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012
- Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*, Lisboa, Orfeu Negro, 2010.
- Bittencourt, Adriana, “Imagens dos corpos, Imagens da Dança: pluralidade na cena contemporânea”, in Macara, Ana (coor.), *Atas da Conferência Internacional – Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012
- Pagnes, Andrea, “Body issues in Performance Art between theory and praxis”, in *Art and Education*; Disponível online: www.artandeducation.net/paper/body-issues-in-performance-art-between-theory-and-praxis/
- Fisher-Lichte, Erika, “Performance e Cultura Performativa – o teatro como modelo cultural”, in Monteiro, Paulo Filipe (org), *Revista Comunicação e Linguagens: Dramas*, Lisboa, FCSH-UNL, 2004

- Monteiro, Paulo Filipe, *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa Universitária de Coimbra, 2010
- Turner, Victor, *The anthropology of performance*, New York, PAJ Publications, 1987;
- Hackl, Andrea, “The Performative’s body presence and its potential to become a connecting element”, in Macara, Ana (coord.), *Atas da Conferência Internacional – Corpos (Im)perfeitos na Performance Contemporânea*, Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana, 2012;
- www.karnart.org