

O HORROR CORPÓREO NA PANDEMIA: UM ESTUDO SOBRE A FUGA ATRAVÉS DA FICÇÃO DO TEATRO DE HORROR

Rosana Moro¹

Resumo: Este trabalho tem como objetivo o destrinchamento de uma performance produzida como requisito parcial para a disciplina *História da Arte VI* do curso de Museologia (EMBAP/UNESPAR). Neste artigo expressei-me em quatro papéis, são eles: o papel da personagem investigada através da performance “Babel”², o da artista-performer-produtora, o da crítica genética investigadora e o da museóloga em formação. Em sua introdução, apresento a proposta da avaliação na qual a ideia inicial foi a de produzir uma performance relacionando corpo e pandemia. Então, apresento a correlação entre esses pontos com a minha produção em geral. Minha proposta foi explorar o horror corporificado e corporal, fazendo uso de conceitos relacionados ao teatro de horror. Como futura museóloga, procurei documentar o processo a fim de pensar em uma possível musealização da obra. Ao incorporar o conceito da crítica genética, envolvi-me na busca dos significados mais confidenciais que foram trazidos à minha mente desde o início do processo até o momento da escrita e leitura deste artigo. Além da crítica genética, também trago como possibilidade a documentação das ações vividas. Aqui me proponho a investigar mais a fundo o meu processo criativo visando uma compreensão da gênese do meu próprio processo artístico.

Palavras-chave: horror corporal; horror corpóreo; performance; processo artístico.

THE BODY HORROR DURING THE PANDEMIC: A STUDY ON ESCAPISM THROUGH THE FICTION OF HORROR THEATER

Abstract: This work aims to unravel a performance that was produced as a partial requirement for the evaluation of the discipline Art History VI, part of the Museology course (EMBAP/UNESPAR). In this paper, I express myself in four roles, which are: the role of the investigated character through the performance “Babel”, of the artist-performer-producer, of the genetic and investigative critic, and of the museologist in training. In its introduction I present the evaluation proposal on which the initial idea was to produce a performance correlating body and the pandemic. Then I present the correlation between these aspects and my overall production. My proposal was to explore body and embodied horror using concepts related to horror theater. As a future museologist, I tried to document the process as to envision a possible musealization of the work. When incorporating the concept of genetic critique, I got involved in the search for the more confidential meanings that were brought to mind since the start of the process and until the writing and reading of this paper. In addition to the genetic critique, I also showcase the possibility of documenting lived actions. Here I propose myself to thoroughly investigate my own creative process, aiming for a comprehension of the origins of my own artistic process.

Keywords: body horror; embodied horror; performance; artistic process

1 Tecnóloga em Produção Cênica pela Universidade Federal do Paraná. Graduanda em Museologia pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) - campus de Curitiba I/EMBAP. Faz parte do GAFE (Grupo de estudos de Arte Fora do Eixo). E-mail: rosana4.730@gmail.com

2 https://archive.org/details/babel_202201

INTRODUÇÃO

Durante esse tempo de pandemia, refleti sobre algumas temáticas, sobretudo a necessidade e a importância de retomar algumas pesquisas. A título de exemplo, os estudos de gênero e minha produção artística — a literatura e o teatro de horror, roteiros e performance. Mas qual é essa relação a qual me propus a suscitar entre a pandemia e o retorno a tais assuntos? Seria a necessidade de repensar o lugar do (meu) corpo no mundo? Por que reviver estes temas? E a primeira resposta que vem ao pensamento é a que eu estava precisando me sentir viva. Artaud sintetiza meu fundamento, ao ser citado por Cohen (2013), brindando-nos com uma materialização do sentir teatral na qual discorre sobre o fazer de uma performance cênica viva:

... o Teatro refunde todas as ligações entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que já existe na natureza materializada... O Teatro devolve-nos os nossos conflitos dormentes e todas as suas potências e dá a essas potências nomes que aclamaremos como símbolos... (ARTAUD *apud* COHEN, 2013, p. 115).

A pandemia foi a catalisadora para que essa retomada existisse e para o desenvolvimento e um anseio de manifestar a minha arte, pois estive fora do circuito por uns anos e já pretendia voltar aos palcos, às exposições, desejava voltar a ser vista. Entretanto a pandemia veio e nos trancou³ em casa para vivermos através de uma tela de computador. Desse modo, precisei compreender que teria que mudar, em partes, o meu entendimento sobre as artes como um todo, com o objetivo de partir do pensamento sobre artes digitais, virtuais e acerca da não-presença física para conseguir manifestar meu propósito com minhas criações. A pandemia acabou alterando o modo como produzo arte – ou pelo menos emprestando-me conceitos de como desenvolver minha própria intenção artística – especialmente no sentido de expansão de objetivos e metodologias de produção. A partir da relação que quero ter com o exterior, projetando uma recepção que meu interior causaria em meu público, procuro reavivar os meus estudos do gótico, do horror, do terror e de tudo o que esteve me convencendo a continuar viva. Essa proposta surgiu como uma inspiração sobre o que eu queria mostrar quando há referência às minhas criações.

³ Aqui não entrarei no quesito (pelo menos não direta e profundamente) “privilégio ao luxo de poder ficar em casa em uma pandemia”, entre aspas por não acreditar que isso seja um privilégio, mas, sim, que deveria ter sido, no mínimo, um direito.



Desde o início de minha vida como produtora de arte, estive bebendo da fonte do horror, do sombrio e do medo tanto no Teatro como em minha escrita e, mais recentemente, em Histórias em Quadrinhos. Fazer horror, deixar o público passando mal, ficar com mancha de corante por ter feito sangue artificial, receber o público após a apresentação e ouvir “meu deus, minha pressão baixou, quase não consegui assistir, mas foi sensacional”. Tudo isso me deixava em êxtase, realizada e, de repente, não tive mais esse gozo, essa alegria de produzir. Desde então percebi que estive me privando de novas experiências cênicas, afinal eu não estava mais produzindo. Assim, escolhi trabalhar com uma obra minha por duas questões. A primeira delas é que me mostrar dessa forma também me é desconfortável, nesse sentido do grotesco e do divino. Mostrar uma obra minha e eu mesma destrinchá-la está fazendo parte de um exercício ao qual me propus desde a concepção de “Babel”, antes mesmo da definição do título. A segunda questão pode ser considerada como se meu ego filosófico quisesse se nutrir, portanto justifico parte da escolha do meu objeto de estudo a partir de Curiel (2020). Apesar de serem, na prática, temáticas diferentes, faço uso de algumas questões dela quanto a objetos de pesquisa: “Por que feministas brancas do Norte estudam as mulheres do Terceiro Mundo? Por que feministas acadêmicas do Sul estudam as ‘outras’ de seus próprios países? Sob que tipo de relações esses exercícios investigativos são realizados?”.

Desse modo, desenvolvo um estudo de caso que vivenciei e produzi, podendo, assim, dar mais vida ao meu processo. Ao incluir uma análise íntima e corporificada, também trabalho com uma curadoria especial, visto que relato uma visão de minha própria essência. Aqui, a observadora, a testemunha, a “outra” sou eu mesma, mas essa “outra”, primeiramente, só existe pois há uma “eu”, uma sentinela analisando, anotando, registrando cada enlace da faixa que cobre a falta dos olhos. Assim eu mesma, sou a espectadora e a «*camerawoman*” que grava a cena, talvez até mesmo rindo de escárnio pois não estava na pele daquela que sofreu a perda física do ato de enxergar ou, até mesmo, sofrendo por estar presenciando aquilo sem poder agir com o intuito de mudar o estado daquela vítima. Essa ideia de auto-avaliação chamou minha atenção, posto que a pandemia, além de todo o pesadelo externo, também me deixou mais introspectiva, revelando-me, também, alguns pesadelos intrínsecos.

A COMPOSIÇÃO

A videoperformance “Babel” consiste em uma cena de 4 (quatro) minutos e 44 (quarenta e quatro segundos), na qual fiz uso de um celular com câmera, fixo em um tripé e com um leve balançar causado pela corrente de ar do apartamento onde foi gravado. A câmera está filmando um espelho em formato oval, no banheiro, que reflete a personagem fazendo um curativo nela mesma. A personagem está calma e começa a cena colocando um tampão em seu olho direito (figura 1) e então inicia o enrolar da faixa de curativo (figura 2). cobre os olhos, passa por trás da cabeça e assim enfaixando até o final do tecido, cobrindo também a boca e o nariz (figura 4). Em determinados momentos ela pára (figura 3), pensando ter ouvido algum barulho pela casa e fica atenta, mas volta ao trabalho com a faixa. Prende a ponta com esparadrapo. Pausa. Tapa os ouvidos abaixando a cabeça (figura 5). Créditos por mais 4 (quatro) segundos. Em sua edição a imagem foi saturada ficando em um tom rosa alaranjado com granulado. A velocidade foi reduzida – originalmente o vídeo tinha a duração de 3 (três) minutos e 27 (vinte e sete) segundos. A captação original do som foi extraída com o objetivo de tornar a ambientação mais desagradável, o que explicarei mais a frente.

Figura 1 - Introdução



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

Figura 2 - Início faixa



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

Figura 3 - Suspeita



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201.)

Figura 4 - Enfaixar



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

Figura 5 - Conclusão



Fonte: (Autora, 2022 - https://archive.org/details/babel_202201)

O processo começou em agosto de 2021 (dois mil e vinte e um), quando o tema da avaliação foi proposto. A gravação ocorreu em outubro, assim como a edição. Foram gravados 3 (três) vídeos e apenas um foi usado, sem cortes nem costuras. A videoperformance foi apresentada em dezembro do mesmo ano, via *Google Meet*, para a turma do 6º (sexto) período de Museologia da EMBAP/UNESPAR. Atualmente ela pode ser vista no *Internet Archive*. Os *prints* aqui sequenciados foram feitos durante o processo de documentação para este artigo.

Passo a trazer Salles (2006) e Edgar Allan Poe (2015) para me ajudarem a desfazer alguns possíveis nós. Salles (2006) nos revela a base para estudar o outro – não que ela se limite a ver só um lado, mas aqui veremos essa diferença para que eu possa unir as metodologias e assim conceituar o meu processo:

Estou mais interessada, no momento, nos objetos que são, por natureza, processuais: obras que são formas que se transformam. Nesses casos, a obra é processo. O crítico, com a intenção de compreender esses objetos, necessita de instrumentos que falem de mobilidade, interações, metamorfoses e permanente inacabamento, isto é, uma crítica de processo. São objetos que oferecem resistência diante de teorias habilitadas a lançarem luzes sobre o estático; pedem por uma crítica que lide com as diferentes possibilidades de obra, pois estas estão permanentemente em estado provisório. (SALLES, 2006, p. 162).

Salles (2008) qualifica que a concepção da Crítica Genética tinha mais ênfase em estudos de manuscritos de literatura, mas que ao passar do tempo e com o desenvolvimento de estudos artísticos, a Crítica Genética também passou a estar presente em outros campos das artes e das ciências como um todo.

Já Edgar Allan Poe (2015) faz uma análise sobre uma de suas obras mais conhecidas, o poema *O Corvo*, e nos provoca a pensar sobre uma obra de autoria própria. Em *A Filosofia da Composição* ele trata como tema a construção de obras literárias, mas tenho comigo que as artes funcionam em paralelo e o modo de fazê-las é similar. Poe nos conta como calculou desde o início do projeto da escrita do poema até a previsão de um possível público atingido. A partir da minha leitura do texto, percebi também que muitas das minhas produções estavam de acordo com *A Filosofia* – conscientemente ou não pois eu já estava produzindo antes de ter acesso ao texto. Trato minhas obras sempre pensando no resultado que elas trarão e nos objetivos que almejo ao expô-las. Ao mesmo tempo penso em minúcias durante o projeto e, além de todo o processo ainda por fazer, aproveito cada momento do planejamento para pôr em prática os experimentos de laboratório cênico ao qual estou me propondo – ou, dependendo da proposta, pôr em prática a obra final durante o planejamento. “Dentre as inúmeras consequências, ou impressões as quais são suscetíveis o coração, a inteligência ou (mais frequentemente) a alma, qual irei eu neste caso escolher?” (POE, 2015, p. 8). Particularmente recorro à alma, mas não abandono a razão, pois esta me guia até o momento em que a personagem, que estive montando, ganha vida própria.

Como parte da documentação desta videoperformance continuarei me embasando em conceitos de Salles (2006) e *A Filosofia* a fim de, mais uma vez, mostrar quão fui e sou tocada pela obra de Poe. Em determinado momento ele questiona por que um autor não detalha sua própria obra, como análise e/ou auto-crítica e, então, traz uma resposta razoável na qual revela algo sobre uma relativa vaidade (POE, 2015, p.8) e como me senti provocada, assim como por Curiel (2020), confronto a minha vaidade artística aqui e permito que vocês, leitores, acompanhem-me neste vale em busca de sentidos. Vocês já receberam as informações mais técnicas sobre a obra, agora tentarei mostrar o processo de construção de Babel e espero que, de alguma forma, apreciem a viagem.

O HORROR CORPORIFICADO

A minha (re)volta pelo sentimento de estar viva e ainda pulsante vem de antigas leituras de *creepypasta*⁴ e contos, de ser espectadora de filmes de terror e de ter produzido, enquanto graduanda em Produção Cênica, cenas e pesquisas sobre o *Grand Guignol*, que é o gênero (gênero, tempo, espaço, grau) do teatro de horror do final do século XIX e que durou até mais da metade do século XX. A fim de contexto, o *Grand Guignol* foi, a princípio, um espaço cênico situado à *Rue Chaptal, 20 Bis*, em Paris. Lugar onde noite após noite, seu palco e paredes foram banhados por sangue vindo de cenas de tortura, estrangulamentos, mutilações e outros crimes violentos encenados tão realisticamente que causavam sentimentos profundos em seu público tão distinto. Essas reações variavam entre repulsa com direito a desmaios e algumas pobres almas que vomitavam de horror. Havia, também, a excitação febril e estética por presenciar uma novidade do Naturalismo em palco e a inquietação por estar contemplando algo tão abominável sendo encenado para deleite daqueles cidadãos exemplares, que buscavam na ficção o que não podiam fazer na realidade, mas que secretamente talvez desejassem.

Ele, Zola, como autor, havia simplesmente praticado em dois corpos vivos a dissecação que os cirurgiões praticavam nos mortos. O método do dramaturgo naturalista, dizia ele, correspondia aos procedimentos da pesquisa científica que o século empregava com zelo febril. [...] Em poucas semanas André Antoine e um grupo de intérpretes amadores haviam atraído a atenção. [...] Em 30 de março de 1887, o *Théâtre Libre* (Teatro Livre) de Antoine apresentou-se pela primeira vez perante um círculo estrito de críticos e homens de letras. (BERTHOLD, 2004, p. 452).

Tendo base no *Théâtre Libre*⁵, o *Grand Guignol* acabou nascendo após o esfriamento da novidade desse teatro Naturalista, como Biscaia Filho (2012) traz:

Em pouco mais de uma década, o Naturalismo não era mais considerado *Avant-Garde*. O *Théâtre Libre* passaria a se repetir. Méténier, no entanto, permanecia um militante do Naturalismo. Apesar do Naturalismo sair de moda, buscou um local para abrigar suas ideias, bem como as obras de outros autores naturalistas. Fundou o seu próprio teatro: o *Théâtre du Grand Guignol* (BISCAIA FILHO, 2012, p. 13).

4 Histórias de terror e lendas urbanas (e também histórias de terror a fim de virarem lendas urbanas) publicadas na internet, em fóruns e redes sociais no geral, com a intenção de viralizar o conteúdo.

5 *Théâtre-Libre*: Fundado no início do ano 1887, foi um espaço teatral idealizado por André Antoine e co-fundado por Oscar Méténier. Com estética cênica embasada no Naturalismo, defendia a liberdade da experimentação cênica e o fim dos limites teatrais impostos até então a fim de trazer autenticidade para a ficção. Émile Zola foi um autor dessa Escola e repudiava o método da tragédia clássica (BERTHOLD, 2004, p.452)

O Teatro Naturalista de Zola e o *Théâtre Libre* de Antoine foram o início da jornada do *Grand Guignol* em Paris, que tomou a Europa, onde foram criadas companhias teatrais com o intuito de levar o sangue e a violência para os outros palcos que os aguardavam com ânsia curiosa, elevando essa crueldade brutalmente gráfica a um gozo estético.

Quando, então, a proposta da avaliação para a disciplina foi feita, ocorreu-me a possibilidade de trabalhar novamente com o *Grand Guignol*. Minha ideia inicial foi falar sobre o corpo em uma cena de horror, visto que a intenção era trabalhar temas relacionados ao corpo e à atual pandemia de Covid-19. Cogitei escrever sobre como poderia ser projetada uma peça (ou cena) relacionada à tortura do claustro a partir do conceito do horror ficcional no palco, com base no teatro de horror, e em como manifestar isso em um corpo pandêmico em meio ao caos visceral de uma crise humanitária. Apesar de o *Grand Guignol* ter a violência física como foco principal das cenas, com os crimes sanguinolentos, o principal motivo desses crimes ocorrerem é a monstruosidade humana, que também entra como base dele. Partindo do princípio da consciência de que o *Grand Guignol* foi uma 'continuidade' dos teatros de Zola e Antoine, de onde já traziam uma crítica social (no caso, a parisiense da época), podemos revelar também que aquela monstruosidade ainda está presente e cada vez mais visível e impune. Infelizmente, não são cenas de ficção. Essa monstruosidade, esses crimes contra direitos humanos, são mais reais do que nunca, mais difundidos do que nunca, mais impunes.

O *Grand Guignol* só se tornou o que ele é porque ele surgiu quando e onde ele surgiu. Quando se fala de um 'Teatro de Horror', pode-se imaginar a iconografia monstruosa e extravagâncias góticas (irônica ou não) em exibição no filme/show de Richard O'Brien, *The Rocky Horror Picture Show* (1975), *O Fantasma da Ópera* (1986) de Andrew Lloyd-Webber e até mesmo *Entrevista com o Vampiro* (1976) de Anne Rice. Mas como uma forma realista que nunca se afasta do naturalismo inspirado por Zola, "o *grand guignol* requer sádicos em vez de monstros" (Carroll 1990, 15). Embora o *Grand Guignol* se afaste bem de todas as coisas sobrenaturais, ele leva o sujeito humano para a monstruosidade, extrapolando, por assim dizer, o "animal humano" em o "monstro humano". (HAND; WILSON, 2002, p. X, tradução nossa).⁶

6 The Grand Guignol only became what it did because it emerged when it did and where it did. When talking of a 'Theatre of Horror' one might imagine the monster-iconography and Gothic extravaganzas (ironic or otherwise) on display in Richard O'Brien's *The Rocky Horror Picture Show* (1975), Andrew Lloyd-Webber's *Phantom of the Opera* (1986), and even Anne Rice's *Interview with the Vampire* (1976). But as a realist form that never strays far from a grounding in Zola-inspired naturalism, 'grand guignol requires sadists rather than monsters' (Carroll 1990, 15). Although the Grand Guignol steers well clear of all things supernatural, it pushes the human subject into monstruosity, extrapolating, as it were, *la bête humaine* into *le monstre humain*. (HAND; WILSON, 2002, p. X)

Então surgiu a proposta de produzirmos uma performance. Passei a pensar nela em como eu poderia transpor a ideia textual sobre o corpo em cena e a minha consternação durante o horror da pandemia. O que me fez pensar mais sobre essa autocomiseração foi principalmente minha relação com o sofrimento que nós mesmos podemos nos causar por conta desse confinamento auto-infligido que algumas pessoas fizeram – seja por paranóia hipocondríaca ou simples negação do negacionismo – e desse “novo normal” digital e artificial. Fiquei tentada a mostrar uma cena *gore* como performance, justamente para referenciar o *Grand Guignol*, mas o virtual não me traria o retorno que eu estaria buscando, visto que meu objetivo, ao produzir espetáculos com essa proposta de horror físico é, a princípio, assistir o público ficando desconfortável, então preferi mudar o produto final, mostrando apenas uma possível última cena, até porque a cena projetada no começo estaria mais para virar um curta ou uma esquete teatral do que para, efetivamente, uma performance/videoperformance. Apesar do campo das possibilidades ser bem amplo, “[...] quando o assunto é performance, é sempre um número muito variável de concepções, as quais não se postulam obrigatórias para atingir um consenso” (MELIM, 2008, p. 9), mesmo assim mantive uma projeção mais sucinta para essa proposta. Então tal qual uma arqueóloga, irei escavando mais fundo à procura das razões e fundamentos da persona artista, embasando a obra em um sofrimento quase que inconsciente a partir da escolha do mote da pesquisa corporal.

Desde o início do projeto estive atenta às mudanças do meu humor em relação a essa ideia de cena, porque a pandemia me esgotou e revivi muitas vezes uma vontade de querer arrancar meus olhos de tão ardidos que estavam por ficar na frente de uma tela (ou duas) ou lendo livros com letras miúdas e grau defasado ou em desespero. Enfim os óculos foram trocados, mas a sensação daquela areia incômoda permanecia. Parecia uma vontade real de arrancar e comer aqueles olhos, não era só a areia de *Morpheus* anunciando que era hora de descansar, talvez até fosse, porém era o contexto que estava exigindo dedicação total, aquele apito sempre tocando “mantenha-se produtivo” senão você é apenas mais um nesse turbilhão. Ainda não consegui descansar e a cada minuto que passa sinto a dor de

estar nesse buraco pandêmico de covas rasas e valas comuns. Então o projeto iria partir do pressuposto do “remover os próprios olhos” e, então, uma tentativa de se curar, assim como foi observado em aula durante a avaliação da obra.

O processo de criação foi mudando, comecei com a ideia de usar maquiagem de efeito especial, sangue, um terror físico efetivo e peruca afim de me descaracterizar. Cogitei a ideia de entregar, como produto final para a disciplina, só uma foto da cena produzida. Também pensei em registrar o processo da maquiagem e usar o processo em si como argumento do trabalho para apresentar, como se fossem cenas de bastidores. Refleti e cheguei à conclusão de que uma cena mais calma, com uma câmera só, sem movimentos bruscos, apenas um leve balanço como se tivesse alguém filmando sem a personagem saber, talvez fosse melhor realizável para aquele propósito. Considero lançar mão de Cohen (2013, p.) para traduzir o meu objetivo: “Reforça-se com semelhante uso de espaço a situação de rito, da prática em si, da transição de *Que* para o *Como* (a história, o que está sendo narrado, em si não é o mais importante, interessa mais a própria prática, o happening, o acontecimento)”. Apesar de haver um ritual sendo feito, o modo como ele foi desenvolvido me importou mais naquele momento. Além da narração feita em cena, eu, aqui, quero mostrar como cheguei àquele ponto.

A partir dessa concepção surgiu motivo para acreditar que é apenas uma cena que indica que pode haver uma produção maior compondo um projeto completo, onde essa cena da videoperformance seria a cena final. Ainda nada efetivo, mas tudo começa a partir de uma ideia. A cena realizada para a videoperformance possui duas versões: uma sem áudio, que foi apresentada à disciplina e uma com áudio que não foi divulgada. Essa versão com áudio virará um estudo à parte. Já a versão sem áudio foi usada como prioridade na disciplina, visto que seria mostrada através do *Meet* e não teria a garantia de conexão boa para todos e esbarraria novamente na questão de eu querer ver o desconforto do público e não conseguir. Apesar desses entraves aproveitei para trazer um teste de ambientação, dado que a personagem está querendo parar de ouvir os tormentos dela e que existe a possibilidade de que público não esteja preocupado com isso, que não esteja, de fato, preocupado com “o outro”. O momento de assistir à cena foi (e ainda é) de cada um com o inferno que lhe compete.

Essa proposta de relação com o espectador é ilustrativa da visão radical de Appia sobre um Teatro do Futuro, onde vida e arte se aproximariam a ponto de verificar-se a supressão dos espectadores, todos se tornando atuantes e ao mesmo tempo observadores. (COHEN, 2013, p. 83).

Minha proposta configurou-se e consiste em uma videoperformance visual, sem áudio. Aqui, o som, ou a falta dele, foi para fundamentar o desconforto da falta, pois ninguém saberá sobre as tuas dores, sobre o que realmente está acontecendo contigo e jamais entenderão, de fato, pelo que você está passando e o porquê da tomada de certas decisões. Ou seja, a ideia de deixar sem áudio consiste em uma ambientação na qual cada espectador desfruta a partir de seus próprios barulhos. A imagem na gravação está com saturação na edição, pois quem não está saturado desse horror pandêmico? Partindo desse infortúnio quis transportar esse atributo na cor intensa que foi usada. Permiti-me usar uma velocidade mais lenta que a da gravação em si a fim de trazer um momento de calma, de apreciação, de um respirar fundo depois do turbilhão de sentimentos, para sentir a possível mudança no corpo ou a agonia de sentir que está perdendo tempo assistindo sendo que poderia estar rolando o *feed* do *Instagram* esperando que alguém se importe com você dando *likes* em fotos automáticas. Na cena o espelho entra como um objeto que é um filtro, pois quem está de frente para ele é bloqueado por um obstáculo, no caso as bandagens, visto que normalmente nos vemos diferentes do que somos, a questão do ego (posso trazer duas situações díspares sobre síndrome do impostor e ego inflado). A câmera é o olhar do outro, o silêncio, o julgamento, aquilo que mostra a visão parcial, a visão incompleta, é aquele que nos observa com os olhos famintos prontos para devorar a carniça que, em breve, estará ali sobrando, é aquele com medo de ser descoberto, é o próprio espectador com seus barulhos, é o crítico sem fundamento, o sádico que busca pela visão do sofrimento do outro sem fazer nada para ajudar ou pelo menos não provocar mais dor ainda. Portanto, agora, tomarei a liberdade de justificar minha explicação usando um conceito de Cecília Salles:

O efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender esses percursos, independentemente da abordagem teórica escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, inserida. Ao

mergulhar no universo do processo criador as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas. (SALLES, 2008, p. 25-26).

Então Salles (2007) complementa que “a teorização que a crítica de processo oferece, auxilia a compreensão os estudos sobre a história das obras entregues ao público”, afirmando que

Muitas dessas obras se dão no estabelecimento de relações, ou seja, na rede em permanente construção que fala de um processo, não mais particular e íntimo. Cada versão da obra pode ser vista de modo isolado, mas se assim for feito, perde-se algo que a natureza da obra exige. (CARDOSO; SALLES, 2007, p. 47).

O caso de “Babel”, a performance, o ato em si, é a cena final de uma possível sequência anterior que ainda não foi gravada, mas que esteve - e ainda está - martelando minha cabeça durante os últimos meses e a motivação para ela existir está em mim há quase dois anos, só esperando o momento para sair. Frequentemente penso na estrutura narrativa que quero transmitir pois já tenho uma familiaridade com teatro e dança, então normalmente cogito propostas onde eu possa fazer uso de uma sequência narrativa para passar uma mensagem. Alguns *performers* podem fazer sua obra sem pensar nisso e, justamente, esse ser o conceito dela. “Babel” é uma ação narrativa pensada e transposta para mostrar essa narração. “A *performance* utiliza uma linguagem de soma: música, dança, poesia, vídeo, teatro de vanguarda, ritual... Na *performance* o que interessa é apresentar, formalizar o ritual. A cristalização do gesto.” (AGUILLAR apud COHEN, 2013, p. 50).

Formalizo a estrutura do meu gesto depois de trazer o argumento da minha questão sobre os olhos, pois desde o teatro estive envolvida com cenas e trabalhos cênicos que tinham relação com os olhos, com o arrancar dos olhos, com a cegueira, com o vazio no olhar (literal, com uma boneca sem olhos e, figurativamente falando sobre sufocamento mental). O *gore* também faz parte da minha obra, o horror, o susto, o nojo; isso é a essência do meu gozo artístico e parar de causar esses estranhamentos nos meus trabalhos seria uma morte horrível.

DOCUMENTAÇÃO

Uma performance feita em um espaço museográfico ou teatral tem o potencial de ser muito mais efêmera do que uma obra concreta – concreta no sentido das ditas artes visuais tradicionais, como uma pintura, uma escultura, entre outras. Portanto, talvez, não faça tanto sentido, para o *performer*, querer documentar uma performance com a finalidade de registro museográfico, para ficar em uma biblioteca ou em algum arquivo. Também dependerá muito do artista e das circunstâncias em que a obra se insere. Poucas coisas impedem de haver registros e, aqui, cabe ao artista informar como esses registros podem ser feitos a partir da proposta dele.

Por exemplo, há uma diferença entre posar para uma câmera para ter o registro de uma videoperformance ou fotoperformance e ter fotógrafos contratados pelo artista para registrar a performance profissionalmente. Este segundo caso pode ser considerado com o intuito de registro privado ou público. Também há registros feitos por espectadores, registros informais, onde não há o total controle de reprodução, como uma performance feita em uma praça e transeuntes miram o celular para mostrar para algum amigo que está acontecendo alguma intervenção artística e isso não necessariamente irá parar em um museu como registro da performance, mas o registro existe, informalmente.

Não posso considerar como performance apenas o processo e a finalização da obra, por isso faço a proposta de considerarmos que a documentação em si, não apenas de “Babel”, mas de obras em geral, também podem se transformar em performance, visto que Melim (2008) busca abrir a conceitualização sobre o que é performance e os meios para chegar a ela.

Pensaremos a performance como desdobramento da escultura e da pintura, [...]. Associada a essa noção, surge uma variante de procedimentos [...] apresentados na forma de vídeos, instalações, desenhos, filmes, textos, fotografias, esculturas e pinturas. (MELIM, 2008, p. 9)

Ainda usando como exemplo a performance que produzi para essa proposta, e que foi, praticamente, 100% registrada, não pretendo divulgar esse *making-of* como parte da performance. Prefiro deixar como registro privado, já que a performance em si foi feita por e para uma mídia digital, e posso pôr no ar quando quiser. Melim (2008) também tenta

trazer uma dissociação da performance e do estereótipo de ter o corpo como único meio de expressão. Trago essa provocação para endossar a questão da documentação e do processo corrente, pois foi a base de “Babel”

[...] é importante tentar substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato - tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação, análogo à body art - por um viés bem mais distendido. E, ainda, poder incluir, na construção de sua trajetória, não somente ações ao vivo compartilhadas por um público, que recusam deixar evidências ou qualquer tipo de existência do trabalho, ou ações dessa mesma natureza que deixam rastros a partir de uma série de remanescentes, mas outras formas de desdobramento desses procedimentos, através de um número diverso de situações apresentadas em muitos discursos críticos, curatoriais, acadêmicos e artísticos. (MELIM, 2008, p. 8).

Dedicarei agora algumas palavras para contar sobre a escolha do título, Babel. A escolha do nome normalmente é a parte mais difícil, até ter o trabalho pronto já editado foram alguns dias pensando nele. Com a videoperformance finalizada e já tendo em vista a ideia da ausência de sons eu quis trazer no título um som, algum barulho e fui pesquisar sinônimos em palavras únicas que já desse o impacto desejado, “babel” foi a escolhida, a qual, de acordo com o dicionário Michaelis online, significa “5 FIG, COMUN Ruído ou interferência decorrente de um número excessivo de canais simultâneos de informação”

Então chegamos à musealização: o que, nessa videoperformance, poderia ser musealizado? As faixas médicas? O espelho? Fotos da produção? A partitura? Este artigo?

Partindo da perspectiva do sujeito, Le Goff (2003a; 2003b) afirma que um objeto não se constitui a priori como um documento, mas deve ser compreendido como tal na medida em que é lançado sobre ele este olhar. De outro modo: o que faz um objeto se tornar documento é a atribuição de valor simbólico que o destaca do universo dos objetos comuns. Nesta operação, há um investimento de memória, onde lhe é atribuído uma capacidade de recuperação e de comunicação de informações de um tempo a outro. (SILVA, 2014, p. 186).

Neste caso eu, como a artista, prefiro lançar na internet e ter isso como registro digital já que ela não será reproduzida em espaços públicos para espectadores presentes, publiquei em meu ‘Archive’ e registro nesse texto e não precisarei musealizar mais que isso.

De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 1996, p. 535).

Porém caímos no caso de fazer uma versão ao vivo, uma performance de fato (o que no caso desta não seria interessante fazer, pois é necessário um contexto físico diferente de um museu ou um palco, minha caixa cênica foi o banheiro de casa porque simplesmente precisava ser no banheiro de casa, fez parte do processo), então assim poderíamos musealizar e até mesmo vender a performance em forma de partitura (o roteiro da cena), poderíamos fotografar e filmografar, apesar de mudar o produto final da performance e aqui volto à questão das diferenças entre posar para o registro e ser registrado de alguma forma. Em videoperformance posa-se, eu posei para a câmera me registrar, mesmo sendo um trabalho apenas da câmera, sem um olho ativo por trás dela enquanto eu, *performer*, estive à frente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A videoperformance “Babel”, já é em si, parte de sua própria documentação. Vamos considerar ser uma tradução imagética de uma performance e ressignificação da experiência ou a própria experiência, visto que foi gravada com o intuito de ser uma videoperformance. “Babel” foi idealizada para ser uma videoperformance desde o início, justamente pelo horror da pandemia que nos forçou a ter uma sobrevivência digital. Podemos contar com registros além do próprio vídeo, pois documentei desde o princípio. Ideias anotadas em papel, em bloco de notas do celular, testes de posição de câmera, áudio (que decidi deixar sem), teste de locais onde concluir a cena e por fim os rascunhos de edição em aplicativo de celular justamente para chegar o mais próximo de uma produção caseira que tenta ser profissional sem realmente parecer.

O uso do conceito para a feitura de Babel para fins (e meios) de trabalho passou a ser uma medida para o desenvolvimento de novas produções para o meio virtual. Pois a pandemia deixou sequelas no modo como trabalhamos, não apenas as sequelas físicas de quem sofreu com a Covid-19 e suas variantes, mas em modo geral como tratamos o “novo normal”. Babel não foi a primeira videoperformance que fiz durante a pandemia, mas ela foi feita em consideração à ela. O horror continua intrínseco no dia-a-dia e, também, estamos performando uma normalidade abjeta, dado que ainda há um pânico e muito barulho internamente. Babel foi meu trajeto de fuga das novidades desse “novo mundo moderno”.

REFERÊNCIAS

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BISCAIA FILHO, Paulo. **Palcos de sangue**. Belo Horizonte: Estronho, 2012.

CARDOSO, Daniel Ribeiro; SALLES, Cecília Almeida. Crítica de processo - um estudo de caso, in: **Cienc. Cult.** vol.59 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2007.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial, in: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org) **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

Dicionário Michaelis, **Babel**. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/babel/>>. Acesso em: 02 mar. 2022.

HAND, Richard J.; WILSON, Michael. **Grand-Guignol: The French Theatre of Horror**. Performance Studies. University of Exeter Press, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 4.ed. Campinas: Unicamp, 1996.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MORO, Rosana. **Babel**. Curitiba: Internet Archive, videoperformance (4 min e 48 seg)., color.; suporte virtual. Disponível em: <https://archive.org/details/babel_202201>. Acesso em 16 mar. 2022.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. in: **O Corvo**. São Paulo: Empíreo, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística**. São Paulo: EDUC, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, SP, 2006.

SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. in: **Museologia & Interdisciplinaridade** vol.III, nº5, maio/junho, 2014.

Recebido em: 25/01/2022

Aceito em: 02/03/2022