

# O PERFORMADOR ATÔMICO E O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM CADEIA

## THE ATOMIC PERFORMER AND THE JAIL CREATION PROCESS

*Fernando Borges Barcellos*

Mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

*Marcos César de Senna Hill (UFMG)*

Professor dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG .

**Resumo:** O processo de criação em cadeia propõe a aproximação entre elementos da arte da performance - tais como o acaso e o risco - e o modelo atômico da física quântica, sendo o performer atômico o criador-artesão que catalisa as potencialidades do corpo humano. Em dezembro de 2011, a performance *Reatividade Atômica* foi apresentada como resultado da execução do processo de criação em cadeia por um grupo de quatro performers atômicos.

**Palavras-chave:** Performance, performer atômico, processos criativos

**Abstract:** The chain creative process proposes an approach between elements of the performing arts - such as randomness and risk - and the quantum physics model for the atom, in which the atomic performer is the creator-crafter that catalyzes the human body potentialities. In December 2011, the performance *Atomic Reactivity* was presented as the result of the execution of the chain creative process by a group of four atomic performers.

**Key words:** Performance, atomic performer, creative processes

O corpo humano pode ser analisado como um sistema de átomos e moléculas que relacionam-se e reagem mutuamente segundo leis físico-químicas que visam a manutenção de seu fluxo fisiológico. Podemos entendê-lo ainda como um potente catalisador cultural, capaz de condensar e incorporar forças responsáveis pelo controle ou pela instabilidade da dinâmica social. Três grandes fenômenos mundialmente desestabilizadores ocorreram entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX: a crise do capitalismo industrial em meados do século XIX; a

Primeira Guerra Mundial, entre 1914 e 1918; e a Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945.

A Revolução Industrial pode ser entendida como uma das representações máximas do pensamento iluminista do século XVIII: a natureza a serviço da razão humana em prol do progresso. O advento das fábricas e suas máquinas liberariam o homem do trabalho manual, propiciando-lhe maior tempo livre. Trata-se de uma *utopia do progresso*, já que o panorama real da Revolução Industrial europeia caracterizou-se pela exploração da mais-valia, com péssimas condições de

trabalho, visando o aumento da produtividade e do lucro.

Em uma sociedade comprometida com a infalibilidade do desenvolvimento científico-tecnológico, a irreversibilidade da destruição e do caos provocada pela ocorrência de duas grandes guerras mundiais funciona como um violento abalo cósmico. Apropriando-me das palavras de Antonin Artaud a respeito da peste, na guerra, “sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona.” (ARTAUD, 2006, p. 9) Neste cenário, o *acaso* surge como elemento infalível na dinâmica da sociedade, em oposição à infalibilidade das certezas científico-tecnológicas.

Se considerarmos, como dito anteriormente, que o corpo é um catalisador de forças sociais, não seria ingênuo refletir acerca da condição do *corpo* e suas transformações provocadas por esses acontecimentos. Referir-se ao corpo significa voltar o olhar para o homem que, inserido em tais situações, participa delas através da utilização do próprio corpo. Pode-se admitir que essa utilização nos é transmitida desde o nascimento, a partir de uma construção cultural prévia. Como define Alfredo Bosi em sua *Dialética da colonização*, “cultura é o conjunto das práticas, das técnicas, dos símbolos e dos valores que se devem transmitir às novas gerações para garantir a reprodução de um estado de

coexistência social. A educação é o momento institucional marcado do processo.” (BOSI, 1992, p. 16) Tal definição incide prontamente sobre a utilização do corpo (“reprodução de um estado”) e sobre a relação entre corpos e outras culturas (“coexistência social”). Ainda, pode-se considerar que este conjunto de práticas, técnicas, símbolos e valores constituintes da cultura modifica-se conforme o contexto em que se manifesta. Se o conjunto se modifica, modifica-se também sua transmissão e sua reprodução, o que resulta em transformações no corpo.

O corpo de um trabalhador nos primórdios das fábricas industriais é maquínico; há um repertório específico de movimentos que repetem-se exaustivamente através da manipulação de dispositivos mecânicos por longos períodos. Antes artesão, o trabalhador torna-se agora um operador de máquinas de terceiros. A dimensão de um *corpo criador* é substituída então pela dimensão de um *corpo repetidor*.

Deste modo, julgo fundamental pontuar três entre as várias manifestações artísticas do final do século XIX e da primeira metade do século XX que propuseram uma nova perspectiva de abordagem do corpo. São elas a estréia, em 1896, da peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry; o surgimento do *Dadá* a partir de 1916; e a publicação, em 1932, por Antonin

Artaud, do Manifesto do Teatro da Crueldade.

### Ubu Rei

Alfred Jarry, poeta e dramaturgo francês do final do século XIX, era filho de camponeses robustos e excêntricos. Da infância camponesa herdou a paixão pelo ciclismo, a habilidade como esgrimador e o gosto bucólico pela pesca à linha. Alguns detalhes superficiais da formação humana de Jarry apontam precisamente que, diferentemente da maioria dos intelectuais parisienses de então, ele conheceu intimamente o esforço e o desgaste de um corpo humano que executa o trabalho braçal. Sendo assim, não se adaptava aos hábitos da vida burguesa e às suas convenções literárias. Com *Ubu Rei*, Jarry apresentou novas possibilidades de utilização da voz e do figurino, absolutamente contrárias à tradição realista vigente. Stéphane Mallarmé proclamou que “Jarry é poeta, e com este Ubu Rei começa uma nova época.” (MALLARMÉ apud CARPEAUX, 1972, p. x) As ondas de energia provocadas pela estreia logo se dissiparam no ar, e Jarry morreu alcoólatra em pobreza abjeta. Entretanto, suas ideias e obras foram ressuscitadas por, dentre outros vanguardistas, os

surrealistas e influenciaram fortemente toda vanguarda francesa.

### Dadá

Os chamados *shows* de variedades ou *vaudevilles* constituíam o entretenimento preferido dos habitantes da cidade urbana moderna do início do século XX. As máquinas tecnológicas extrapolaram os limites das fábricas e inseriram-se definitivamente no cotidiano do transeunte moderno, gerando um ambiente hiperestimulante que desencadeou um acelerado processo de readaptação do corpo humano, explicitamente frágil e vulnerável. Os *vaudevilles* modernos exploravam intensamente as invenções tecnológicas e atrações hiperestimulantes, o que exerceu sobre o público - particularmente o proletariado - moderno um enorme fascínio.

Imersos nessa atmosfera de sensacionalismo popular e hiperestímulos, o poeta alemão Hugo Ball e a cantora austríaca Emmy Hennings fundaram, em 1916, na cidade de Zurique, o famoso *Cabaret Voltaire*. Bastante diferente dos *vaudevilles* sensacionalistas do início do século XX, o cabaré não possuía um programa de atrações, e funcionou como um círculo de convivência artística que incluía a

execução de “performances” musicais e poéticas, além da exibição de pinturas, o que atraiu vários artistas aos quais o pavor da Primeira Grande Guerra levava à neutra Suíça. A efervescência artística do *Cabaret Voltaire* culminou na posterior fundação do *Dadá* que, por quinze anos, constituiu-se como um movimento de antiarte, amparado por uma sólida postura política. Sobre a fundamentação política da ideia de antiarte dadaísta, Giulio Carlo Argan nos esclarece que,

Visto que existe um conceito de arte, existem objetos artísticos e existem técnicas artísticas, é preciso contestá-los a todos: a verdadeira arte será antiarte. Um movimento artístico que negue a arte é um contra-senso, e *Dadá* é este contra-senso. Negando o sistema de valores por inteiro, nega-se a si mesmo como valor e também como função, sendo a função uma ação dotada de finalidade e valor. Reduz-se assim a uma pura ação, imotivada e gratuita, mas justamente por isso desmistificadora em relação aos valores constituídos. *Dada* não quer produzir obras de arte, e sim “produzir-se” em intervenções em série, deliberadamente imprevisíveis, insensatas, absurdas. (ARGAN, 2008, p. 356)

A aleatoriedade e o *nonsense*, este último já bastante utilizado nos textos dramáticos e poesias de Alfred Jarry, são dois dos elementos constantemente presentes nas criações dadaístas, particularmente nas *soirées* parisienses

realizadas entre 1920 e 1923. Em uma dessas ocasiões, André Breton e Tristan Tzara, juntamente com outros oito dadaístas, organizaram uma excursão pública e coletiva a uma igreja em Paris, durante a qual ambos agitavam constantemente o público com discursos provocativos, enquanto pacotes eram distribuídos aos presentes, contendo retratos, ingressos, pedaços de quadros, figuras obscenas, notas de dinheiro estampadas com símbolos eróticos e demais materiais escolhidos aleatoriamente, propondo uma radical desmistificação de valores e atitudes. É instigante a semelhança entre essa excursão *nonsense* dadaísta e o *modus operandi* dos *happenings* amplamente desenvolvidos na década de sessenta do século XX.

### Artaud e o Manifesto do Teatro da Crueldade

O *Manifesto do Teatro da Crueldade* foi publicado por Antonin Artaud, ator, dramaturgo e poeta francês, exteriorizando um profundo sentimento de revolta contra a vigência da hegemonia da prática artística burguesa, fortemente naturalista e verborrágica. O parágrafo inicial do prefácio da obra *O teatro e seu duplo*, intitulado *Teatro, civilização e cultura*, introduz claramente a problemática proposta por Artaud:

Nunca como neste momento, quando é a própria vida que se vai, se falou tanto em civilização e cultura. E há um estranho paralelismo entre esse esboroamento generalizado da vida que está na base da desmoralização atual e a preocupação com uma cultura que nunca coincidiu com a vida e que é feita para reger a vida. (ARTAUD, 2006, p. 1)

Artaud clama por um processo de renovação teatral e, através da publicação do manifesto, estabelece novas propostas para a encenação, o espaço, o ator e sua relação com o espectador. Tal como na afirmação anterior de Artaud sobre a peste, o acaso como força e devir evidencia-se na seguinte pontuação acerca das obras representadas no Teatro da Crueldade,

Não representaremos peças escritas mas, em torno de temas, fatos ou obras comuns, tentaremos uma encenação direta. A própria natureza e disposição da sala exigem o espetáculo e não há tema, por mais amplo que seja, que nos seja interdito. (ARTAUD, 2006, p. 112)

### ***Untitled Event* e o princípio do acaso**

O princípio artaudiano do acaso, exaustivamente explorado pelos dadaístas, é também evidente na célebre

performance idealizada por John Cage em 1952, e realizada no Black Mountain College, instituto de educação artística fundado nos Estados Unidos em 1933. Chamada *Untitled Event (Evento sem título)*, essa ação marca o início da história da arte da performance. A seguinte reflexão de Jorge Glusberg acerca dessa performance explícita não somente as experimentações envolvendo acaso e indeterminação, mas o esforço de seus idealizadores em cunhar uma linguagem artística híbrida, preservando aspectos individuais intrínsecos às linguagens originais:

Com *Untitled Event (Evento sem título)*, Cage se propôs a uma fusão original de cinco artes: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música. Sua intenção era conservar a individualidade de cada linguagem e, ao mesmo tempo, formar um todo separado, funcionando como uma sexta linguagem. Nessa obra Cage aplicava suas ideias sobre o acaso e a indeterminação, que já vinha testando na música, nas suas tentativas, junto com o bailarino Merce Cunningham, de buscar uma renovação do balé. (GLUSBERG, 2005, p. 25)

*Untitled Event (Evento sem título)* contou ainda com a participação de Cunningham, do pintor Robert Rauschenberg, do pianista David Tudor e dos poetas Mary Richards e Charles Olsen que não receberam qualquer informação

de Cage além de uma partitura que indicava a alternância entre momentos de ação, de pausa e de silêncio. As ações dos artistas incluíam a execução - em um piano modificado por Cage - de composições musicais e o bailar de Cunningham e seus bailarinos enquanto eram perseguidos por um cachorro. Tudo ocorria enquanto eram expostas pinturas de Rauschenberg, filmes e slides eram projetados e discos eram tocados em um antigo gramofone. Para além da fusão de linguagens artísticas potencializadas em uma linguagem híbrida, *Untitled Event* definiu-se como um verdadeiro processo de “liquefação” de linguagens, se considerarmos o modelo de modernidade de Zygmunt Bauman<sup>1</sup>. Neste processo, forças sólidas de linguagens artísticas individuais foram rompidas e a mistura resultante constituiu um sistema em equilíbrio térmico, a meio caminho entre a solidez e a liquidez,

Romper a linguagem para tocar na vida é fazer ou refazer o teatro; o importante é não acreditar que esse ato deva permanecer sagrado, isto é, reservado. O importante é crer que não é qualquer pessoa que pode fazê-lo, e que para isso é preciso uma preparação. Isto leva a rejeitar as limitações habituais do homem e

os poderes do homem e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos realidade. (ARTAUD, 2006, p. 8)

Artaud propõe o rompimento da linguagem como forma de aproximar-se e “tocar na vida.” E a vida, segundo Artaud, caracteriza-se muito mais pela liquidez inerente às coisas frágeis e turbulentas do que pela solidez das formas exteriores, uma vez que “quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam.” (ARTAUD, 2006, p.8)

Maria Alice Milliet, em um ensaio comparativo entre a obra de Lygia Clark e Artaud, ressalta que a proposta de ambos é “de um risco procurado, de uma dor consentida porque busca arrancar as pessoas da anestesia a que estão culturalmente condenadas.” (MILLIET, 1997, p. 116) O risco é incorporado às manifestações performáticas, impondo a necessidade de uma reestruturação das manifestações artísticas que se encontram, a partir da década de cinquenta do século XX, num cenário posterior às flagelações de uma guerra que culminou no genocídio nuclear.

### **Body art e o princípio do risco procurado**

O princípio do risco procurado

---

<sup>1</sup>Sociólogo polonês, autor de *Modernidade líquida*, no qual analisa os fenômenos da modernidade como processos de “liquefação” e “derretimento dos sólidos”.

que Clark compartilha com Artaud é incorporado radicalmente nas criações constituintes da *body art* das décadas de sessenta e setenta do século XX. A violência e o sadomasoquismo das ações de artistas como os integrantes do Grupo de Viena desencadearam um intenso processo de desfeticização do corpo humano, escancarando seu caráter essencial de instrumento do homem, cuja sobrevivência é impossibilitada por sua completa exaustão e dilaceramento. A apropriação de Glusberg da reflexão do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty sobre o corpo fornece uma primorosa definição do princípio básico inerente à *body art*,

Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele. (MERLEAU-PONTY apud GLUSBERG, 2005, p. 39)

Em suas proposições estético-ideológicas, Artaud não se rebela contra o texto ou a palavra, mas sim contra o *discurso verbal*, essencialmente autoritário, pois impõe ao homem o que dizer, observação esta evidenciada na proposição artaudiana de que “não se trata de suprimir o discurso articulado,

mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos.” (ARTAUD, 2006, p.107) Os surrealistas, com os quais Artaud se relacionou entre 1925 e 1927, já defendiam o abandono do raciocínio lógico em detrimento do automatismo psíquico nos processos criativos.

Se considerarmos as vanguardas modernistas como integrantes de um período que define a pré-história da arte da performance, bem como o *happening* e a *body art* como precursores deste gênero que viria a se consolidar na década de setenta do século XX, podemos concluir que, desde Jarry, os artistas envolvidos na consolidação da arte da performance empenharam-se basicamente em criar novos modos de produção e transmissão do conhecimento diferenciados do modo verbal. A construção desses modos fundamentou-se essencialmente no corpo, motivada pelo estado de urgência ética no qual a sociedade mundial viu-se envolvida desde a crise do capitalismo industrial. A utopia do progresso colapsou após o caos instaurado por duas grandes guerras mundiais, levando esse estado de urgência ética ao limite.

### O átomo e a física quântica

Paralelamente a essa dinâmica de efervescência política e cultural, as

ciências exatas, especificamente a física, também experimentavam mudanças significativas. Em 1900, Max Planck publicou um artigo intitulado *Sobre a Teoria da Lei de Distribuição de Energia do Espectro Normal*, que recebeu pouca atenção por parte da comunidade científica de então. Neste artigo, porém, Planck apresentou a formulação de uma teoria que viria a revolucionar o conceito de *energia* adotado pela física clássica, definindo-se como o marco inicial da física quântica. A grande contribuição de Planck foi propor uma teoria que tratasse a energia como uma *variável discreta*, em vez de uma *variável contínua*, como sempre considerou a física clássica. Isto significa aceitar que a energia só pode assumir determinados valores inteiros dentre as infinitas possibilidades de valores existentes. Tal conceito foi fundamental para o desenvolvimento posterior das teorias de Albert Einstein para o comportamento da luz, e de Erwin Schrödinger para o modelo atômico.

A física quântica abrange os estudos relativos às aplicações das leis da física para sistemas microscópicos nos quais as entidades estudadas têm dimensões extremamente pequenas, tais como um átomo de qualquer elemento químico ou um elétron, por exemplo. A comparação entre teoria da relatividade e física quântica estabelecida por Robert Eisberg e Robert Resnick é bastante

elucidativa sobre o campo de atuação da física quântica,

Assim como a teoria da relatividade, a física quântica representa uma generalização da física clássica, que inclui as leis clássicas como casos especiais. Assim como a relatividade estende o campo de aplicação das leis físicas para a região de grandes velocidades, a física quântica estende esse campo à região de pequenas dimensões; e assim como uma constante universal de significação fundamental, a velocidade da luz  $c$ , caracteriza a relatividade, também uma constante universal de significação fundamental, a chamada constante de Planck  $h$ , caracteriza a física quântica. (EISBERG & RESNICK, 1979, p. 19)

Contrariando o senso comum, o átomo não é a menor unidade da matéria. Há diversas outras - prótons, elétrons, nêutrons, pósitrons, quarks, apenas para nomear algumas - infinitas vezes menores do que o menor átomo existente, que inclusive compõem a estrutura atômica. O que diferencia o átomo destas unidades microscópicas é seu caráter elementar: existem 112 tipos de átomos, isto é, 112 elementos que compõem a célebre "Tabela Periódica de Elementos". Sendo assim, me parece incoerente o uso do substantivo no singular. *Os átomos* são, portanto, 112 diferentes unidades microscópicas elementares da matéria, que, organizadas coletivamente das

maneiras as mais diversas, constituem tudo o que macroscopicamente identificamos como concreto.

Cada átomo apresenta, individualmente, propriedades elementares, isto é, características específicas de sua natureza, que lhe atribuem identidade. Desta maneira, todos os diferentes átomos existentes apresentam características peculiares que permitem sua identificação. Além disso, o conhecimento dessas propriedades possibilita ainda prever como átomos, diferentes ou semelhantes, reagem entre si. Entenda-se como reação, o processo pelo qual dois ou mais átomos INTERAGEM, ou seja, agem mutuamente, originando novos átomos diferentes dos anteriores, ou moléculas, espécies em que átomos apresentam-se ligados por forças de atração. É importante salientar que tais previsões são probabilísticas. Logo, além do chamado *produto principal*, isto é, aquele com maior probabilidade de ser obtido, há inúmeros *subprodutos da reação*, produtos gerados em menor quantidade e com características completamente diferentes do produto principal. Eventualmente, os novos átomos e moléculas reagirão com outros átomos ou moléculas, em um *processo em cadeia*. A vida concebida e classificada como “real”, ocorre então em um infinito

processo de ação e reação envolvendo átomos e moléculas.

Um átomo genérico é formado por duas regiões, o *núcleo* e a *eletrosfera*. O núcleo é a menor região do átomo, onde paradoxalmente está condensada a maior parte da matéria atômica. A eletrosfera, a maior região do átomo, é onde a maioria das reações ocorrem e é composta, em grande parte, de absoluto vazio. A eletrosfera contém camadas de diferentes energias, com *orbitais atômicos* que se combinam durante a reação para gerarem *orbitais moleculares*<sup>2</sup>. As reações que ocorrem no núcleo, ou reações nucleares, demandam quantidades cavalares de energia, e resultam na cisão ou fusão de átomos, isto é, na mudança da identidade atômica. A divisão do átomo em “núcleo” e “eletrosfera” é um recurso didático utilizado na construção de modelos atômicos. A física quântica estuda o átomo considerando seu comportamento dual, enunciado por Louis-Victor de Broglie: o átomo apresenta tanto características corpusculares quanto ondulatórias concomitantemente. É sob esta ótica dual e híbrida que a constituição atômica do performador<sup>3</sup>, descrita a seguir, deve ser entendida.

<sup>2</sup> Orbitais são regiões da eletrosfera em que há maior probabilidade de se encontrar um ou mais elétrons.

<sup>3</sup> O termo performance foi adotado pela bailarina, performer e pesquisadora Larissa

## O performer atômico

Assim como um átomo, o *performador atômico* contém em si estas duas regiões: seu *núcleo*, uma região onde está concentrada sua identidade de criador, isto é, todas as características que atribuem personalidade aos procedimentos de criação do performer; e sua *eletrosfera*, uma região mais exposta, onde exterioriza-se sua ação criativa<sup>4</sup>. Segundo Richard Schechner, “mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação.” (SCHECHNER, 2003, p. 26) Performances relacionam-se com o tempo, a memória e a inscrição de conhecimento no corpo, bem como sua transmissão ou reiteração. É ainda Schechner que acrescenta:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias.

---

Ferreira em seu artigo *O ato-ação da performance*, no qual ela desenvolve o conceito a partir da idéia de *conatus* (potência em existência) do filósofo Benedictus Spinoza. <sup>4</sup> No âmbito deste trabalho, o ato de “criar” refere-se a toda construção do performer que resulta em um material expressivo, não necessariamente discursivo, em que há inscrição de conhecimento no corpo. Diana Taylor ressalta que “performance também funciona como uma epistemologia. Como prática in-corporada, de maneira conjunta com outros discursos culturais, performance oferece uma determinada forma de conhecimento.” (TAYLOR, 2003, p. 18)

Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. (SCHECHNER, 2003, p. 27)

Na eletrosfera do performer atômico, há ainda camadas. Em cada camada estão alojados blocos de habilidades específicas. Todos estes blocos de habilidades, compõem a *técnica artificial* do performer. São os aspectos técnicos adquiridos em seu processo de formação artística.

Façamos uma reflexão acerca do núcleo do performer. A região nuclear não refere-se à sua representação formal nos modelos atômicos clássicos, isto é, uma esfera microscópica localizada no centro do átomo. Após Heisenberg e seu princípio da incerteza, sabemos da impossibilidade de definir a localização exata de uma partícula em um dado instante, e que só é possível especular acerca da probabilidade de sua localização em diferentes pontos do espaço. Ao definir o núcleo do performer, lancei mão de termos tais como “identidade”, “personalidade” e “procedimentos”, todos eles relacionados ao performer e ao processo pelo qual ele cria. A região nuclear relaciona-se então com a *memória* do performer. A concepção ocidental de memória evidencia o resgate de ações e situações

vivenciadas anteriormente. Nesta concepção, passado, presente e futuro definem uma infinita construção temporal linear. Diferentemente, nos ritos brasileiros de ascendência africana, é impossível dissociar as concepções de memória e ancestralidade, o que Leda Martins demonstra em seu texto *Performances do tempo espiralar*:

(A ancestralidade) inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer, concebidos como anéis de uma complementariedade necessária, em contínuo processo de transformação e de devir. (MARTINS, 2002, p. 84)

Segundo Ngũgĩ wa Thiong’o, a cosmovisão africana conduz a uma concepção de memória que entrelaça passado, presente e futuro: “o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva.” (THIONG’O apud MARTINS, 2002, p. 84) Esta visão costura as concepções de tempo, memória e ancestralidade em uma trajetória espiralar. Tal como conclui Martins:

Essa percepção cósmica e filosófica entrelaça, no mesmo circuito de significância, o tempo, a ancestralidade e a morte. A primazia do movimento ancestral, fonte de inspiração, matiza as curvas de uma

temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de perene transformação. Nascimento, maturação e morte tornam-se, pois, contingências naturais, necessários na dinâmica mutacional e regenerativa de todos os ciclos vitais e existenciais. Nas espiras do tempo, tudo vai e tudo volta. (MARTINS, 2002, p. 84)

Tendo em vista esta impossibilidade de localização exata do núcleo atômico que, graças ao princípio da incerteza, resulta na existência de infinitas possibilidades de localização, me parece incoerente abordar a memória do performador atômico unicamente sob o prisma da concepção ocidental linear de memória. A concepção africana de memória, construída em consonância com uma trajetória temporal espiralar, nos apresenta elementos cruciais para a elucidação dos meios pelos quais o conhecimento é inscrito no corpo e transmitido por ele através da performance ritual. A memória do performador atômico, núcleo virtual que descreve uma infinita trajetória espiralar, tem no corpo sua matéria de inscrição e exteriorização.

### **O processo de criação em cadeia**

A investigação do processo de criação em cadeia constitui o foco da pesquisa de mestrado de Fernando

Barcellos, sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Hill, ambos os autores do presente artigo. Como químico e *performer*, Barcellos considera inevitável não estabelecer metáforas entre os processos físico-químico-biológicos de desenvolvimento da vida e os processos criativos em arte. O que propomos é a pesquisa de um caminho pelo qual o *performer* possa ir além das metáforas superficiais (apoiadas em seu conhecimento de bacharel em química) facilitadoras do entendimento de seu processo individual de criação. O desejo é de que este caminho conduza a um processo artístico de criação coletiva, no qual os indivíduos criadores, isto é, os performers atômicos, sejam capazes de agir, tal como um átomo, através da manipulação de suas propriedades elementares, participando de reações criativas que originam materialidades expressivas de caráter molecular.

O processo de criação proposto deve ser desenvolvido por um coletivo de cinco performers atômicos, entre atores, artistas visuais, bailarinos, escritores e músicos<sup>5</sup>. O nomeamos de *processo de criação em cadeia*. Ao longo

---

<sup>5</sup> Antônio Beirão (artes visuais e música), Fernando Barcellos (artes visuais, dança e teatro), Geison Silva (literatura e teatro), Giulia Puntel (artes visuais e teatro) e Juliana Codri (música e teatro). Atualmente, Lívia Ribeiro (literatura e química) atua como provocadora conceitual.

das etapas do processo, os performers reagirão (criarão), isoladamente ou coletivamente, dependendo da estrutura da etapa em questão. Durante as reações, não há diretor ou qualquer função intermediária entre o performer atômico e a camada de habilidades (iluminação, ambientação, trilha sonora). É de responsabilidade do performer atômico o exercício do olhar diretor, plástico e sonoro sobre a reação.

Um papel fundamental dos performers-pesquisadores é o de condutores do processo de criação, transitando entre as seis etapas constituintes do processo:

*Etapa 1 – Orbitais atômicos ou átomos isolados:* Os performers atômicos criam materialidades pré-expressivas individualmente. Tais como átomos isolados, os performers experimentam alta estabilidade e grande potencial reativo.

*Etapa 2 – Interpenetrações orbitales:* Os performers atômicos criam materialidades pré-expressivas coletivamente. Tal como em uma reação, onde orbitais atômicos começam a interpenetrar-se, a materialidade pré-expressiva assume um caráter híbrido entre o individual e o coletivo. O material pré-expressivo torna-se altamente energético e, conseqüentemente, pouco

estável. É onde provavelmente surgirão os primeiros tensionamentos entre performadores atômicos, pois seus procedimentos interpenetram-se, surgindo divergências e identificações. Nesta fase há uma intensa geração de subprodutos, isto é, materialidades que os performadores tendem a ignorar. É imprescindível que o performador atômico esteja altamente sensível a estes subprodutos, pois eles não devem ser menosprezados em detrimento de um produto principal. Uma questão deve ser constantemente levantada. Por exemplo: *como os subprodutos modificam o caminho rumo ao produto principal?* Talvez este seja o ponto de partida do mecanismo pelo qual o performador atômico distancia-se da criação para exercer o olhar diretor sobre ela.

*Etapa 3 – Matrizes:* O material pré-expressivo coletivo é lapidado em matrizes. Matrizes são as bases materiais do performador atômico, isto é, suas performances codificadas. O mecanismo eleito para a construção desta codificação será a elaboração de um roteiro de performances, baseado no material pré-expressivo criado anteriormente.

*Etapa 4 – Estados de transição:* As matrizes são então articuladas para gerar as primeiras materialidades expressivas,

de caráter molecular, mas ainda estados de transição entre a pré-expressividade e a expressividade. Esta etapa envolve uma intensa dinamização de energias e, provavelmente, produzirá um estado de caos favorável à reação, mas que tende a ser dissipado pelo fenômeno de entropia: as energias criativas se acomodam. Nesta fase, os subprodutos também têm papel determinante, uma vez que mantêm viva a possibilidade criativa do coletivo. É importante que as primeiras materialidades expressivas também sejam híbridos entre os subprodutos e o produto principal.

*Etapa 5 – Orbitais moleculares ou moléculas isoladas:* A materialidade expressiva primária é qualificada para gerar a estrutura expressiva resultante, completamente molecular, produzida da reação entre performadores atômicos. Esta estrutura deve ser estável, porém ainda reativa. Subprodutos e produto principal não mais se diferenciam, há agora um *produto da reação*. A matriz criada na Etapa 3 e qualificada na Etapa 4, é submetida a um processo de edição e instauração de fluxo, visando a inserção do espectador na etapa seguinte. Portanto, o produto da reação será uma ação performática coletiva a ser executada na Etapa 6.

*Etapa 6 – Nova reação química ou encontro com o espectador:* A estrutura expressiva resultante (produto da reação) encontra o espectador de caráter atômico, tal qual o performer. Efetiva-se então o fenômeno essencial das artes: a comunhão entre artista e espectador.

### Conclusão

O processo de criação em cadeia é resultado de um esforço de articulação entre elementos presentes nas manifestações artísticas integrantes da arte da performance com conceitos advindos da física quântica. Por ser um processo artístico de criação coletiva, sua única possibilidade de estudo é pela experimentação. A metodologia de pesquisa adotada baseia-se na ressonância entre experimentação prática e análise da experimentação. De fato, durante o segundo semestre do ano de 2011, experiências práticas foram realizadas envolvendo o grupo de performers atômicos já citado. A proposta inicial consistia no desenvolvimento das etapas 1 e 2 do processo de criação em cadeia. Entretanto, a ansiedade coletiva desencadeou a aceleração do processo criativo, e uma performance intitulada *Reatividade atômica* foi criada e apresentada em dezembro de 2011. Logo, o objetivo principal da pesquisa - análise do

processo de criação e não da resultante artística obtida - não foi alcançado. Contudo, a realização de *Reatividade atômica* apontou a necessidade de um coordenador do processo, espécie responsável pela coordenação do trabalho coletivo, garantindo a preservação das etapas de trabalho constituintes do processo de criação em cadeia.



Imagem 1 – Da esquerda para a direita: Antônio Beirão, Juliana Codri, Fernando Barcellos e Lívia Ribeiro em *Reatividade atômica*. (Fotografia de Débora Dias, acervo do autor).

A partir do primeiro semestre de 2012, durante as experiências práticas, o papel de coordenador do processo será desempenhado por Fernando Barcellos, um dos autores do presente artigo. Ainda, uma terceira espécie chamada *provocador conceitual* será inserida no processo. O provocador conceitual é um especialista em determinada área do conhecimento que participa da reação como um *catalisador*, espécies químicas que, ao

serem utilizadas em reações, possibilitam que estas ocorram mais rapidamente ao proporcionarem um caminho energético alternativo para átomos e moléculas. Todavia, a dissolução de impasses advindos do processo de criação e a direção da reação será função do performador atômico.

*Artigo recebido em 30/04/2012*

*Aprovado em 30/11/2012*

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CARPEAUX, Otto Maria. Happening Ubu. In: JARRY, Alfred. **Ubu Rei**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1972.
- EISBERG, Robert & RESNICK, Robert. *Física Quântica*. Rio de Janeiro, 1979.
- FERREIRA, Larissa. O ato-ação da performance. In: ENAP - ENCONTRO NACIONAL DE ANTROPOLOGIA E PERFORMANCE, 1, 2010, Universidade de São Paulo - Brasil. Comunicações orais...Artes do espetáculo. São Paulo, 17 mar. 2010. Sessão 1. Disponível em: <[http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/larissa\\_ferreira.pdf](http://enap2010.files.wordpress.com/2010/03/larissa_ferreira.pdf)>. Acesso em: 26 abr. 2011.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. (org.) **Performance, exílio, fronteiras - Errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 69-91.
- MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-trajeto*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.