

Do gesto à performance: mistério da cartomante de Oxum

From gesture to performance: mystery of the fortuneteller of Oxum

Monise Campos Saldanha

Universidade do Estado do Pará - UEPA

Belém/PA- Brasil

Resumo

O gesto é o emblema da performance, mas de que maneira ele se articula? É a indagação motriz do presente estudo, cujas reflexões compõem o conceito de Gesto em Flusser (2014) e demais conexões perpassadas em Benjamin (2017) ao tratar do teatro brechtiano na obra de Kafka e, ainda, plasmado no conto a Cartomante de Machado de Assis. Trata-se, pois, das elucidações a compor a performance vídeo, cuja base são os diálogos de Walter Benjamin sobre Kafka e Brecht. O objetivo deste estudo é descrever a construção da performance em que está imbuída a categoria gesto. A metodologia aplicada foi a da revisão bibliográfica em Agambem (2015), Assis (2019), Brecht (2005), Benjamin (2017), e outros, atrelada ao memorial descritivo da performance em vídeo “Cartomante de Oxum”. Verifica-se que os autores tratam do conceito gesto em diversas aplicações teóricas, categoria que “passeia” por distintas metodologias. Conclui-se que sendo o gesto a matéria substancial da performance, traz, sobre si, o sentido de liberdade explicado por forças internas, externas e intencionais à disposição da comunicação humana. Movimento explicável, repleto de simbolismo, o gesto articula fazer comunicativo velado ou revelado ao outro, bastando, para isso, que o receptor percorra os critérios que ordena o fenômeno.

Palavras-chave: Gesto; Memória; Performance; Cartomante.

Résumé

Le geste est l'emblème de la performance. Mais, de quelle manière s'articule-t-il ? C'est la question motrice de la présente étude dont les réflexions composent le concept de Geste, chez Flusser (2014) et d'autres connexions imprégnées chez Benjamin lorsqu'il s'agit du théâtre brechtien, dans l'œuvre de Kafka et, encore façonnées dans la nouvelle le Cartomante par Machado de Assis. Ce sont donc les élucidations qui composent la performance vidéo dont les bases sont les dialogues de Walter Benjamin sur Kafka et Brecht. L'objectif de cette étude est de décrire la construction de la performance dans laquelle s'inscrit la catégorie du geste. La méthodologie appliquée a été la revue de la littérature dans Agambem (2015), Assis (2019), Brecht (2005), Benjamin (2017) et autres, liée au mémorial descriptif de la performance vidéo « Cartomante de Oxum ». Il est vérifié que les auteurs traitent le concept de geste dans plusieurs applications théoriques, une catégorie qui "parcourt" différentes méthodologies. On en conclut que, puisque le geste est le matériau substantiel de la performance, il apporte, sur lui-même, le sentiment de liberté expliqué par les forces internes, externes et intentionnelles disponibles à la communication humaine. Mouvement explicable, chargé de symbolique, le geste articule une action communicative voilée ou révélée à l'autre.

Mots clés : Geste; Mémoire; Performance; diseuse de bonne aventure.

Introdução

Ainda que te possa parecer estranha
a comparação, os gestos, para mim,
são mais do que gestos, são como
desenhos feitos pelo corpo de um
no corpo de outro
(José Saramago)

O gesto marca a tradição. Em leituras literárias, sugere a questão do método sociológico, cujas nuances, ressalta Walter Benjamin ao analisar as obras de Kafka e Brecht. Repertório da performance, o gesto possibilita a individualidade do sujeito. Em mãos, braços, expressões, ou mesmo no jogo do lusco fusco, o gesto porta sobre si um efeito e significado.

Gesto a suscitar memória e, nesta pesquisa, a tornar-se memorial descritivo das ações resultantes de “A cartomante de Oxum”, performance audiovisual a compor o curta-metragem¹² de 03 minutos e 44 segundos. Trata-se, assim, de produção estética cuja finalidade é a de fundamentar o pressuposto teórico discutido por Benjamin. O memorial, seria, conforme pontua Arenhaldt (2010), pesquisa que envolve imaginação e criatividade. Transposição em que o autor(a) poderá utilizar outros recursos criativos de forma a expor o conteúdo, não somente de maneira escrita, como também em imagens, fotos, documentos. Daí ser objetivo deste estudo o de descrever a construção da performance em que está imbuída a categoria gesto.

“A cartomante de Oxum” apresenta o conceito emblemático de gesto, proposto por Flusser (2014) ao revelar o duplo princípio que se encontra na base de sua filosofia: toda comunicação implica atitude. Logo, gesto é atitude e mensagem a compor a comunicação. Gesto em vídeo, a performance é o desempenho. Assim, inspirada no conto a Cartomante, de Machado de Assis, a performance é convite ao questionamento sobre o que seria o gesto e como esse atravessa a obra literária, fazendo brotar o entendimento do símbolo, ou mesmo a ação comunicativa que esse comporta.

Desse modo, alinhavam-se a esta investigação, traçados como por um percurso de sentido, gestos e suas conceituações, em que se tece o conceito de gesto, o qual perpassa da medicina à filosofia, dessa à filologia, a retórica, a história e, “repousa” em suposta plenitude na estética (arte). Em Memória e performance: subjacências dos gestos, descrevemos as camadas que compõem a performance, a saber, gesto e memória, abarcando o conceito de performance, o de memória e, por conseguinte, as interseções entre tais constructos, atrelando-os ao gesto de pintar e de narrar.

¹² Moleta (2009) em Criação de curta-metragem em vídeo digital: uma proposta para produções de baixo custo, define o termo como breve expressão audiovisual, com início, fim, unidade temática e com uma altíssima coerência e coesão interna, além de apresentar finalidade variáveis, pode ter um propósito educativo, artístico, comercial, informativo etc., a duração pode variar, não havendo um padrão consensual para o tempo máximo de duração.

Já em *As sibilas e o gesto: a Cartomante de Oxum*, em breve relato, traçamos a história das Sibilas na humanidade, sua ação enquanto portadoras dos desígnios dos deuses; bem como elencamos os elos que coadunam o gesto de ler o futuro, movimento de vidência da Cartomante e a deusa do Níger para os iorubás – Oxum, como também descrevemos o processo de criação da performance produzida para disciplina de doutoramento. Na sequência, temos as considerações finais com as contribuições da teoria do gesto e suas respectivas aplicações para a vida docente da proponente deste memorial.

Dessa forma, do ato de ler o futuro nas cartas, ao de conhecer o que está por vir, as sibilas, personagens gregas antigas, são o próprio oráculo a resistir ao tempo. Portadoras dos segredos dos deuses, elas veem o tempo sem tempo. Guardam em seu corpo as respostas do que está por vir. Seus olhos conseguem ir além da bruma da memória. Entre os iorubás, as mulheres videntes são abençoadas por Oxum – a grande mãe feiticeira –, conseguem prever o futuro de seus consulentes. Daí que Sibilas, Cartomante e a própria deusa iorubá compartilham do mesmo gesto: o de ler o futuro através do oráculo (baralho), por isso, têm suas sinas ligadas ao dom da clarividência e, neste trabalho, transpõem na tela o “gesto profético, desvelador”.

Por um percurso de sentido: o gesto e suas conceituações

O sino espeta o silêncio, benze a carta destino no punhal ponta de escrita, que vela e desvela, o que navega em si mesmo. Cada gesto torna-se um destino, lembra-nos Agamben (2009). E, se “toda a linguagem que se apoia no ‘gesto’, que mostra determinadas atitudes da pessoa que fala em relação às outras, é uma linguagem-gesto” (BRECHT, 2005, p. 237), a performance aqui articulada, como princípio estético, poético e avaliativo, vinculado a uma disciplina acadêmica, resguardaria em si, distintas implicações a serem “descamadas” nas linhas a seguir.

Principiar o entendimento do conceito de gesto, a partir do que nos propõe o dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht, não é tarefa trivial. Visto que para o mencionado pensador, esse conceito implique diretamente “às condições sociais”, das quais a arte não deveria se apartar.

Desse modo, parafraseando Baudelaire, para o qual “a natureza é um templo”, onde o homem passa “através de floretas de símbolos” (LEMINSKI, 2011, p. 298), para Brecht, viver é passear em um mundo de gestos. Assim, “não podemos nos esquecer nunca da obra de arte como forma de conhecimento, de aprofundamento no mundo real” (LUCAS, 1976, p. 04).

De tal feita, rir, pintar, escrever, entre outros, são ações que compõem a comunicação na performance. Ao ler os destinos, a cartomante do conto machadiano, e, a cartomante da performance em voga, no jogo das cartas místicas do baralho, respondem a expressão axiomática do filósofo italiano, mencionada acima: cada gesto torna-se um destino. Operando resultados tanto sobre si, como aos consulentes que as procuram, o gesto para além de simples meneio define o sujeito que o articula e o comunica com aquele que o vê.

Assim, olhando a historiografia humana, descobriremos que o conceito de gesto se respalda em longo percurso teórico pelo qual trafega. Ao longo da história, os estudos relacionados a tal conceituação são marcados por um fenômeno clínico acontecido na França no século XIX. Tiques convulsivos, movimentos involuntários, distúrbios espasmódicos acometeram cidadãos franceses àquela época, algo que assustou a população e deixou intrigada a comunidade médica daquele período, ocorria, assim, a doença que viria ser conhecida como “síndrome de La Tourette”, em que:

O paciente não é mais capaz nem de começar nem de finalizar os gestos mais simples; se consegue começar o movimento, este é interrompido e deslocado por abalos privados de coordenação e por frêmitos nos quais parece que a musculatura dança (*chorea*) de maneira totalmente independente de uma finalidade motora (AGAMBEN, 2009, p.10).

A sociedade francesa, de modo particular, artistas e médicos daquele período, temia que a doença se espalhasse como uma pandemia e viesse a criar uma “sociedade sem gestos”, ou seja, em que homens e mulheres acometidos por tal enfermidade perdessem o domínio de seus movimentos corporais.

Atemorizados pela “perda dos gestos”, cientistas passaram a fotografar artistas enquanto esses atuavam em suas respectivas áreas: teatro, pintura, balé, ópera. E, assim, buscavam registrar por meio de uma sequência de fotos os gestos humanos em sua ocorrência e prossecução. Compondo, desse modo, um atlas – Mnemosyne –, com o qual, mais tarde, pudessem recuperar “os gestos perdidos”. No entanto, o atlas captava bem mais do que imagens em movimento, ele registrava o gesto enquanto “cristal de memória histórica” (AGAMBEN, 2009, p.11). E, desse modo, criava-se, também, o que se convencionou chamar de Ciência da Imagem.

Consequentemente, as investigações clínicas conduziram às filosóficas, e em seguida às filológicas e históricas, ressalta Agamben (2009). Os aspectos filosóficos do termo trazem em seu germe a noção dos verbos agir (*agere*) e fazer (*facere*), pertinentes à caracterização dos gestos. Advém, assim, o conceito de que “o gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal” (AGAMBEN, 2009, p.13). Gesto é efeito, representação, é o ser na linguagem.

Contudo, não foi de maneira simples que Giorgio Agamben (2009) chegou às suas conclusões sobre o conceito de gesto. A partir das observações feitas sobre os sujeitos acometidos pela síndrome de La Tourette, o filósofo, então indaga: mas, afinal, o que é o gesto? Seria gesto o mesmo que movimento? Na busca por respostas, Agamben (2018), a princípio, recorreu à filologia e ao sentido retórico do termo, o qual remete à etimologia da palavra *gestus*, na qual incide o verbo *gero*, inferindo movimento, atitude, gesticulação.

Assim, em “Por uma Ontologia e uma Política do Gesto”, Agamben (2018) explica que estabelecer um conceito unívoco ao vocábulo não é nada fácil, pois sua esfera abarca amplo sentido e, pode significar qualquer atitude do corpo e da pessoa. Por esse motivo, para captá-lo, devemos atrelar a sua acepção o sentido de meios dirigidos a um fim ou movimento que tem em si mesmo seu fim. Noção que se aproxima das definições estéticas, tendo em vista o gesto servir a si mesmo, como a Arte. O domínio estético teria a melhor concepção para o conceito em questão.

Gesto é, pois, ação de comunicabilidade percebida pelo expectador. Imagem a compor a memória nas personagens literárias. Desse modo, andar, fumar cachimbo, pesquisar, martelar, pincelar, guilhotinar são atividades cujo cerne traz em si uma mensagem a ser entendida. A esse respeito, Flusser (2014) informa ser esse movimento explicável por outro tipo de teoria. Ação emblemática, os gestos possuem um duplo princípio: comunicação e atitude, base a compor a Teoria Geral dos Gestos. O Filósofo, ao pesquisar os gestos de rir, de se pintar, gesto em vídeo, entre outros, encontrou neles algo em comum: movimento no qual se articula as expressões da liberdade. Acepção que inclui o receptor na competência da teoria, isto é, na ação de compreender o gesto.

O termo, assim, seria delineado: “gesto é o movimento no qual se articula as expressões da liberdade, afim de se revelar ou de se velar para o outro” (FLUSSER, 2014, p.16-17). De tal modo, a Teoria Geral dos Gestos seria propícia a entender um conceito tão amplo e que se dissocia do movimento. Logo, gesto não é movimento vazio, ou desprezioso, ou mesmo executado ao acaso, gesto é metáfora, que em essência traz o ato de comunicar. De igual modo, a teoria que o investiga seria instrumental, antiacadêmica e anti-ideológica. Para inventariá-lo, seria necessário utilizar critérios de diversos métodos científicos, visto que o corpo se move em gestos.

Segundo Flusser (2014), a Teoria Geral dos Gesto estaria mais próxima à da comunicação do que da filosófica, sociológica, da Psicanálise, Linguística de um modo geral, matemática, entre outras. Maneira mais adequada para se entender o gesto, pois explicita a essência que o conduz e assim distingue gesto de não-gesto.

Gestos são movimentos satisfatoriamente explicáveis por conterem a essência das expressões da liberdade. No entanto, o movimento de piscar, gestos dos dedos frenéticos, gestos em fábricas, em bancos, de levantar o braço ao acaso, não expressam elos comunicativos, esclarece Flusser (2014). Corpos são instrumentos de gestos e contêm o movimento da liberdade comunicativa, como ocorre no sorriso e na careta. As generalidades são perigosas e “não é possível definir gesto mais estreitamente sem perder algo essencial. Porque a definição de gesto implica ser ela uma presença ativa no mundo” (FLUSSER, 2014, p.19).

Gestos são efeitos, sugere o termo em perspectivas estética e, classificá-los requer interfaces metodológicas para captar as mais diversas tarefas comunicativas que eles expressam e, assim teríamos: gesto de trabalho, comunicativo, absurdos, fechados, gesto ritual, entre outros. Cada qual com sua expressão comunicativa autêntica. Sendo então, a competência estética está subordinada a Teoria dos Gestos e sua maneira de codificá-los e decodificá-los. A decodificação pela Teoria do Gesto permitiria o entendimento da arte pela arte. Revelar a liberdade que cada gesto exprime permite entender a estrutura e a dinâmica do gesto. Para Flusser (2014), cada gesto é individual, concreto e expressa uma liberdade. Daí que a teoria permite o entendimento do que é gesto, de como ele é executado, como ainda do teor de comunicabilidade que esse apresenta. A teoria não muda o gesto, apenas busca facilitar o seu entendimento, em virtude de sua ampla definição.

A respeito do exposto, a gestualidade, na visão estética, admite mais consciência da sua própria tecnicidade e altera a percepção de um fenômeno tão amplo. Mesmo porque “gesto não é um movimento livre, mas um movimento no qual a liberdade se exprime de alguma maneira” (FLUSSER, 2014, p. 28).

E se a Ciência da Imagem, um dia, ensaiou captá-lo, não pode mais que fazer registro e deixar estático o que por natureza é vivo, dinâmico. Nesse sentido, as cartas ciganas, que em si precisam do gesto para serem lidas e trazerem o passado, o presente e o futuro, seriam, à luz das metáforas, maneira eficaz para “definir” as “poses” humanas, em vez do “clic” da máquina fotográfica que congela, a clarividência cigana vê nas cartas a vida em movimento.

Memória e performance: subjacências dos gestos

Ação de intercambiar experiências, toda performance traz em germe o gesto de narrar. Atividade comunicativa em que a mensagem traz uma atitude e, por isso, a performance do narrador se iguala ao gesto, definido esteticamente como movimento no qual a liberdade se exprime de alguma maneira.

Para Benjamin (1985), narrar é ato criativo, visto que o narrador tece a história a partir de suas experiências. Reconstroi um tecido, algumas vezes esgarçado pela história. A memória individual, outrora coletiva, é o arquivo que o narrador acessa para obter as informações. Assim, seja como marinheiro viajante ou camponês sedentário, o narrador possui um senso prático. Sabe aconselhar de maneira diferente. Agir e fazer são tarefas que o narrador desempenha muito bem, pois “a natureza verdadeira da narrativa tem sempre em si, as vezes de forma latente, uma dimensão utilitária” (BENJAMIN, 1985, p. 200).

Experiência e comunicação fazem do gesto de narrar ação individualizada, passível de ter sua estrutura dinâmica decodificada pela Teoria dos Gestos. Patrimônio da tradição oral, o ato de narrar supõe a performance do narrador, em que a história vira gesto e se move livremente no corpo de quem conta. Nesse percurso, a experiência dele é doada a quem o ouve-vê. Em contexto estético, o gesto de narrar ancora a performance, definida como “a habilidade de narrar realizada por meio de ações pensadas, executadas no ato de falar, declamar, das expressões faciais, ou mesmo de representar quem não é” (CARLSON, 2010, p. 09). A esse respeito, Zumthor (2014) salienta que a performance seria a interpretação, em que elementos como entonação, gesto, tempo, lugar, cenário se relacionam à linguagem oral. Performance seria, grosso modo, emanção sensorial produzida por um corpo vivo no momento em que conta uma história.

Forma de comunicação antiga, a performance evoca o gesto. Esse é o ponto motriz da realização daquela. Semiose que flui no ato de performar a narrativa. Modalização e efeito conduzem a transmissão oral do ato de narrar, ressalta Zumthor (2010). No jogo dialético da performance, recebe destaque a voz, não somente nela mesma, mas em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.

A memória narrativa, agora pertencente à memória individual, faz daquele que conta uma testemunha que vem depor sobre aquilo que viu, diante do "eu" que não viu, destaca Halbwachs (2004). Assim, recriamos as circunstâncias da história, fazendo-a gesto a mover-se por sobre a pele, isso porque a memória individual, expressa na performance, na verdade, é “a quantidade de pessoas que sempre está conosco e que não se confundem” (HALBWACHS, 2004, p.29). Polifonia de lembranças, a memória individual é gesto dinâmico, vívido no ato de narrar.

Assim, o narrador plasma na memória de quem ouve-vê, através do gesto, o conto narrado. Profundamente inscrita, a palavra proferida na performance não é inocente. Ela nos arrasta a viver aquilo que ouvimos, a refletir naquilo que imagetivamente vemos através dos gestos do performe. Daí que o termo performance se atrela de maneira perfeita à estética do gesto, estando fortemente marcada por sua prática. Conforme pontua

Zumthor (2014), a performance é sempre constitutiva da forma, suas regras regem simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público – ato de comunicação no entendimento da mensagem. Muitas vezes, sendo ela, de total silêncio, que à medida que a boca cala, o corpo evoca. Mas, quantos gestos a performance evoca? Do narrar às expressões faciais, do cenário à entonação vocal, os gestos na performance são múltiplos. A performance suscita na imaginação do ouvinte/vidente um arcabouço relacional, a cena da história narrada, e, narrar, nesse sentido, extrapola as palavras. De tal modo, ressalta Zumthor (2014), a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. Ela se situa num contexto, ao mesmo tempo cultural e situacional. Pela performance, algo se cria, atinge a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos.

De tal modo, gesto, performance e memória têm um ponto singular, “só vivem no momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e, sem perda de tempo tem que se explicar nele” (BENJAMIN, 1985, p. 204). Por esse motivo, a performance e seus gestos nos afetam na vida. Nada facilita mais a memorização da narrativa do que a sóbria concisão dos gestos. Quanto maior a naturalidade com o que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se grava na memória do ouvinte. O gesto é o pássaro que choca os ovos da memória.

O fazer, enquanto ação que constitui o gesto, está presente tanto no ato de narrar quanto no de pintar, nos lembraria Flusser (2014), ao explicar que a intenção do ato de pintar, guarda em si as ideias que o pintor tem sobre as imagens a reproduzir. De igual modo, o faz o narrador quando executa a performance. Narrar seria polir a memória e, de lá retirar, encrustados na lembrança, a história e o conjunto de gestos que essa reclama para si.

Flusser (2014), teórico dos gestos, informa que do sujeito que pinta ao objeto pintado, o gesto é mergulho no próprio ato. Fazer surgir das subjacências da ideia a imagem é ato livre. De contornos e nuances que tocam, de alguma maneira aquele que vê-ouve. Nenhum gesto se realiza de maneira fácil. Todavia, suas dificuldades aprimoram o sujeito que o produz. Assim, antes de tentarmos explicá-lo, precisamos senti-lo. O gesto de pintar e, concomitantemente, o de narrar, apresenta movimento sincrônico repleto de sentidos, captados de maneira individual por aqueles que o veem-ouvem. Assim, em determinado momento, vemos o corpo-pincel no gesto de pintar, como ainda o corpo-oralizado, no gesto de narrar. Atentando aos gestos, vemos o pincel comandar o corpo, numa dança frenética, como se o pintor estivesse num transe. De igual maneira, vemos o

narrador performar a história e, em dado momento, mesmo com poucos recursos, vemos a história ampliar-se pela pele daquele que a narra. O pincel domina o corpo do pintor, como a história e seus gestos atuam no narrador. Então, à luz de Flusser (2014), percebemos “um pincel-mão”, “pincel pé direito” e, as piruetas volantes que ambos fazem na tela. Compreendemos que um movimenta-se em função do outro no desenho a ser feito.

A cambiar a história, o narrador se move em prol das nuances que a história pede. Não sabemos ao certo se o narrador move a história ou se a história que o move, num gesto síncrono, do qual não conseguimos separar um do outro, o corpo leva à história ou a história leva ao corpo. No demais “mão e pincel formam unidade e o pé funciona como instrumento. Não permitimos que a visão desmentisse nossa crença, e por isso vemos o que cremos” (FLUSSER, 2014, p. 60).

Metáforas são gestos em palavras. Manuseadas pelo narrador elas são usadas ou usam aquele que as supõe deter? À semelhança do pintor ao ser conduzido pelo pincel, os corpos supostamente transcendem no gesto. Do pintor que abre o tubo de tinta e aplica ela ao pincel, mancha a tela, e num movimento ritmado e único, produz intencionalmente imagens. Do abstrato ao concreto, o corpo do pintor cede aos instrumentos que usa seus movimentos. Cada traço, em união a outros, evidencia o significado das imagens mnemônicas do pintor. E, no decorrer da ação “toda fase do gesto, o gesto como um todo, apontam o quadro a ser pintado” (FLUSSER, 2014, p. 61). O quadro é o sentido do gesto.

De igual modo, o narrador faz viver nas palavras as personagens da história, gesto a gesto, a história se torna cena viva na memória e na imaginação do ouvinte. Se abdica à palavra, a narrativa é o sentido do gesto. Decodificar o sentido do gesto, afirma Flusser (2014) é perceber cada etapa que o compõe. Captar o sentido, como se montasse um grande quebra-cabeças e, no final, se ter o resultado das diversas peças, a imagem de uma paisagem. Decompor cada sentido, entender cada encaixe, tudo a seu tempo, em seu devido momento de produção. Não se pode antecipar o gesto sem incorrer na perda de mote de sua ação. Esse é enigma a ser decifrado semiologicamente.

Há no gesto níveis de significação, a obedecer a hierarquia e a ordem em que ocorrem. Um nível é subordinado ao outro e captá-los permite ao analisador entender o que move o gesto, a que expressão da liberdade ele está ligado. Assim, a meta de analisar pela Teoria dos Gestos o gesto de pintar não é explicar o porquê de quem pinta, ou o que pinta, mas decifrar o enigma por traz de cada unidade signíca que o compõe. Entendê-lo é, de algum modo, sentir seus efeitos.

Sob tal leitura, analisar o gesto na performance seria decifrá-lo como uma das fases de um todo. A performance está para narrativa e o gesto compõe sua motricidade, é

o corpo que encontra a mente e se manifesta no gesto de narrar a história. Então, ao analisarmos a performance, não vemos a narrativa nem os gestos que a compõe, vemos o corpo performe do narrador em movimento sígnico a compor um todo significativo esculpido na história. Corpo que se decompõe e recompõe em várias fases para transmitir algo a alguém.

Assim como o pintor se realiza na pintura que faz, o narrador se compraz na performance que produz. Pintar modifica o mundo, modifica a experiência concreta de quem pinta e de quem está observando o modo de pintar. Igualmente ocorre com a performance. Logo, dispõe Zumthor (2014), a performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados no que a natureza da performance afeta, o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca. Nesse sentido, a narrativa doa os fatos ao narrador, para em seguida retirá-los dele no momento em que ele performa a narração e assim “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985, p. 2005).

As sibilas e o gesto: a cartomante de Oxum

O passado, o presente e o futuro ficam gravados na pele do tempo. Só aquelas, cuja sensibilidade é propícia, conseguem revelar a memória ali plasmada. Assim, de Grécia à Roma, dos romanos aos hebreus, do judaísmo ao cristianismo, as sibilas passaram por toda história da humanidade, informa Magnani (2016).

No mundo cultural de influência helenística, Apolo foi o deus oracular mais importante. Como seres mortais, as profetisas faziam o elo entre o profano e o sagrado, atendendo à necessidade humana tanto de se comunicar com o transcendente, como de saber dos acontecimentos vindouros. As suas profecias nunca são respostas, mas visões, pois “a Sibila com delirante boca sem risos, sem belezas, sem perfumes ressoando mil anos ultrapassa com a voz, pelo deus nela” (MAGNANI, 2016, p.117).

Os oráculos das sibilas e a peculiaridade das suas revelações exerceram um papel relevante nas civilizações nas quais atuaram. Uma peculiaridade do mito – o fato de se tratar de mulheres reais e não de entidades imaginárias – criou também a possibilidade de uma peculiar atuação na vida prática das comunidades. O mito das sibilas se prestou, assim, a diferentes funções e se adaptou a diversas culturas em épocas distintas.

Assim, a Sibila se apresenta em grande medida como uma fonte autônoma de revelação divina, seus gestos proféticos prenunciam o futuro. Mas, das Sibilas às Cartomantes, o que une essas mulheres? O *principium vitae* do gesto profético! Imagem imanente a significar alguns oráculos, identificados com seu nome, como é o caso do baralho francês Lenormand, criado no século XVIII. No demais, Sibilas transmutaram

sua forma, resistiram ao tempo, trazem consigo o gesto de ver o futuro. Mistério a compor sua persona. A esse respeito, expõe a pesquisadora Maria Cláudia Magnani:

De errantes a enclausuradas em seus antros; de virgens a eróticas; de portadoras do *logos* humano ao discurso divino e delirante; de mito a mulheres reais; da Babilônia à Grécia e aos povos de cultura helenizada do mediterrâneo; de Roma e dos judeus helenizados à cultura cristã; da Europa à América colonizada, entre mistérios e revelações, a sobrevivência da sibila na literatura, na música, na liturgia, na pintura, intriga e permanece entre nós (MAGNANI, 2016, p.119).

As advinhas ou Sibilas sempre causaram espanto e admiração nas mais diversas sociedades. Criaturas vagantes, movediças, não tinham, a princípio, vinculações institucionais. Desse modo, suas origens se ligam a do povo cigano. Em cultura iorubá¹³, a rainha das adivinhações, ou a deusa da clarividência seria Oxum, bem ressalta Pierre Verger (2012), ao apontar uma das façanhas da deusa do ouro ao enganar Exu – o mensageiro dos deuses e, assim, dar às mulheres o direito de ver e/ou prever o futuro pelo oráculo iorubano.

Para os gregos, a Deusa da Memória é Mnemósine, ressalta Vernant (1973). Mas, para os iorubás, além do oráculo vivo, Ifá, o deus que tudo vê e que tudo sabe, Oxum é a deidade cuja visão alcança as brumas do tempo. Ela consegue ver em várias direções. Assim, em culturas sincréticas, a deusa assemelha-se às Sibilas. Abençoa os seus filhos, ou àquelas que rogam sua proteção. Ela, assim, permite, a certas mulheres mergulhar no inexplicável, atravessar a bruma de Lethemosine e chegar ao lago de Mnemósine para observar o futuro, ou mesmo o passado. E de lá trazer um conselho, advertência ou, ainda, previsão.

No entanto, até que ponto, aquela que vê diz a verdade sobre isso ou manipula seu dom em prol de benefícios próprios? Bênção ou castigo comporiam o dom da clarividência, auxiliada pelo oráculo que manipula a cigana?

– Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto... (ASSIS, 2019, p. 575). Essa fala também poderia ser proferida pela Cartomante de Oxum. Qual a adivinha do conto de Assis, a mulher misteriosa da performance em vídeo, aqui a ser descrito, não deixa clara suas atitudes. Realmente, joga as cartas do baralho para lê o futuro ou simplesmente joga com a imaginação e crença daqueles que a buscam/assistem? Seu silêncio precisaria ser rompido para completar aquilo que o gesto deixa em suspenso na tela.

¹³ Os iorubás, informa Pierre Verger (2012) em Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns, são populações que ocupam o sudoeste da Nigéria, em cidades como Benin, Togo e Costa do Marfim. Ocupam a cidade de Ketu (atual Benin) e possuem, na sua cultura, o culto aos deuses da natureza, Orixás. Dentre eles Oxum, a deusa da fertilidade, das visões e do amor e, Exú (esú) o mensageiro, equiparado a mitologia grega ao deus Hermes.

E quanto ao consulente, que pensamento o conduziu à procura da adivinha abençoada pela deusa Níger, em terras úmidas da Amazônia? Entretenimento, zombaria ou cousa séria? O fato é que, na cena, a invenção se faz. No jogo dialético entre performance e literatura, o curta-metragem conta de alguém que se dirigiu num dia frio da cidade de Belém a uma cartomante. Ela, devota da rainha Oxum, lia as cartas desde menina. Tinha aprendido seu ofício com a bisavó. Legado passado entre as mulheres de sua família, mas renegado por algumas.

As palavras acima compõem o subtexto que a atuante cria ao desempenhar a performance. Subtexto que tem relação direta com suas memórias a alimenta o ato performático. Ela está, assim, embebida de si e não, meramente, interpretando, mas vivendo o que no vídeo está posto. Desse modo, como veste especialíssima, as lembranças e vivências pessoais são os efeitos que despertam os gestos, àquele (a) que se propõe ao ato performático, ação que apenas do corpo se pode tirar. Os gestos assumem seu papel. A palavra, talvez, aí, não seja tão necessária, uma vez que no campo da arte a performance é:

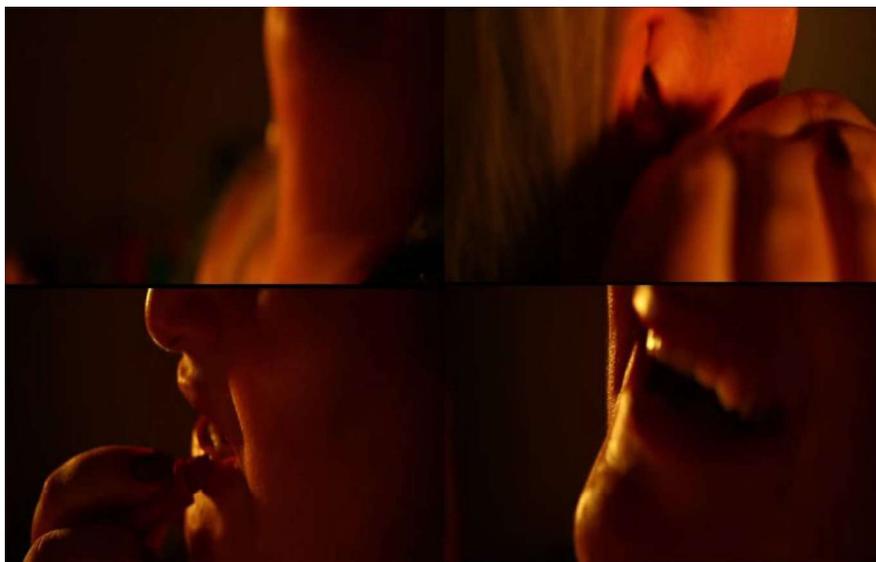
Primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão de arte. Isso explica porque certos especialistas encontram dificuldades em interpretar as formas de comunicação empregadas em certas tribos primitivas. As mensagens eram externadas através do corpo ao invés de palavras. Os movimentos e expressões, mesmo quando amorfos, significam mais do que mil frases. (GLUSBERG, 1987, p. 117)

Dessarte, a performance em vídeo a “Cartomante de Oxum” traz em seu roteiro aspectos de certa dissimulação, característica tão apreciada por Machado de Assis em suas obras. E aqui, de modo especial, em seu conto a “Cartomante”, inspiração para o trabalho áudio visual, então realizado. De tal maneira, a performance aqui mencionada também encontra ressonância em “Josefina a cantora, ou o Povo dos Camundongos”, de Kafka (1987), quando essa seduz através de sua arte (o canto). Canto, encanto, em tons, se faz e desfaz como a sorte exposta na mesa pelas cartas. Destino de mulher, buscamos na cartomante aquilo que, de modo algum, não temos em nós – o dom de ler o futuro.



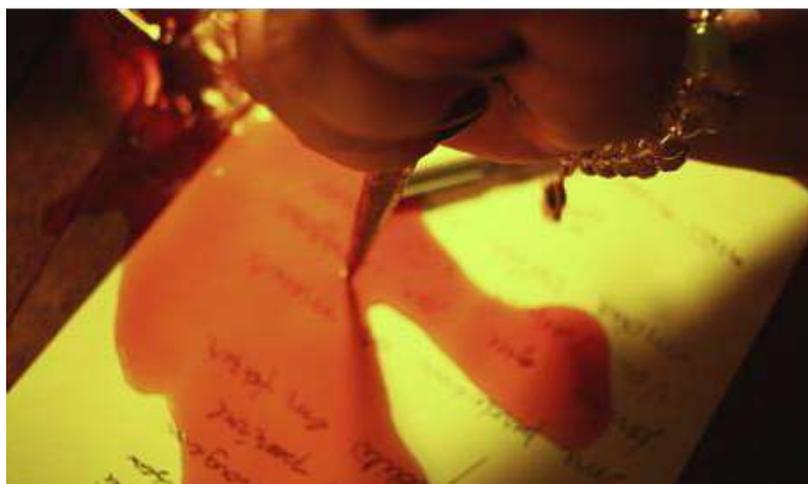
Fonte: Acervo pessoal da autora, 2021

De sorriso insolente, oculto à visão alheia, ela nunca mostra quem realmente é. Do gesto de delicadeza a manipular o sino que espeta o silêncio do tempo, a Cartomante de Oxum evidencia sua persona no meneamento que a compõe. Toca o baralho levemente. Cruza-o com uma reza-feitiço para adentrar na bruma dos que veem o futuro. Cartomante e consulente, ela nutre um amor por aquele que ama outra e, na carta-sina, destece os fatos. Seus olhos cálidos, com ares de “cigana dissimulada e oblíqua”, fazem o consulente/espectador escutar com a respiração contida.



Fonte: fonte pessoal da autora, 2021.

A cartomante segue o capricho casual do instante. O silêncio percorre o ambiente interrompido pela música trilha. — As cartas dizem-me... (ASSIS, 2019, p. 575). Mas, não há palavras. Apenas as mãos recuadas de modo abrupto, assustado. Segue, assim, a sibila contemporânea, entre o velho e o novo, o moderno e o arcaico, a passear na imaginação dos homens. Ela brinca porque conhece as artimanhas do destino. Fabula, assim, aquilo que lhe compraz. Escreve. A mão apressada tece sobre a página em branco o fingimento e o fim mortal daquele que tem, no vinho derramado em cena, a morte desenhada.



Fonte: fonte pessoal da autora, 2021

Como será que executou aquele que amava, após descobrir na consulta não ter a possibilidade de por ele ser amada? Que ódio mortal, então, a moveu no ato de pôr a máscara e tornar-se apenas ação, ímpeto – tal qual Medeia em sua desmedida vingança? Assim, ao se construir a imagem poética da Cigana e selecioná-la como elemento de destaque na performance, recorreremos ao misticismo enovelado pelo encantamento da criação estética e, evidentemente, à figura que ronda nossa realidade: das praças públicas, às moradas periféricas, dos filmes aos livros de literatura, dos anúncios aos centros esotéricos, as advinhas jogadoras de cartas, até o presente, ainda, arvoram suas profecias e mistérios, em meio a parabólicas, incensos e avanços da *internet*.

É muito comum que a atual linguagem da performance – para sua formalização (visual, sonora ou conceitual) – empreste recursos de diversas áreas, que tradicionalmente não são artísticas. Ou seja, podem estar presentes, em uma performance, características ou procedimentos provenientes da execução de rituais tribais, de jogos esotéricos, das novas tecnologias, dos meios de comunicação, etc. (CUNHA, 2013, p.16)

Igualmente, ao compor o trabalho performático, é preciso ter claro, que a performance é o próprio ato; ação de gravar o filme. Seu registro é a possibilidade encontrada de seu compartilhamento nesse período pandêmico, tendo em vista que o ato de performar se faz no aqui e agora. Então, o curta metragem a Cigana de Oxum é o que poderíamos chamar performance em vídeo, visto que uma das características da performance, como já colocado, é a sua condição de ser única.

Tendo em vista essa compreensão, a proponente do trabalho apresentou a uma equipe técnica suas ideias a partir das teorias discutidas sobre o conceito de gesto e sua relação no campo da estética com a literatura; deixou que encaminhassem um roteiro a partir de ideias centrais que tinha a respeito e a surpreendessem conduzindo-a na feitura das cenas. Não sabia de todo como seria a história, à medida que a gravação acontecia, era a ela contado o próximo passo, que já devia ser executado e gravado, uma vez que o inusitado e/ou inesperado é elemento essencial da performance.

De modo divergente ao ator que representa em cena, o performer a vivência. Enquanto o ator prioriza a construção de suas personagens a partir de técnicas desenvolvidas na tradição do seu ofício, o performer busca mediar a expressão artística com procedimentos apropriados de culturas, de sociedades e de tecnologias paralelas à tradição da arte. (CUNHA, 2013, p. 11)

Assim, a proponente do trabalho deveria mais sentir do que interpretar. Ela mesma mergulhada em suas vivências de sacerdotisa afro não precisaria se preocupar, propriamente, com uma interpretação, mas se entregar a seus sentidos e lembranças e trazer para o momento performático, a ser gravado em vídeo, gestos e expressões que dessem conta do que ali estava sendo pedido.

O cinegrafista e o diretor que compunham a equipe de trabalho, orientados pelas explicações da proponente da performance, comporiam uma tríade criadora, trabalhando sem ensaios e em uma só noite realizando o trabalho, de modo que se privilegiasse o acontecimento único, pois a “única vida da performance dá-se no presente” (PHELAN, 1997, p171), como o próprio gesto, o próprio tempo.



Fonte: arquivo pessoal da autora, 2021

Propositalmente, se na tela a imagem surge, praticamente, sem palavra, ali posto, registrado em seus gestos, o corpo é vida. E se o gesto é densa floresta por onde passamos, ao pintar seus lábios, botar o brinco, abanar-se, rir, manipular seu baralho e, no fim, se pôr mascarada, a Cigana de Oxum vela e desvela o encantamento do ato registrado em cena.

Símbolo, rito, poesia. Instante que se faz magia na palavra, em vias da literatura; ação épica e política no teatro brechtiano; no “comportamento restaurado”, “modelo” que instrui o performer como deve, ou deveria atuar na performance.

Sendo assim, ao final deste memorial, poderíamos supor em alívio ou engano, juntamente, com a personagem de Machado de Assis – “A senhora restituiu-me a paz de espírito – disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a mão da cartomante” (ASSIS, 2019, p. 575). E assim, seguir com a poeta, aqui citada livremente, Cecília Meireles: “basta-me um pequeno gesto, feito de longe e de leve, para que venhas comigo e eu para sempre te leve” ...

Considerações finais

A performance a “Cartomante de Oxum” tem no gesto brechtiano seu vetor. De tal modo, o gesto em Brecht questiona situações sociais, “mobiliza o homem em todas as

suas fibras ao acompanhar uma cena” (BENAJMIN, 2017, p.04). Há um efeito em cada frase, de igual maneira, há um efeito em cada gesto nas personagens de Brecht.

Contudo, ao preconizarmos o conto machadiano como imagem indutora de criação estética da performance, impreterivelmente, adotamos a “dissimulação como gesto” condutor do trabalho artístico. Não pretendemos, em nenhum momento, desenvolver as questões políticas revolucionárias tão caras ao teatro brechtiano. Mas sim, a partir do entendimento do conceito de gesto, não perder sua largueza de sentido, e, assim, adotá-lo como possibilidade outra, na dimensão literária do fingimento e ambiguidade, deixando, propositalmente, em aberto as leituras a serem feitas da performance em vídeo, ao pensarmos as ações da atuante em vídeo.

Desse modo, a performance, aqui em voga, baseia-se, também, na premissa do gesto em vídeo, no qual esse é instrumento, é objeto produzido para servir a propósito determinado, conforme pontua Flusser (2014) e, nesse caso, o trabalho artístico proposto à disciplina de doutoramento.

Nesse sentido, a performance suscitou um calidoscópio de gestos, a saber: o gesto da dissimulação, de narrar, gesto em foto, gesto em vídeo, de pintar, entre outros. Princípios teóricos aplicados na *praxis* dos movimentos com teor comunicativo efetivados na performance. Esses partiram das discussões em aula a respeito do teatro épico e seus desdobramentos em Brecht e Benjamin, passando por Kafka e Machado de Assis – tendo sempre em destaque o conceito de gesto e, de modo especial, no campo literário.

Assim, o gesto performado nos aponta para o presente. E escancara a poesia cênica, sem esquecer que a literatura pode ser chave a destravar as mentes. Embora a arte não ofereça respostas cabais às questões filosóficas, ela deixa mais amplos os campos de investigação e promove certo refinamento das ideias, ao adentrar em zonas, ainda interditas, da razão. De tal modo, que se a cigana joga suas cartas e garante ler o futuro, nunca se esqueça do velho adágio: reflita, na dúvida, pergunte ao seu coração.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Notas sobre o gesto**. In: Meios sem fim: notas sobre a política. Trad. Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Para uma ontologia e uma política do gesto**. In: Flanagens. 21/03/2018. Disponível em: <http://flanagens.blogspot.com.br/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html?m=1>

ARENHALDT, Rafael. Os memoriais como proposta de in(ter)venção pedagógica. In: ARENHALDT, Rafael; MARQUES, Tania Beatriz Iwaszko (Orgs.). **Memórias e afetos na formação de professores**. Pelotas: Editora Universitária/UFPEL, 2010.

ASSIS, Machado de. **Todos os contos**. Vol.1. Introd. Anal Lúcia Machado de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. Trad. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Companhia das Letras, 1985. (Obras Escolhidas, v. 1)

BERTOLT, Brecht. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARLSON, Marvin. Performance: **uma introdução crítica**. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz; Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CUNHA, Clovis Marcio. **Introdução a arte da performance**. Universidade Estadual do Centro-Oeste/PR. Gráfica UNICENTRO, 2013.

FLUSSER, Vilém. **Gestos**. Apresentação de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablumem, 2014.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1987.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laís Teles Benoir. São Paulo: Centauro, 2004.

KAFKA, Franz. **Um artista da fome e A construção**. Trad. Modesto Carone. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987

LEMINSKI, Paulo. Ensaio e anseios crípticos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

LUCAS, Fábio. **O caráter social da literatura brasileira**. São Paulo: Quíron, 1976.

MAGNANI, Maria Cláudia Almeida Orlando. Sibilas: **da Babilônia ao Brasil**. In. Revista Portuguesa de Humanidades: Mulheres proféticas na Literatura, História e Cultura. V.20,2. 2016. Disponível em: <http://rphumanidades.braga.ucp.pt/>

MOLETA, Alex. Criação de curta-metragem em vídeo digital: **uma proposta para produções de baixo custo**. São Paulo: Summus, 2009.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo. Companhia das Letras: 1973.

VICENTE, Gil. **Auto da sibila Cassandra**. Org. de Alexandre Soares Carneiro e Orna Messer Levin. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Sueli Fenerich. São Paulo, Ubu, 2014.

SOBRE A AUTORA

Monise Campos Saldanha Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, linha de pesquisa: Estudos Literários Aplicados: Literatura, Ensino e Escrita criativa. Especialidade: Interculturalidade. Mestra em Educação (UEPA). Especialista em Estudos Linguísticos e Análise Literária: Teoria Literária (UEPA); Especialista em Educação para as Relações Étnico-Raciais (ERER-IFPA); graduada em Letras (UVA).
Email: saldanhanilson.ns@gmail.com