

Entre imagens: mediações técnicas do rito e do eu em “Réquiem para meus pais”

Antonio Wellington de Oliveira Junior

Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, Brasil

Paulo Bernardino das Neves Bastos

Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Portugal

Abstract

Essay about the nature, modes of use, processes of mediation and presentation filed by technical images in Tutunho's performative cycle "Requiem for My Parents": a series of performances corresponding to the main moments of the "Defunctorum Mass". In these performances, the artist-researcher investigates the relationship between public and private, sacred and profane, life and death, eros and thanatos, as, under artistic experimentation, the relationship between artistic uses of the body and communication technologies in performing arts today. Here the mythic and ritual dimension of performance is in evidence. In this cycle, the function of cameras, photographers, videomakers and images made by them – traveling between visibility and invisibility of performative action – crosses the surgical action operated in real (vide Walter Benjamin), surpasses the mere record, replaces the myth and probes the production of contemporary subjectivities from the micro and self-performativity technologically mediated of the self. This work was supported by CNPq (National Council for Scientific and Technological Development) - Brazil, at the Laboratory for Research on Body, Art and Communication (LICCA) and ID + - Institute for Research in Design, Media and Culture, under the prof. Dr. Paulo Bernardino das Neves Bastos supervision.

Keywords: Performance Art, Micro-Performance, Auto-Performance, Requiem, Tutunho.

Preâmbulo

“Réquiem para meus pais” é uma série de performances que desenvolvi desde a morte de minha mãe, em 2008, na qual investigo as relações entre público e privado, sagrado e profano, vida e morte, eros e tanatos, como, no âmbito da experimentação artística, as relações entre os usos artísticos do corpo e os meios e tecnologias de comunicação nas artes performáticas hoje. A série conta com seis obras (“Paidéia”, “Mea Culpa ou O castigo”, “Lamentos da cova”, “Papaimãe”, “Maria” e “O banho”), que correspondem aos principais momentos da Missa defunctorum: Acolhida, Ato penitencial, Rito da Palavra, Apresentação da Ofertas, Consagração, Comunhão, Bênção Final. Aqui, a dimensão mítica e ritual da performance está em evidência. Diacronicamente, dialoga com a tradição das artes e ritos de exéquias de Ockeghem, Biber, Lotti, passando por Mozart, Berlioz, Schumann ou Verdi a Stravinsky, Balakauskas, Takemitsu e Björk, Virgin Black, Wilberg, Dawson. Sincronicamente, averigua

na arte contemporânea, a relevância do mito e do rito, tendo no tipo réquiem o lugar ideal de observação e experimentação. O que se pesquisa é como, no discurso cascata, automatismo dadá-futurista, a voz torna-se locus de articulação narrativa das memórias ligadas àqueles objetos e histórias na situação de performance, a performance como lugar de subjetivação (micro e auto-performance), a relação entre espetáculo e anti-espetáculo.

Parte I: Exumação

Tripas

A quarta de cinzas crepusculejava e os três irmãos ainda repartiam os despojos da mãe morta. Quatro meses do estio foram tempo insuficiente para que desejassem bulir nos armários, guarda-roupas, caixas, pastas de documentos, álbuns de fotografias, joias, louças, talheres. Uma eternidade não os faria crer que queriam, mas há-se que sepultar os mortos, para que descessem em paz, os vivos; e justificativas pragmáticas – exigências da lei, dívidas, pagamentos de impostos, manutenção e conservação dos bens e que a vida continua e coisa e tal – foram a des(culpa), apesar de inelutável, mínima para o desejo de desmonte do mundo materno. E durante todo o carnaval, assim fizeram.

Volveram e revolveram tudo. Não realizavam um ato cirúrgico, medido, calculado, frio e refletido, uma necropsia – como nas metáforas médicas que predominavam no léxico familiar: pai, dentista; mãe, hipocondríaca –, mas como caetés comendo Sardinha e esperando Leitão; num banquete antropofágico.

Te “rasgamo” a carcaça
Descendo a ripa.
“Viramo” as tripas,
Comendo os “ovo”, ai!
E aquele povo pôs-se a cantar.

Foi um sonho medonho,
Desses que, às vezes,
A gente sonha e baba na fronha
E se urina toda e já não tem paz.
(Chico Buarque, *Eu não sonho mais*, 1979)

Mexer nos guardados da mãe, era evicará-la, estripa-la. Logo nas coisas da mamãe!? Ela que mantinha as chaves de tudo sempre junto de si, no cós da saia ou nas alças do *soutien*. Era rasgar-lhe as entranhas, abrir as gavetas, no último punhado de anos, de acesso cada vez mais restrito, mesmo – e principalmente – aos filhos. Uma violação. Mas era preciso comê-la: “o melhor meio de demonstrar amor ao próximo é comendo-o”, como diria Ribemont-

Dessaigues. Era preciso devorá-la para que, como o leão é feito de carneiros assimilados (Valéry apud Nascimento, 2004:62), eles fossem ela... mais que ela: sua superação.

Era carnaval. Festa de rebaixamento e inversões, de renascimentos e renovações. Festa da carne. (Bakhtin, 1987:19) Foi neste tempo que comeram a carne da mãe, beberam o seu sangue... Comungaram a mãe. Eles, que nunca mamaram porque o leite dela era doce, agora laceravam o seio da mãe, não sem que um vale de lágrimas filiais lhe salgasse o músculo tenro.

Uma profanação: era o que haviam feito ao violarem o que permanecera intocado durante anos. Destruíram toda a energia, todo o poder gerado pela reserva (Agamben, 2009:18), pela retenção e pela ocultação. Diria que, a cada volta de chave, a cada ranger de dobradiça, cada laço ou nó que se desatava era um pouco do véu – como aquele do santuário – que se esgarçava, deixando entrever o sagrado. Diria ainda que, pela primeira vez, viam a mãe por dentro. E viram sua loucura.

Acribomania
(a.cri.bo.ma.ni.a)
sf.

1. Psiqu. Mania de precisão.
[F.: *acribo* - + - *mania*.] (Aulete, 2013:s/p).

Sacolas, bolsas, malas, gavetas, prateleiras, armários, tupperwares, latas de mantimentos, colecionadores, organizadores de toda espécie... cada coisa em seu canto e um canto para cada coisa: por função, por cores, por tamanho, por tempo de uso, por dono, por afetos, por um ponto de interseção qualquer que fosse entre as coisas... Em casa, esses dispositivos taxonômicos proliferavam. Mamãe tinha mania de limpeza e organização: acribomania. Era-lhe insuportável tapetes, quadros, toalhas de mesa ou colchas de cama em desalinho, impressões digitais em vidros, espelhos e metais. O ímpar, o assimétrico, o manchado, o encardido atormentavam-na. Aplicava horas sem fim alinhando o mundo, na peleja (aparentemente) inútil de ordenar o caos. Todos éramos submetidos e submetíamos-nos ao seu esforço sisífico de construir, para si e para nós, uma – nunca perfeita – zona de segurança.

Quando morreu, havia quase uma década que não se aplicava às faxinas periódicas com a mesma intensidade. Deixou o amealhado de anos numa barafunda de pequenos mundos. Abarrotados ao limite, os armários guardavam recipientes de toda espécie, centenas deles, contendo dentro de si – a despeito do caos externo em que foram involuntariamente dispostos – pequenas ordenações.

O quarto da mãe era o lugar mais íntimo, paradoxalmente, o mais frequentado da casa. Era

o “lugar total”. “Espaço fechado individual: kéliion, cella: fundamento da idiorritmia” (Barthes, 2003:95). Ela estava sempre ali na rede-trono-esquife onde, homeopaticamente suicida, preparou a morte, mas atenta a tudo e cercada por muitos, jamais negligenciou a *oikonomia* (Agamben, 2009:35).

O coração crescido, a obesidade mórbida, a insuficiência respiratória e a dificuldade de locomoção em decorrência de uma vida inteira de excessos (*junkie food*, cigarros, automedicação, sedentarismo, várias tentativas de suicídio...) foram, aos poucos, reduzindo seu raio de ação: da calçada para a sala, da sala para o quarto e, aí, até onde a mão alcançava da rede. Todavia, lutava para manter tudo sob a severa vigilância dos seus olhos-verdes-de-gato-ladrão. A bem da verdade, uma estratégia panóptica (Foucault, 1991:173-199) de controle sobre o mundo, seu mundo.

Ossos

O coveiro abriu o túmulo lacrado há mais de uma dúzia de anos e, afora as baratas e outros bichinhos subterrâneos, não havia ali indício nenhum de vida. De lá, tirou, com as próprias mãos, um punhado de ossos descarnados e gris que estalou e jogou numa caixa de zinco tão pequena quem nem para caixão de anjo serviria. Mas coube o(s) resto(s) do que um dia havia sido um homem inteiro. Não foi nem terrível nem lúgubre nem doloroso; asséptico, diria. Urgia preparar o túmulo familiar para o sepultamento da mãe. Com exceção da arcada dentária – e muito fugidamente... assim, um pouco protusiva e amarelada; dentes inferiores em desalinho -, em nada aquela ossada seca remetia ao meu pai quando vivo; estava mais para os esqueletinhos de sibites e calangos achados no meio do sertão esturricado do Ceará onde passamos a infância e com os quais brincávamos, meus irmãos e eu. Nada daquilo (a ossada paterna) me era matéria de memória, daí a analgesia.

O relógio de pulso, automático, de aço, alemão (presente dela!); o terno Valentino, comprado em longas prestações na Camelo Modas; estojos em inox e em vidro temperado, fórceps, pinças, bisturis, tesouras, afastadores, limas, alavancas e outros instrumentos cirúrgicos que ficaram da época do consultório odontológico; frasquinhos de vidro colorido de farmácia, ainda do tempo em que a faculdade de odontologia ficava na praça José de Alencar; o diploma e mais uma ruma de certificados, documentos, alfarrábios)... Enfim, recompunha o rosto do pai. Estripei a mãe e achei o pai que ela havia devorado. Aqueles armários, eles sim, eram a tumba familiar. Ao abri-los, exumei papai.

Desses objetos, dessas memórias, dessa experiência fúnebre, fiz meu ápeiron e com ele compus uma missa negra, um “Réquiem para meus pais”.

Parte II: Missa

Ritos iniciais

Primeiro tempo: Acolhida

Ação performática #1: Paidéia

*Requiem æternam dona eis, Domine,
et lux perpetua luceat eis.*

Tutunho montou sua tenda (skênê) ali. É provável que ela nunca tenha saído daquele lugar e que ele apenas regressara, porque assim havia de ser; está dito: “o bom filho a casa torna”. Naquele estado, coberta de pó, bolor e teias de aranha (índices dos únicos modos de vida ainda possíveis ali: os insetos!), ele mal reconhecia a casa sempre, sempre, impecavelmente limpa e arrumada. Graça, sua mãe, era assim, tinha manias de limpeza.

Em meio às ramagens do jardim-quintal que, agora, sem os cuidados dela e dos empregados, esparramavam-se pelo chão, telhado e trepavam-se nas paredes e muros, enraizando-se e abrindo-lhes rachaduras, aí, nesse sítio desolado, nas ruínas de sua memória, quem nem no ato-chamado franciscano, (re)fez sua igreja; seu templo. Ali, só ele e seus “cambones”: a irmã, o companheiro, os amigos do Balbucio, um tatuador... e os fotógrafos, muitos. Ao ‘público’, restara a laje do primeiro andar, travestida numa espécie de camarote, e as venezianas e grades das janelas e da garagem que, como o véu do santos-dos-santos, separavam o sagrado do profano, o público do privado, palco e plateia (porque há, nesta última oposição, algo de rito!). Arquitetado seu microcosmo, Tutunho performou seu Réquiem.

Então, fez daquele lugar, a sinagoga para suas talifot, a igreja para o seu ofício, o terreiro para sua gira. Aquela casa ainda propriedade familiar e que um dia havia sido um lar, agora, assim empoeirada, escura, com paredes e armários embolorados, com o mato do jardim, sem poda desde o último inquilino, espalhando ramos pelo chão, era um mausoléu. Sepultados ali, memórias, afetos, projetos, sonhos, vidas inteiras, as que se deram – Deus as tenha! – e as que não – o Diabo as carregue! De um jeito ou de outro: *réquiem!*

Na manhã do primeiro aniversário de morte da mãe, estavam todos lá: amigos, familiares, alunos, colegas de trabalho... menos o caçula. Dividiu o lugar em dois. Dentro da casa e na laje, os leigos, as almas da messe. Daí, só tinham acesso ao que a visão distanciada ou através de persianas e grades de ferro, agindo como um véu, permitia-os. E do jardim-terreiro, outrora lugar de pagode e novenas, fez o santo dos santos, o altar no qual performaria duplo papel: sacerdote e vítima sacrificial.

Ficou nu. Primeiro tirou a camisa de crochê branca feita por uma tia há mais de três décadas e conservada intacta pela mãe. Depois, um par de tênis, presente do pai, quando nem havia completado os vinte. Por fim, as calças dadas pela mãe quando saiu de casa, havia treze anos. Fazendo isso, despiu-se das vestes sacerdotais.

Se eu quiser falar com Deus
Tenho que ficar a sós
Tenho que apagar a luz
Tenho que calar a voz
Tenho que encontrar a paz
Tenho que folgar os nós
Dos sapatos, da gravata
Dos desejos, dos receios
Tenho que esquecer a data
Tenho que perder a conta
Tenho que ter mãos vazias
Ter a alma e o corpo nus
(Gilberto Gil, *Se eu quiser falar com Deus*, 1981)

Sem trazer sobre si nada do século, rumou em direção ao sagrado. De tudo despojado, podia iniciar sua paidéia.

Houve um tempo em que desejou – e creu que podia – ser santo. Saiu de casa, largou os estudos, renunciou as grifes e se cobriu com andrajos, fez votos, mortificou o corpo com jejuns frequentes, reprimiu os impulsos eróticos, leu as escrituras, pendurou um tau no pescoço e arrastava, para todo canto que ia, uma bíblia no sovaco e, nas mãos, um rosário cujas contas debulhava em quase todo tempo inútil: filas, ônibus, salas de espera até mesmo quando caminhava. Como o jovem Sidarta (Hesse, 2008), de tanto negar a carne, amofinou-se e envelheceu. Tanto fazia... A santidade – “sede pois perfeitos como vosso pai celestial é perfeito” (Mt 5, 48) – tornara-se para ele como um horizonte que se afastava a cada ave-maria que rezava.

Disse-me um amigo – que havia ouvido, não sei onde, talvez num desses programas matutinos da tevê ou lido numa revistas sempre superinteressantes que povoam as bancas de jornal – que tudo que se faz durante três semanas seguidas vira um hábito. Nunca consegui!

Ainda consta no site:

Durante os três meses do processo, trabalharei por uma reeducação do meu corpo e da minha alma. Trata-se da ideia de Paidéia (“educação de meninos”): formação do homem, da busca da virtude (Aretê), do ideal de belo e bom (kaloskagathon), de valores como: honestidade, perseverança, elegância, justiça, temperança, discernimento, sabedoria, paciência, humildade, fidelidade e generosidade como patrimônio, herança paterna/materna. Outras ideias: cuidado com o corpo; mortificação do corpo; estoicismo; vida monástica; “corpo são, mente sã”. (Oliveira Jr., 2009:s/p)

A dietética

Amar o próximo como a si mesmo, honrar os pais, não levantar falso testemunho, não matar (nem em pensamento!), ser casto, não cometer adultério, não roubar, não levantar falso testemunho (ou fococar!), não coibir o que é dos outros, não mentir, não ter preconceitos; não ceder a ira, inveja, preguiça, gula, avareza, luxúria, soberba; ser pontual e assíduo; cuidar do corpo (não fumar, não beber, não usar drogas, não comer açúcar, evitar carnes vermelhas, beber dois litros de água por dia, não arrancar/cortar pelo do corpo, não espremer cravos / espinhas, usar protetor solar, escovar e fiar os dentes após as refeições e usar bitufo em dias alternados, cortar a unhas semanalmente, fazer exercícios físicos diariamente); consultar médicos (dentista, dermatologista, cirurgião plástico, clínico geral, urologista)

Procurou o santo, deu de cara com a besta e entendeu que só podia ser homem; quase!

Veza por outra, ainda gravo alguma coisa para o vídeo-diário, que nunca teve periodicidade superior a três dias consecutivos; de vez em quando, às vezes por até uma semana consecutiva, faço fotos periódicas do corpo nu (frente, costas, perfil direito, perfil esquerdo) com a intenção de ver se houve algum “progresso”; controlo a quantidade de água bebida, hoje, cerca de um litro por dia, mas a meta, são dois litros; pago o mês integral na ginástica, mas, não supero a média de três dias semanais; a dieta alimentar está longe de ser correta e regular, a compulsão oral (verbo, comida, fumo e sexo) é incontornável herança familiar; durmo mal; e não tenho paciência nenhuma para listas, fichas, tabelas, agendas, elas só evidenciam meu caos interno, este, mais do que o externo, incontornável.

A aretê grega é tão inatingível quanto o ideal de santidade judaico-cristão. Se o último impõe Eloim (deus) como modelo, o outro, Aquiles (o herói!).

O work-in-progress nunca se completou. E não desisti dele. Alimento-o vez por outra para que não amofine de vez. Será que é possível a virtude, a aretê, a santidade? No meio está a virtude. É possível fazerem, em balança justa, terem o mesmo peso Apolo e Dionísio?

Segundo tempo: Ato penitencial Ação performática #2: “Mea culpa” ou “O castigo” ou “Bode expiatório”

Por uma culpa, uma máxima culpa, que não era (mais) de ninguém, e diante de todos, da virgem Maria, dos anjos e santos, de Oxalá e Alá, amém!

Tutunho penitenciou-se, numa ação violenta e catártica – despiu-se completamente... flagelou-se com açoitados de galhos de acácia... transformou um brinco da mãe em piercing lingual... – e, desse jeito, traduziu performativa e poeticamente os violentos castigos – natural! – aplicados a ele, ainda menino, pelo pai e pela mãe.

[No dia seguinte, em sala de aula, alguém queixou-se: – Não vi quase nada... Havia fotógrafos demais! Parecia que você estava fazendo a performance só para as câmeras! Você estava sendo dirigido por eles?]

Muito embora cumpram, não só nestes mais em outros trabalhos meus (Carmem da Silva e A Paideia de Tutunho, por exemplo) esse papel – necessário não só por razões meramente de memória arquivista, mas porque já investigava aí a relação entre a espetacularização e mercantilização da performance, radicalmente assentadas no registro e mediação massiva tecnológicos, sem os quais ela não pode nem ser espetáculo, nem mercadoria... – a presença e a função dos fotógrafos, dos equipamentos que portam, na cena, e das imagens (fixas e em movimento) que produzem e disseminam, ao vivo, por stream, ou, posteriormente, impressas ou digitalizadas, superam a mera necessidade de registro, outrossim, metáforas seriais (Caprettini, 1994:247) que são, alegorizam os múltiplos regimes de imagens, especialmente as técnicas, no mundo contemporâneo. Fotojornalistas, fotógrafos de arte ou amadores, cinegrafistas, câmeras fotográficas, de vídeo, webcams, telemóveis, refletores, flash, rebatedores, microfones, fotômetros, notebooks, fios... a parafernalha espalhada por tudo e sempre a demandar por reajustes, o ruje-ruje em torno de qualquer movimento meu em cena, os constrangimentos e direcionamentos impostos à ação performática por tudo isso, a própria imposição da presença física de pessoas e equipamentos e a que devia servir as imagens geradas por e naquela situação (espetáculo, mercadoria, arquivo, informação jornalística e publicitária...), longe de colapsar a cena, contaminam-na com sua memória semiótica, retiram do seu interpretado imediato (Santaella, 2001:47) seu lastro conceitual e tornam-se dela o substrato semântico do qual um mapa absoluto, é-me óbvio, não posso traçar.]

Do sacrifício de Tutunho, imagens, aparelhos, funcionários, às vezes operadores (Flusser, 2001), são, antes de tudo, um véu, que começa a ser tecido na dança frenética de fotógrafos e seus assistentes à volta dele em busca do mais próximo e melhor ângulo para as imagens, compoendo uma cortina esgarçada, posto que constante, entre o público – para quem grades, venezianas e a laje alta já só permitiam uma cena espartilhada e diminuída – e Tutunho, e, não sem antes passar pelas deformações e amputações do real inerentes às aquelas mediações, em particular a tecnológica, das quais nos advém apenas pálidos frames do mundo, tem seu arremate na perda de

intensidade de presença, fator constituinte da própria ideia de performance. O esmaecimento da presença nessas representações resulta do modo como o consumo contemporâneo de imagens foi afetado pela falência da utopia romântica de mimese total, de um ícone perfeito, coisa que as imagens técnicas, vítimas maiores dessa perda de fé na natureza analógica da imagem, não são: delas, que se esperava fossem mais verdadeiras, porque não feitas por mãos humanas (Belting, 2011:67), não se perdoa a falta.

Benjamin:

Não existe, durante a filmagem, um único ponto de observação que nos permita excluir do nosso campo visual as câmaras, os aparelhos de iluminação, os assistentes e outros objetos alheios à cena. (...) Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade “pura”, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico, isto é, a imagem é filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie. A realidade, aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica, acaba se revelando artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor no jardim da técnica. (Benjamin, 1993:186)

E...

(...) o cinegrafista penetra profundamente as vísceras dessa realidade. As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta de inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis. Assim, a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade. (Benjamin, 1993:187)

Ora, é dessa ação cirúrgica dos aparelhos sobre o real, desse mundo esarteado a bisturi, estripado e recomposto nessas imagens que Tutunho cria um jogo quase-velasqueano (Foucault, 1996:3ss.) de apresentação e ocultamento, de visibilidade e invisibilidade em torno de sua performance. Por um lado, os aparelhos são os únicos olhos e as imagens, as únicas visões possíveis de seu rito. Só por elas, a cena sonogada ao público pode ser fixada (eternizada?), vista (registro), lembrada (arquivo) e comprovada (documento). Além disso, proximidade

física extrema entre aparelho e performer, assim como o poder de detalhamento, ampliação e fixação das imagens técnicas propiciam um certo modo de performer só possível na situação instaurada pela presença do aparelho e seu operador; vide o problema da pose em Barthes (Barthes, 1984:22) e podem, pela ampliação de recortes específicos apontar para os pequenos gestos do performer, para as ações mínimas – a micro-performance! – que são mascaradas pela ação grandiloquente e global. E aqui há um aspecto nodal para a discussão, ainda por ser feita, sobre a mediação tecnológica e a perda de presentidade ou autenticidade da performance na medida em que determinadas situações performativas, como a vídeo-performance, e.g., só se realizam, só se constituem de fato, inclusive em termos de recepção, a partir dessa mediação e, muitas vezes, dessa fixação... (Por isso, sim, Tutunho performou para as câmeras e fotógrafos e por eles deixou-se, porque quis, dirigir!)

Ainda em favor do poder de (re)apresentação dessas imagens, apesar de profundamente abalada pela intromissão das imagens digitais, a natureza indexical das imagens em jogo na ação, o seu “é isso aí!” (Barthes, 1984:14), suplementam a face icônica do signo atravessando-o com sua materialidade. Resultantes dessa semiose, essas imagens ultrapassam o nível das meras analogias, alimento para os olhos, e tornam-se – em alguma medida – resquícios materiais da cena: relíquias!

Na fotografia, a cópia não é sequer um original, e decerto também não o negativo, a partir do qual se fizeram todas as cópias; o original é, pelo contrário, o corpo fotograficamente reproduzido, cuja aura se transfere para a fotografia. Benjamin reconhecia esta aura só na fotografia dos primórdios, como efeito da técnica ainda lenta da pose. Havia “uma aura” que rodeava “os primeiros seres reproduzidos” e que depois se perdeu, quando as sombras nas primeiras tomadas se dissolveram e o instantâneo, com sua fugaz actualidade, se introduziu no meio. No entanto, este princípio histórico-mediático não é, neste caso, suficiente. A aura na fotografia veio de longe e apoderou-se penas de uma nova técnica para elevar um corpo efêmero do tempo à intemporalidade, tornando todavia visível o lapso de tempo que o separa do observador. Se o próprio Benjamin admite que a “diferença entre técnica e magia” se há-de entender como “uma variável histórica”, então nessa observação existe o palpite de que técnica e magia estiveram sempre próximas uma da outra. No caso da fotografia, isto significa que ela sugeria um trato mágico com as imagens. (Belting, 2001:76)

Embora Tutunho não ignore o estatuto sagrado e o valor de culto que, considerando-se os aspectos

acima, poderiam ser atribuídos a estas imagens, não sucumbe à falácia de uma recomposição da aura (Benjamin, 1993:187), não se deixa arrastar por uma nostalgia melancólica da imagem pré-industrial, pré-fotográfica, autêntica, única, cultural e aurática pois, ironicamente, sabe, elas, estas imagens, profanam aquela função ritual, aquele valor de culto, toda e qualquer possibilidade de aura, elas são olho-midiático, cedo ou tarde, alimentarão a rede do mercado de arte, a necessidade de comprovação curricular, os editais para financiamento público, as publicações acadêmicas, às páginas dos cadernos de arte dos jornais e aos sites especializados, até que, saturadas, já não preservem (quase) nada da força da presença performativa inicial; servem, ao fim e ao cabo, tão somente ao espetáculo, mais que “um conjunto de imagens”, “uma *Weltanschauung* que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou”, “uma relação social entre pessoas, mediada por imagens.” Sim, “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente, tonou-se uma representação.” (Debord, 1997:13-14 passim)

No seu Réquiem, Tutunho tensiona o par espetáculo e anti-espetáculo. Em contraposição ao estatuto espetacular das imagens – como definido acima –, mas sem de todo negá-lo, ele recorre à micro-performance, que aqui não tem a ver somente com a ideia de escala espacial (objetos e espaços pequenos), com a quantidade de pessoas na plateia, com a duração temporal da ação ou com o nível de investimento em produção e divulgação (vide o trabalho de grupos como Pop Up Opera, Field Trip, Odd Comic, Simply Told, Folded Feather). Embora sua cena seja sempre marcada pela negação de uma certa dramaturgia tradicional, com público selecionado e avisado de última hora, falta de marcação e de roteiro pré-definido, pela não-linearidade narrativa, o que Tutunho busca é antes um modo de apresentação do sujeito (auto-performance) que se revela – por meio dessa instabilidade cênica – nos pequenos movimentos, nos gestos inesperados e nos automatismos incontroláveis do performer em cena. A presença imperiosa do eu que aí se impõe leva a falência qualquer ideia de representação, de algo que se coloca no lugar de outro, como dirá Peirce, e a performance torna-se assim lugar de subjetivação. Ali, no micro, o macro se monta. A parte contém o todo!

Liturgia da palavra

Terceiro tempo: Liturgia da Palavra Ação performática #3: “Lamentos da cova”

Sentou-se no túmulo da família e, como uma carpireira pop, cantou e chorou.

Eucaristia

Quarto tempo: ofertório Ação performática #4: “Coroa de Flores”

Depositou uma coroa de flores sobre o túmulo e, ao fazê-lo, reatualizava o gesto ancestral que inaugurou o homem (Leroi-Gourhan, 2007). Porque é possível que o ideal de transcendência, sem o qual o conceito de antropos não se substancia, só surge diante da consciência (ou medo!) da morte e do desejo de suplantá-la (Morin, 1997).

É possível que o sepultamento dos mortos tenha sua origem nos ritos agrícolas de fertilização da terra nos quais uma noção de tempo circular, que se refaz periodicamente, num eterno retorno (Eliade, 1992).

Cemitérios, do grego *koimeterion* (*koimao* = dormir, descansar): “lugar de dormição” (Aldazábal 2013:s/p), “lugar de repouso e esperança” (idem). Sepultar é empregar; túmulos são úteros, sementeiras (como no dicionário: “viveiro de plantas; canteiro, pepineira”, “*árvore-mãe*”, “conjunto de plantas que se deixam ficar até o ponto de produzir sementes, que serão aproveitadas para novas sementeiras”, “aumento por meio da reprodução; proliferação, multiplicação, propagação”, “ponto de partida; começo, origem, causa”) (Houaiss, 2012:s/p) Sepultar é semear: daí inumar, do latim *hūmus* (= terra): “se o grão de trigo não morre, só ficará, mas se morre, em abundância dará o seu fruto eterno que não morrerá” (João 12, 24).

Era um gesto singelo, anti-espetacular, micro, mas ainda assim, ou melhor, por isso mesmo, performático.

Quinto tempo: consagração Ação performática #5: papaimamãe

Como é essa posição “papai mamãe”

(...)

Melhor resposta - Escolhida por votação 39% dos votos

Menina, essa posição está ligada a uma época antiga e reforça a ideia do “homem ser superior a mulher” pelo fato deste ficar por cima. No entanto, é uma ótima posição para a mulher, o clitoris é atingido facilmente, é possível beijar a boca, o pescoço, as orelhas e os seios (não existe nada mais sublime do que um mamilo entre os lábios) e com um pouco de molejo pode levar qualquer um de nós homens ao delírio. Um casal normalmente começa a fazer sexo desta forma e depois vai variando, faz em pé, de lado, de costa, vai depender apenas do desejo, da liberdade e do conhecimento mútuo.

Gigi:

Como mulher te digo que essa posição é antiga e não é uma das melhores. Papai e mamãe viram rotina.

Silvia:

As pessoa que indico para responder com seriedade são seus pais ou professores.

Mas esse nome "papai mamãe" se dá ao fato de não existir nessa posição nada mirabolante em matéria de sexo....

A posição papai mamãe é do tempo em que fazer amor...era realmente fazer "amor"...

Bjs!

Daí "papaimamãe": o neologismo feito por justaposição e derivado do nome vulgar que se dá às relações sexuais nas quais o homem fica por cima da mulher deitada; a posição recusada por Lilith, audácia que lhe custou o exílio sobre as águas do mar. Posição sexual paradigmática no imaginário machista judeu-cristão como modelo de conjunção carnal lícita, posto e pois que, estando o macho por cima, reforça a supremacia fálica. Interfiro no(s) significante(s), tiro-lhe(s) o hífen, sema possível de relações como coordenação e subordinação e da própria individualidade dos termos e, portanto, inapropriado para significar o amálgama das potências feminina e masculina imprescindível a qualquer ontogênese, para que não haja mediações, terceiros, mas somente implicação mútua ao ponto da indistinção entre os fatores da função. Sim, porque a justaposição funde-os torna-os xipófagos anímicos: "duas almas num sabugo". Ao fazer assim, revigoro o poder erótico do significante, torno-o de novo vicejante e fértil, faço-o brilhar, como numa epifania.

Trata-se de cópula, de conjunção carnal e espiritual; dum coito. É o ápice erótico de toda celebração eucarística, a consagração, quando, não num embate irreconciliável e infindo, mas solidárias, vida e morte engendram ser.

Era o pôr do sol do primeiro dia do Chanuká, a festa das luzes e já estavam todos lá: meia dúzia de alunos, outra de amigos, alguns da época em que a casa ainda vivia, fotógrafos... Assim que o vermelhão do arrebol tornou-se pretume, numa mão, empunhei a lanterna do papai, com a outra agitei a sineta de prata que mamãe colocava ao lado da cama para pedirmos ajuda quando doentes. Tililim tilim... – Tô com fome! Tintililim tintim... – Tô com febre! – Tintinlimtintim... – Posso tomar guaraná, mãinha?

Tintim linlim e um luzeiro. Faltavam as velas para a procissão. Mas se havia telemóveis, não faltava nada. Esses dispositivos, oni-utilitários e ubíquos que, talvez, não engendrem sujeitos, oxalá somente espectros de sujeito (mas quem pode ser sem eles?) (Agamben, 2009:43), também servem de luz de emergência. Que cada um acendesse seu círio hodierno e adentrasse a catacumba que agora era aquela casa. Lá dentro, dispostos estrategicamente nos cômodos, objetos paternos e maternos, distribuídos sempre assim: um ou mais dele emparelhados a um ou mais dela (com exceção da foto de casamento, porque aí o casal é evidente!).

Esses objetos, arrumados em pares, mais que a luz tibia dos celulares, eram pontos de luz nas trevas do esquecimento nas quais havíamos mergulhado a casa. Cuidadosamente escolhidos e combinados para condensar semanticamente, por um lado, afetos, valores, tensões e, por outro, os distintos vetores e hierarquias nascidos da vida familiar, eles eram os paradigmas a partir do qual o sintagma – determinado por uma sintaxe instável, imprevisível, inconsciente, mesmo, só determinada a posteriori e por hermenêutica própria – se perferia, aqui, em fluxo contínuo, automatismo surrealista: como na psicanálise, discurso cascata.

Tento refletir, a partir dos objetos pessoais dos dois, esses depositórios de memória afetiva, as ideias de vida e morte, eros e tanatos, dor, perda e renascimento.

Parece mórbido ou arte de divã. Talvez seja tudo isso. E por que a (minha) arte deveria evitar tais questões? É estranho o modo como lidamos com a dor e a morte: negando-as. Todavia, nada é mais natural ao homem – não o fato de sentir dor ou morrer, coisa a que outras formas de vida também estão sujeitas –, mas a consciência delas.

1: grau zero / cópula

(espingarda e terço)

2: Identidades

(carteiras de identidade)

3: festa

(Terno Valentino e Vestido Azul)

4: Máquinas de afeto

(máquina de escrever/ máquina de costura)

4: par perfeito

(Foto do Casamento)

5: de-para

(correspondências)

6: in

(Anel de formatura do papai entre os anéis da mamãe / Colar de pérolas da mamãe dentro de uma caixa cirúrgica do papai)

7: mãos

(Instrumentos odontológicos do papai e tesoura de cabelo da mamãe)

8: causa vitae

(exames médicos)

Viver a dor. Analgésicos, anti-depressivos, ansiolíticos, anti-psicóticos. Antídotos para a dor e para a loucura.

9: Certidão de óbito

(certidões de óbito)

10: herança

(Fotos de formatura)

Sobre discurso e memória, diz Sarlo (2007:51):

O discurso da memória, transformado em testemunho, tem a ambição da autodefesa; quer persuadir o interlocutor presente e assegurar-se uma posição no futuro, justamente por isso também é atribuído a ele um efeito reparador da subjetividade. É esse aspecto que salientam as apologias do testemunho como "cura" de identidades em perigo.

Sexto tempo: comunhão Ação performática #6: “Maria”

Escrevi isto em 2009:

Antes de morrer, minha mãe cortou meus cabelos (ela era cabeleireira!). De lá pra cá, nenhuma tesoura tocou meus cabelos. Também não faço a barba desde o carnaval. Eles – barba e cabelo – servirão de suporte para vidro de perfumes vazios que formarão imensos dread locks. A ação é a seguinte: o público chega e me encontra sentado, nu, diante de um espelho que foi do salão de beleza da minha mãe. Cada pessoa é convidada a colocar os vidros de perfume no meu cabelo e barba. Quando todos os vidros de perfume estiverem amarrados aos meus cabelos, percorrerei todos os compartimentos da casa como num processo de purificação do ambiente (como numa defumação!). Minha mãe adorava perfumes e costumava colocá-los nas roupas lavadas, na madeira dos armários e, abundantemente, nos filhos após o banho. Referência: Maria Madalena lavando os pés de Jesus com perfume e enxugando-os com os próprios cabelos: preparação para a morte. (Oliveira Jr., 2009:s/p)

Ritos finais

Sétimo tempo: Final Ação performática # 7: “O banho”

Raspou os pelos, como quem raspa o tempo!
Banhou-se, e se foi.

Não era nem o novo Tutunho que desejou ser, nem o velho do começo.

Apenas outro.

Bibliografia

- AGAMBEN, G. (2009) – *O que é o contemporâneo*, Chapecó, Argos.
- ALDAZÁBAL, J. – *Dicionário Elementar de Liturgia*. http://www.portal.ecclesia.pt/ecclesiaout/liturgia/liturgia_site/dicionario/prefacio.asp (acedido em 05.05.2013).
- AULETE: iDicionário http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=acribomania (acedido em 07.05.2013).
- BAKHTIN, M. (1987) – *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, São Paulo, HUCITEC.
- BARTHES, R. (1984) – *A câmara clara*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- BARTHES, R. (2003) – *Como viver junto*, São Paulo, Martins Fontes.
- BELTING, H. (2011) – *A verdadeira imagem*, Porto, Dafne.
- BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. _____, (1993) – *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense.
- CAPRETTINI, G. P. – “Alegoria”. (1994) *Einaudi: Signo*, Lisboa, Imprensa Nacional/ Casa da Moeda.
- DEBORD, G. (1997) – *A sociedade do espetáculo*, Rio de Janeiro, Contraponto.
- ELIADE, M. (1992) – *O mito do eterno retorno*, São Paulo, Mercury.

FLUSSER, V. (2001) – *Filosofia da caixa-preta*, São Paulo, Annablume.

FOUCAULT, M. (1991) – *Vigiar e punir*, Petrópolis, Vozes.

HESSE, H. (2008) – *Sidarta*, Rio de Janeiro, Record.

HOUAISS, A. – *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm> (acedido em 07.05.2013).

LEROI-GOURHAN, A. (2007) – *As religiões da Pré-História*, Lisboa, Edições 70.

MORIN, E. (1997) – *O homem e a morte*, Rio de Janeiro, Imago.

NASCIMENTO, F. – “As artimanhas do esteta-artífice”. *Revista Letras*, 62 (2004) 41-59.

OLIVEIRA JR., A. W. – *Réquiem para meus pais*. <http://requiempameuspais.blogspot.de/2009/12/paideia.html> (acedido em 03.05.2013).

SANTAELLA, L. (2001) – *Matrizes da linguagem e pensamento*, São Paulo, FAPESP/ Iluminuras.

SARLO, B. (2007) – *Tempo passado*, São Paulo/ Belo Horizonte, Companhia das letras/ Editora UFMG.

Notas

¹ Postagem disponível em: <http://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20060714155821AAjmaN4> (acedido em 03.05.2013)