

GESTO E PERFORMANCE: DISPOSIÇÕES DA PRESENÇA NA OBRA DE ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO

*Gesture and performance: provisions present in the work of Arthur Bispo do
Rosário*

(Cruz Santos, Etevaldo; Me; Universidade Federal da Bahia,
theozurc@hotmail.com)¹

Resumo: A partir da abordagem compreensiva, este estudo apresenta, de forma propositiva, aspectos que procuram distinguir no plano teórico-conceitual, as dimensões do gesto e da performance presentes na obra do artista Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). Serão destacadas, também, as interfaces conceituais entre presença, espetacularidade e teatralidade.

Palavras chave: Gesto; performance; presença.

Abstract: Starting from a comprehensive approach, this study presents proposals regarding the dimensions of gesture and performance in the work of artist Arthur Bispo do Rosário (1909-1989). The conceptual interactions between presence, spectacularity, and theatricality will also be featured.

Keywords: Gesture; performance; presence.

Introdução

A proposição da diferença entre o Gesto e a Performance, na circunscrição de uma dada produção de arte, é um exercício teórico-conceitual ambicioso e complexo que, mais do que demarcar as fronteiras rígidas de distinção, coloca-se entre as interfaces que atravessam tais instâncias e seus pertencimentos. Posto nesse ponto de inflexão, tomamos o mesmo modo apresentado por Armino Bião (1950-2013), em *A metáfora teatral e a arte de viver em sociedade* (1989), cujos objetivos também foram apresentados, ainda numa proposição embrionária, sobre os aspectos epistemológicos desenvolvidos em sua tese de doutorado, *Théâtralité et spectacularité: une aventure tribale contemporaine à Bahia* (1990).

¹ Doutorando pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Universidade Federal da Bahia.

Em termos metodológicos, optamos por uma perspectiva compreensiva, na medida em que nos colocamos a compreender a interdependência entre o sujeito e o objeto. Portanto, partimos da afirmação que toda produção é portadora de significação e que por seu turno, é engendrada a partir e nas relações intersubjetivas que são ressignificadas no caldo da cultura e no corpo da história.

Outra dimensão que a perspectiva compreensiva postula está relacionada com aquilo que Renata Pitombo Cidreira (2014) chama de 'Princípio da Intercompreensão Humana', pois como afirma a autora:

Tal perspectiva comporta sempre um ou vários 'momentos de compreensão intuitiva, a partir de um esforço de empatia, de significações as quais' todos os fatos humanos e sociais estudados são portadores. (CIDREIRA, 2014, p.14).

Lançando mão da abordagem compreensiva, enquanto vetor metodológico, a fim de nortear nossa pesquisa, nos posicionamos diante de um desafio mais do que um obstáculo. Dessa forma, adotaremos um campo conceitual norteado por autores como: Paul Zumthor (1915-1995), Armindo Bião (1950-2013), Monclar Valverde, Renata Pitombo Cidreira e Giorgio Agamben.

Dessa maneira, serão apresentados alguns jogos conceituais que procuram lançar mão de aspectos referentes à performance e presença, gesto, teatralidade e espetacularidade. Todos eles entrelaçando-se na produção artística de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989).

A Obra do artista sergipano veio à tona no tecido da cultura brasileira de modo singular, mas não exclusivo e monadológico. É uma obra composta por diversas e complexas camadas de processos históricos que foram plasticamente sobrepostas pelo artista no seu grande inventário. A relação de pertencimento entre Bispo e a materialidade de sua Obra nos restitui, enquanto partícipes do seu acontecimento, à certeza da 'manualidade' da presença, ou seja, à relação de proximidade com objetos e o mundo. Em outros termos, é a evidência patente da inter-relação entre o corpo e o mundo, pregnância que perpassa a experiência sensível e o compartilhamento de sentido no corpo da história e da cultura.

No que diz respeito ao aspecto institucional de seu aparecer, arriscamos afirmar que o vinco 'originário' decorre de sua ausência e apagamento, pois é uma obra que resulta de uma vida expropriada, situada à margem da sociedade, mas

que explode em toda sua força sensível, cuja presentificação traz o próprio artista como afirmação da presença em meio ao inventário.

Ora, se somos obrigados a reconhecer a presença do próprio artista como parte de sua obra, as instâncias do gesto e da performance estão instituídas enquanto condição de possibilidade desse acontecimento, ao passo que a presença instaura o movimento como elemento interativo entre a obra e o mundo - elã sensível que comunica e compartilha o sentido do seu presente numa dinâmica intersubjetiva de amplificação dos horizontes de expectativas.

A dimensão performática da obra-presença

O entendimento de que a dimensão performativa articula no seu ato os enlaçamentos de sentido compartilhado, a partir e com o empenho do corpo, nos remete às considerações de Paul Zumthor (1915-1995), em *Performance, Recepção e Leitura* (2014). Segundo Zumthor, 'a performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional [...] um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar'(ZUMTHOR, 2014, p. 35). Na circunscrição da *performance* é possível criar processos de produção de novas experiências estéticas, éticas e políticas porque ela se situa na abertura para o outro. De outro modo, a performance reafirma a dimensão ativa da inter-relação e compartilhamento de sentido sensivelmente compreensivo.

Etimologicamente, diz Zumthor, o sufixo já designa uma ação em curso que jamais poderá ser dada como acabada, pois podemos dizer que ela traz a carga do movimento ao posicionar-se no aberto da possibilidade. Já o prefixo globalizante nos remete a uma totalidade da forma que não pode ser apreendida, pois arriscamos afirmar que a 'forma' se mostra em perspectiva, isto é, no modo circunscrito e disposto em relação ao corpo de outrem. A performance, portanto, institui a forma no improvável, mas compreensível em seu modo de aparecer. Esse aspecto situa a performance na abertura desejante do movimento e abre-se à ressignificação da forma que ela apresenta, ou seja, a performance transmuta-se na inter-relação entre corpos presentes que se comunicam.

Portanto, a performance é um modo de saber-ser da própria presença, instituída de forma movente, numa dada condição espaço-temporal, que encarna

o sentido num corpo atuante. Assim, do mesmo modo que Zumthor, destacamos algumas características da performance; a primeira delas diz respeito ao aspecto do sentido comunicacional, ou seja, ela ‘concretiza’ algo reconhecido no bojo da cultura na qual ela está inserida; o segundo aspecto procura dilatar o contexto onde ela se encontra, ultrapassando o curso comum dos acontecimentos; a terceira característica destaca a reiterabilidade, cujos comportamentos são repetíveis, mas não são sentidos de forma redundantes – repetitividade da performance. Por fim, a quarta característica tange o aspecto comunicacional que se coaduna ao conhecimento, por isso, ela marca através daquilo que comunica.

Todavia, é preciso não incorrer na tentativa de amplificar a dimensão performativa, relegando à presença de Bispo uma postura *exclusivamente* cênica, cuja ação cotidiana ou o hábito da repetição se desvanecem por completo. Quanto à apologia da performance, Monclar Valverde, em *A performance como representação da presença* (2015), nos chama a atenção, em primeiro lugar, que a ‘apologia da performance’ é sintomática quanto à denegação do ‘que há de espontaneamente performativo nos desempenhos ordinários de qualquer corpo’ (VALVERDE, 2015, p. 57). Tal incompreensão parece supor, mesmo que de forma inconfessável, que haja a possibilidade do apagamento da presença em sua dimensão cotidiana ou de outro modo, que amplificação da performance crie um ‘ato inaugural’ de ‘novo’ modo de presença, inclusive chegando às inconsistências de negação do corpo.

Como nos mostra o autor, desde as reflexões hermenêuticas e fenomenológicas inspiradas em autores como Heidegger, Gadamer, Merleau-Ponty e Ricoeur, é no corpo que veremos o verdadeiro ‘meio da experiência’, lugar primordial de acesso a qualquer realidade (VALVERDE, 2015, p.62). Em outras palavras, podemos dizer que o corpo é o sensível que se presentifica inter-relacionando-se com o mundo e com os outros. Ao invés da passividade que apenas sofre influência exterior, o corpo é o lugar de predisposição e expressividade comunicacional.

No entanto, embora situada numa disposição comunicacional, é preciso destacar que nem todo gesto é uma performance, mas podemos dizer que há uma dimensão de performatividade em latência nos gestos humanos. Desse modo,

entendemos a *performance* como rasgo e fratura no instante, acontecimento de interpelação e inter-relação na já esgaçada 'realidade naturalizada' - abertura interrelacional de comunicação que se conduz na direção exterior a ela mesma. Todos esses aspectos nos remetem às observações sobre a exacerbação da *performance* como hipertrofia da presença. O autor chama à atenção para a postura crítica que precisamos tomar com vistas a evitar os extremos.

Devemos ter cuidado para nos situarmos entre duas posições extremas: a que vê a *performance* como uma forma de expressão singular e inédita e a que a concebe como uma atitude que está presente em qualquer gesto (VALVERDE, 2015, p.66)

Como dissemos acima, apostamos numa performatividade latente em todo gesto e também não consideramos a *performance* como expressão inédita e singular. A própria disposição comunicativa depõe contra à tentativa de singularidade inaugural da *performance*, já que a comunicação é circunscrita, culturalmente e historicamente compartilhada num horizonte de sentidos. Por isso, é preciso nos desvencilhar da sedutora tentativa de intensificação da presença através da *performance*, pois ela aponta um incomensurável desejo de purificação da expressão, desconsiderando o aspecto finalístico comunicacional do próprio modo de expressão.

Bispo 'aparece' mediado, inicialmente, por um veículo de comunicação. Isto é, nesse instante, a obra acionou inúmeros dispositivos que procuraram oferecer sentidos para sua emergência e presença no tecido da cultura. É preciso destacar, ainda, que sua aparição foi modulada no contexto interessado da narrativa televisiva e isso também contribuiu para que as instituições logo tratassem de 'nominar' aquele acontecimento estranho ao horizonte de expectativa compartilhado.

Desse modo, é preciso reconhecer a presença do aspecto cênico no modo como ele foi apresentado e de como ele passou a jogar com a teatralidade. José Castello (2009) destaca o cerimonial que compunha o movimento de Bispo em sua 'ateliê', bem como o modo solene de se deslocar entre sua grande instalação vestido com o Manto da Apresentação. É um modo cênico, circunscrito, comunicativo e contemporâneo de se presentificar, mas não parece solicitar uma atitude inaugural de gestualidade. É o seu modo de plasmar um campo simbólico

de sua obra que se inter-relaciona no contexto de sentidos do qual fazemos parte e com isso, podemos pensar a presença como um gesto que toma para si, a sustentação de seu modo de aparecer enquanto jogo e aposta.

A dimensão gestual da obra-expressão

Em *Notas sobre o Gesto* (2015), Giorgio Agamben discute a *gesto* a partir da crise da humanidade que perdeu o gestual, situada entre o final do século XIX e início do século XX. De Balzac a Gilles de La Tourette, a erosão do gesto passou a ser inscrita numa espécie de patologia social que eclode na emergência e proliferação de tiques, surtos espasmódicos e maneirismos, configurando-se como uma catástrofe generalizada na esfera da gestualidade. Na experiência cinematográfica, Agamben encontra os elementos para pensar o gesto em sua carga de sentido. Segundo ele o cinema consegue registrar essa perda do gesto, mas também, a tentativa de reapropriação do gesto.

No entanto, situada numa polaridade antinômica, a imagem também é um fragmento de um todo, anterioridade e posterioridade na história, que salta sobre si mesma em direção à recriação de uma outra totalidade. É a dimensão dinâmica da imagem, fragmentos de gestos tal como fotogramas de um filme perdido que readquirem sentido na reinserção do contexto. Para Agamben, o cinema reconduz a imagem à pátria do gesto, movimento de uma memória involuntária, erupção exterior à cartografia onde o sujeito se faz presença. 'O cinema é o sonho de um gesto. Introduzir nesse sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor.' (2015, p.58)

Uma poética do instante e do gesto, segundo Marta Dantas (2009), é o envolvimento do corpo de Bispo no conjunto de sua obra, incorporação como produção do sentido e evocação das coisas do mundo na coparticipação. 'Estes não estariam mais distanciados dele no espaço, no ambiente, mas incorporados nessa estrutura-extensão do corpo' (DANTAS, 2009, p.192). O corpo é a sede da experiência estética e onde estão inscritas as ressonâncias que impulsionam a vitalidade da criação, transmutando-se em devir-corpo que expõe a cada gesto da

presença as possibilidades das potências transformadoras não assujeitadas, que inseridas na dimensão sensorial da roupa no corpo.

Vilém Flusser (1920-1991), por seu turno, numa espécie de fenomenologia do gesto², através do movimento de reapropriação do cotidiano em sua pesada cotidianidade, pensa o gesto no enlaçamento do movimento na copresença entre o corpo e as coisas do mundo como lugar do gesto.

Segundo Flusser:

El Gesto es un movimiento del cuerpo, o de um instrumento unido a él, para el que no se da ninguna explicación causal satisfactoria.» Y defino asimismo lo de «satisfactorio»: en un discurso es el punto, que no necesita de ninguna discusión ulterior.(FLUSSER, 1994, p.8)

Assim, os gestos encontram-se no limiar da indefinição enquanto instância positivamente explicativa e a intencionalidade no involuntário da abertura do devir. No caso de Bispo, podemos imaginar as coisas e a mão, que se impõem como um acontecimento na plenitude do cotidiano, naquilo que se tangencia exterior à programação ou explicação causal. É o entendimento daquilo que está no mundo, registrando o mundo e compondo o mundo a partir da experiência sensível. No gesto, a afirmação da presença salta sobre o entendimento e sobre a dualidade entre o sujeito e o objeto. No gesto é engendrada a ressignificação das coisas e dos fenômenos, mas também com o gesto podemos compartilhar o sentido de nós mesmos.

Ora, mas é preciso estabelecer um ponto de inflexão que anuncie a distinção, mesmo que suas interfaces se entrelacem em algum ponto, entre o Gesto e a Performance. Sendo assim, o que é o gesto? Para responder a pergunta, seguimos a mesma direção a respeito de uma observação de Varrão³ (*apud* AGAMBEN, 2015, p.58). Agamben persegue a pista em direção ao conceito de gesto, estabelecendo uma sofisticada e preciosa distinção entre o *Gesto*, a *Ação* e o *Fazer*. Varrão demonstra, através das figuras do poeta e

² O caráter enigmático dos gestos deriva provavelmente de sua qualidade fronteiriça. Entre natureza e cultura, entre ação intencional e mera reação, Flusser associa os gestos aos misteriosos termos "Gestimmtheit" e "Stimmung". Os dois termos cobrem espectros semânticos muito próximos e são por vezes tomados como sinônimos. Enquanto que a primeira palavra poderia ser traduzida como "afinação" e "disposição", o segundo é costumeiramente vertido como "atmosfera", "afecção".

³ Marco Terêncio Varrão (116 a.C -27 a.C), filósofo e antiquário romano de expressão latina. (N.T.) As informações sobre Marco Terêncio Varrão foram buscadas no próprio texto de Agamben e transcritas integralmente como texto do autor (AGAMEBN, 2015, p.58).

do ator, a distinção entre o fazer (*facere*) e o agir (*agere*). Ora, esse exercício de distinção provoca uma inflexão para pensar a condição do poeta que ‘faz’ o drama, mas não ‘age’ o drama, mas também o ator que ‘age o drama, mas não o ‘faz’.

Diz Varrão:

De fato, pode-se fazer algo e não agir, como o poeta que faz um drama, mas não o age [agere no sentido de ‘recitar uma parte’]: ao contrário, o ator age o drama, mas não o faz. Analogamente o drama é feito [fit] pelo poeta, mas não é agido [agitur]; pelo ator é agido, mas não feito. Ao contrário, o *imperator* [o magistrado investido com o poder supremo], em relação ao qual se usa a expressão *res gerere* [cumprir algo, no sentido de apreendê-la em si, assumir-lhe a inteira responsabilidade], neste nem faz, nem age, mas *gerit*, isto é, suporta [sustinet]. (VARRÃO *apud* AGAMBEN, 2015, p.58).

O exercício de Varrão em distinguir o *facere* e *agere* deriva, segundo Agamben, de Aristóteles, que na *Ética a Nicômaco* faz uma oposição entre as duas categorias: o agir (*a práxis*) é diferente do fazer (*poíesis*). A finalidade do fazer é diferente do próprio fazer. Ele é exterior ao fazer, já que aponta para um fim, um *telos* que lhes é limite e propósito. Já o modo de agir da *práxis* não pode ser diferente de sua finalidade, ela é o fim em si mesmo.

Dessa maneira, é preciso considerar outro aspecto trazido por Agamben em sua obra *O Homem sem conteúdo* (2012). O autor retoma a distinção entre os conceitos de *poíesis* e *práxis*, considerando nosso entendimento contemporâneo, que compreende a *práxis* como ‘manifestação de uma vontade produtora de um efeito concreto’ (AGAMBEN, 2012, p. 67). Por isso, nosso estatuto produtivo é eminentemente prático. No entanto, como coloca Agamben, nem sempre houve essa unidade compreensiva do caráter prático da nossa atividade no mundo. Esse modo de compreender contemporâneo é instituído historicamente. Os gregos distinguiram a *poíesis* (produzir, no sentido de agir) e a *práxis* (fazer, no sentido de agir). O caráter da *práxis* estava na vontade que se exprime na ação e o impulso da *poíesis* estava relacionado ao modo prático de produção da presença como verdade que se exprime na ação, ou seja, no modo de desvelamento, *Aléthéia*.

Arriscamos afirmar que, na obra de Bispo, essas duas instâncias se confluem de modo coparticipativo, pois se a *poíesis* procura trazer o não ser ao ser, instaurando-o no modo da presença. A *práxis*, o trabalho, enquanto exercício nu da existência biológica, ação cíclica das energias de afirmação vital, também é um elemento partícipe desse processo. Não há como dissociar este segundo, pois o exercício laborioso lhes permitiu o modo de desvelamento de sua verdade e afirmação de presença produtora. Dessa forma, a ‘experiência central da *poíesis*, a produção na presença, cede agora o lugar à consideração do ‘como’ (AGAMBEN, 2012, p. 69), a obra foi produzida. Com isso, a saída do não ser para o ser, do escondimento para o desvelamento, da ausência para presença, traz consigo não só a obra como espaço dessa verdade, mas a própria presença do autor e o modo como ele ‘formou’ seu ‘*modo de formar*’. Portanto, é próprio da *poíesis* que ela busque a produção da verdade e abertura e que dela resulte ‘um mundo para a existência e a ação do homem’ (AGAMBEN, 2012. p. 70).

No que diz respeito à performance, ela também é uma manifestação de presença que emerge no processo interrelacional das intersubjetividades, guardando a intencionalidade de comunicação como finalidade. No texto *A performatividade da cena cotidiana* (2013), Cidreira destaca uma importante questão concernente à performatividade, a presença e os modos de composição da aparência. A partir da distinção que André Helbo faz entre performatividade integrada e performatividade pura, na ‘abordagem do espetáculo vivo, no campo das artes’, a autora estabelece uma analogia para pensar os modos de composição da aparência falando ‘de um corpo performático (performatividade integrada – representação) e de um corpo performativo (performatividade pura, cuja intencionalidade não está presente)’ (CIDREIRA, 2013, p.154).

Esta performatividade pura é o modo da presença na cena cotidiana, é vida plena da experiência do mundo. Já a performatividade integrada refere-se à presença cênica, cujo espaço é forjado como entorno da presença, envolvendo ator e espectador num ‘acordo sobre as condições de enunciação ou atuação’(CIDREIRA, 2013, p. 155). Concordamos com a autora na

afirmação de existe no cotidiano uma performatividade relativa que se manifesta nos modos de expressão e percepção do mundo reafirmando aquilo que chamamos de hábitos da vida, ou repetição não-redundante das pequenas expressões. Em outras palavras, é a performatividade latente que reside nos gestos. Ainda é preciso frisar que o corpo performativo é a radicalização da coparticipação do corpo no mundo – ‘total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundi-me com ele’ (CIDREIRA, 2013, p.155). Esse momento é decisivo para compreender a performance enquanto instância de comunicabilidade e copresença como sinalizamos no início do texto.

É a dimensão da comunicabilidade onde se coadunam o ator e o espectador. Não por acaso, as figuras que se presentificam no exemplo apontado anteriormente na citação de Varrão são o poeta e o ator. São duas personagens que reivindicam uma condição ‘teatral’ para empreenderem a comunicação. Desse modo, elas são da ordem da *performance*. Daí, retomamos outro aspecto das observações de Zumthor ao postular o intrigante entrelaçamento entre a performance e a leitura, com célebre citação de Garcia Lorca a respeito da união primitiva entre a poesia, a música e a dança, cujo conjunto é magicamente ligado, pois exige a ‘presença de um corpo, no recomeço incessante de um encontro’. E para ir mais além, diz Zumthor: o poema assim se ‘joga’: em cena (é a performance) ou no interior de um corpo e de um espírito (leitura) (ZUMTHOR, 2014, p. 61). É o que podemos chamar de modelo teatral que manifesta a poesia.

A performance tem um fim que não se dobra no próprio meio, mas é exterior a ele. O gesto, pelo contrário, paralisa a falsa alternativa entre fins e meios que se presentificam no fazer como um meio em vista de um fim, e ‘na práxis como em um fim sem meios, apresentando meios que, ‘como tais’ se subtraem ao âmbito da medialidade, sem se tornarem, por isso, fins’ (AGAMBEN, 2015, p. 59). Enquanto a disposição do *imperator* é da ordem do *gesto*, presença suportada no corpo presentificado silenciosamente no mundo, a performance encarna um modo de atuação, uma escolha com vistas à comunhão, coparticipação e recepção.

Ao colocar as duas figuras (poeta e ator), Varrão abre a possibilidade para pensarmos, ainda de maneira propositiva, a diferença teórico-conceitual entre a performance e o gesto, sem deixar de levar em conta as interfaces e fragilidades fronteiriças entre eles. O Gesto está na esfera da presença 'que torna visível um meio como tal', inelutável espetacularidade do corpo suportado numa condição interrelacional. O gesto é essa disposição. A disposição atravessada pela condição ética de proximidade com a alteridade. Seja o gesto do outro ou o gesto do próprio mundo, enquanto horizonte de experiência que também se impõe enquanto presença. O *ethos*, como aponta Agamben, é o mais peculiar do humano. Ademais, tomar para si a responsabilidade sobre o próprio modo de agir, apreendendo o adensamento da própria disposição é um dos modos que fazem da obra de Bispo uma obra do gesto porque ela é aberta ao compartilhamento comum na circunscrição da qual ela emerge fazendo aparecer o ser-em-um-meio da cultura.

De que modo é possível pensar a obra bispiana como uma obra também do Gesto? Agamben em seu texto *O autor como gesto* (2007), ao analisar o texto de Michel Foucault, *A vida dos homens infames*, destaca que o encontro dessas vidas com o poder, ao mesmo tempo em que às marcam com a infâmia, também às arrancam da noite do esquecimento, onde tais vidas humanas não teriam deixado nenhum sinal sobre si. E afirma que as vidas infames aparecem por terem sido citadas, de algum modo, pelos discursos do poder, que às fixaram como autoras de 'atos e discursos celerados', mas que mesmo assim, algo reivindica o próprio nome, a própria presença.

No entanto, a presença luminosa dessas vidas jogadas nas anotações de suas infâmias não são expressões ou modos de comunicação abreviados, pelo contrário, o modo como aparecem nas anotações das infâmias diz mais sobre a inexpressão a que elas foram relegadas, instaurando uma pista para compreendermos como o gesto se presentifica no paradigma da presença-ausência, pondo no visível os dispositivos que produziram estas ausências. Assim, as vidas infames que foram jogadas e decididas em palavras, para sempre lançadas na escuridão da desimportância, instauram-se como condição de possibilidade de tais palavras, friccionando suas ausências enquanto gestos

que excedem os registros, ou seja, 'estão no umbral do texto em que foram postos em jogo' (AGAMBEN, 2007, p.60), e nesse jogo, elas se abrem à dimensão ética porque são vidas e lugares possíveis.

Alguns estudiosos da obra de Arthur Bispo do Rosário defendem que a obra não deve ser analisada pela via da psiquiatria, da loucura ou da doença mental, já que a criação é da ordem da vitalidade. Quanto a isso, concordamos seguindo o mesmo viés reflexivo. Deve-se levar em conta que a psiquiatria nada tem a dizer a respeito do Bispo. Por isso, nesse ponto concordamos com Ricardo Aquino no texto *Do Pitoresco ao Pontual* (2012), quando este traz o exemplo ilustrativo sobre o fato de que, 'após 50 anos (descontínuos) de internação no hospício, a psiquiatria tinha pouco a falar sobre ele' (AQUINO, 2012, p.51). Ou como escreve Paulo Herkenhoff referindo-se aos arquivos de Bispo: 'se seus arquivos eram dispositivos para lembrar, no entanto, ele próprio foi submergido, como sujeito, ao silêncio institucional das 13 palavras de seu prontuário' (HERKENHOFF, 2012, p.165).

Diante desse contexto no qual uma vida é jogada e decidida num complexo cruzamento de dispositivos institucionais, a obra de Bispo é uma obra que se abre de forma ética ao afirmar-se de forma imperiosamente plástica, trazendo a reboque a vida de seu autor. O gesto é ético, este entendido enquanto postura de uma vida em jogo e sem reservas, 'mesmo correndo o risco de que, dessa maneira, venham a ser decididas, de uma vez por todas, a sua felicidade e a sua infelicidade' (AGAMBEN, 2007, p. 61). Portanto, a sua presença é a incongruente marca que se instaura na obra, ora rompendo-se, ora presentificando-se e reatando o fio que conduz na irredutível expressão marginal, o sentido compartilhado do seu contexto cultural adensado na história.

A teatralidade e espetacularidade: interfaces e entrelaçamentos

De forma compreensiva, procuramos avançar na suspeita a respeito de que as duas instâncias, tanto o gesto, quanto a performance se entrelaçam numa comunhão de sentido. Esse lugar é a dimensão da teatralidade e da espetacularidade do acontecimento. Dito de outro modo, é a condição elástica

da presença que se dilata na inter-relação dos corpos sem perder a habitualidade do cotidiano. O acontecimento do gesto engendra em seu interior a reafirmação de seu sentido comunicacional e, ao ser percebido, o gesto realiza a sua finalidade de acontecimento teatral-espetacular comum.

Mesmo que o efeito espetacular não seja o objetivo do gesto, já nele o espetacular está presente como imperativo da impossibilidade da negação. É o que Jean Galard (2008) chama de 'poesia do ato'. Ele eclode como acontecimento – evidência dos sentidos em sua dimensão plástica e sensível. Diz Galard: o gesto nada mais é que o ato considerado na totalidade de seu desenrolar, percebido enquanto tal, observado, captado (...) prosa que transmitiu o que tinha a dizer (GALARD, 2008, p.27), compartilhamento sensível de uma dada modulação cultural.

É, também, o que Armindo Bião (2009) vai apontar como nuances que se articulam entre os jogos sociais e os rituais extraordinários da cotidianidade, isto é, a teatralidade e a espetacularidade. A teatralidade é da esfera do cotidiano, das micros-encenações que fazemos corriqueiramente nos jogos de interação e pertencimento. 'É o reino da pessoa e da rotina, onde se formam e se enraízam as possibilidades da espetacularidade e da própria atividade teatral' (BIÃO, 2009, p. 158). Esse movimento é orquestrado no bojo da cultura, por onde atravessam diversas e infinitas interfaces.

Podemos dizer, à luz do autor que, na forma lúdica-social, diversas gradações de performatividade são acionadas. Tais gradações envolvem os níveis de consciência sobre a própria presença. Desse modo, só podemos pensar a performatividade se levarmos em conta os níveis interpenetráveis que instituem as intersubjetividades no universo da teatralidade cotidiana, inclusive o gesto.

A espetacularidade parece ser da ordem da dilatação da presença num alargamento cênico de apelo receptivo e acentuação ritualística da presença. Todavia, é preciso atentar para não estabelecermos uma cisão entre as duas dimensões, desconsiderando suas interfaces e pertencimentos complexos interativos. Compreendemos que as interações sociais são atravessadas pela

teatralidade, ora pela espetacularidade num trânsito constante de partilhas culturais que são adensadas no corpo da história.

Considerações Finais

Por isso, nos perguntamos: não são estas dimensões que se presentificam em Arthur Bispo do Rosário? A sua Presença não é um acontecimento que reúne o Gesto e a Performance, a teatralidade e a espetacularidade num complexo e efervescente modo de compartilhar sentidos comunicacionais ?

Acreditamos que é possível pensar Bispo e sua obra como uma abertura ética, cuja presença já é o acontecimento do gesto. Esse movimento encontra seu fundamento na própria condição de Arthur Bispo do Rosário - um homem cindido pela experiência da loucura, interno de um manicômio, produto de um modo de pensamento que produz e exclui a diferença. E aí reside um dos movimentos de deslocamento da condição desarrazoada de Arthur Bispo do Rosário. Desprovido de qualquer possibilidade comunicacional no interior daquilo que se convencionou chamar de 'normalidade' da cultura e da sociedade, a sua presença desinteressada já carrega a condição do gesto espetacular que não pode ser negada. Mas, por outro lado, ele também exerce a dimensão performativa do seu modo de inventar as formas de aparecer. O que é Bispo e suas séries de indumentárias vibrantes e coloridas? Não seria uma dilatação da presença lançada num apelo espetacular coparticipativo?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre a política**. Tradução: Davi Pessoa. Belo Horizonte-MG: Autêntica, 2015.

_____. **O autor como gesto**, In: Profanações. Trad. Selvino J. Asmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O homem sem conteúdo**. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte –MG: Autêntica, 2012.

AQUINO, Ricardo. **Do pitoresco ao Pontual: Uma imagem biográfica**, In: Arthur Bispo do Rosário. Org: Wilson Lázaro, Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

BIÃO, Armindo. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **As formas da moda: comportamento, estilo e artisticidade**. São Paulo: Annablume, 2013.

_____. **A moda numa perspectiva compreensiva**. Cruz das Almas/BA: Editora UFRB, 2014.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: a poética do delírio**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FLUSSER, Vilém. **Los Gestos: Fenomenologia Y Comunicación**. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

GALARD, Jean. **A Beleza do Gesto: Uma estética das condutas**. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

HERKENHOFF, Paulo. **A vontade de arte e o material existente da terra dos homens**. In: Arthur Bispo do Rosário. Org: Wilson Lázaro, Rio de Janeiro: Réptil, 2012.

VALVERDE, Monclar. **A performance como representação da presença**. In: Merleau-Ponty em Florianópolis. Org: Claudinei Aparecido de Freitas da Silva, Marcos José Müller, Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2015.

ZUMTHOR, Paul, **Performance, Recepção Leitura**, São Paulo: Cosac & Naify, 2014.