

PERFORMANCE DE UM CORPO AO AVESSE

Performance of an inside-out body

Emily Mayumi Takaesu¹

Resumo: O presente artigo pretende abordar a ideia de dispêndio ligada à experiência artística. Investigaremos os fundamentos da violência, dos interditos e da transgressão com base nas proposições filosóficas de Georges Bataille. Nesse sentido, tomamos como referência artística a obra do artista austríaco Hermann Nitsch, que resgata elementos mitológicos e religiosos de celebração e afirmação profunda da existência pela via da sublimação do sofrimento. Tal sublimação se daria no enfrentamento da morte através do caráter simbólico dos dispositivos de seu “Teatro das Orgias e Mistérios” (Das Orgien Mysterien Theater).

Palavras-chave: Dispêndio; Performance; Morte; Erotismo;

Abstract: The present paper intends to address the idea of expenditure in relation to the artistic experience. We will investigate the principles of violence, interdicts and transgression based on the philosophical propositions of Georges Bataille. In this sense, we take as an artistic reference the work of Austrian artist Hermann Nitsch, who revives mythological and religious elements of celebration and profound affirmation of existence through the sublimation of suffering. Such sublimation would occur in the confrontation of death through the symbolic character of the devices in his “Theatre of Orgies and Mysterics” (Das Orgien Mysterien Theatre).

Keywords: expenditure; performance; death; erotism.

TEMOS O DIREITO DE NÃO PODER?

O impotente, segundo Agamben no texto “O que podemos ou não fazer”, é menos aquele que não pode fazer algo, por não conseguir ou não ter a capacidade, do que aquele que desconhece em si suas impotencialidades. O homem moderno é visto como impotente, segundo o autor, pois não conhece a liberdade de optar por “*poder não fazer*”, o que difere do “*não poder fazer*”; a primeira escolha não se torna opção para aquele que vive na inércia do “sim”, que é facilmente comprado dentro de um sistema capitalista. Se a potência no homem moderno é tida como excessiva, a sua liberdade de escolha é comprometida. O reconhecimento da potencialidade define a vida humana, que não segue

¹ Graduanda em Arte, Crítica e Curadora (PUC-SP). Contemplada com o Prêmio de Melhor Trabalho de Pesquisa de Iniciação Científica em 2020. Pesquisadora associada ao laboratório de pesquisa e práticas curatoriais *Academia de Curadoria* (CNPq). E-mail: mayumi.emi@gmail.com

um fluxo de sobrevivência, como é para os outros seres vivos, que se utilizam de uma potência específica — biológica — em prol da sua sobrevivência e nada mais. Em síntese, o indivíduo que só se conhece como “capaz de tudo” deixa de se reconhecer como um ser que é, também, impotente. Cego do que pode não fazer acaba, inconscientemente, abrindo mão da própria liberdade de poder agir — ou *não agir*. Podendo ser, inclusive, vítima de uma ilusão perigosa contra si e contra o outro; pois, segundo Agamben:

(...) é somente a ardente consciência do que não podemos ser que garante a verdade do que somos, assim é apenas a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer que dá consistência ao nosso agir. (AGAMBEN, 2014, p. 73).

Ao afirmar a impotencialidade, ou seja, suas privações, a liberdade de não as exercer, afirma para si sua potência pois, segundo Aristóteles: toda potência é a impotência do mesmo em relação ao mesmo (ARISTÓTELES *apud* AGAMBEN, 2014, p. 72).

O SISTEMA RUINOSO DE SI

Se é potente aquele que toma para si, conscientemente, toda a sua impotência, Agamben enxerga no homem moderno um conflito quanto a essa ambiguidade, quando a potência se sobrepõe, ou quase destrói o direito de *não poder fazer*. Podemos explorar, a partir do que propõe Agamben, a ambiguidade da “forma ruinosa” de uma potência excessiva no sistema literário de Marquês de Sade, que consistia basicamente em dar a uma pequena parcela de seus personagens privilégios exorbitantes e destrutivos. Seus libertinos são aqueles que, em princípio, negam o outro: “uma das funções do soberano, do ‘chefe dos homens’ que dispunha de imensas riquezas, era entregar-se ao desperdício ostentatório” (BATAILLE, 1975, p. 100).

A ideia de Sade parte do princípio de que, se é da própria natureza do homem não necessitar de uma relação com outro para sua própria existência, as consequências de seus atos independem de alguém além dele mesmo. Justamente por essa razão, Sade (e seus personagens) afirma que a dor do outro não lhe afeta em nada pois o “efeito do crime” não o toca e só faz, na verdade, inflamar ainda mais seu próprio gozo em detrimento do outro. Essa negação impetuosa de outrem não deixa de ser antes uma negação de uma realidade que funda o “*si mesmo*”. A materialização do crime passa a ser mais importante

do que a própria vítima que sofre e até mesmo do que o próprio indivíduo que castiga. É algo que desenfreadamente ultrapassa os limites da razão, num limbo da negação acima de tudo e todos. O que começa com uma potência excessiva traduz-se em negação de si, em apatia segundo Sade. Maurice Blanchot diz, acerca da apatia:

O crime importa mais do que a luxúria; o crime a sangue frio é maior que o crime executado no ardor dos sentimentos; mas o crime “cometido no endurecimento da parte sensitiva”, crime sombrio e secreto, importa mais do que tudo, porque é o ato de uma alma (BLANCHOT apud. BATAILLE, 2013, p. 199).

Nesse sentido, a apatia é uma espécie de uso ambíguo da impotência como potência: é aniquilar seu próprio prazer de poder e extrair disso uma energia inesgotável. Logo, esse ato é efetivo por meio de uma volúpia em negação excessiva, pois, sem negação, a volúpia “é furtiva, desprezível, impotente para ocupar seu lugar real, o lugar supremo, no movimento de uma consciência decuplicada” (BATAILLE, 2013, p. 201).

Os "heróis" de Sade, personagens monstruosos do impossível da violência, cometem aquilo que há de mais perverso na história, mas o sistema Sadeano ultrapassa a si mesmo na medida em que aponta a soberania do crime em detrimento daquele que o comete: “(...) para além de um egoísmo pessoal, um egoísmo de certa forma impessoal” (BATAILLE, 2013, p. 202).

Em nós, a parte soberana se apresenta como esse movimento que deseja a toda brecha “bestializar” o que a vida útil racionaliza e do qual, em sua potência mesma, nos afasta. “A violência é a alma do erotismo” e o erotismo é “a atividade sexual de um ser consciente”, logo é uma experiência diferente dos animais “irracionais”. A partir do horror desvairado inimaginável da soberania, Sade fez entrar na consciência aquilo que é natural dela negar. De um modo geral, nós sempre buscamos a preservação da vida — pelo menos conscientemente: suas irregularidades a colocam em risco. Quando temos consciência daquilo que é de fato violência sem limites, soberana, nos afastamos dela, mas é justamente no movimento de repulsa que tomamos consciência daquilo que está em nós. A literatura Sadeana não deixa de ser ficção, embora seja terrível e aborde o criminoso. Ela escancara aquilo do qual não temos dimensão e não queremos ter:

E se o homem normal, hoje, entra profundamente na consciência do que significa, para ele, a transgressão, é porque Sade preparou os caminhos. Agora, o homem normal sabe que sua consciência devia se abrir àquilo

que mais violentamente o revoltara: aquilo que, mais violentamente, nos revolta, está em nós (BATAILLE, 2013, p. 223).

DO CORPO QUE DANÇA AO AVESSO

Interessa para este trabalho discutirmos, contemporaneamente, como essas imagens de violência aparecem, e como a partir delas é possível ver esse duelo entre as ambiguidades de nossas potências e impotências; aqui caberá os conceitos mais fundamentais no entendimento de corpo erótico para o francês Georges Bataille: transgressão e interdito, e o objetivo será visualizarmos o dispêndio, outro conceito relevante para Bataille, por meio do trabalho do artista austríaco Hermann Nitsch.

Hermann Nitsch nasceu no ano de 1938 em Viena, Áustria. Quando criança, testemunhou os bombardeios da Segunda Guerra Mundial. Ainda jovem interessou-se, desde a faculdade de artes gráficas, por pintura abstrata, teatro, poesia, música clássica; algumas de suas principais referências foram: Wassily Kandinsky, Richard Wagner, Shakespeare, Faust, Kleist, Jackson Pollock, de Kooning, Arnold Schoenberg, Freud e Jung entre outros. Durante a década de 50 inicia seus estudos para a criação do que viria a ser sua maior obra até os dias de hoje “O Teatro dos Mistérios e das Orgias” (*Das Orgien Mysterien Theater*), que já na sua criação tinha como princípio a realização da peça durante seis dias consecutivos; inspirado pelas tragédias gregas e antigas, Nitsch buscou integrar diversas áreas para compor sua própria “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*) — termo cunhado pelo compositor Richard Wagner. A ideia era um teatro em proximidade com outros fazeres artísticos, que tocasse sensorialmente o público; os mitos, religiões (diversas), sacrifícios, pintura de ação, performance, teatro, música, juntas, dariam vazão aos estímulos corporais mais profundos e inesperados. A experiência se dá de modo coletivo, participativo, celebrativo entre público e performers. A peça fundamental do teatro OM é o excesso dionisíaco, o dispêndio que leva à catarse coletiva dos participantes; o elemento exuberante é importante visualmente e conceitualmente na construção do teatro OM.

O festival de afirmação da vida do teatro OM explora o corpo pensante e a experiência sensorial de nossa realidade. A inspeção anatômica de nossa corporeidade carnal é representada pelos animais abatidos, pela abertura e estripação de suas carcaças. O interior e as entranhas que incham estão manchados de sangue e muco. A ostentação sensual dos

atos de sacrifício empurra para a ressurreição da carne. O corpo humano experimenta, existencialmente, ser completamente passivo e ativo. O agrupamento sinestésico das experiências sensuais permite que o corpo penetre mais profundamente no ser. A peça de 6 dias do teatro OM é uma tentativa existencial concentrada de experimentar o ser intensamente. O que os participantes passam nos seis dias, a condensação sinestésica da experiência através da forma, deve ser transposto para a vida cotidiana normal. Existem três rascunhos de regras de observância que permitirão aos adeptos trazer a densa experiência da brincadeira para as formas normais de vida. (Informação verbal)²



Registro da performance “Aktion” de seis dias de Hermann Nitsch no seu Castelo de Prinzenhof, Áustria.³

A celebração à vida, embora menos óbvia em consequência da presença protagonista da morte, é a razão para o teatro ser na verdade uma grande festividade e celebração em torno da natureza e de todos os elementos que esbanjam vida, vitalidade e intensidade. No entanto, o acesso para a obra de Nitsch não se dá por caminhos fáceis, ao contrário, é pela via do gritante. Até porque onde nós, contemporâneos, veremos sacrifícios e abatimento de animais para fins artísticos? No máximo, a nossa experiência com a carne é dentro dos limites da limpeza, organização, com etiqueta e embalagem, pois é quase impossível saber de qual animal originou aquela carne de supermercado.

² Trecho da fala do artista presente em sua biografia disponível em: <https://www.nitsch.org/en/hermann-nitsch-en/>. Acesso em: 27/07/21.

³ HERMANN NITSCH, **100. aktion**, 3/8/1998, Schloss Prinzenhof, Prinzenhof. Disponível em: <https://www.nitsch.org/en/actions/100/>

Esse distanciamento causa, como consequência, o nosso interdito ao sacrifício, do qual falaremos mais para frente. Sendo o elemento sacrificial o grande objeto de transformação e de celebração de Nitsch a respeito da vida, ou da prodigalidade da vida, sua obra é um amálgama de sensações das mais diversas e contraditórias, inesperadamente lindas e perversamente eróticas e angustiantes. Tudo o que compõe o teatro OM é esteticamente inaudito: paisagem bucólica, extenso campo verde, sangue, vísceras, tinta vermelha, carcaça, vinagre, vinho, éter, entranhas, terebentina, branco das vestimentas contrastando com o vermelho intenso, frutas, água morna, muitos corpos e muitos braços. Essa composição visualmente diversa é acompanhada por uma orquestra criada pelo próprio artista — inspirada na obra de Richard Wagner — para a realização de todas as ações, até os dias de hoje.

A VIDA É A PRODIGALIDADE DA VIDA

Bataille viria a dizer que a própria vida é, em sua essência, um *excesso*, uma prodigalidade da vida (BATAILLE, 2013, p. 110, grifo nosso), ou seja, é intrínseco ao indivíduo esse movimento de pulsão que leva ao gasto, ao dispêndio, sobretudo ao ilimitado — ao contínuo. Essa pulsão é composta por duas partes heterogêneas que nunca se unem, mas que “simpatizam” de modo ruinoso para ambas; são elas: uma primeira, que ele define como “sensata”, aquela que a nossa consciência conhece como fins utilitários; a outra, é a força soberana cuja pretensão é converter o gasto do fim utilitário para seu próprio gozo. Nota-se que uma não exclui a outra, e nem o contrário ocorre. Esses dois sentidos heterogêneos formam, um com o outro, o que conhecemos como nossa vida interior. Em síntese, são os conhecidos: interdito e transgressão, que fundamentam a nossa sexualidade, a nossa vida erótica. Esses termos foram cunhados, segundo Bataille, por Marcel Mauss, porém em razão da sua “repugnância de formular” ele os desenvolveu furtivamente em seus escritos. No entanto, aluno e amigo de Bataille, Roger Caillois, expôs de maneira sistemática as origens do que seria essa passagem do sujeito em sua animalidade ao humano:

O tempo humano é repartido em tempo profano e tempo sagrado, o tempo profano sendo o tempo ordinário, do trabalho e do respeito aos interditos, e o tempo sagrado o da festa, ou seja, essencialmente o da transgressão dos interditos. No plano do erotismo, a festa é muitas vezes

o tempo da licença sexual. No plano propriamente religioso, é em particular o tempo do sacrifício, que é a transgressão do interdito do assassinato (CAILLOIS *apud* BATAILLE, p. 283).

O que passa a ser definido como prioritário para o homem moderno, dentro de um sistema capitalista, é o direcionamento de suas energias para fins de ganho produtivo objetivando o acúmulo, ou seja, é o tempo organizado pensado para a economia. Tempo organizado significa pensar o resultado proveniente dessa atividade laboriosa, significa também, evitar a todo custo que haja situações imprevistas que, de algum modo, ameaçariam colocar em risco a configuração regrada e nivelada desses ganhos utilitários. No entanto, uma das consequências dessa fusão entre homem e objeto e, conseqüentemente, seu afastamento da sua herança natural e, portanto, da intimidade de seus desejos e de seu *gozo*, é descrito por Bataille:

O primeiro trabalho fundou o mundo das coisas, ao qual corresponde geralmente o mundo profano dos Antigos. A partir da posição do mundo das coisas, o próprio homem se torna uma das coisas desse mundo pelo menos no tempo em que trabalhava. É dessa desgraça que o homem de todos os tempos esforçou-se para escapar. Em seus mitos estranhos, em seus ritos cruéis, o homem está antes de tudo em busca de uma intimidade perdida (BATAILLE, 2013, p. 95).

Por outro lado, o mundo do trabalho direcionou o homem a gastar suas energias para um viés produtivo, de acúmulo de riqueza, ainda que atuasse conscientemente como um movimento de dispêndio produtivo a fins úteis. Segundo Bataille, é de caráter da ciência tentar enquadrar o interdito e a transgressão como objetos a serem vistos de fora, exteriores, portanto, dele mesmo, atuando no corpo do indivíduo como uma espécie de “intruso em nossa consciência” (BATAILLE, 2013, p. 60). Todavia, é compreensível que o movimento da ciência seja esse mesmo, uma vez que ela precisa enxergar o outro — e até mesmo o próprio cientista — como uma coisa que difere dela mesma, como objeto de seu estudo. Mas isso se mostra no mínimo paradoxal quando pensamos que a própria ciência procede do interdito, ou seja, ela é uma consequência do progresso que o homem — afastado do seu estado natural — teve oriundo de seu gasto de energia a fins produtivos e planejado, conscientemente, para um futuro pendente.

O pior é que a ciência, cujo movimento exige que ela o trate objetivamente, procede do interdito, mas ao mesmo tempo recusa-o na medida em que este não é racional! (BATAILLE, 2013, p. 60-61).

No entanto, é importante frisar que é somente a partir, e por meio dos avanços científicos, tecnológicos, do abandono do estado natural, que o indivíduo começou a compreender conscientemente a si mesmo, a sua interioridade e, portanto, a possibilidade de fazer da sua sexualidade uma busca de si para si, com uma “consciência clara e distinta” (BATAILLE, 2013, p. 61). O sujeito erótico só existe pois há um movimento em nós que reconhece nas forças exteriores que o engendram, uma possibilidade de trapacear. Ao fazer a sua sexualidade diferente da dos animais, por meio do trabalho e das limitações, o sujeito erótico toma consciência dos traumas e angústias que o perseguem e que desses ele não pode escapar — pelo menos inteiramente. A morte e a reprodução sexual são interditos globais para o autor. Em síntese, se não devemos ignorar os aspectos que nos fundam — interdito e transgressão — devemos ter cada vez mais consciência deles para que assim possamos usufruir nesses movimentos uma experiência de gozo íntimo e desinteressado, aspirando a “uma possibilidade de alegria”.

Para nós, interessa nos deter brevemente sobre alguns dos aspectos de um dos interditos “globais” - a morte - para daí adentrarmos no sentido primordial da obra de Hermann Nitsch. É sabido, como vimos brevemente, que o mundo do trabalho quer, primeiro, afastar (ou preservar) o homem da violência que ele sabe que destruiria a si e ao seu semelhante. Na violência, ele reconhece, por meio da vertigem, sua origem animalesca. Essa vertigem, no homem, o afastou da violência através de um sentimento de extremo medo diante da morte, ou melhor, da consciência que ele passa a ter diante dela. Apesar disso, nunca conseguimos abandonar a violência absolutamente. Há sempre em nós um movimento de repulsa e fascínio diante de um fenômeno que não conhecemos. Nesse sentido, a visão do cadáver representa para o sujeito uma imagem de seu destino. “O interdito que se apossa dos outros à vista de um cadáver é o recuo em que *rejeitam a violência, em que se separam da violência.*” (BATAILLE, 2013, p. 68, grifo do autor). No homem primitivo, houve o reconhecimento dos riscos que as suas ferramentas de trabalho atestam sobre a sua integridade física:

Certamente, a morte difere como uma desordem da ordenação do trabalho: o primitivo podia sentir que a ordenação do trabalho lhe pertencia, ao passo que a desordem da morte o ultrapassava, fazendo de seus esforços um contrassenso. O movimento do trabalho, a operação da razão, servia a ele, ao passo que a desordem, o movimento da violência, arruinava o próprio ser que é o fim das obras úteis. O homem, identificando-se à ordenação que o trabalho operava, se separou nessas

condições da violência, que atuava no sentido contrário (BATAILLE, 2013, p. 69).

O trabalho determinou a oposição entre o sagrado e o profano (BATAILLE, 2013, p. 138,); o sagrado como essa pulsão intrínseca de uma energia reprimida pelas atividades laboriosas, em constante contradição com o mundo profano. O sagrado só existe para se negar ao profano. Sempre haverá no sujeito moderno, minimamente *consciente de si*, um impulso de rebeldia.

É através dos interditos globais — reprodução sexual, morte — que surgem as formas sagradas de transgressão inspiradas em dilacerar as funções utilitárias da vida ordenada. Os interditos do trabalho vão dar origem a experiências heterogêneas específicas: a festa e o sacrifício.

Antes de falarmos sobre o trabalho de Hermann Nitsch faremos um excuro sobre o corpo na performance descrito por Jorge Glusberg, a fim de clarificar as estratégias de produção em sua obra.

TEMPO REAL E A EXPERIÊNCIA

Na performance é evidente o estreitamento ou a fusão entre artista e participante. O autor Jorge Glusberg acredita em um ato de comunicação entre receptor e emissor pela via de uma semiótica corporal: “O tema do corpo na arte é um fenômeno com *valor desalienante*, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos” (GLUSBERG, 2013, p. 58, grifo nosso). O que desencadeia uma espécie de participação pela via corporal e até mesmo psicológica entre espectador e artista, uma conversa digamos “silenciosa”, mas ainda muito simbólica para ambos. Ao falar desse “valor desalienante”, onde ele aponta para esse caráter híbrido da performance com outras influências de linguagens e suportes, podemos dizer, também, que ao desalienar esse corpo (na performance), aceita para si todos os riscos, transgredindo com todas as normas que o alienavam. Uma dessas “normas” pode ser inclusive o próprio tempo: segundo o próprio Glusberg o tempo e o movimento são matérias primas da performance. O tempo na performance trabalha sob a ótica da subjetividade, o que significa que o tempo na performance é múltiplo. Sobre essa relação entre Ciência e Arte e, especialmente, acerca da influência da Teoria da Relatividade de Einstein nos

movimentos artísticos, Marcondes entende que: “O chamado fenômeno tempo é transcendental e imaginativo, que põe fim à chamada falsificação do tempo real, contínuo e linear” (MARCONDES, 2008, p. 736). Em paralelo, o autor Jorge Glusberg instiga reflexões similares quando insere a performance como um movimento — que diferente aos outros suportes de produção artística — de uma outra sustentação temporal: “uma *performance* pode ser estática, mas nunca atemporal” (GLUSBERG, 2013, p. 67, grifo do autor), ou seja, por mais estática que seja uma ação de performance ela sofrerá mudanças no decorrer do tempo, isso é inevitável. A cada nova repetição, ela se reconfigura e adquire novas perspectivas ao trabalho porque está em constante diálogo com cada espaço e público presentes ali, como visto anteriormente. É o que o Glusberg observa como sendo esse “ato de comunicação”.

I. NITSCH E A SUPERAÇÃO DA NÁUSEA

É difícil afirmar uma relação direta com os acionistas vienenses e os escritos de Bataille, como o pesquisador Biagio Pecorelli supõe:

O fato é que a obra de Bataille não gozava ainda, quando da sua morte, de uma merecida difusão na Europa, de modo que é difícil afirmar que tenha chegado às mãos dos vienenses antes de meados da década. Sabe-se que o Acionismo como um todo bebeu da psicanálise de Freud e da analítica de Jung (PECORELLI, 2019, p. 21).

Embora não se possa provar ligações diretas entre os escritos de Bataille e Hermann Nitsch - um dos integrantes do grupo de Viena, denominados pela mídia, no fim dos anos 50, como “Acionistas Vienenses” — não faltam escritos que os aproximem. Em parte, porque os estudos sacrificiais, ritualísticos e eróticos de Bataille muito se aproximam das inspirações Nietzscheanas de Hermann Nitsch para a criação do OM; em parte, também, através dos estudos do conceito de informe batailliano.

Uma das questões que colaboram para a singularidade da obra de Nitsch é, sem dúvida, a exuberância de elementos visuais; ora pela quantidade de performers, ora pelos tantos outros elementos materiais citados anteriormente.

Em seu livro *O Erotismo*, Bataille parte da ideia de que nós (indivíduos) somos seres descontínuos do nascimento à morte: “cada ser é distinto de todos os outros” (BATAILLE, 2013, p. 36) e, por isso, teremos em vida, sempre, uma aspiração ou uma

nostalgia, ao sentir uma continuidade perdida que nos religa a nós mesmos. Esse sentimento de nostalgia se encontra na própria morte, ou em uma experiência vertiginosa, “mas a morte, ao menos a contemplação da morte, devolve-nos à experiência da continuidade” (BATAILLE, 2013, p. 107). Ora, se para Bataille a aproximação com a morte ou com o desnudar da morte é esse religamento do ser com o ilimitado (continuidade), com a própria vida — e com a experiência erótica — que é para ele “a exuberância da vida”, no sacrifício temos, segundo o escritor, justamente essa experiência em que a morte e a vida se encontram:

É geralmente próprio ao sacrifício fazer concordar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada com a morte, mas nele, no mesmo instante, a morte é signo de vida, abertura ao ilimitado. Hoje o sacrifício sai do campo de nossa experiência: devemos substituir a prática pela imaginação. Mas, se o próprio sacrifício e sua significação religiosa nos escapam, não podemos ignorar a reação ligada aos elementos do espetáculo que ele oferecia: é a náusea. Devemos ver no sacrifício uma superação da náusea. (BATAILLE, 2013, p. 115-116)

Imagem 2⁴

Essa simbologia do sacrifício é resgatada por Nitsch, através dos ritos e mitos antigos que confrontam os interditos frutos do Cristianismo. Para o artista, seu teatro OM tem uma preocupação legítima com o exercício quase psicanalítico de cura através de algo descrito por Bataille, como sendo essa “superação da náusea” que nos levaria, conseqüentemente, à uma experiência de êxtase. “Temos a experiência de um estouro, de uma violência no momento da explosão” (BATAILLE, 2013, p. 117), pois é pela via da superação da angústia e, portanto, da superação da consciência objetiva que podemos:

⁴ ARCHIV CIBULKA, 80. aktion, 27/07/1984, Schloss Prinzendorf, Prinzendorf. Disponível em: <https://www.nitsch.org/en/actions/80/>

Conceber esse sofrimento como a aspiração a uma alegria e como a indicação da possibilidade de uma alegria. É a possibilidade da alegria que é o fundo do sofrimento do erotismo, e se acredito que o erotismo está ligado à morte, não é por que a morte introduz nele uma tristeza, é porque é o predomínio da morte sobre o erotismo que o nega profundamente (BATAILLE, 2013, p. 324).

Para Nitsch, a superação da náusea e da angústia está no âmago do seu trabalho. A experiência que ele propõe para o público de vivenciar um "sacrifício" (o animal usado é morto antecipadamente) está intimamente em diálogo com o despertar dos corpos alienados. É pela via da simbologia dos materiais orgânicos que ele utiliza (como as vísceras, o sangue e a carcaça do animal abatido) que todos ali presentes poderiam, de fato, conhecer a “verdade da vida” que não se contempla através da ciência, ou seja, pela via racional. Segundo Nitsch (1968), sobre o seu teatro OM:

A condição de intensa auto-experiência — a medida da apreensão da existência e do ser — é a medida da realidade: trabalhar para uma dimensão profunda que não permite descrição racional; a dissolução dos regulamentos, da mesquinhez, da linguagem, racionalidade, moral e da antítese entre a vida e a morte. (DAUB et al., 2007, p. 200, tradução nossa)

A arte, para ele, é esse símbolo de uma potência do excesso e deve ser essencialmente pletórica:

Também acredito que, tanto no que diz respeito ao aspecto trágico do sofrimento quanto aos instantes de extremo êxtase e afirmação da vida, a arte precisa ter um sentido de sagrada solenidade. [...] Propagamos um tipo de arte muito agressivo, não uma arte aconchegante, mas uma arte que exibiu um tremendo poder e intensidade (UBU WEB, s.d).

É por meio de uma imersão intensamente agressiva que se dá a dinâmica da experiência proposta por Nitsch. A fim de “promover um êxtase dos impulsos internos” (DAUB et al., 2007, p. 200, tradução nossa) do público, através de um “estabelecimento de relações sinestésicas” (DAUB et al., 2007, p. 200, tradução nossa) entre percepção do tato, percepção do paladar, percepção do olfato, promove um novo sentido para “obra de arte total” Wagneriana. Essa “agressão” subconsciente dos sentidos promove uma catarse pela via prática da imaginação substituindo a experiência do sacrifício real pelo simbólico.

É interessante notar, na obra do artista vienense, esse aspecto coletivo dentro da experiência orgíaca em que o elemento da festa, da celebração, se intensifica à medida

que a celebração à vida — composta por elementos orgânicos, pela música, pela natureza — se choca com a realidade da morte — carcaça aberta, órgãos à mostra. A festa é vista aqui como um momento sagrado de inoperosidade que Agamben descreve como não sendo “uma simples inércia ou abstenção: é, muito mais, santificação, ou seja, uma modalidade particular do agir e do viver” (AGAMBEN, 2014, p. 153), no mesmo sentido, Fernando Scheibe descreve o próprio sentido erótico batailleano como sendo uma “dança, propriamente humana” (SHCEIBE *apud* Bataille, 2013, p. 16). Sendo esse momento sagrado, a festa ocasiona “uma inversão dos valores do tempo ordinário” (BATAILLE, 2013, p. 92), em que o gasto inútil ganha sua forma no excesso e na volúpia. O trabalho, como diz Engels, criou o próprio homem (1976) e, ao mesmo tempo, o tirou da violência sem limites e estruturou sua racionalidade — mas apenas parcialmente, segundo Bataille “nunca, com efeito os homens se opuseram à violência” (BATAILLE, 2013, p. 86): temos as guerras, o holocausto, como exemplo — o que, conseqüentemente, fez com que o indivíduo criasse formas de atividades heterogêneas para um gasto desinteressado de um fim utilitário. Esse movimento dispendioso promovido pela festa, pela arte, pelo riso, pela tragédia, pelo sagrado, é convocado no mesmo sentido em que os interditos se intensificam na sociedade; quanto menos liberdade, mais sofrimento se acumula nos corpos e mais violenta se torna a vontade de dar vazão a esses movimentos. Em outras palavras, “o sentido dessa profunda liberdade é dado na destruição cuja essência é consumir sem lucro” (BATAILLE, 1975, p. 96).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se, por um lado, é entendido “universalmente” que o civilizado é aquele que domina a linguagem e acredita que a violência pode ser “facilmente” direcionada à atividade laboriosa; o bárbaro é, por outro lado, esse “outro” que representa a violência, a selvageria, e que não tem o domínio da fala (BATAILLE, 2013, p. 214). Segundo Bataille, olhar esses dois aspectos como imiscíveis é “enganador”. No sentido em que, afastando essa violência do corpo do homem, passamos a fabular cada vez mais uma imagem de nós mesmos e do outro que é evidentemente uma traição. É quase masoquista, ou no mínimo egocêntrico, não enxergarmos movimentos de violência no homem comum de hoje em dia: “não há civilizados que não sejam suscetíveis de selvageria: o costume

de linchar pertence aos homens que se dizem, em nossos dias, no auge da civilização" (BATAILLE, 2013, p. 214). Se através do sistema literário Sadeano o homem comum pôde finalmente ter dimensão daquilo que está em nós e no outro, tendo “consciência de si” e, conseqüentemente, de sua própria impotência e do que “pode não fazer”, Sade põe em cheque a aclamada ideia utópica de uma existência sem limites.

Ao manifestar o sentido de uma prodigalidade da vida, Bataille e Hermann Nitsch promovem, paradoxalmente, um desapego à conservação dela, festejando-a pela via do dispêndio, como atividade não voltada para uma lógica capitalista, do rígido dualismo potência *versus* impotência. E é por essa via da potência do excesso que Nitsch, através da catarse de suas performances propõe, como Bataille diria: uma “continuidade profunda” por meio de experiências vertiginosas. Ironicamente, percebe-se que o interdito da nudez na obra de Nitsch - tabu ainda hoje - é o que menos impacta o público quando o corpo do animal crucificado (simbolizando o corpo de Cristo e de Dionísio) se mostra ao avesso, desnudado pelas suas entranhas. Podemos dizer que tanto Bataille quanto Nitsch fazem “uso da realidade como um veículo direto de criação” (PECORELLI, 2019, p. 146).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**; tradução Davi Pessoa Carneiro. 1 ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**; tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**; tradução Fernando Scheibe, 1 ed. 2 reimp. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **A Noção de Despesa: A Parte Maldita** — Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1975.

_____. **Visions of Excess: select writings, 1927 - 1939** — Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

PECORELLI, Biagio. **Poéticas do Sacrifício (1960-1978): Excesso e Martírio na Arte da Performance à Luz dos Escritos de Georges Bataille e do Acionismo de Viena**. Tese (Pós Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

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

DAUB, A. et al. **Blood orgies : Hermann Nitsch in America** / edited and introduced by Aaron Levy ; contributions by Lorand Hegyi ... [et al.]. Contemporary artist series; n°4 — Philadelphia: Slought Books, 2007-2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**; tradução Caio Meira, Fernando Scheibe. 1 ed. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**; tradução Roberto Figurelli – São Paulo:

ENGELS, Friederich. **O Papel do Trabalho na Transformação do Macaco em Homem**, 1876. Disponível em:
<https://www.marxists.org/portugues/marx/1876/mes/macaco.htm>. Acesso em:
03/08/2021

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**; tradução Jefferson Luiz Camargo. 3 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**; tradução Renato Cohen – São Paulo: Perspectiva, 2013.

MARCONDES, Neide. **Arte Contemporânea / Poéticas em Mundo Líquido. IV Encontro de História da Arte IFCH / UNICAMP**, 2008.

NITSCH, Hermann. **The Orgies Mysteries Theatre**. Disponível em:
<https://www.nitsch.org/en/aktionen/>. Acesso em: 03/08/2021.

SADE, Marquês. **120 dias de Sodoma**; tradução Rosa Freire Aguiar – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.