

O ritual e o ancestral no processo criativo da performance Ossuário

Ritual and Ancestral in the creative process of the performance Ossuário

 Luz, Thales José Sousa

 <https://orcid.org/0009-0001-8745-5985>

Universidade de Coimbra, Portugal

thalesluz.luz@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta a pesquisa desenvolvida durante a concepção do trabalho artístico *Ossuário* (2015). O ponto de partida desta pesquisa é a busca pela composição de uma performance ritual com ossos de animais, visando a instauração de uma zona de liminaridade aberta enquanto campo de ressonância da potência da morte. Inicialmente, propõe-se uma articulação teórica em torno da relação entre performance e ritual, com base no conceito de liminaridade, bem como uma reflexão sobre a ancestralidade como fundamento da prática artística que integra esta investigação. Posteriormente, apresenta-se o relato do processo de criação da performance, marcado por imersões no Sertão do interior do Piauí e em dunas do litoral de Fortaleza, no nordeste do Brasil, procurando discutir os seus elementos conceptuais e poéticos.

Palavras-chave

Performance, Ritual, Corpo, Morte, Ancestralidade

Abstract

This article presents the research carried out during the conception of the artistic work *Ossuário* (2015). The starting point of this investigation is the search for the composition of a ritual performance using animal bones, aiming to establish an open liminal zone as a resonance field for the power of death. The article first articulates an understanding of the relationship between performance and ritual, drawing on the concept of liminality, as well as an exploration of ancestry as a foundational element of the artistic practice involved in the research. It then offers an account of the creation process of the performance, shaped by immersive experiences in the Sertão region of Piauí's hinterlands and the coastal dunes of Fortaleza, in northeastern Brazil, with the aim of discussing its conceptual and poetic dimensions.

Keywords

Performance, Ritual, Body, Death, Ancestry

01. Introdução

Ossuário é uma pesquisa artística iniciada em 2015, entre o Sertão do Piauí e o litoral do Ceará, na região nordeste do Brasil. O seu ponto de partida conceptual e poético reside na criação de uma performance ritual a partir da relação entre o corpo e um amontoado de ossos de animais, com o intuito de instaurar, nessa relação ritualística, uma zona de liminaridade no corpo enquanto movimento gerido pela potência da morte.

A experiência proposta em *Ossuário* implica um confronto com a morte entendida como encontro com a materialidade do mundo e com as suas distintas formas de existência, desdobrando-se em possibilidades de composição de movimento.

Considera-se a dimensão física e a materialidade dos corpos — e da energia que se movimenta nas experiências com a morte — como dispositivos de criação artística. Trata-se de uma percepção da morte enquanto ação de decomposição, dissolução, desmantelamento: um movimento disruptivo cuja matriz de significação é o próprio corpo.

A relação do corpo nesta pesquisa aponta para a relevância da ideia de sensorialidade, não apenas fechada no corpo como uma capacidade interna, mas também como algo autónomo, presente. na superfície das coisas — como que também nos atravessam e nos afetam por meio de uma experiência perceptiva. Sensorialidades in-

teriores e exteriores transitam entre si na criação de significados que extravasam a individualidade.

É por meio deste dispositivo de relação sensorial que se optou por trabalhar com ossadas de animais reais, propondo um exercício de resignificação do corpo na morte — um valor que não se encerra em sentimentos de perda, separação ou exclusão, mas que se atualiza através de um contacto sensível entre corporeidades vivas e mortas.

Se aparentemente a morte se apresenta como forma de exclusão ou inércia, no contexto deste trabalho ela é convocada como agente de transformação: desestabiliza o corpo, movimenta a matéria entendida como estática (morta), funcionando como dobradiça — um limiar entre aquilo que se move porque respira e aquilo que é inerte porque já não pulsa. Trata-se de uma encruzilhada entre corpos e ossos.

Esta elaboração conceptual, tomando como referência Seremetakis (1991; 1994), Behrens (2010) e Gagnebin (2010), desdobra-se na parte da pesquisa referente às vivências imersivas nos dois espaços geográficos mencionados, o Sertão do Piauí e as dunas do litoral do Ceará, que abordo neste artigo.

No entanto, começo por articular um entendimento acerca da relação entre performance e ritual, com base em Agamben (2013, as cited in Honesko, 2015) e Bell

(1992), considerando o conceito de liminaridade presente em Turner (1974; 2015), assim como um entendimento da ancestralidade, a partir de Oliveira (2005), como elemento fundamental da minha prática artística.

02. O tempo e o espaço entre

A aproximação entre a experimentação em performance e o dispositivo ritual permite-me perceber que ambos os conceitos, tal como se realizam na minha prática, se encontram mutuamente permeados pela natureza do seu entendimento. Ao abordar a performance, faço-o em consonância com a sua designação enquanto liturgia, segundo uma leitura que “comporta (...) uma dimensão performática, na qual a atividade criativa assume a forma de um verdadeiro ritual, desvinculado de todo significado social e eficaz pelo simples fato de ser celebrado” (Agamben, 2013, as cited in Honesko, 2015, p. 359).

Neste sentido, o seu entendimento assenta num tipo de ação cuja finalidade se efetiva no próprio fazer, através do próprio ato ritual:

A celebração litúrgica não é uma imitação ou uma representação do evento salvífico, mas é ela mesma o evento (...) Trata-se de uma performance, de uma ação. A ação de um artista se emancipa do seu tradicional fim produtivo, ou reprodutivo, e torna-se uma performance absoluta – uma pura liturgia que coincide com a própria celebração e é eficaz ex opere operato. (Agamben, 2013, as cited in Honesko, 2015, p. 359)

Essa relação também é efetiva com base na força operativa do ritual, que não se encontra implicada na função de representar ou mimetizar uma ação considerada real, nem se esgota numa ação que se propõe a exibir ou refletir simbolicamente uma mensagem ou conduta social. A força operativa, e efetiva, do ritual consiste em dar existência às condutas e relações que o próprio ritual performa: “rituals do more than simply inscribe or display symbolic meanings or states of affairs but instrumentally bring states of affairs into being. (...) Rituals do not merely reflect – they articulate” (McLaren, 1984, p. 274).

Nesta capacidade de articulação do real, o poder transformativo do ritual compartilha o poder transformativo da performance, e é nesse poder que localizo uma qualidade própria do âmbito da magia.

É característico do ritual o desvio de atos – movimentos, gestos e, por vezes, palavras – da esfera quotidiana, de forma a instaurar uma valência mágica pela realização desses mesmos atos. Segundo a leitura de Bell (1992), a partir da declaração de Douglas (1973), sobre a eficácia mágica do ritual: “Mary Douglas (...) states that ritual is preeminently a form of communication composed of culturally normal acts that have become distinctive by being diverted to special functions where they are given magical efficacy” (Bell, 1992, p. 73).

A força mágica reside no processo de deslocamento de ações quotidianas, transformadas em procedimentos integrantes de um ritual. A esse deslocamento atribuo o termo *ritualização*, tomando como referência o conceito desenvolvido por Bell (1992):

Ritualization is a way of acting that is designed and orchestrated to distinguish and privilege what is being done in comparison to other, usually more quotidian, activities. As such, ritualization is a matter of various culturally specific strategies for setting some activities off from others, for creating and privileging a qualitative distinction between the ‘sacred’ and the ‘profane,’ and for ascribing such distinctions to realities thought to transcend the powers of human actors. (Bell, 1992, p. 74)

Pela execução de ações rituais, o corpo é investido de um estatuto ritualístico, ao que Bell (1992) se refere como *corpo ritualizado*, instaurando, conseqüentemente, no espaço onde performa, uma qualidade igualmente ritualística:

Ritualization produces this ritualized body through the interaction of the body with a structured and structuring environment. (...) through a series of physical movements ritual practices spatially and temporally construct an environment (...) The construction of this environment and the activities within it simultaneously

work to impress these schemes upon the bodies of participants. (Bell, 1992, pp. 98-99)

Reciprocamente, a realidade espaço-temporal criada pelo ambiente ritual potencia o corpo — e os atos performados por ele —, conferindo-lhes força e sentido ritualístico. Pela natureza circular desta relação, o ambiente ritual assume um papel fundamental na criação de realidades correspondentes à estrutura ritualística e na reconfiguração dos corpos que executam o ritual:

A focus on the acts themselves illuminates a critical circularity to the body's interaction with this environment: generating it, it is molded by it in turn. By virtue of this circularity, space and time are redefined through the physical movements of bodies projecting organizing schemes on the spacetime environment on the one hand while reabsorbing these schemes as the nature of reality on the other. (Bell, 1992, p. 99)

Ainda no que diz respeito a essa relação de circularidade, reconheço outro fator relevante para abordar a natureza do ritual: especificamente, a encruzilhada entre tempo, espaço e corpo, e a zona de liminaridade que se abre nesse ponto. O conceito de *liminaridade*, segundo a perspectiva de Turner (1974), não se restringe a uma fase transitória específica do ritual, mas refere-se também à criação de um umbral — uma dimensão que rege essa encruzilhada e que transborda o seu sentido meramente cronológico.

A condição de liminaridade é, necessariamente, ambígua:

As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela Lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (...) Assim, a liminaridade frequentemente é comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, às regiões selvagens e a um eclipse do sol ou da lua. (Turner, 1974, p. 117)

A qualidade de indiscernibilidade aponta não apenas

um perfil difuso e paradoxal, mas também um carácter marginal e eminentemente subversivo face a uma ordem constituinte que se pode compreender por *cosmos*, reiterando, assim, a sua ambiguidade perante a estrutura social:

Pois inibe a satisfação social plena e dá uma medida de finitude a segurança; para muitos, ela pode: ser o auge da insegurança, a entrada do caos no cosmos, da desordem na ordem, mais do que um meio de satisfações e realizações criativas inter-humanas ou trans-humanas. A liminaridade pode ser o cenário da doença, do desespero, da morte, do suicídio, da ruptura total sem um substituto de compensação para os vínculos sociais e dos laços normativos bem definidos. (Turner, 2015, p. 63)

A zona fronteira — a margem, o entre — em suspensão da normatividade, aqui referida como zona de liminaridade, constitui o campo comum entre performance e ritual no qual procuro transitar para o desenvolvimento da pesquisa *Ossuário*. Ao atribuir uma característica ritualística a esse processo, faço-o delineando uma experiência que opera no campo da ancestralidade.

03. Relação ancestral

Compreender a existência dos meus ancestrais, para além de me outorgar os princípios de conformação da minha própria existência, e de outros modos de existir que sou capaz de acolher através do meu corpo, proporciona-me uma visão mais ampla sobre as virtudes operantes no meu exercício artístico. Trata-se de um modo de fazer artístico vinculado ao caminho pavimentado pela multidão dos mortos que me antecedem, uma multidão que me constitui.

Ao referir-me aos meus ancestrais, refiro-me também a mim próprio numa perspectiva que transborda este “mim”, esta identidade, dissolvendo-me enquanto individualidade. A ancestralidade efetiva-se no presente — e não num passado inerte e equivocado —, corporificando-se no corpo que me constitui, que não sou eu, mas que confere a este corpo a condição de ancestral vivo.

Zelar pela relação com os ancestrais exige uma jornada rumo ao arcaico do corpo. A respeito deste corpo, reforço que o seu entendimento requer um juízo coletivo e não individual, por ser o corpo aquilo que carrega consigo os traços de todos os outros corpos.

Nesta instância de coletividade, a ancestralidade implica o enfrentamento com esses outros, constituindo um plano para gerir toda a natureza relacional:

A ancestralidade é uma categoria de relação - no que vale o princípio de coletividade - pois não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato. Onde tem alteridade temos relação. A ancestralidade é uma categoria de relação porque ela é um dos modos pelos quais as relações são geridas. Stritu sensu, diria mesmo que a ancestralidade é o princípio, ela mesma, de qualquer relação. Toda relação tem uma anterioridade que não prescinde da alteridade. Chega a ser mesmo condição para que as relações se efetivem. (Oliveira, 2005, p. 258)

É na efetivação dessa relação, relação que se instaura pelo corpo, que o senso de coletividade se assume como princípio de transbordamento, ultrapassando as restrições individualizantes associadas à identidade: “a ancestralidade não tem uma identidade, pois como ancestralidade, ela é o ponto para onde as identidades convergem” (Oliveira, 2005, p. 231).

Outra questão que também destaco na relação com a ancestralidade parte do reconhecimento do chão como base dessa relação, visto que é no chão onde os meus mortos estão sepultados, no chão, o plano que fornece sustentação: “Posição ancestral por excelência, rastejar no chão é pisar a terra (humildade). O chão é a regra” (Oliveira, 2005, p. 124).

Ao salientar a relação com o chão como uma relação que corresponde ao contexto da ancestralidade, proponho um pensamento sobre o espaço, e aqui apresento o espaço do Sertão, no nordeste do Brasil.

O que alcanço, por meio desse chão, é ser tomado

por mais uma das camadas de mistério a que o meu corpo responde por herança. Por ser o mistério condição de inacessibilidade, esse alcance ultrapassa o meu campo de compreensão, não se elaborando na sua totalidade em evidências:

O espaço ancestral é uma geografia de relevos, onde tudo que se evidencia é menos evidência que mistério. O mistério é a estampa impressa no tecido da existência. Por isso se mostra como mito e o mito oculta revelando e revela ocultando. O que se mostra é o mistério, pois é nele que o sentido reside. (Oliveira, 2005, p. 250)

Partindo do que vem do abissal e misterioso, onde entendo a ancestralidade enquanto potência, o meu fazer artístico realiza-se e articula o real, visto que, como mistério, “A ancestralidade é um modo de interpretar e produzir a realidade” (Oliveira, 2005, p. 258).

Desdobrando este entendimento, afirmo a preponderância dos mortos do/no meu sangue na minha atuação artística, enquanto forma de criação de real.

04. Trabalho com ossos: processo de criação da performance Ossuário

A etapa inicial para a experimentação das ações na composição da performance *Ossuário* dá-se na recolha dos ossos a utilizar na performance ritual. Para isso, mapeio os locais onde posso encontrar ossos de animais, viabilizando assim a sua recolha.

A primeira imagem que me surge é a das carcaças de animais abandonadas nos campos desérticos por onde caminhei inúmeras vezes durante a infância, no interior do estado do Piauí, nordeste do Brasil, onde estão também sepultados os meus ancestrais (Figura 1).

Regressar a esses lugares representa a oportunidade de recolher os ossos necessários para prosseguir com os experimentos.

Percorrer 532 km, desde a cidade costeira de Fortaleza, onde residi durante os anos da pesquisa, até uma região quente e semiárida, típica da Caatinga do sudoeste do Piauí, é adentrar uma outra zona, cujo espaço está inscrito no meu corpo através de lembranças

Figura 1

Imersão no Sertão do Piauí - Registo de Processo 1



Nota: Experimento fotográfico que integra o processo criativo de *Ossuário*, by Thales Luz, 2015. CC BY 4.0

nostálgicas da infância.

Ao abordar a relação entre nostalgia, sentidos e história, Seremetakis (1994) retoma a palavra grega *nostalghía*, do verbo *nostalghó*, composto pelos substantivos *nostó*, que significa retorno e jornada, e *álgho*, que significa “a própria dor na alma e no corpo, dor ardente” (p. 4). Assim:

Nostalghía is the desire or longing with burning pain to journey. It also evokes the sensory dimension of memory in exile and estrangement; it mixes bodily and emotional pain and ties painful experiences of spiritual and somatic exile to the notion of maturation and ripening. In this sense, *nostalghía* is linked to the personal consequences of historicizing sensory experience which

is conceived as a painful bodily and emotional journey. (Seremetakis, 1994, p. 4)

Tomado por esse sentido de nostalgia, a jornada rumo ao lugar ao qual estou conectado pelos meus ancestrais e pela fase primitiva da minha vida, a infância, não representa um retorno a um tempo cristalizado no passado. Trata-se, antes, de uma viagem que faz do próprio ato de retornar um meio de me relacionar de forma dinâmica com inscrições, marcas e memórias de um tempo que se transforma no presente.

Ao chegar, inicio o processo de reencontro com os familiares, que, aos poucos, vão chegando à casa da minha avó, onde estou hospedado. Durante as conversas sobre o trabalho que estou a desenvolver, pergunto a um dos

meus poucos tios que ainda trabalha como agricultor, e que, por isso, circula com mais frequência pela zona rural daquela região, se me poderia levar a um matadouro onde eu pudesse encontrar ossos de boi ou de bode. Ele fala-me da existência de certos locais, que descreve como *descampados*, onde muitos animais criados à solta ou, provavelmente, sem dono, costumam viver e, por falta de cuidados, acabam por morrer de fome e de sede.

No dia seguinte, vou com o meu tio até um dos *descampados* (Figura 2) de que me falara. Esse campo isolado está ocupado por alguns bois, cães, porcos e cavalos, todos bastante magros e de aparência cadavérica. São minoria viva diante da quantidade de carcaças: algumas já bem secas, outras de animais recém-mortos, além de muitos ossos espalhados. Diferentemente de um mata-

douro, onde os animais são levados para serem abatidos e a sua carne retirada para consumo, neste campo os animais permanecem até a morte e também depois dela. Todos se decompõem sobre a terra.

O ar do lugar, apesar da presença de grande quantidade de cadáveres, não cheira a carne putrefacta, mas sim a terra seca. Esta terra tem uma espécie de brilho, produzido pela gordura da carne e da pele que, ao decompor-se, escorre e se funde ao solo — à terra —, deixando apenas os ossos expostos à superfície.

Num processo de inversão, os ossos daqueles animais, antes cobertos por camadas de vísceras, músculos, nervos e revestidos pela pele, expõem-se como corpos ou, melhor dizendo, como vestígios de corpos. Parto da percepção desses corpos enquanto

Figura 2

Imersão no Sertão do Piauí - Registos de Processo 1



Nota: Experimentos fotográficos que integram o processo criativo de *Ossuário*, by Thales Luz, 2015. CC BY 4.0

vestígios para pensar, também, nesses vestígios enquanto possibilidades de corpos. À medida que o corpo se decompõe, as características que me permitem identificar cada um deles como pertencente a uma determinada espécie animal vão-se desvanecendo.

Em algumas carcaças, ainda consigo identificar elementos referentes à espécie bovina; no entanto, trata-se de uma identificação deformada. Observo alguns crânios grandes e, pela ausência de cornos, percebo que não se trata de bois. Por outro lado, também não consigo identificá-los como pertencendo a cavalos ou jumentos. Noutras carcaças, mesmo com restos de pele, não sou capaz de identificar se se trata de um cão ou de um porco. Nestas identificações incertas, percebo que a minha ação naquele momento é contrária à que se opera no lugar. O movimento que ocorre no *descampado* flui no sentido da dissolução dos corpos dos animais na terra, — não apenas sob um ponto de vista do corpo enquanto organismo. Esses corpos dissolvem-se também enquanto espécies, perdendo as suas qualidades de boi, cavalo, jumento, porco, cão, ou qualquer outro animal que ali possa ter passado e morrido.

Vejo nesses restos, enquanto vestígios, as múltiplas possibilidades de os ossos comporem, decomporem e recomporem outros corpos, fazendo daquele campo, e dos próprios ossos, zonas não de inércia, nem de um movimento de esgotamento enquanto fim, mas sim zonas liminares:

Mundo intermediário, entremundo, talvez também semi-mundo - não se trata de um aqui e agora, nem de um *u-topos* (sentido de não lugar), mas antes de um lugar nenhum que oscila entre o *now-here* e um *no-where*. É um entremundo da periferia, que, de maneira alguma, se encontra no centro, mas na margem dos acontecimentos. Ele revela, também no momento da morte, algo grotesco; possui, apesar de trágico, algo cômico, apesar do desespero, alguma esperança. (Behrens, 2010, p. 96)

A morte, que paira sobre os ossos neste campo seco, zona entre mundos, é o ponto de disrupção da energia

que flui no sentido da identificação e circunscrição dos corpos. Assim, a quebra e o transbordamento desse fluxo identificador tornam possíveis outras percepções de corpo. Estar neste campo seco, entre ossos e corpos em decomposição, é estar num campo de possibilidades, uma encruzilhada, com suas múltiplas direções possíveis.

No meio dessa encruzilhada, inicio a ação de recolha dos ossos, enquanto, simultaneamente, os deposito num grande saco que trago comigo. É inevitável a hesitação inicial em tocar diretamente aqueles ossos com a mão. Uma mistura de repulsa, medo e estranheza apodera-se do meu corpo, mesmo sabendo que esse mesmo corpo já havia realizado esta ação noutra altura, quando era criança. Pergunto-me, então, se se trata realmente do mesmo corpo. Questiono-me se o corpo de criança que brincava com ossos nos matadouros é o mesmo corpo que agora tenta tocar essas carcaças num campo aberto.

Levo o saco com ossos para a casa da minha avó. Ao chegar, empilho todos os ossos no quintal e convido a minha mãe, o meu irmão, algumas tias e primos para ajudarem na limpeza dos ossos. À medida que essa ação de limpeza acontece, como um ritual de purificação, descarregamos também os conflitos familiares. As conversas que emergem daquela situação giram em torno de questões ligadas à morte da minha avó e a memórias do tempo em que ela ainda era viva. Vejo a aparente casualidade do tema das conversas como ações discursivas que emergem enquanto sensações provocadas pela energia que flui nos dos ossos e a partir deles. Manipulamos uma certa materialidade da morte (significada nos ossos), enquanto partilhamos a vida de um familiar falecido (significada nas memórias verbalizadas). No que se refere ao modo de operar das relações sensoriais:

The sensory is not only encapsulated within the body as an internal capacity or power, but also dispersed out there on the surface of things as the latter's autonomous characteristics, which then can invade the body as perceptual experience. Here, sensory interiors and exteriors constantly pass into each other in the

creation of extra-personal significance. (Seremetakis, 1994, p. 6)

Essas conversas não são memórias transpostas intencionalmente para o presente como consequência de um desejo de reviver situações que se acreditam estáticas no passado. Falar sobre assuntos familiares que envolvem a ausência de um ente já falecido apresenta-se, neste momento, como um desdobramento da experiência sensorial com os ossos. Ao tocarmos os ossos, também somos tocados por eles e por aquilo que nos afetam também por meio das suas possíveis sensorialidades. Desse cruzamento, emergem sensações que tomam conta do nosso corpo, sensações que se materializam sob a forma de memórias pessoais compartilhadas, mas cujo ponto de partida reside na superfície dos ossos em contacto com a superfície do nosso corpo.

Apesar da quantidade considerável de ossos recolhidos e armazenados no Piauí, ao regressar à cidade de Fortaleza, dou continuidade ao processo de mapeamento de possíveis lugares onde seja possível obter mais ossos para o trabalho. Procurando um local mais próximo, descubro, na própria cidade de Fortaleza, um pavilhão com vários talhos no mercado municipal de São Sebastião. Diferentemente dos campos por onde passei no Piauí, os ossos adquiridos no mercado municipal exalam um cheiro intenso a carne crua e sangue, com aquelas carcaças frescas expostas num ambiente branco manchado de sangue, e aqueles homens envergando roupas brancas igualmente manchadas de sangue.

Os vários sacos com ossos adquiridos no mercado ao longo de um mês de visitas sucessivas são transportados e enterrados nas dunas de Sabiaguaba, um bairro periférico localizado no litoral leste da cidade de Fortaleza. Em caminhadas realizadas em momentos anteriores ao período deste trabalho, juntamente com o outro artista que integra esta pesquisa artística, encontrámos nessa região um campo — na verdade, uma grande área de dunas junto ao mar. No meio dessas dunas, há uma casa em ruínas, sem qualquer demarcação ou outro indício de propriedade privada. É, então, para essas dunas, ao lado dessa ruína, que

levamos os sacos com ossos e os enterramos.

Enterrar os ossos frescos é uma ação que possibilita a decomposição dos restos de carne ainda presentes neles. Após um mês enterrados, desenterramo-los e limpamo-los para, em seguida, juntá-los aos ossos recolhidos no Piauí. No entanto, uma ação que funciona apenas como preparação do material para uso posterior na composição do trabalho transforma-se numa experiência potente para a composição. Transportar todos esses sacos de ossos do mercado no centro da cidade até ao meio das dunas na periferia, e cavar buracos para os depositar, apresenta-se como uma experiência de ritual funerário, um sepultamento. Percebo, então, que a ideia de morte aqui transborda a materialidade dos ossos, manifestando-se também na própria ação de os enterrar.

Partindo da ideia da morte como um “Topological movement from one classificatory status to another” (Seremetakis, 1991, p. 177), percebo emergir um conceito de morte enquanto transição e não como término. Dessa forma, associo a ação de trânsito, ao referir-me à morte, ao conceito de limiar já apontado anteriormente, levando em consideração a ideia de entre-mundos periférico. Assim, tal como o *descampado* do Piauí, as dunas no Ceará encontram-se fora do trajeto quotidiano das pessoas que aí moram. Sem ruas asfaltadas, sem casas habitadas, sem iluminação pública, atravessar esse espaço equivale a penetrar numa zona marginal à normalidade dos acontecimentos mundanos. Nas palavras de Gagnebin (2010): “O limiar (...) aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem, portanto, ter uma extensão variável, mesmo indefinida” (p. 14).

A cada viagem que fazemos até às dunas, cavamos novos buracos onde os ossos são enterrados (Figura 3). Sepultar ali todos os ossos, num rito de passagem, é permitir que se dissolvam a carne fresca e o sangue que os envolvem e que os remetem aos corpos que foram. Dessa forma, à medida que os ossos são enterrados, o espaço das dunas transforma-se num cemitério, materializando com maior intensidade a indeterminação e a indefinição dessa zona, pela força de morte que aí se instala.

Figura 3

Imersão nas Dunas do Ceará - Registos de Processo 2



Nota: Fotografia de experimento performativo que integra o processo criativo de *Ossuário*, by Língua Acácio, 2015. CC BY 4.0

Além de estar nesse espaço percebido como liminar, o próprio ritual de passagem, experienciado ali no sepultamento, apresenta-se como um conjunto de ações — cavar buracos, depositar os ossos nesses buracos, cobrir os buracos com terra — através do qual “são transpostos os limiares entre dois estados, espaços ou tempos” (Menninghaus, 1986, as cited in Behrens, 2010, p. 95).

Para a ação de transposição dos ossos do espaço da superfície para o espaço subterrâneo, dá-se a ruptura de uma fronteira. Essa ação de ruptura, a abertura de buracos com a pá, cria uma zona liminar, na qual me movimento com os ossos. Assim, conduzo esses corpos mortos através da fronteira para um espaço que viabiliza

o seu processo de decomposição, num tempo distinto do tempo da superfície.

Passado um mês após o sepultamento dos ossos, regressamos às dunas para os desenterrar (Figura 4). À medida que os retiramos da terra, um cheiro intenso a carne podre exala do solo e dos próprios ossos, espalhando-se pelo ambiente com a ajuda do vento. A sensação física de desenterrar aqueles corpos assemelha-se ao momento do sepultamento, pelas fortes dores nas costas provocadas pelo movimento repetido de nos curvamos na direção ao chão. Por outro lado, o cheiro de carne crua e o sangue que antes manchavam as nossas roupas dão agora lugar ao odor pútrido e aos vermes que, juntamente com a terra, formam uma camada que reveste os ossos. Iniciamos, então, o processo de limpeza: primeiramente, raspamos os restos de carne em decomposição com uma faca; depois, tal como fiz com os meus familiares no Piauí, lavamos os ossos.

Inicialmente, optámos por não conversar, para sermos o mais eficientes possível, dada a grande quantidade de ossos a limpar. Manter-me em silêncio e abster-me de qualquer pensamento que me desviasse da ação — na realidade, duas ações: raspar e esfregar repetidamente os ossos — revelou-se, à medida que a ação se repete, um movimento de concentração que permitia expandir a vibração sensorial do meu corpo.

Os meus movimentos começam a ser conduzidos pela intensidade do som e pelo toque do vento que, para além de ensurdecedor, atravessa as minhas roupas e a minha pele com a sua força veloz. Já não há resistência possível ao cheiro de carne podre, ele impregnou-se no meu corpo, tornou-se também o meu cheiro. A energia que emana de todos os ossos fora das suas sepulturas leva-me a perceber a força das diversas presenças que existem e se movimentam nesse lugar, apenas aparentemente vazio.

Ao tratar dos rituais funerários dos Maniatas, na Grécia, Seremetakis (1991) expõe o sentido do sepultamento e da exumação, tarefas desempenhadas pelas carpi-deiras:

If Death and burial invoke a movement from inside to

outside, then exhumation is a reversal of the passage. It brings what was down up, the dark into the light. This natal imagery can be understood as a concerted attempt to socialize death at its most obscure, unapproachable stage, when the body lies buried in the grave. (p. 179)

A etapa de sepultamento marca o tempo da decomposição do corpo, que se desdobra com a exumação, momento em que os restos de carne são separados dos ossos. A separação entre carne e ossos, assim como a própria relação com os ossos exumados, é interpretada por Seremetakis como a manutenção de uma relação entre seres — os vivos e os mortos — que habitam domínios diferentes.

Partindo dessa ideia, reconheço a ação que realizamos repetidas vezes como a composição de um plano limiar. Ressalto, contudo, que a composição desse plano não se limita à ação em si — o movimento de raspar os restos de carne e lavar os ossos —, mas estende-se também aos próprios ossos, agora limpos, secos, exumados, que funcionam como dispositivos de comunicação entre duas ordens topológicas e duas classes de existência. Portanto, a composição de um plano limiar desta ordem depende da correlação entre a ação do corpo e os objetos que com ele se entrecruzam no contexto ritual.

Ao reunir uma quantidade suficiente de ossos para o trabalho, iniciam-se os encontros dedicados à experimentação de movimentos com vista à composição do programa da performance. Reconhecer que o processo

Figura 4

Imersão nas Dunas do Ceará - Registos de Processo 3



Nota: Fotografias de experimentos performativos que integram o processo criativo de *Ossuário*, by Linga Acácio, 2015. CC BY 4.0

de criação de *Ossuário* tem início no momento da preparação dos ossos é importante para compreender que as experiências vivenciadas até ao momento são materiais a serem retrabalhados na composição do programa final. Em decorrência disso, são convocados, para esta fase do processo, elementos e proposições considerados potentes para o prosseguimento e desdobramento da pesquisa.

A partir da ação de enterrar os ossos, por exemplo, eu e o outro artista-criador da obra propusemo-nos um exercício que inverte a ação original: experimentar a sensação de sermos enterrados por esse mar de ossos que se acumula no chão (Figura 5). Essa ação configura-se como uma proposta de tocar de forma diferente esses corpos-ossos – um exercício de nos deixarmos também

ser tocados por eles.

Nesse exercício, percebemos tratar-se também de sentir de forma diferente o peso dos ossos. Se, anteriormente, esse peso era sentido na ação de os transportar para os diversos lugares por onde com eles transitamos, agora sentimos o seu peso sobre o nosso corpo. Neste momento, a sensação do peso não reside em carregar, mas em ser pressionado, soterrado.

Durante os dias em que praticámos este exercício – sentir a pressão dos ossos sobre o nosso corpo por um tempo de experimentação cuja duração corresponde ao tempo da nossa resistência à pressão que os ossos exercem contra o corpo, comprimindo-o contra o chão – procurámos formas de desdobrar a imagem formada noutra ação, na qual os corpos emergem do mar de

Figura 5

Esboço 1 de Ação da Performance



Nota: Desenho de ação que compõe a performance *Ossuário*, by Diogo Braga, 2015. CC BY 4.0

ossos. Sugiro que tal emergência se concretize através da realização de movimentos circulares. Como corpos submersos que regressam à superfície num movimento ascendente. Este movimento circular deve realizar-se no sentido anti-horário, isto é, contra o fluxo do tempo cronológico. Tal como os ponteiros de um relógio a contar o tempo de trás para a frente, experimentamos emergir das profundezas dos ossos. Assim, como convoca Uno (2012), ao referir-se à forma como Hijikata define a sua própria dança – o *butô* –, experimentamos erguer-nos dos ossos como “o cadáver que se coloca de pé arriscando a vida” (p. 60).

Além disso, estabelece-se como condição para a realização desta ação a instauração de um equilíbrio precário: para se levantarem, cada um deve usar o corpo do outro como apoio. A pressão dos ossos sobre os corpos dá lugar à pressão de um corpo contra o outro. Inicialmente, com os corpos dispostos na horizontal, essa pressão mútua contribui para alcançar a verticalidade. Porém, à medida que nos erguemos e tomamos uma posição mais vertical, essa mesma pressão torna-se um obstáculo à continuidade do movimento. A instabilidade dos corpos está presente ao longo de toda a ação, deslocando-se de uma zona para outra do movimento, mas mantendo-se sempre ali, sempre presente, impedindo-nos de nos acomodarmos ou de interrompermos o fluxo de energia.

Enquanto ascendemos, girando e pressionando-nos mutuamente, os ossos espalham-se desordenadamente pelo espaço. A sonoridade que produzem, ao colidir entre si e com o chão, ecoa pelo ambiente como um desmoronamento – algo que rói, que se desfaz, mesmo enquanto nos erguemos. Ao ouvirmos esse barulho caótico e distorcido, apercebemo-nos de como o som dos ossos no chão potencializa as ações. Por isso, voltamo-nos para a exploração de outras possibilidades sonoras geradas pelo contacto entre os ossos e o solo.

Partindo da ação de corpos que ascendem do chão – e da energia que nesse movimento também se eleva – apropriámo-nos dos movimentos de batida dos pés e das mãos contra o solo para despertar os mortos, os ancestrais, a própria força da morte, permitindo que se

façam presentes. Procurámos então criar formas de bater os ossos no chão, experimentando a produção de diversas intensidades sonoras e convocando, como num movimento circular em sentido anti-horário, as forças que emergem das profundezas da terra.

A repetição frenética das batidas dos ossos no chão é seguida por uma sequência de movimentos compostos com os crânios de cavalo que se encontram entre os demais ossos. A lentidão agonizante com que experimentamos essa sequência de movimentos faz-nos sentir, de forma quase literal, a tensão dos nossos corpos. A pele vibra com a energia que nela circula. Toda a tensão corporal manifesta-se à superfície da pele.

O meu rosto é ocultado pelo crânio do animal (Figura 6), perdendo a minha referência inteiramente humana. Vivencio, nesse momento, um corpo cuja energia circula e se esvai em suor, movendo-me em contração e num tempo suspenso, cruzando-se com os ossos e desindividualizando-se.

Relativamente a essa percepção de um corpo suspenso de marcadores individualizantes e dissolvido num tempo que escapa ao sentido cronológico – denunciando, assim, uma dimensão intersticial, Uno (2012) afirma:

Um corpo destacado de todas as determinações sensorio-motoras, expressivas, práticas, pode se encontrar constituído unicamente pelo tempo puro, virtual e invisível que se tornou, a despeito de tudo, um pouco sensível. Esse corpo e esse tempo estão sob a fronteira do visível e do invisível. (p. 57)

Cada experimento que propomos a nós próprios neste processo (Figura 7) revela uma intensidade ainda maior de exaustão física. O peso dos ossos sobre o corpo, a tensão de um equilíbrio precário, em que, sob determinadas condições, se tenta permanecer de pé sem escorregar ou cair, e a repetição eufórica das batidas dos ossos no chão compõem um plano de movimento marcado pelo desgaste energético.

Assim, ao perceber o desgaste como um movimento que atravessa corpos em cruzamento, traço uma noção de corpo que emerge como morte. Um movimento que

Figura 6

Esboço 2 de Ação da Performance



Nota: Desenho de ação que compõe a performance *Ossuário*, by Diogo Braga, 2015. CC BY 4.0

se manifesta de forma presente e potente na fronteira entre o invisível e o visível – este último revelado no corpo em perecimento.

Outro experimento proposto, a partir das ações observadas durante a preparação dos ossos, consiste em carregá-los. Movidos pelos momentos em que é preciso transportar sacos de ossos – para serem enterrados e desenterrados –, bem como caixas com os mesmos ossos de uma sala de ensaio para outra, reconhecemos a relevância desta ação para o trabalho.

O desafio é tentar carregar com os braços o maior número possível de ossos. Uma ação para ser repetida incessantemente. Mais uma vez, o peso dos ossos. Mais uma vez, o corpo cruzando-se e perdendo-se nos ossos.

Mais uma vez, uma experiência de temporalidade que se desfaz na ideia de dinamismo. Os arranhões dos ossos no corpo deixam a pele vermelha, coberta de cortes que ardem com o suor.

Quanto mais ossos consigo segurar, quanto maior o seu peso sobre mim e quanto mais profundos os cortes no meu corpo, menos me sinto em mim – pois maior é a energia que dele transborda.

05. Considerações finais

Com base nas sensações que reverberam destes experimentos, considero pertinente evocar o conceito vibração paradoxal proposto por Fabião (2011): “O corpo performativo não para de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não arte, e é justamente na vibração paradoxal que este corpo se faz e se fortalece.” (p. 76). Esta noção ajuda-me a compreender os estados de transição vividos no corpo.

Desde a caminhada por um campo coberto de ossos de animais mortos, no interior do Piauí, até aos exercícios de exaustão numa sala de ensaio, o que emerge como questão central na experiência do trabalho é a intensidade com que o corpo se abre e é atravessado por uma multiplicidade de sensações. Assim, nesses pontos de disrupção, a noção de identidade é, paradoxalmente, apropriada – pelas vivências ancestrais – e desestabilizada, na tentativa de ser levada ao seu limite, até à desapareição.

Na encruzilhada partilhada em *Ossuário*, o corpo do sujeito dá lugar ao “*corpo-em-experiência* [que] cria relações, associações, modos, velocidades e afetos” (Fabião, 2011, p. 77).

Neste sentido, *Ossuário* transborda a sua aceção inicial associada a experimentações ritualísticas. As experiências vividas apontam para uma reflexão sobre a própria ação de criação artística, em congruência com um delírio ritualístico marcado pelo sacrifício do ego e pela superação da individualidade – processos interpretados como movimento de potência da morte, no qual se dá a ver um corpo enquanto zona de liminaridade e campo de operação ancestral.

Aproximando-se dessa ideia sacrificial, Artaud (2006),

Figura 7

Ossuário - Registo 1



Nota: Fotografias da performance *Ossuário*, by Mateus Falcão, 2019. CC BY 4.0

ao referir-se ao teatro, afirma que este é uma espécie de “mal” que revigora:

Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. Ele convida o espírito a um delírio que exalta suas energias; e para terminar pode-se observar que, do ponto de vista humano, a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja, pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e, revelando para coletividades o poder obscuro delas, sua força oculta, convida-as a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, nunca assumiriam. (pp. 28-29)

Em delírio, o corpo já não consegue sustentar o sujeito inscrito pelas discursividades sociais. Abrem-se fendas, e a energia — até então canalizada de forma unívoca — explode, produz faíscas e desvia-se por múltiplos caminhos. É essa condição de liminaridade que caracteriza a potência da morte enquanto movimento ressonante no corpo: um movimento de *des-formação*, no qual o corpo se assume como encruzilhada. Ou, ainda:

O corpo é esse entrecruzamento do visível e do invisível, do dentro e do fora, do que se toca e do que é tocado. Ele não é uma coisa, nem uma ideia, mas o que faz existir uma coisa e uma ideia para nós. O corpo é essa espiral, essa circulação, esse enlaçamento, a

dobra de meu interior e de meu exterior, entre o mundo e o eu, a visibilidade e a opacidade. (Uno, 2012, p. 58)

A individualidade do corpo é aqui desarticulada com intensidade extrema — uma percepção de ressonância da morte que compõe, assim, um plano liminar que “desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades” (Artaud, 2006, p. 28).

Percebe-se, nesse limiar, a indefinição do corpo como encruzilhada — lugar de encontro e partilha de múltiplos caminhos possíveis. É aí que a potência do “poder ser” se manifesta como movimento: algo da ordem da morte, que reflete a alteridade contraditoriamente constituinte do corpo, sob a ótica da ancestralidade.

Agradecimentos

Agradeço a Diogo Braga, Língua Acácio, Pablo Assumpção Barros Costa, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará e Curso Técnico em Dança do Porto Iracema das Artes.

Conflitos de interesses

O autor declara não haver qualquer conflito de interesses.

Financiamento

Funcap - Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Secultfor - Secretaria de Cultura de Fortaleza

Referências

- Honesko, V. N. (2015). AGAMBEN, Giorgio. Arqueologia da obra de arte. *Princípios: Revista de Filosofia (UFRN)*, 20(34), 349–361. <https://periodicos.ufrn.br/principios/article/view/7549>
- Artaud, A. (2006). *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes.
- Behrens, R. (2010). Seres limiares, tempos limiares, espaços limiares. In G. Otte, S. Sedlmayer & É. Cornelsen (Orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin* (pp. 93–112). Editora UFMG.
- Bell, C. (1992). *Ritual theory, ritual practice*. Oxford University Press.
- Douglas, M. (1973). *Natural symbols: Explorations in cosmology*. Random House.
- Fabião, E. (2011). Performance e precariedade. In A. W. Oliveira Junior (Org.), *A performance ensaiada: Ensaios sobre performance contemporânea* (pp. 63–85). Expressão.
- Gagnebin, J. M. (2010). Entre a vida e a morte. In G. Otte, S.

- Sedlmayer & E. Cornelsen (Orgs.), *Limiares e passagens em Walter Benjamin* (pp. 33–50). Editora UFMG.
- McLaren, P. (1984). Rethinking ritual. *ETC: A review of general semantics*, 41(3), 267-277. https://digitalcommons.chapman.edu/education_articles/122/
- Oliveira, E. D. (2005). *Filosofia da ancestralidade: Corpo e mito na filosofia da educação brasileira* [Tese de Doutorado em Educação, Universidade Federal do Ceará]. Repositório da UFC. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/36895>
- Seremetakis, C. N. (1991). *The last word: Women, death and divination in Inner Mani*. University of Chicago Press.
- Seremetakis, C. N. (Ed.). (1994). *The senses still: Perception and memory as material culture in modernity* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429314506>
- Turner, V. (1974). *O processo ritual: Estrutura e anti-estrutura* (N. Campi de Castro, Trad.). Editora Vozes Ltda. https://monoskop.org/images/9/98/Turner_Victor_O_processo_ritual_Estrutura_e_anriestrutura.pdf
- Turner, V. (2015). *Do ritual ao teatro: A seriedade humana de brincar*. Editora UFRJ.
- Uno, K. (2012). *A gênese de um corpo desconhecido*. n-1 edições.