

Por uma outra Performance Arte By another Performance Art

Maicyra Teles Leão e Silva¹
Universidade Federal de Sergipe

Resumo

O texto indaga contradições epistemológicas vivenciadas, na atualidade, acerca da prática da Performance como linguagem artística - Performance Arte - pois, apesar do discurso de ampliação das fronteiras, é notável a crescente delimitação de uma categoria específica no circuito artístico. Além disso, aborda o excesso de discurso teórico envolvido em ações performáticas, gerando um distanciamento de percepção com relação à fruição direta da ação. Ainda, defende o deslocamento da Performance como linguagem a um patamar de gatilho disparador do processo de criação, sugerindo que o resultado estético não seja o condicionante da noção de performance.

Palavras-chave

Performance Arte; Fronteira; Gatilho.

Abstract

The text investigates epistemological contradictions about the practice of Performance Art as an artistic medium and its conceptual approach. Despite the aim for expansion of borders, it is remarkable the increase delimitation of it as a specific category in Art, which creates a clear frame for it. Furthermore, the text addresses the excess of theoretical discourse involved in performances, and the overlap of the experience of a live action itself. It argues that performance should not be taken as a precise outcome, but as a trigger for the creative process. Thus, suggests that the aesthetical result should not limit the notion of performance.

Keywords

Performance Art; Border; Trigger.

¹ Doutora em Artes Cênicas, Professora do Núcleo de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, coordenadora do Grupo de Pesquisa Arte, Diversidade e Contemporaneidade UFS/CNPq e pesquisadora do GIPE-CIT/UFBA.

Marina Abramovic, em entrevista à revista do Serviço Social do Comércio –SESC/SP, quando da apresentação de seu trabalho *Balkan Erotic Epic*, no Brasil, em 2006, declarou: “Gosto de pensar a Performance como uma fênix [*ave mitológica que se deixava queimar num braseiro para depois renascer das próprias cinzas*]. Ela está sempre queimando, morrendo e renascendo - de uma maneira diferente, com formas diferentes”. Da mesma forma, percebo, como artista que se dedicou à Performance Arte por cerca de 10 anos, ciclos de renovação e mantenho-me coligada a ela também pela via de sua antinomia. Como afirmou Philip Auslander, exerço a cumplicidade seguida de crítica.

Sua capacidade de renovação e mutabilidade, garantiu ao termo Performance e seus derivados uma ampla notoriedade e circulação por diversos meios do conhecimento, tornando-se pilar de suporte de algumas correntes do pensamento contemporâneo ou pós-moderno (LYOTARD, 1990, 1996; DELEUZE e GUATTARI, 1997; AUSLANDER, 1994). Ao mesmo tempo, no decorrer de anos de assentamento conceitual, teóricos da atualidade a designam um status de antidisciplina (CONQUERGOOD, 1991; CARLSON, 2010), enquadrada no modo de autoreflexividade, por sua natureza de resistência a conclusões, definições, fronteiras e limites. Essa mesma qualidade antinômica, confunde-se com a própria prática e pensamento pós-moderno:

Os termos contemporâneos “performance” e “pós-modernismo” são um produto do mesmo meio cultural e têm sido empregados amplamente para caracterizar um largo espectro de atividades, especialmente nas artes [...] Nick Kaye, em estudo recente, estimulante e profundo da relação entre esses dois termos sugere que a “condição de ‘performance’ pode ser lida como tendendo a promover ou olhar em direção às contingências e instabilidades pós-modernas”, e que a performance “pode ser pensada como um modo primário do pós-moderno” (CARLSON, 2010 : 140-141).

É em associação ao discurso pós-moderno que o termo passou a ganhar maior notoriedade no campo artístico-acadêmico, no Brasil, a partir da década de 1980, muito relacionado a temas transversais como identidade, religião, política e tecnologia. Diferentemente do significante Performance na língua inglesa, que designa de um modo geral desempenho, na língua portuguesa o termo foi incorporado já como uma prática que possuía referências intencionais claras.

Apesar das experiências neo-concretas a partir de 1960, especialmente as práticas corporais e relacionais de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, além dos trabalhos e eventos do Grupo REX, e anteriores como os do arquiteto Flávio de Carvalho, para citar alguns, é apenas a partir de 1980 que trabalhos como os dos cariocas Márcia X e Eduardo Kac e os paulistas Otávio Donasci e Guto Lacaz, além de festivais e grupos de Performance Arte, como Empreza e Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos-GPCI, ganham notoriedade como linguagem distinta, Performance, e passam a assumir um espaço de circulação específica no meio artístico.

Corroborando com as indicações de Erika Fischer Lichte (2008) e Marvin Carlson (2010), que constatam que a discussão teórica sobre Performance surge concomitantemente e em

ligação à criação de departamentos acadêmicos relacionados à arte em universidades da Alemanha e dos Estados Unidos, respectivamente, também as primeiras publicações da área, no Brasil, ocorrem em coligação a estudos universitários.

A primeira publicação brasileira, *Performance como linguagem*, de 1989, é fruto dos estudos de mestrado do diretor teatral e também professor Renato Cohen. No entanto, diferentemente da perspectiva euro-norteamericana em que os estudos acadêmicos em sua maioria se mantêm em clara distinção entre pesquisa teórica e prática artística, no Brasil, como os próprios fazedores de Performance possuem essa via de ligação acadêmica, o discurso teórico parte de uma perspectiva endógena, com todos os riscos de uma análise inflamada. Assim, essa via de mão dupla também contribuiu para uma hiper-intelectualização da prática, conforme será discutido mais adiante.

Ainda sobre Cohen, sua principal defesa acerca da Performance como linguagem artística, baseava-se na qualidade de ruptura de padrões, tendo afirmado que a Performance surgiu como

movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte tirando-a de sua função meramente estética e elitista. A ideia de resgatar a característica ritual da arte, deslocando-a de espaços mortos como museus, galerias e teatros, colocando-as numa posição viva, modificadora. Esse movimento é dialético, pois, na medida em que, de um lado se tira a arte da posição sacra, inatingível, vai se buscar de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, etc. (COHEN, 1989 : 16).

Naquele momento, o procedimento criativo buscava tornar a experiência vivida e cotidiana também matéria-prima para a obra, envolvendo um deslocamento em termos de legitimidade de quem é ou poderia ser artista criador. Por outro lado, a discussão sobre a ritualidade ou anti-ritualidade da Performance, é mais uma vez divisora de concepções. Na compreensão da professora e artista, Maria Beatriz de Medeiros, coordenadora do GPCI, também referência prática-teórica acerca da Performance no Brasil, a Performance não é ritual, ou melhor, o ritual não é Performance uma vez que não se propõe a gerar nenhum tipo de ruptura (MEDEIROS, 2004).

Não sendo relevante por ora nos estendermos na discussão acerca do ritual, vale observar a insistência da Performance como arte de ruptura e nos colocarmos numa posição crítica de avaliação dos efeitos de fato conquistados.

Há um momento em que os gestos de ruptura dos artistas que não conseguem converter-se em atos (intervenções eficazes em processos sociais) tornam-se ritos. O impulso originário das vanguardas levou a associá-las com o projeto secularizador da modernidade: suas irrupções procuravam desencantar o mundo e dessacralizar os modos convencionais, belos, complacentes, com que a cultura burguesa o representava. Mas a incorporação progressiva das insolências aos museus, sua digestão analisada nos catálogos e no ensino oficial da arte, fizeram das rupturas uma convenção. [...] Não é estranho, então, que a produção artística das vanguardas seja submetida às formas mais frívolas da ritualidade: os vernissages, as entregas de prêmios e as consagrações acadêmicas. (CANCLINI, 2003 : 45)

Sarcasticamente, o mesmo GPCI a partir de 2011 passou a substituir o termo Performance por *fuleragem*, numa clara ironia ao caráter sisudo que a Performance, através de praticantes e teóricos, se colocou. “A fuleragem deseja a pronóia, realiza composições urbanas. Ela foge de uma denominação envelhecida, Performance, e provoca uma reconceituação desta ação política, por vezes, ainda, denominada ‘arte’” (AQUINO, F., MEDEIROS, M.B. de, MOTA, M. H., 2012: s/p).

Em 2002, no Brasil, entrei em contato pela primeira vez com a prática da Performance. Naquela ocasião, eu era uma estudante de graduação² ávida pela multiplicidade e, com algumas oscilações de intensidade, entre 2002 e 2008, participei das discussões e proposições do GPCI, coordenado por Medeiros, já citada, focando minhas pesquisas subsequentes, nesta área.

Na época, o grupo trabalhava com o enfoque voltado para a telepresença³ e o primeiro trabalho que realizei em colaboração, *Macula@corpos*, apresentou-se em São Paulo juntamente com grupos e *performers* importantes da Performance no Brasil como *Neo Tao*, coordenado por Renato Cohen, e Otávio Donasci. Ao retornar da viagem, escrevi uma carta provocativa ao grupo demonstrando um estado intenso e estimulado, mas ao mesmo tempo indignado por não compreender o sentido do envolvimento entre arte, corpo e tecnologia a que nos arriscamos, uma vez que a plataforma (Internet) ainda não correspondia ao ritmo do experimentalismo. Meses depois e com a ajuda de algumas leituras teóricas sobre o assunto, passei, primeiramente, a compreender a linguagem da Performance, em sua particularidade, e depois a associá-la ao avant-garde da interação tecnológica.

Com a aproximação à linguagem da Performance e a partir de minha experiência como atriz, vivenciei algumas dessimilitudes entre o que se almejava e o que se praticava. As mais evidentes e chocantes diziam respeito ao caráter aberto da Performance (risco) em contraposição ao programado do teatro (ensaio) e à noção de realidade do evento, na primeira, ao lado do representacional, fundador da segunda. Em meu trajeto criativo, então, reconhecia quando uma proposição dizia respeito a uma ou a outra modalidade em termos de circuito de mercado e, dessa forma, passei a perceber como parte de minhas próprias ações continham “Performance”, mas não as considerava Performance enquanto obra final.

Pode parecer tolo, cerca de 40 anos depois do aparecimento do termo, enquanto linguagem artística, retornar à categorização de modalidades a que a Performance insistia em romper. Convivemos com um paradoxo artístico: ao mesmo tempo em que o conjunto das possibilidades apresentadas pela pós-modernidade convoca a uma miscigenação de condutas, valores e formatos, inter(trans)disciplinares, gerando uma localização inexata na fruição da obra, a Performance, através de artistas e teóricos que a compõem, têm requerido um espaço próprio de definição e categorização, como pode ser visto por meio do crescente número de associações jurídicas; eventos exclusivos da linguagem, alguns competitivos; fóruns em defesa de uma representação específica para a linguagem junto aos órgãos governamentais; pesquisadores especialistas em Performance; megaeventos

² Do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, na Universidade de Brasília.

³ Note-se que a telepresença, naquela época, ainda era um recurso digital pouco conhecido e explorado, uma vez que, por exemplo, a popularização do e-mail ainda estava em fase de implantação.

sensacionalistas como a recente exposição *The artist is present* [O artista está presente], de Marina Abramovic, no Museu de Arte Moderna – MOMA, de Nova Iorque; dentre outros. Essa necessidade surge de uma demanda de localização exata para o reconhecimento de sua especificidade, ao mesmo tempo, que ludibria o princípio de fluidez com que surgiu. Assim, ela tem requerido para si o status de categoria quase pura de linguagem.

Por outro lado, como audiência, tenho observado um excesso de intelectualidade discursiva na tentativa de sustentar a ação performática, ocasionando num esvaziamento de sua potência como presença. A crítica mexicana Avelina Lésper, em ensaio ácido em que critica a Performance, lançou como conclusão:

O que se tem claríssimo é que quem faz isso são artistas e que qualquer ação realizada por um artista, desde mastigar e cuspir comida até encher um copo com terra ou colorir seus glúteos, se transforma em arte. Essa arrogância gera como resultado uma coleção inusitada de clichês e simplezas elevados a um status que não lhes corresponde. Digo com clareza: estas Performances não aportam nem a arte, nem a experiência estética. São ações sem provocação, politicamente corretas, com argumentos débeis para questionamentos fáceis; carregadas de propósitos morais e ideias de inspiração burguesa. Com essa cachoeira de bons propósitos os Performaceiros evadem a responsabilidade de fazer arte como ofício. Um movimento que surgiu como rompimento, e que não requeria compreensão, se degenerou em obras que acumulam explicações e discursos alinhados com o status quo⁴. (LÉSPER, 2013 : s/p, tradução livre)

Não me interessa legitimar ou dar valor ao discurso dela enquanto densidade crítica, mas algo de sua acidez me interessa como auto-reflexão. A partir de minha própria condição fronteiriça, uma vez que participo de um circuito híbrido (Performance, Artes Visuais, Artes Cênicas), tendo participado nos últimos anos de Festivais Nacionais, responsáveis por reunir um conjunto relevante de artistas da área, da atualidade, entendo que há uma traição ao enunciado Performance. Parece agressivo se assim dito, mas o que quero indicar é que a sensação de vivacidade e alternativa estético-ideológica aludidas com o surgimento da linguagem não correspondem à fixação a que ela se pretende no momento atual. Não pretendo com isso agregar valoração de julgamento, mas acredito que é necessário que ela adormeça em suas cinzas temporárias, em alusão a Abramovic, mesmo se fazendo presente.

Como indica Carlson, ao apontar o artigo de revisão *Research in Interpretation and Performance studies: trends, issues, priorities* [Pesquisa em interpretação e estudos de Performance: tendências, problemas, prioridades], de Mary Strine, Beverly Long, Mary Hopkins (1990), na Performance habita um desacordo que torna o conceito “essencialmente questionado”.

⁴ [Lo que sí se tiene clarísimo es que quienes hacen esto son artistas y que cualquier acción realizada por el artista, desde masticar y escupir comida hasta llenar un vaso con tierra o pintar sus glúteos de colores, se transforma en arte. Esa arrogancia da como resultado una colección inusitada de clichés y simplezas elevados a un estatus que no les corresponde. Lo digo con claridad: estos Performances no aportan ni al arte, ni a la experiencia estética. Son acciones sin provocación, políticamente correctas, con argumentos débiles para cuestionamientos fáciles; cargadas de propósitos morales e ideas de inspiración burguesa. Con esta cascada de buenos propósitos los Performanceros evaden la responsabilidad de hacer arte con oficio. Un movimiento que surgió como rompimiento, y que no requeria de comprensión, ha degenerado en obras que acumulan explicaciones y discursos alineados con el statu quo].

Reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanentemente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão. (GALLIE apud CARLSON, 2010 : 11)

A mesma permeabilidade e fluidez com que o termo consegue circular e se infiltrar é responsável por seu autoquestionamento, uma vez que ele abrange um campo alargado de possibilidades de combinações. Essas combinações operam por sobreposições e divergências, declarando-as “sofisticados desentendimentos”: “toda Performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal, lembrado – dessa ação” (BAUMAN apud CARLSON, 2010: 16). Essa dupla presença, a do acontecimento em si e seu paralelo [não] equivalente, instaura uma dinâmica de comunicabilidade com o tempo atual, uma vez que os modelos estão sendo atualizados frequentemente.

Não é surpresa que tal Performance tenha se tornado uma arte altamente visível - pode-se dizer emblemática - no mundo contemporâneo, um mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e teatralizações em todos os âmbitos do conhecimento social. (CARLSON, 2010: 17)

Nesse sentido, há um alargamento das bordas das próprias categorias matriciais da arte (teatro, dança, artes visuais, audiovisual, música, etc). Em 1999, o alemão Hans-Thies-Lehman publicou sua obra polêmica *Teatro Pós-dramático*, na qual elege algumas características do teatro contemporâneo a fim de ilustrar sua tese sobre a fragmentação narrativa do teatro europeu atual, mantendo claramente seu vínculo com a postulação do pós-moderno. Embora o termo não sirva a este texto uma vez que parte de uma corrente, ainda, dramática e pouco convincente como paradigma da presença, ele faz emergir uma série de questionamentos no próprio contexto brasileiro responsáveis por balizar uma reconfiguração do sentido de teatralidade.

Os termos contemporâneo ou performativo, por exemplo, passaram a ser assumidos em forma composta nessas matrizes como maneira de indicar a abertura à contaminação com outras artes. Essa absorção do termo pode ser observada desde títulos de obras acadêmicas como, por exemplo, *Teatro contemporâneo no Brasil*, de José da Costa, *Teatralidades contemporâneas*, de Sílvia Fernandes, ou *Teatro Performativo*, de Josette Féral. A associação do termo à matriz funciona, portanto, não apenas como um identificador da produção atual, em relação ao tempo histórico, mas também como indicador de uma via de expansão da linguagem.

Nessa dinâmica de mútuas coligações, a Performance conquista um espaço por meio do qual ela também pode estar contida nessas outras matrizes da arte, como pequenos antígenos⁵. Através de meu próprio percurso artístico pude perceber como a Performance também agiu como artifício de provocação e questionamento ao que compreendo como

⁵ Na biologia, correspondem a partículas, substâncias ou micro-organismos estranhos ao corpo humano capazes de estimular a produção de anticorpos específicos.

Teatro. Como afirma Carlson, a partir da citação de Erik MacDonald, acerca de seu estudo sobre palcos pós-estruturados: “A arte da Performance abriu espaços invisíveis “dentro das redes representacionais do teatro”. Isso “problematiza sua própria categorização” e inevitavelmente insere uma especulação teórica na dinâmica teatral” (2010: 12).

Essa especulação teórica, por sua vez, reverbera na prática cênica e, deste modo, acredito que, apesar da necessidade de categorização a partir de ferramentas de legitimação já constituídas, ou seja, a denominação de uma obra como sendo Performance ou Teatro ou Dança ou Artes Visuais, é possível traçar um recorte transversal orientado não pela forma de apresentação final da obra, mas pelo que move o processo criativo gerador. Ou seja, defendendo que a Performance, ou melhor, a performatividade – qualidade de Performance - se permita fluida e, ao invés, de enunciar-se como tal, seja o gatilho que dispara o processo criativo. Deste modo, a obra como evento final pode configurar-se diversos modos, mas segue mobilizada por princípios performativos.

Como afirma o artista Vito Acconci, também reconhecido por suas performances na década de 1970, “não se pode fazer performances por um longo período: performance tem que ser um modo de romper um tipo de arte na intenção de encontrar/inventar outro (...) Eu parei de fazer o que se chama `performance` porque eu me acostumei demais a ela” (Acconci, 2014: s/n). No caso, ele se refere à performance como linguagem artística, mas reforça o lugar fúgido em que a performance, ou melhor a performatividade, deve se infiltrar.

Refêrencias

- ABRAMOVIC, Marina. Entrevista concedida a *Revista SESC-SP*. Edição n. 144, novembro de 2006 Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=262&Artigo_ID=4110&IDCategoria=4607&reftype=2. Acesso em 03/11/11.
- ACCONCI, Vito. *Interviewed by Andrew McClintock*. In: *San Francisco Art Quarterly! International Arts and Culture*. San Francisco-CA. N. 15 (Pullout). February-Abril, 2014. Disponível em <http://www.sfaqonline.com/>. Acesso em 20/02/2014.
- AQUINO, F., MEDEIROS, M.B. de, MOTA, M. H. *Corpos Informáticos: performance, corpo, política*. In: *Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas*. Rosário: Red de Antropología de y desde los cuerpos, 2012. Disponível em <http://red.antropologiadelcuerpo.com/wp-content/uploads/MEDEIROS-MARIA-GT7.pdf>. Acesso em 22/12/2012.
- AUSLANDER, Philipp. *The performativity of Performance Art Documentation*. In: *PAJ: Performing Arts Journal*. Nova York: MIT Press, v. 28, n. 3, set. 2006, p. 1-10.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- CONQUERGOOD, Dwight. *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*. In: *Communication Monographs*, v. 58, p. 179-194, 1991
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of Performance: a new aesthetics*. London: Routledge. 2008.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.
- LÉSPER, A. *Contra el performance, Bonaria*. Disponível em: <<https://revistabonaria.com/2015/08/04/avelina-lesper-contra-el-performance/>>
- LYOTARD, François. *O inumano*. Lisboa: Estampa, 1990
- _____. *Moralidades Pós-modernas*. Campinas: Papyrus, 1996.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos* in: Anais Encontro da Associação Nacional de Artes, v. 1. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2004.

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em agosto de 2017.