

PERFORMANCE PRESENTE

PRESENT PERFORMANCE

Eliezer Pandolfo da Silva¹

Rosângela Fachel de Medeiros²

Revista Saberes e Sabores Educacionais

ISSN 2359-263X

Vol. 7, 2020.

¹ Mestre em Literatura Comparada pela Universidade Integrada do Alto Uruguai e das Missões.

² Professora visitante do Mestrado em Artes Visuais da Universidade de Pelotas.

RESUMO

O presente artigo realiza um percurso cronológico sobre a história da performance a nível mundial, pontuando momentos e pessoas de extrema relevância para a sua estruturação e consolidação como linguagem própria de arte. Ou seja, trás elementos importantes para que de fato, a performance seja identificada como linguagem de arte. Para tanto, utilizamos autores que desenvolveram pesquisas concretas e significativas sobre a performance, tais como Goldberg (2006), Glusberg (2005), Cohen (2007) entre outros. Dessa forma, pretendemos estabelecer uma conexão reflexiva e esclarecedora entre a pesquisa produzida e leitor que usufruirá do mesmo.

Palavras-chave: Performance, Linguagem, História, Arte.

Introdução

Em meados da década de 1960 e 1970 surgem novas poéticas artísticas que reformularam o fazer e o pensar artístico. Essa nova perspectiva artística é denominada Arte Pós-Moderna, ou ainda, Arte Contemporânea, sendo este o termo mais utilizado pelos autores, pela mídia e pelas pessoas em geral. Em uma perspectiva filosófica, John Rajchman (2011, p. 98) afirma que “não há arte — e, particularmente, não há “arte contemporânea” — sem uma busca por novas ideias de arte, novas ideias do que seja a arte e de suas relações específicas com o próprio pensamento”. Nesse sentido, Rajchman (2011, p. 106). entende que a grande questão da arte contemporânea é “a questão de pensar a si mesma”.

É nesse novo contexto que se nomeia e se reconfigura uma linguagem de arte que, em vários momentos, já estava sendo praticada por alguns artistas, uma forma de arte que se estabelece como uma das mais importantes e controversas manifestações do fazer artístico: a performance.

Partindo desse pressuposto e para compreender melhor o caminho que levou ao surgimento dessa nova linguagem artística, é necessário que se retomem dois movimentos vanguardistas da Arte Moderna: o Futurismo³ e o

³ Movimento artístico, de implicações políticas, fundado em Milão pelo poeta italiano Marinetti em 1909. Buscando livrar a Itália do opressivo peso de seu passado, o movimento glorificava o mundo moderno – máquinas, velocidade, violência – numa série de exuberantes manifestos. Os pintores Umberto Boccione, Carlos Carrá, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini [...] (CHILVERS, 2001).

Dadaísmo⁴, pois foi neles que tudo começou. Esses dois movimentos artísticos, do início do Século XX, já apresentavam alguns elementos que viriam a ser decisivos para o fazer da performance artística contemporânea.

Como origem comum, esses movimentos artísticos tinham o desejo de romper com a arte tradicional, apontando para novas manifestações de arte, e foi com esse intuito que realizaram suas performances. Imbuídos dos anseios Futuristas, declarados por Fillippo Tommaso Marinetti em seus Manifestos, os artistas futuristas se reuniam nas *seratas* (saraus futuristas) para a leitura de suas poesias e manifestos e para a realização de pequenas encenações teatrais e apresentações de dança e de música, buscando romper com os antigos modelos das artes. E nesse momento, conforme bem destaca Goldberg: “A performance era o meio mais seguro de desconcertar um público acomodado” (MARINETTI, 2006, p. 4). Marinetti acreditava que os Futuristas seriam os responsáveis pela chegada de um “tempo em que a vida deixará de ser mera questão de pão e trabalho ou uma trajetória de puro ócio: será uma obra de arte”.

Neste diapasão, as manifestações dadaístas buscavam causar espanto no público e para isso, também, realizavam performances que misturavam as mais variadas linguagens artísticas e, muitas vezes, utilizavam táticas de terrorismo. Conforme esclarece Goldberg: “as performances em si não foram ensaiadas, de modo que muitos dos eventos começaram com atraso e foram interrompidos por gritos do público enquanto os performers tentavam pôr suas ideias nos eixos” (2006, p. 74)

Na controvérsia, verificou-se que o Futurismo e o Dadaísmo não traziam consigo a esperança de uma nova concepção de arte e de cultura, o que fez com que a transgressão se tornasse uma de suas principais características, uma vez que

⁴ Movimento de intensa revolta contra o conformismo, levado a cabo por artistas e escritores europeus e norte-americanos, em que as forças de criação artística foram colocadas a serviço da antiarte. Principal representante é o artista Marcel Duchamp (CHILVERS, 2001).

Futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, na sua ruidosa batalha para romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte [...] O seu niilismo era carregado de ironia e de um certo espírito lúdico; mas era, ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público na atividade artística. Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então (GLUSBERG, 2005, p.12)

Por conseguinte, esses movimentos nasceram da ação de artistas que queriam acabar com o acesso restrito à arte, viabilizando o contato direto do público com as manifestações artísticas. “O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social” (GLUSBERG, 2005, p. 12). O objetivo era levar o público a compreender que a arte influencia e participa da vida e que todos podem apreciá-la e, talvez, interagir com ela.

Continuando a cronologia da história da arte, depois de todos esses ensaios de performance surge, na década de 50, o *happening* (do inglês, acontecimento), ação artística que apresenta características das artes cênicas. Apesar de a arte geralmente possuir um planejamento para a execução da ação, muitas vezes, ela simplesmente incorporava elementos de improvisação, sendo – portanto, difícil a sua repetição em cada apresentação. Essa prática decorre de outras manifestações artísticas da década de 50, como a *actionpainting*, de Jackson Pollock, por exemplo, uma adaptação da técnica de *collage*, de Ernst, e das *assemblagens* e *environment*, técnicas criadas pelo artista Allan Kaprow. Enfim, essas ações aproximavam cada vez mais o fazer artístico do público e que de um modo ou de outro acabaram ressignificando a arte e colaboraram para a aparição do *happening* (GLUSBERG, 2005, p. 43).

Em se tratando de ações e artistas, existem pensadores que acreditam que o *happening* e performance são sinônimos. No entanto, o *happening* possui como característica a imprevisibilidade, envolvendo geralmente a

participação direta ou indireta do público, enquanto que a performance não necessariamente precisa de um público presente ou que este participe em tempo real.

Evidencia-se ainda que o *happening* acontecia nos mais variados ambientes e, na maioria das vezes, fora dos museus e galerias, e os espaços públicos serviam de palco para as ações. O termo *happening* é legado ao artista Allan Kaprow que, em 1959, o teria usado pela primeira vez. Após a difusão do *happening* na década de 1960, alguns artistas provocaram e viveram sua dissolução em “modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho” (GLUSBERG, 2005, p. 39).

Tendo em vista todas essas mudanças, preconiza-se que já não basta que o artista integre a obra de arte - é preciso que ele se torne a obra; corroborando com essa afirmativa, o corpo do artista deve ser o suporte de sua arte. Essa nova modalidade artística performática foi denominada de *Bodyart* - termo que vem do inglês e significa “arte do corpo”. O corpo do artista será o material e o meio facilitador de sua expressão e ação artística. E o espectador pode participar tanto de forma passiva quanto interativa. Enquanto ação que sempre propõe reflexão, as obras da *bodyart* associam-se à arte conceitual dando conta que o artista Marcel Duchamp (1887-1968) propõe a reflexão acerca dos limites de conceituação do modo de se fazer arte, oportunizando assim a reflexão sobre a arte conceitual, e também a relação que os sujeitos estabelecem com o mundo. A *bodyart* pode ser apresentada como obra, como ritual e/ou como apresentação pública, e são esses fatores que ocasionam sua relação com o *happening* e a performance. Todavia, há também os casos em que ela é apresentada por meio de registros em vídeos ou fotografias.

Dando suporte ao acima mencionado, dentre os seus precursores elencam-se: Marcel Duchamp, no início do século XX; Yves Klein, Vito Acconci e Piero Manzoni. Cada um desses artistas e suas obras contribuíram de maneira crucial para o que viria a ser futuramente conhecido como *bodyart*.

Concomitante à *bodyart* surgiu então, na década de 70, o que atualmente considera-se performance.

Enquanto a *bodyart* se expandia pela América, Europa e Japão, outros criadores interessados em pesquisar novos modos de comunicação e significação convergem para uma prática que, apesar de utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente a exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte (GLUSBERG, 2005, p. 43)

Sustentando essa afirmativa, na performance não basta o artista ser a obra desmitificando o corpo ou ainda, se deter no social e no coletivo; é preciso que aconteça a junção de tudo isso, fazendo com que o sujeito e objeto resultem na obra de arte, valorizando também a atuação. Nesse sentido, Renato Cohen pontua que:

Apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. A partir dessa primeira definição, podemos entender a *performance* como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; para caracterizar uma *performance*, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma *performance*, a menos que este vídeo esteja *contextualizado* dentro de uma sequência maior, funcionando como uma *instalação*, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo (COHEN, 2002, p.28)

Parafraseando o autor, a performance necessita de ações que aconteçam dentro de um espaço e tempo presente, e que esta ação sugira

também uma ideia de continuidade, pois ao se efetivar esta ação cria-se um contexto sequencial dentro de um local. Nesse sentido, configura-se a necessidade que a performance tem de organização e planejamento para se constituir como linguagem e forma de comunicação e expressão.

A performance como linguagem

Dando continuidade às ideias de performance, subentende-se que ela resulta de várias mutações e combinações da arte contemporânea iniciadas nos meados da década de 1950. As décadas seguintes, de 1960 e 1970, por sua vez, foram marcadas por profundas transformações mundiais nos mais diferentes cenários políticos, sociais, culturais e artísticos.

E, pensando especificamente no campo da arte, essas décadas representaram um período de ascensão da liberdade, de criação e de construção de uma nova visão estética, filosófica, política e social das representações e manifestações artísticas. Nestas representações, se apresentaram manifestações artísticas que consolidaram definitivamente a função do artista tanto como sujeito quanto como objeto de sua obra. Processo que fez com que a ação de criação se tornasse tão importante quanto a própria obra, sendo essa uma das características marcantes da performance.

O fato de que - em seu princípio - a performance era praticada por um grande número de artistas plásticos e de apresentar uma evolução no sentido dinâmico espacial da arte, favorece que alguns artistas e teóricos a coloquem no campo das artes visuais. Porém, há outros que a colocam no campo das artes cênicas (com algumas delimitações), pois entendem que

Na arte da performance a relação entre os diversos elementos cênicos (atores, objetos, iluminação, figurinos, etc.) vai ter uma valorização diferente que no teatro. [...], na performance não vai haver uma hierarquização tão grande de elementos. A cena não é necessariamente do ator, e este passa a ser um elemento a mais do espetáculo. Uma cena inteira pode ser desenvolvida por um objeto [...]. A iluminação, a sonoplastia, etc. Podem

passar de simples fundo [...] para centro de alguns quadros na performance (COHEN, 2007, p. 65)

Em conformidade com a citação acima, entende-se que a performance utiliza muito a linguagem e elementos cênicos, no entanto, estabelece diferenças bastante significativas em relação ao teatro. Na performance, em se tratando da interpretação, o performer diferentemente do ator, representa uma máscara ritual em cima de suas próprias características, sendo assim muito mais que uma representação a partir de si mesmo. O performer não apresenta uma personagem construída, contudo, preocupa-se em mostrar a sua habilidade pessoal, a sua desenvoltura representacional.

Ainda na performance, não há a supremacia do ator sobre os elementos. A cena será construída por diversos signos, várias informações e o ator na maioria das vezes, representa apenas mais um elemento do espetáculo, já que

Na performance, a ênfase se dá para a atuação e o performer é geralmente criador e intérprete de sua obra. Apesar da ênfase para a atuação a performance não é um teatro do ator, [...] o discurso da performance é o discurso da *mise-en-scène*, tornando o performer uma parte e nunca o todo do espetáculo (mesmo que ele esteja sozinho em cena, a iluminação, o som, etc. serão tão importantes quanto ele – ele poderá ser todo enquanto criador mas não enquanto atuante (COHEN, 2007, p. 102).

Pois bem, também é diferente a forma como a performance vê o texto. Há um predomínio do símbolo sobre o texto e o uso de uma estrutura não narrativa, e isso é o que a linguagem cênica chama de falência do discurso. Na performance o discurso racional é eliminado, o que causa uma leitura mais emocional das apresentações. Para o performer as palavras não trazem o significado do espetáculo e seu principal discurso é o da *mise en scène*⁵,

⁵*Mise en scène* é uma expressão francesa que está relacionada com encenação ou o posicionamento de uma cena. O *mise en scène* também está relacionado com a direção ou produção de um filme ou peça de teatro. Esta expressão surgiu desde as apresentações das peças teatrais clássicas na França, no século XIX, para definir o movimento dos personagens pelo cenário e o posicionamento dos objetos no palco. Disponível em: <<https://www.significados.com.br/mise-en-scene>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

expressão francesa relacionada diretamente com processos de encenação ou o posicionamento de uma cena. A performance, geralmente, atua com a predominância do não-verbal e da metalinguagem sobre os corpos.

Com o decorrer do tempo a performance se consolidou como uma manifestação artística híbrida que se apropria e combina elementos e discursos de diversas linguagens em suas mais variadas formas, atingindo com frequência o caráter multimídia, ou seja, associação de vários meios ao estilo colagem. A performance é então uma mistura de artes: artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema, que se realiza por meio de elementos próprios das artes cênicas, se tornando uma arte integrativa, que escapa das delimitações disciplinares, copiando, montando e relendo o maior número possível de linguagens artísticas. Essa sua natureza híbrida instaura a grande dificuldade em tentar defini-la ou inseri-la dentro de algumas das quatro principais linguagens de arte: as artes visuais, a dança, as artes cênicas ou a música.

É essa diversidade de linguagens artísticas da performance que extrapolam o racional. Na performance há uma emissão de linguagens que agem no cognitivo-sensório, e acredita-se que esta emissão é capaz de mudar a forma receptiva do público. Ou seja, a performance concede ao artista um teatro que não resulta unicamente em uma representação, mas em alguma coisa mais próxima da vida. Ela está ligada a uma postura artística chamada de *liveart*, na qual se procura estabelecer um contato direto da arte com a vida.

As performances têm uma característica de evento, poucas vezes se repetindo. Além disso, ocupa espaços inovadores e inusitados, não sendo mais exclusivo que aconteça em museus, galerias e edifícios teatrais, espaço não habitualmente utilizáveis para encenações. Essa característica estimula o espontâneo e o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado, valorizando o processo criativo mais do que o resultado artístico final.

Desta forma, a performance artística engloba um questionamento da sedimentação do pensar artístico e busca constantemente novos conceitos, sugerindo uma nova perspectiva de leitura da história das artes.

Por conta disso, de todas as linguagens corporais, e principalmente em relação ao seu antecessor o *happening*, a performance se preocupa com a estética, que é obtida por meio do aumento de controle sobre a produção e a criação, preservando a espontaneidade e valorizando o ego do artista criador, bem como sua cultura.

Nesta linguagem o corpo é mais interativo, e essa interação não se dá somente com o espectador, mas com os demais elementos que geralmente estão presentes. Entende-se que os fatores culturais e particulares de cada indivíduo também ganham destaque. Para Kofes (1985) reforça esse ponto de vista, afirmando que o corpo é a expressão da cultura, portanto cada cultura vai se expressar através de diferentes corpos, porque se expressa diferentemente enquanto cultura.

A performance apresenta um desafio a todo o tipo de restrições, sendo uma liberação do potencial individual, ao mesmo tempo em que exige interação e intimidade com o público, quando este estiver presente. É próprio da performance acontecer na vida, às vezes, em presença real e em tempo real, e estar aberta à participação do público, inclusive o tornando até mesmo como coautor.

E essa valorização em parte se torna assimilável ou entendida de imediato pelo espectador, pois ao colocar o corpo no centro da arte, o artista aborda e provoca questões que ainda são problemáticas para a grande maioria das pessoas. A compreensão da performance vai depender muito de como é recebida, sentida e exteriorizada pelo espectador, uma vez que o corpo, tanto do performer quanto do espectador, poderá estar, ou não, pré-disposto à ação.

Nesta perspectiva, Daolio (1995) afirma que o controle sobre o corpo se faz necessário à existência da cultura, apesar de ser variável entre as sociedades ao longo do tempo. A sociedade atual valoriza determinado padrão corporal, mesmo assim os corpos se diferenciam uns dos outros.

É importante lembrar que a significação do corpo é construída histórica, cultural e geograficamente, variando conforme a época, a cultura e o lugar. É possível, por exemplo, localizar bem o significado ou a percepção do que vem

a ser corpo para cada época ou ao longo da história. Nesse sentido, Rodrigues (1986) preconiza que o corpo humano é socialmente concebido e estruturado, provocando assim uma análise da representação social do corpo, que ocasiona inúmeras possibilidades de entender que a sociedade apresenta em suas concepções características próprias e peculiares, que refletem diretamente em sua concepção e percepção corpórea.

Muito da polêmica em relação às performances resulta da maneira como apresenta e aborda o corpo e da dificuldade de alguns setores da sociedade (sejam espectadores da ação ou não) em abordar tais temáticas com naturalidade. A relação que se estabelece entre a performance e os seus espectadores se configura por meio da “leitura” se constitui a partir do local de onde enuncia o espectador, sendo atravessada por seu repertório estético, artístico e cultural.

Na verdade, o performer quer - por meio da ação praticada dentro de algumas regras, transformar o corpo em signo, mas um signo dele mesmo, numa espécie de desconexão planejada, que irá desenvolver dois painéis: aquele que produz e aquele que recebe o significado, recebendo assim por parte do espectador uma resposta física ou psíquica. E isso se torna material para dar continuidade a sua performance, pois entende-se que “nenhuma prática se realiza sobre o corpo sem que tenha, a suportá-la, um sentido genérico ou específico” (RODRIGUES, 1986, p.64).

É esse relacionamento entre o espectador e o performer que torna a performance um ato único e que a direcionará. Mesmo ao ser repetida e por mais que sua estrutura seja mantida, uma mesma performance sempre provocará reações diferentes, não apenas por ser realizada em outro momento ou em outro lugar, mas porque os espectadores são diferentes. E tratando-se de um fazer artístico centrado no corpo as reações e as interferências são sempre imprevisíveis. E mesmo que não haja interferência física, o ato psíquico já tornou a performance singular, pois o ato psíquico não permite controle.

Sendo assim, a performance evidencia uma diferenciação entre o físico e o psíquico, uma vez que o corpo transborda características construídas a

partir das relações sociais vividas até então, pois assim entende-se que “O corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo. No interior do corpo são as possibilidades sociais e culturais que se desenvolvem” (LE BRETON, 2009, p. 70).

Nesta seara, na performance o tempo e o espaço são fundamentais e o movimento que é sempre presente, ganha um caráter de destaque. A performance desenvolve-se num tempo determinado ou não, e numa relação de tríade entre o espaço, o performer e o espectador. Para ambos, o tempo torna-se relevante pelo fato de, mesmo que a performance seja cronometrada, a sensação é de que aquele fato transcorreu lento. Acreditamos, também, que outro determinante é o espaço, espaço globalizado quando escolhido ou condicionado quando projetado, influenciando no resultado final formal.

É certo que dois deles – tempo e espaço – são determinantes, pois entende-se que pode ser excluída da performance a presença física do artista, e substituir este por animais ou até mesmo um objeto, ou ainda limitar o movimento e trabalhar com possibilidades que ressaltem o estático dos corpos. Permite limitar inclusive a presença física do espectador - quando esta acontecer em uma interface por exemplo, se o foco de interesse do *performer* for puramente estético, mas com certeza sem tempo e espaço a performance não existiria.

Desta feita, na performance ainda entende-se que a dimensão sensível leva-nos a sentir parâmetros espaçotemporais, pois dependendo do contexto performativo, sente-se o grau de importância do espaço e tempo.

Vários artistas contribuíram de uma maneira ou outra para que a performance fosse propagada e se consolidasse pelo mundo, conquistando seu espaço no campo das artes. A performance nasceu, desenvolveu-se e projeta-se como uma arte de fronteira em um contínuo movimento de ruptura. O caminho percorrido por essa metalinguagem de arte vem sendo árduo.

E na América Latina não foi diferente, o fazer performático consolidou-se com intensidade e dinamismo maior em alguns países e menor em outros, mas

de forma sistêmica ela ganhou os países latino-americanos e um desses foi o Brasil, mas isso fica para uma futura escrita.

Referências Bibliográficas

COHEN, R. **Performance como linguagem**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DAOLIO, J. **Da cultura do corpo**. Campinas: Papirus, 1995.

GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOLDBERG, Rose Lee. **A arte da performance**. Ed. Orfeu Negro, 2ª edição. 2006.

KOFES, S. E sobre o corpo, não é o próprio corpo que fala? Ou o discurso desse corpo sobre o qual se fala. In: BRUHNS, H.T. (Org.). **Conversando sobre o corpo**. Campinas: Papirus, 1985.

LE BRETON, D. **A sociologia do corpo**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

RAJCHMAN, JOHN. **O pensamento na arte contemporânea (2011)**. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002011000300005. Acesso em 12 abril 2017.

RODRIGUES, J.C. **Tabu do corpo**. 4.ed. Rio de Janeiro, Dois Pontos, 1986.

