

PERFORMANCE : A EXPOSIÇÃO DE UM CORPO NÃO FICCIONAL

Cláudia Schulz – UFSM/ RS
Luciana Hatmann - UFSM/ RS

Resumo

O presente artigo intitulado *Performance: a exposição de um corpo não ficcional* levanta algumas considerações e reflexões teóricas sobre aspectos da performance no campo da arte contemporânea. Partindo do preceito de que a *performance* se caracteriza pela provocante presença do ser humano buscando tocar o sensível, esta estética integrativa do vivente preza pela relação frente a frente do ser humano, perpetuando esse choque como algo essencial e necessário para a concretização total do acontecimento performático. Nesse sentido, os viventes, *performer* e público, estão em busca de uma experiência, a vivência do real, do espaço-tempo e corpo real que possui uma vida útil datada.

Palavras chave: performer, público, espaço, tempo, corpo.

Abstract

The present article entitled Performance: an exposition of a not ficcional body raises some considerations and theoretical reflections about Performance aspects/ role in the field of contemporary art. Starting from the point that Performance is caraterized by the provocative presence of a human being searching for moving the sensitiveness, this integrative aesthetics of "the alive" emphasises the face to face relation among human beings, perpetrating this shock as something essencial and necessary for the total concretizatton of the performative act. Thus, "the alive", performer and interactor, are searching for an experience, an encounter with the real, of space-time and real body, which possesses a useful dated life.

Key Words: Performer, interactor, space, time, body.

Performer e a bula do corpo – a exposição de um corpo não ficcional

Performer, segundo Pavis (1999, p. 284), teórico das artes cênicas, “é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa), e como tal se dirige ao público, ao passo de que o ator representa sua personagem [...] O performer realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel do outro”. Há diversas definições referentes a esse termo. Lehmann (2007) desenvolve a distinção existente entre *performer* e ator por meio de argumentos ligados a “atuação” e a “não-atuação”, sendo que o *performer* situa-se nesse último. Como a *performance*¹ renuncia a critérios de valor, possui um posicionamento direto sem a preocupação em estar representando algo. Nesse sentido, o que o *performer* nos mostra é seu próprio corpo e não a ficção de outro: ele nos “oferece à contemplação de sua presença” (LEHMANN, 2007, p. 224) e, complementado Medeiros (2006, p.10) nos define a *performance* como: “o corpo humano presente e não representado”.

Assim, a *performance* se caracteriza pela provocante presença do ser humano e afirma-se como “estética integrativa do vivente” (LEHMANN, 2007, p. 225). Compreendo estética no sentido de *aisthesis*, do qual nos fala Medeiros (2005, p. 10) no livro de mesmo nome. *Aisthesis*, aquilo que toca o sensível, a “percepção pelos sentidos”, por meio de uma linguagem que esmera pela “mise-en-scène dos instintos” (2006, p. 10). Esta estética integrativa do vivente preza pela relação frente a frente do ser humano, perpetuando esse choque como algo essencial e necessário para a concretização total do acontecimento performático: “O acontecimento [...] é sempre efeito, perfeita e belamente produzido por corpos que se entrecrocaram e se misturam ou se separam” (FOUCAULT, 2005, p. 87). Nesse sentido, os viventes, *performer* e público, estão em busca, como nos afirma Lehmann, de uma experiência, a vivência do real, do espaço-tempo e corpo real que possui uma vida útil datada.

Porém, para que essa experiência ocorra é importante que haja uma abertura do corpo suscitando o afloramento da percepção por meio do campo do sensível e subjetivo, os quais estão interligados ao trabalho realizado sobre e a partir do corpo. Desta maneira, a *performance* é considerada por Cohen (1989) e Glusberg (1987) como o discurso do corpo, que porta diversos signos². Centrando sua investigação no corpo, essa expressão explora suas qualidades plásticas, e extrapola os limites de sua resistência e energia, desvelando seus pudores e suas inibições, examinando seus mecanismos internos, sua perversidade e seus gestos. É a arte do ser humano, para o ser humano, pelo ser humano:

Através da história, a utilização do corpo tem-se adequado às exigências do meio social, aos limites que cada organização humana impõe aos seus membros. A *performance* é um meio de resgatar as mais variadas formas de utilização do corpo, possibilidades estas alimentadas ou não a partir da cultura e da sociedade (GLUSBERG, 1987, p. 89).

Desta maneira, a partir do raciocínio de Glusberg (1987) detecta-se que toda atividade corporal está determinada por convenções. Sendo assim, as *performances* são realizações semióticas³ por excelência. Isso se deve ao fato de que o corpo humano é o mais flexível das matérias significantes, a expressão viva de uma ação cultural. Existem projetos de investigações

semióticas acerca do corpo humano, que envolvem seus gestos, movimentos, atitudes e posições interpessoais, bem como, programas de gestos cotidianos como vestir-se, limpar-se, entre outros. Partindo deste pressuposto, a *performance* trabalha ritualmente essas questões existenciais humanas, buscando a aproximação direta com a vida em uma linguagem artística de experimentação.

A *performance*, questionando essa naturalidade com que algumas coisas nos são impostas pela sociedade, (des)naturaliza essas questões por meio do corpo e ao mesmo tempo posiciona-se no exato espaço cultural que ela deve ocupar. Assim escreve Goldberg (1987, p. 93):

Frente ao panorama de ações reflexas e condicionadas pela ação da cultura, a arte desmonta os mecanismos ritualizados, ao mesmo tempo que os aproveita, enriquecendo-os. Existe, [...] uma oposição dialética entre o dado – o corpo, tal como conhecemos em sua dinâmica – e o tratado- o corpo segundo a utilização do artista.

Este tratamento dado pelo artista performático possibilita que se desencadeie nos mecanismos internos da *performance* rituais invisíveis que se exteriorizam através de ações visíveis ao público. Assim, ao despojar uma ação de seu objetivo convencional e tido como “natural”, a *performance* amplia os horizontes desta ação, atribuindo-lhe uma nova gama de sentidos, pois o que ela faz é pôr em conflito as convenções tradicionais a partir de seu próprio uso para estabelecer códigos. Nesse sentido, Glusberg (1987, p. 59) afirma que: “A retórica na performance não ocorre por um *continuum* e sim por vários programas que podem acontecer simultaneamente, ou o corpo pode estratificar-se”, desencadeando inúmeras possibilidades a partir do corpo e do imprevisto no trabalho artístico e gerando uma retórica que se concretiza por meio da ação e do movimento. Assim, os gestos adquirem, em cada caso, uma importância particular e o público valorizará as diversas possibilidades corporais e os movimentos gerados.

Por esse motivo, o artista necessita de uma prática mental e ao mesmo tempo física para sua realização, da mesma forma que o espectador necessita de um certo treinamento para encarar o novo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgrida a realidade operativa (GLUSBERG, 1987, p. 57).

A cultura, por sua vez, torna os programas de gestos e comportamentos como normais. Porém a *performance* questiona estes programas, desde a geração dessas ações até os fatores determinantes para que ela ocorra. Decodificando estes programas, coloca o público no mesmo tempo do artista.

Como já foi explanado anteriormente, a *performance* utiliza-se do discurso do corpo, que é considerado um modo complexo de discursar, pelo fato de haver uma multiplicidade de sistemas semióticos desenvolvidos pela sociedade. Esta particularidade da *performance* constitui o seu objetivo de transformar o corpo em signos, e assim num veículo comunicante. Para isso, trabalha com todos os sentidos (tácteis, olfativos, motores, sinestésicos, entre outros) aos quais atribui novos significados. Ela é a presença do corpo “de uma maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abra-se aos perfumes, ao tato das coisas” (ZUMTHOR, 2007, p. 35). Desta maneira, a *performance* coloca em ação os sentidos concretizando sua “mise-en-scène dos instintos” e, segundo Glusberg:

Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já reconhecemos um gesto como um ato semiótico[...] Então, para reconverter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação (1987 p. 76).

Ao elaborar-se durante seu desenvolvimento, a *performance art* pluraliza o corpo e passa a existir enquanto objeto sígnico durante esse fazer-se. Essa maleabilidade e pluralidade, que acarreta na maximização da liberdade, dão-se pela vasta gama de signos que podem ser formados no decorrer de seu acontecimento. Essa expressão caracteriza-se por um processo de entropização, com uma busca intensa em não possuir uma linearidade temática; ela usufrui de um *leitmotiv* que irá encaminhar as ações e originar o discurso visual. Assim, a *performance* esvazia as palavras de suas sonoridades e significados habituais, e passa a instaurar a “hermenêutica do corpo-em-ação” (GLUSBERG, 1987, p. 83), que possibilita ao público conectar-se a estrutura de fantasia e imaginação e compreender o inesperado, o *hic et nunc*.

Afinal, a *Performance*, tida como fenômeno arte-corpo-comunicação, propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente ao espectador, que mantém expectativas ligadas ao seu próprio corpo. Desta maneira, ela age

diretamente na imagem fantasmagórica e irreal que o preceptor tem de seu corpo, funcionando como uma operadora de transformações. É por meio das ilimitadas possibilidades do corpo que a *performance* consegue desenvolver uma dialética entre o movimento, ou seja, ela em si como um processo artístico, e o comportamento, diretamente relacionado ao público.

A partir do que foi elucidado, acredito que a *performance* rejeite os estereótipos corporais alimentados pelas culturas e pelas sociedades, e desenvolva novas possibilidades de utilização do corpo. A estabilidade que o homem mantém por meio de suas relações pode quebrada a partir do momento em que nem todos os gestos e movimentos realizados em uma *performance* são identificáveis. Assim como os comportamentos mudam com as mudanças de códigos sociais, pode-se ter uma infinidade de ações não previstas, nem conhecidas, compondo o repertório de uma *performance*. O público se vê frente a um complexo de condutas, relacionamentos e representações, entrando em crise com a denúncia da sua função reguladora dos rituais estabelecidos.

Na arte da *performance*, o *performer* precisa saber modular diversos aspectos que estão intrínsecos a linguagem, dentre eles saliento dois de importante relevância, pois são eles que a perpetuam pelo decorrer dos séculos: o tempo e o espaço. Acredito não ser possível abordar um sem estar referindo-me ao outro. Ambos em seu cerne possuem a instabilidade e heterogeneidade, pois, contemporaneamente, estão também absorvidos pela utilização da rede mundial de comunicação, a internet, que permite uma expansão ainda mais prolongada desses dois fatores e, concomitantemente, (re)cria, com isso, nossa percepção sensorial.

Assim, segundo Lehmann (2007, p. 224) a *performance* (re)dimensiona e alarga o espaço e o tempo, pois estes são os meios pelos quais ela se institui como obra que se expande e se (re)afirma como uma representação da realidade em imagem ou objeto. Assim, para desenvolver a “mise-en-scène dos instintos”, a *performance* usufrui de aspectos como a duração, a simultaneidade e a espontaneidade, sendo que a irrepitibilidade, citada por Lehmann, se relaciona muito mais ao momento único de comunhão e testemunho com aqueles que ali estão, pois a *performance*, ao contrário do

happening, pode ser repetida, mas nunca será igual, se localiza em “um aqui-e-agora jamais exatamente reproduzível” (ZUMTHOR, 2007, p. 56).

Desta maneira, o *performer*, por meio do discurso de seu corpo, constitui imagens que se fluem como tais em um tempo e espaço determinado, conferindo a *performance* uma valorização do processo de criação que está ocorrendo no instante presente, havendo uma importante salientação do processo espaço-tempo da imagem e desmistificando a criação secreta e a exigência de um resultado final tangível. Essa abertura para a *aisthesis*, direciona o público a “mobilizar sua capacidade de reação e vivência a fim de participar no processo que lhe é oferecida” (LEHMANN, 2007, p. 224).

Sendo a *performance* um expressão que une, por meio da comunicação que ocorre pelo discurso corporal, os desejos do *performer* e do público resultando o parâmetro de sustentabilidade da ação, o fator preponderante nesse momento é o tempo, o tempo de produzir e admirar, o tempo da experiência estética, que não é cronológico. O tempo marca sua presença pela subjetividade de sua experiência no outro, destacando a *performance* das demais expressões. Esse tempo, também reside na impossibilidade de uma repetição como se refere Glusberg (1987) de “cópia-carbono”.

Mas o tempo da experiência estética só se instaura porque possui como suporte um entorno - o espaço. É por meio deste que o tempo se eterniza enquanto material visível. Sendo assim, é inerente ao corpo a sua presença espaço-temporal. O corpo é puramente espaço e tempo sendo perpétuo em seu desenho arquitetônico. Assim, o corpo é e sempre será um corpo no espaço e no tempo, (re)inventando-se necessariamente, devido a transmutação dinâmica da contemporaneidade. Nesse âmbito o corpo espaço-temporal performático explora sua imagem agregando ao seu fazer o uso de meios tecnológicos: “corpos constantemente redimensionados por novas tecnologias, logo, novos corpos e nova consciência” (MEDEIROS, 2006, p. 09).

Portanto, o *performer* usa os canais de comunicação como uma maneira de dilatar seu corpo em um espaço-tempo virtual propiciando, assim, um encontro com outros corpos que também estão em outro espaço-tempo. Esse compartilhamento, gerado por essa ferramenta, possibilita que o corpo carne e o corpo virtual comunguem e horizontalizem as percepções, pois se trata de

“estar junto sem ser fisicamente real, no entanto estando presente” (MEDEIROS, 2006, p. 57). A realização de uma *performance* em telepresença enfatiza a distância, que podemos considerar como o espaço, e também o tempo, que pode ser o real, sem interferências.

Contudo, o discurso corporal do *performer* está cheio de fissuras e buracos e, portanto, ele deve ter consciência de seus atos e fracassos. Essa consciência torna-se importante e se constitui na medida em que o *performer* é o próprio termômetro e cronômetro da pulsação da ação que ocorre por meio da relação entre ele e o público, ou seja, há uma dupla ação que só é detectável por meio da percepção dos sentidos.

Assim, a *performance* adquire sua totalidade quando se estabelece uma dinâmica entre o corpo do *performer* e a recepção do público, aparentemente passivo. Essa dinâmica provém do movimento de consciência realizado pelo *performer*, que mostra possíveis caminhos da re-significação, e do espectador em interpretá-las. “Na medida em que seu corpo não é mais usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material significante, anula-se o distanciamento estético tanto para o próprio artista quanto para o público” (LEHMANN, 2007, p. 228).

Neste sentido, a *performance* torna-se um grande sistema de comunicação que é construído pelo movimento que ocorre *entre* o *performer* e o público, que estão localizados em um espaço-tempo muitas vezes não cotidiano não cotidiano. Isto, sem ser uma obra duradoura. Segundo Medeiros (2006) a *performance* se afirma no tempo e sua efemeridade é sua condição, ela brinca com a tenuidade dos limites existentes entre a subjetividade, o visível e o invisível, o palpável e o intangível e não se pauta em critérios prévios, mas na construção de uma possível comunicação.

Essa construção de uma possível comunicação, bem como o as sensações e emoções que pode ser atribuídas a uma *performance*, é dividida entre *performer* e público. Cabe a ambos estabelecerem uma relação na qual haja um processo de abertura, de *aisthesis*, para a experiência da ampliação existente no domínio dos sentidos, carregando assim, o caráter efêmero e subjetivo que lhe é tão caro.

A *performance*, para existir, (re)afirma a necessidade da relação com o outro quebrando com a confortabilidade de manter a arte em uma redoma de cristal. Medeiros (2007, p. 120) afirma que essa “possibilidade da participação na criação e execução de uma obra artística alerta para a necessidade de um se sentir existindo” e acrescenta (2006, p.21), que a arte contemporânea, assim como a *performance*, “precisa de um público contemporâneo para que possa de fato acontecer de forma interativa. Só é possível compreender o que podemos compartilhar”.

Renato Cohen (1989) também afirma que a *performance* é um “espaço-tempo de experimentação”, preenchido por um aqui e agora da presença e da experiência verdadeira, sensível e inédita da qual o público participa como co-autor. Segundo Schechner o que ocorre com o espectador é mais uma vivência cognitivo-sensória do que uma experiência racional. Nesse sentido Zumthor (2007, p. 42) também acrescenta ao dizer “a situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. Ela é um ato performático daquele que contempla e daquele que desempenha”. Essa parceira que se estabelece desencadeia no público uma responsabilidade que o torna colaborador por meio de sua co-presença:

O que deparamos certamente é a presença, mas ela é diferente da presença de uma imagem, de um som, de uma arquitetura. Ela é uma co-presença objetiva referida a nós – mesmo que não seja esta a intenção. Por isso já não se sabe ao certo se essa presença nos é dada ou somos nós, os espectadores, que primeiramente a produzimos” (LEHMANN, 2007, p. 237).

Para tanto, acredito ser necessário um breve deslocamento enfocando agora um dos grandes problemas enfrentados pelos *performers*: o olhar sobre si mesmo. Examinando até o presente momento que o foco central da *performance* é o corpo, neste sentido o corpo do *performer*, detecta-se que este é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua pesquisa. Segundo States (apud Medeiros, 2000, pg. 33) a *performance*, em filosofia seria um problema-limite, no qual o “investigador se desloca para ser parte deste”. Durante a realização da *performance* o investigador está submerso dentro de seu objeto de estudo, mas também precisa deslocar seu olhar e ter domínio de todo o acontecimento, para que posteriormente possa desenvolver seu processo. Sobre isso Medeiros nos revela:

Durante a performance, o artista está submerso em um problema – limite, porém como conceitor e como avaliador, respectivamente. Antes e depois da ação, o artista precisa imergir e sobrevoar o local da investigação, para poder prosseguir seu processo de criação (2000, pg. 34).

Assim, sendo objeto e sujeito de seu próprio estudo, o *performer* trabalha com diversos aspectos que dizem respeito ao campo da efemeridade. Seu campo de estudo e trabalho não é efêmero somente no ato de sua *performance*, considerando que está se validará enquanto tal a partir de seu desaparecimento; mas também na efemeridade do contexto cultural no qual ela esta sendo realizada, no *entre* que pode vir a ser irreproduzível por meio de palavras, na capacidade de expansão do corpo por meio da tecnologia atingindo horizontes inalcançáveis e colaborativos, na efemeridade da sensação que o olhar do outro absorve, no esvaziamento da forma e da palavra.

Concluindo, a *performance* foca-se no “como” e não no “o que” (COHEN, 1989), infringindo o que está estabelecido, transformando-se em uma obra aberta, labiríntica, acessível a várias sensações e não compreensões. Nesse âmbito, acredito que o que concretiza e torna possível a realização de uma *performance* está no campo subjetivo do desejo. O desejo pelo outro. O desejo pela relação com o outro e com o mundo. O desejo de ser carne e sangue. O desejo de tornar-se vivo. O desejo de perder-se no labirinto. Esse desejo, essa abertura para o mundo das sensações trasborda na pulsação do ato da *performance* que estabelece uma relação com o desejo de si e do outro, na busca extrema de uma experiência real: “Em suma, a performance é uma realização de desejos. [...] E é a arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; e mais importante, com o tempo deste corpo” (GLUSBERG, 1978, p. 110). O desejo da exposição de um corpo não ficcional, corpo dilatado e apresentado pelo *performer* que possui a lupa mágica para a leitura da bula do corpo que, para tantos, muitas vezes nem é aberta.

-
- ¹ Segundo Pavis (1999, p. 284), poderia ser traduzida como “teatro das artes visuais”, que surgiu nos anos 60, mas só chegou a sua maturidade nos anos 70 e 80: a *performance art*.
- ² Segundo os estudos desenvolvidos por Ferdinand de Saussure, em breves palavras, o “signo” é uma unidade de significação. Divide-se, segundo os estruturalistas, em significante e significado.
- ³ Semiótica: ciência que estuda a relação entre os signos, lingüísticos ou não, e seus significados.

Referências

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosacnayf, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Capecó: Argos, 2005.

_____. **Corpos Informáticos: arte, corpo, tecnologia**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2006.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M.; MATSUMOTO, Roberta K. (org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Mariana F. M. (org.). **Espaço e Performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007.

MEDEIROS, Beatriz de. **“Bordas rarefeitas da linguagem artística performance: suas possibilidades em meios tecnológicos”**. In: **Performance, Cultura & Espetacularidade**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Tradução de A. Chelini, José P. Paes e I. Blikstein. São Paulo: Cultrix; USP, 1969.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosacnayf, 2007.

Currículo Resumido:

Cláudia Schulz é Bacharel em Artes Cênicas – Habilitação em Interpretação Teatral e Habilitação em Direção Teatral - Universidade Federal de Santa Maria / Santa Maria – RS. Foi professora substituta do Curso de Artes Cênicas na Universidade Federal de Santa Maria, atualmente mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição.

Luciana Hartmann é professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da UFSM. Doutora em Antropologia Social pela UFSC (2004), Mestre pela mesma universidade (2000) e Bacharel em Artes Cênicas pela UFRGS, realizou estágio doutoral na *École des Hautes Études en Sciences Sociales/ Paris* (2002-2003), vice-líder do GEPAEC.