

PERFORMANCE OU ESPETÁCULOS PERFORMÁTICOS? UMA QUESTÃO DE LEITURA.

Marcos Antônio Alexandre
UFMG

O Instituto de Performance dirigido por Diana Taylor, na NYU, organiza um encontro anual sobre *performance* e suas derivações políticas, artísticas e intelectuais. A primeira edição do evento se deu no Rio de Janeiro, em 2000, onde foram debatidas temáticas referentes à “Performance e Políticas nas Américas”. Em Monterrey, México, no II Encontro discutiram-se questões relacionadas à “Memória, Atrocidade e Resistência” e esse ano, em Lima, Peru, entre os dias 5 a 13 de julho, o enfoque do III Encontro foi as discussões advindas dos temas “Globalização, Migração e Espaço Público”. A quarta versão do evento será realizada em Nova York entre os dias 14 a 22 de julho de 2003 e será discutido e a temática será “*Performance e Religião*”. Das três versões do Encontro do Instituto Hemisférico, participaram, além de estudantes de teatro e artes performáticas, pensadores do fazer teatral, acadêmicos, diretores, artistas, performers, grupos de teatros/dança e ativistas, dentre os quais, destaco, Augusto Boal (Brasil), Richard Schechner (USA), Diana Taylor (México/USA), Doris Sommer (USA), Mary Louise Pratt (USA), Robert Stam (USA), Javier Serna (México), Luis Peirano (Peru), Raul Romero (Peru), Leda Martins (Brasil), Zeca Ligiero (Brasil), Miguel Rubio (Peru), Denise Stoklos (Brasil), Marise Nogueira (Brasil), Eleonora Fabião (Brasil), Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), Susana Baca (Peru), Emma Villanueva (México), Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe e Regina Orozco (El Hábito – México), Maris Bustamante (México), Pancho López (México), Tito Vasconcelos (México), Marianela Boan (DanzAbierta – Cuba), Anna Deavere Smith (USA), Carmelita Tropicana (Cuba/USA), Guillermo Gómez-Peña (México/USA), Lorie Novak (USA), Nao Bustamante (USA), HIJOS (Argentina).

A proposta inicial deste trabalho seria problematizar o conceito de *performance* a partir da leitura que estabelecemos para alguns espetáculos que fizeram parte do II Encontro Anual de Performance do Instituto Hemisférico, realizado em Monterrey. Entretanto, depois de participar do último encontro, em Lima, considerei mais pertinente realizar uma breve leitura a partir da diversidade artística apresentada nos três Encontros, buscando referência naqueles espetáculos e/ou intervenções performáticas mais pertinentes para o desenvolvimento do meu objetivo básico nesse texto: problematizar o conceito de *performance*/espetáculo performático no mundo globalizado em que vivemos.

Enquanto conceito, a *performance* como já foi mencionado por vários críticos e pesquisadores é um dos temas mais controversos. Muito se fala de seu sentido básico e, para tal, podemos recorrer a idéias que nortearam as práticas teatrais desde os anos 60: *performance art*, *body art*, *happening*, *instalações*, até nossos dias: *performing gender*, rituais performáticos, ações, ativismo, etc. Segundo Glusberg¹, a categoria teria surgido de uma proposta de Cage – *Untitled Event*, 52 – de elevar a arte à quinta potência, numa fusão de teatro, poesia, pintura, dança e música, em busca de um gênero inédito caracterizado pela colagem de mídias. Por muito tempo, o termo *performance* foi associado ao de uma arte para iniciados, onde, apresentava-se, muitas vezes, em espaços alternativos, improvisações de distintas categorias e gênero.

Maris Bustamante; artista visual e cenográfica mexicana, realizadora de instalações e ambientações bem como de *performances* gráficas e pictóricas tanto no México quanto no estrangeiro; argumenta que a *performance* se dá apenas no âmbito da *performance art*, tanto que no Encontro em Monterrey ela acusa os participantes do evento de *teatrer*os, por se dedicarem à discussão e ao estudo dos textos performáticos que, na sua visão, não têm nada a ver com

¹ Apud: PEDRÓN, Denise Araújo. *O que dizer do teatro hoje? Intertextualidade em algumas experiências do teatro brasileiro nos anos 90. O caso de Circo Bizarro, Babachdalghara e O Nervo da Flor de Aço* (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: FALE, 1999. p. 11.

performance. Atentos a essa nuance João Gabriel Teixeira e Rita Gusmão nos expõem que “... a teoria da performance influenciou quase todas as outras tentativas de entendimento e condição e atividades humanas, revertendo quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia e lingüística”², demonstrando-nos a amplitude e aplicação do tema, desassociando-o da linguagem primeira do espaço cênico.

A *performance*, se a compararmos com o teatro tradicional, ainda que, muitas vezes, não saibamos como separar os dois termos, abre muito mais espaço para a improvisação e, geralmente, sua realização se dá em espaços não convencionais. Cohen³ nos diz que se comparada ao *happening*, a *performance* se diferencia pelo aumento de preparação em detrimento do improviso. Entretanto, apesar dessa leitura de Cohen e de ser considerada um gênero mais amplo, como já foi mencionado anteriormente, vários são os termos associados à linguagem performática. O que deve ser evidenciado, a meu ver, é que em todas as manifestações o foco de concentração é o corpo do *performer*/ator performático e sua relação com o espaço artístico, cultural e/ou social no qual está inserido.

Cena 1 – Marise Nogueira – Povo da Rua (2001 e 2002)

A atriz usando uma meia-máscara se traveste de Zé Pelintra e de Pomba Gira, entidades cultuadas na Umbanda, realizando um diálogo intercultural e religioso. Zé Pelintra é o tradicional malandro carioca, capoeirista e sambista e pomba gira (nas figuras de Maria Padilha e Maria Mulambo) é a entidade feminina que é caracterizada como mulheres de vida “fácil”, amante da noite, do jogo, da bebida alcoólica e do fumo. Essas personagens representam o submundo da boemia carioca quando proliferou o samba no Rio de Janeiro e essa cidade era a capital do Brasil.

² TEIXEIRA, João Gabriel L. C. e GUSMÃO, Rita. Performance, Tecnologia e Sociedade. *Performance, Cultura & Espetacularidade* (orgs. João Gabriel L. C. e Rita Gusmão). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 9-10.

³ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 27.

Mostrando destreza na arte da Capoeira, Marise Nogueira dá vida a Zé Pelintra, revive a figura suburbana carioca, mas também dialoga com o malandro carioca contemporâneo. O público presente, que jamais ouviu falar em Zé Pelintra e Pomba Gira, vê-se completamente envolvido pela performance da atriz em cena. A máscara esconde o seu rosto e revela, através do corpo e dos gestos de Marise Nogueira, as personagens enigmáticas de cultura brasileira, cultura essa que é desconhecida pela grande maioria dos brasileiros.

Cena 2 – Pancho López (2001)

Um homem instalado no meio da sala de recepção do Teatro de la Ciudad, Monterrey, vestido de mestre Cuca prepara diferentes tipo de vitaminas e pratos e as oferece ao público que circula pelo recinto buscando o local em que serão realizadas as oficinas. Essa mesma ação, denominada PICNIC FORMAL⁴, já foi apresentada em países como Estados Unidos e Canadá e vem sendo encenada desde de 1997 em espaços estratégicos da Cidade do México como: praças, estações de ônibus, escadarias de igrejas, etc. Poderíamos perguntar: o que isso tem a ver com performance se na verdade o que Pancho López faz é preparar comida na rua? Como resposta a tal indagação, argumento que é exatamente nesse ato de intervenção performática, termo que, a meu ver, melhor ilustra o trabalho de Pancho López, que encontramos um dos cernes da performance, pois o homem/*performer* travestido de cozinheiro intervém no espaço público, mexendo e modificando o cotidiano dos transeuntes que circulam pelos espaços urbanos. O *performer* se aproxima do público e o convida a participar do seu banquete performático.

Cena 3 – Teatro Kabaret

Tito Vasconcelos (2001) – travestido de Martita Sahagún, esposa do Presidente mexicano, Vicente Fox, é uma das distintas mulheres representadas por Tito Vasconcelos, o ator/*performer* dá as boas vindas aos integrantes do Encontro e ironiza dizendo: “*Lo que ustedes hacen no le*

⁴ Termo utilizado pelo *performer* para denominar seu trabalho.

importa a nadie pero ustedes insisten en hacerlo".⁵ O humor negro – ácido e picante, a música e o corpo do ator são os elementos norteadores do Teatro Kabaret. O ator se nutre do improviso e cria situações irreverentes aos olhos do espectador.

Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe (2001) e Regina Orosco (2002) – em 2001, Jesusa Rodríguez abre seu espetáculo chamando todos os participantes do evento de *performenzos*, ou seja, ironiza criando um neologismo espanhol, tratando-nos de tolos. Em 2002, a atriz, na mesa redonda dos artistas afirma: "*La verdad es que yo nunca he hecho performance*". Através dessa sua fala, percebemos que não aceita ser chamada de *performer*, entretanto o que vemos, em seu trabalho no palco, através do seu Teatro Kabaret, é a atriz *performatizando*. Em cada quadro apresentado e através da música criada por Liliana Felipe, o que vemos são personagens performáticas que são levadas para o cenário: personagens das revistas em quadrinhos como Mafalda, Asterix e Obelix; homens da caverna, personalidades políticas e religiosas. Todo esse universo vira farsa e como a própria atriz diz "es un acto de advinación, el teatro es la sangre corriendo"; o espectador, nesse contexto, é parte ativa do trabalho, se ele não responde ao jogo performático sugerido pelas atrizes, não há Kabaret, como a própria Jesusa comenta: "*hay que empezar bien y terminar mejor aún*". Com seu teatro Jesusa não deixa de provocar. Vivendo as personagens Asterix e Obelix, em companhia de Regina Orosco, discutindo o que seria performance, ela lança seu "veneno": "*performance es cuando se hace un montón de porquerías*".

Cena 4 – Memoria – Emma Villanueva (2001)

Como a própria *permorfer* denomina, o tema de seu trabalho é a memória, "mas não a memória passiva que só revive o passado, senão uma memória ativa que construa o presente e o futuro. Como em todos os crimes políticos, a causa dessas pessoas é a de todos".⁶

⁵ Todas as citações de artistas presentes neste texto foram anotadas a partir de suas falas em mesas e debates organizados pela nos três Encontros organizados pelo Instituto Hemisférico de Performance.

⁶ Livro de Resumo do *II Encontro Anual do Instituto Hemisférico de Performance*. Monterrey, 2001.

Em cena, apagão total, dois televisores alojados em cada lado do palco mostram imagens distintas. Escuta-se uma música eletrônica, que nos lembra o som destinado à aparição de OVNIS das películas americanas, e logo, sobrepondo a essa música, começa uma batida de tambor tocado por Vidal Medina⁷, que aparece no centro do palco do teatro. Algumas luzes, em formato de velas, são acesas formando um círculo (o tempo todo, a iluminação é pouca, como se fosse um ambiente de penumbra). De repente, aparece em cena um jovem desnudo dançando aos sons do tambor produzidos por Vidal Medina. É como se fosse uma dança ritualística – gestos, movimentos acrobáticos, ritmo, tudo se transforma em ato performático através do corpo nu em cena. Até que, finalmente, surge, também nua e carregando uma vela, Ema Villanueva. A *performer* desce até a platéia e passa entre as pessoas. Um telão é ligado no centro do palco e começa a projetar fotos de desaparecidos políticos e uma longa mensagem de protesto, revelando o nome de todos os governos acusados de perpetuarem esse regime de opressão. O olhar do espectador se divide, pois ele tem que eleger a qual elemento vai dar mais atenção: ao corpo nu de Ema que passa a sua frente, ao corpo performático do dançarino no palco, ao som do tambor proposto por Vidal Medina, às imagens da ditadura ou a ler o protesto final.

Cena 5 – Vidal Medina e grupo Todos los que somos – *Yo elijo* (2001)

Num cemitério antigo, sob um calor de mais de 30 graus e um terreno arenoso, cinco corpos estão estirados encima de covas, ao centro uma grande cruz onde se acendiam as velas e onde se encontram fotos de santos. Em cima de uma catacumba uma televisão. O público se dispersa em meio a esse espaço que lhe é estranho e alheio, observando os corpos espalhados estrategicamente em cada canto do cemitério. De repente, escuta-se um som de tambor e entra

⁷ Vidal Medina é ator e integrante do grupo “Todos los que somos” de Monterrey. A *performer* Ema Villanueva costuma convidar artistas e pessoas comuns, encontradas nos locais em que ela se apresenta, para participarem de seus trabalhos. Além de Vidal Medina, para nessa *performance*, foi convidado um dos integrantes do grupo HIJOS, que tem formação em dança moderna.

um ator, personificando um pajé (ou um xamã) de uma tribo indígena. Essa personagem entoava uma música ritualística, com um chic-chic nas mãos, realiza uma dança ritual, benze o local e soa um instrumento que se assemelha a um berrante, fazendo com que cada corpo inerte, tome vida. Todas as personagens influenciadas pela música começam a se mover e buscam reconhecer o espaço. Dois casais são formados. Eles se abraçam e se beijam. Um canto é entoado num dialeto indígena e, num determinado momento, uma sirene começa a soar e os corpos, agora vivos, começam a deixar o local correndo. Entretanto, antes de fazê-lo, despem-se de algumas vestes, deixando-nas no cruzeiro. A televisão começa a transmitir imagens que, num primeiro momento, chamam a atenção das personagens/atores que se encontram em distintos espaços do cemitério, mas que, imediatamente, saem correndo, abandonando o local e deixando o público perplexo e à espera de que algo ainda venha a acontecer.

Cena 6 – Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes (2000 e 2002)

Em suas peças, o público sempre é chamado a interagir com a dupla. Como o próprio Gómez-Peña⁸ afirma, ele realiza um trabalho que acontece em um espaço cultural intermediário, em uma zona fronteira entre o sul e o norte, entre o Latino e a Anglo América, entre o espanhol e o inglês. Suas performances dialogam com vários territórios e linguagens: instalação, cinema, rádio, poesia, teoria e a arte digital, o que me leva a afirmar que seus trabalhos se fundamentam em contextos saturados, política ou historicamente. Corroborando essa leitura, deparamo-nos com a fala do *performer*:

I physically live between two cultures and two epochs.... When I am on the US side, I have access to high-technology and specialized information. When I cross back to Mexico, I get immersed in a rich political culture.... When I return to California, I am part of the multicultural thinking emerging from the interstices of the US's ethnic

⁸ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Dioramas vivientes y agonizantes (el performance como una estrategia de “antropología inversa”), 1999. <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/archive/text/pena.html>

milieus.... I walk the fibres of this transition in my every day life, and I make art about it.⁹

Sua fala vem ilustrar minha visão em relação a esse universo contraditório, multidisciplinar e cultural que é o estudo da *performance*. Respondendo a um questionamento da platéia numa mesa redonda, Gómez-Peña conclui: “*no hay fronteras, las fronteras están donde queremos ponerlas. El cuerpo puede ser el centro de todo el universo simbólico, cuerpo social / continente*”.

Como tentativa de conclusão, ainda que saibamos que essa temática está longe de ser encerrada, posso afirmar que os Encontros realizados pelo Instituto Hemisférico são referência, pois neles todas as manifestações performáticas, levadas ao palco ou a espaços alternativos, apresentam uma acepção ampla do termo, dando-nos uma idéia da amplitude desse objeto e nos demonstrando o quão árduo é a sua definição e emprego. Através do exposto, quero reafirmar que o termo *performance*, enquanto conceito, ainda está distante de ser esgotado. Muitos são os caminhos que ainda serão percorridos na busca de uma definição hegemônica do termo. Portanto, hoje, fico com a definição de Antonio Prieto:

(...) Para rendirle honor a uno de los campos que dio origen a los *performance studies*, quisiera por lo tanto proponer una definición lúdica del polémico concepto: *el performance es una esponja mutante y nómada*. Es una *esponja* porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, las teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín *per-formare* (realizar), para con el paso de los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc.¹⁰

⁹ GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Apud: SCHECHNER, Richard. *The future of ritual – writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1995. p. 17.

¹⁰ STAMBAUGH, Antonio Prieto. La traducción transfronteriza del performance.
<http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/por/seminar/peru/call/workgroups/workgrouppassingn.shtml>. - o grifo é do autor.

Para finalizar, gostaria de propor, pelo menos por enquanto, algumas respostas possíveis sobre o que é performance ou teorias da performance:

“Estos no son estudios serios.”¹¹

Algo que não se baseia no texto.

É o carnaval, o futebol, a festa dos reinados, a cultura da umbanda e do candomblé, as festas da congada, do bumba-meu-boi, Filhos de Ghandi, Olodum, Maracatu, Festa de Paucartambu, etc.

Performance – apresentação, teatro – representação.

“El performance es el espacio negativo de la cultura que no es teatro, danza, literatura, que no se sobreponga a estas disciplinas.”¹²

“Es la vitrina de cada actor.” “Ir a lavar la bandera se vuelve un acto performático.” “Ve el proceso de la gente por dos minutos. El cuerpo toma conciencia, es placentero, hoy soy un protagonista importante, crear una imagen”.¹³

Referências bibliográficas:

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

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Dioramas vivientes y agonizantes (el performance como una estrategia de “antropología inversa”), 1999.

<http://hemi.ps.tsoa.nya.edu/archive/text/pena.html>

Livro de Resumo do I Encontro Anual do Instituto Hemisférico. Rio de Janeiro, 2000.

¹¹ Fala de um dos integrantes durante as discussões de uma das mesas sobre as teorias da performance. III Encontro do Instituto Hemisférico de Performance. Lima, 2002.

¹² Fala de Guillermo Gómez-Peña. III Encontro Anual do Instituto Hemisférico de Performance. Lima, 2002.

¹³ Falas de Teresa Ralli, atriz integrante do grupo Yuyachkani, sobre sua participação no trabalho do grupo *Hecho em Peru*. 2002. III Encontro do Instituto Hemisférico de Performance, Lima, 2002.

Livro de Resumo do II Encontro Anual do Instituto Hemisférico. Monterrey, 2001.

PEDRÓN, Denise Araújo. *O que dizer do teatro hoje? Intertextualidade em algumas experiências do teatro brasileiro nos anos 90. O caso de Circo Bizarro, Babachdalghara e O Nervo da Flor de Aço* (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: FALE, 1999.

SHCHECHNER, Richard. *The future of ritual – writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1995.

STAMBAUGH, Antonio Prieto. La traducción transfronteriza del performance.

<http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/por/seminar/peru/call/workgroups/workgroupassingn.shtml>

Grupo de trabajo – teoría del performance, 2002.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. e GUSMÃO, Rita. Performance, Tecnologia e Sociedade. *Performance, Cultura & Espetacularidade* (orgs. João Gabriel L. C. e Rita Gusmão). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 9-14.