

performanceS

Fernando Pinheiro Villar
Universidade de Brasília – UnB

Aproximando-se do primeiro ano após 11 de setembro, continuamos sem saber o quê sabemos e o quê não sabemos sobre a destruição dos prédios do World Trade Center em Nova York. O que podemos ter certeza é que antes da queda das torres gêmeas já vivíamos crises aceleradas em/por nossa supermodernidade: crise de certezas, crise social, crise de conceitos, crise de significados. Realidades que se transformam continuamente demandam novos conceitos e revisão constante de conceitos existentes para negociar com as novas práticas artísticas, teorias, famílias, trabalho, sexualidades, etnias, ensino e métodos.

Performance é apontada como um conceito chave em estudos culturais contemporâneos. Este artigo aborda performances artísticas. Enfatizo o ‘artísticas’ como necessário recorte e por minha experiência prática. Mas esta delimitação não indica um terreno mais tranquilo para taxonomias.

‘Parece haver uma certa glamourização da dúvida sobre a dificuldade em definir performance’, disse um estudante, no meio de uma semana de debates sobre ‘performance’ na Universidade de Brasília em maio de 2002. Mais preocupante é a banalização da dúvida em torno da amplitude do conceito, gênero artístico, objeto de estudo e/ou metodologia de crítica e pesquisa que performance pode significar. Este artigo não elimina dúvidas sobre performance mas busca discordar de ambas banalização e glamourização desta dúvidas.

O título ‘performanceS’ inicia esta empreitada afirmando a pluralidade do conceito performance. Assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante ‘performance’ é condição inicial para seu entendimento. Sabemos que ‘performance’ tem orientado, inspirado e/ou desobstruído teorias e práticas de sociologia, antropologia, lingüística, psicologia, filosofia,

neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança, entre outros campos de conhecimento. Essa amplitude conceitual pode provocar um desconforto com a abrangência desconcertante e escorregadia de performance como conceito, como objeto de estudo, como gênero artístico ou como metodologia de crítica e pesquisa.

Um dos principais significados aliados ao significante performance é o de desempenho. O significado de desempenho afirma a observação analítica de comportamentos humanos, produtos eletrônicos e mecânicos, ou de atores, shampoos, transeuntes, óleos, atletas, sapatos de corrida, animais, fios condutores ou de minerais. Na observação do desempenho humano, performance pode também significar comportamentos que se repetem. Ou ações cotidianas que são ensaiadas ou preparadas - e observadas. Assim sendo, uma performance sem consciência do fato de estar sendo vista como tal pode significar uma performance cotidiana, cultural ou social. Para Richard Schechner, “tudo no comportamento humano indica que performamos nossa existência, especialmente nossa existência social” (1982, 14). Steven Connor considera que “se tornou difícil estarmos seguros onde que uma ação termina e uma performance começa” (108). Schechner e Connor dão uma idéia do possível alcance de performance. Este alcance detona diferentes linhas de pesquisa e teorias sobre performance em campos distintos. Pelo recorte optado por esta comunicação, estou me atendo mais à performances artísticas; exposições ou ações declaradas publicamente como tais, ações conscientes, mesmo que liminais, construídas e organizadas por agentes que as mostrarão como opção profissional ou amadora, entrada franca, cobrando um ingresso ou distribuindo convite, em espaços ao ar livre, semi-abertos ou cobertos.

A performance artística se caracteriza(va) muito pela fuga de qualquer possibilidade de categorização. Esta evasão de escaninhos estéticos caracteriza(ria) aquilo que artistas objetivam(vam) não ser caracterizado. Com a herança forte das Vanguardas Históricas da últimas décadas do século XIX e das três primeiras décadas do século XX, vanguardas do período pós-

Segunda Guerra Mundial continua(ram) indo contra restrições das possibilidades expressivas das artes e rechaçando definições que se pretendiam definitivas.

As Vanguardas Históricas são compostas por artistas e grupos de movimentos como o Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, Construtivismo, Dada, Surrealismo, Bauhaus ou Adolphe Appia, Gordon Craig, Isadora Duncan, Vesolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, entre tantos outros. Darwin, Nietzsche, Marx, Wagner, Freud, Einstein, Edison nos lembram que a virada do século XIX para o XX também testemunha uma crise de conceitos e certezas considerável. Aliados à revolução no pensamento humano provocado por estes pensadores, artistas e cientistas, o motor, a lâmpada elétrica, locomotivas, telégrafos e o cinema transformam comportamentos e sociedades. Ainda com ecos do idealismo do Romantismo em buscar o intercâmbio entre diferentes artes, artistas de várias correntes e tendências deixam um legado de ações, textos e manifestos que transitam e querem transitar além das fronteiras convencionais de cada linguagem. Durante todo o século XX, o impacto das duas guerras mundiais foi refletido diretamente numa arte que promovia a primazia da ação testemunhadas, de interferência pública, como paliativo para a impotência do ser humano diante da destruição inócua. Artistas das vanguardas da primeira e segunda metades do século questionam então de forma radical o conservadorismo de suas linguagens e de seus públicos no bojo de intensas transformações econômicas, sociais e políticas. As fronteiras entre arte e vida se misturam.

Na então nova edição do *Oxford Dictionary* em 1971, *'performance art'* é incluída no verbete *'performance'* como uma suposta arte de ações realizada por artistas plásticos para platéias presentes. Depois da Segunda Guerra Mundial, outros termos e conceitos já tentam acompanhar uma intensa atividade de artistas em torno do eixo tempo-espaco com testemunhas. Estas atividades manipulam nexos com ação corporal e a presença do autor realizando seu

processo, sua obra ou sua obra em processo para espectadores, visitantes, público ou testemunhas. Uma das tentativas de conceituação para estas obras foi ‘intermídia’, cunhado em 1967 por Dick Higgins, do Fluxus (Higgins 1978). Um ano depois, Richard Kostelanetz defendeu o termo ‘teatro dos meios misturados’ (Kostelanetz 1970). Mas é ‘*performance art*’ nos países anglo-saxônicos e ‘performance’ em países de língua latina que consegue abarcar uma prática artística interdisciplinar. Sem desconhecer a herança das Vanguardas Históricas, *performance art* ou performance conteria *action paintings*, John Cage, arte conceitual, minimalismo, espacialismo, *Happenings*, *action art*, arte corporal, *aktionism* vienense, arte feminista, *art povera*, parangolés de Oiticica, bichos de Ligia Clark, teatro instrumental, *environments*, video arte, arte feminista, colaborações, *decollage*, *assemblage*, arte cinética, o neo-dada do Gutai, *endurance art*, Flávio Império, Artur Barrio ou Laurie Anderson entre tantos outros grupos e artistas.

Em 1981, Douglas Davis já propõe o termo ‘*post-performancism*’ para defender uma arte além do teatro, performance ou artes plásticas. Em 1992, Josette Ferál coloca *performance* como o nascimento de um gênero com a morte de sua função anárquica anti-ategorizações. Em 1999, Paul Schimmel anuncia a morte de *performance art* por volta de 1979. No entanto, as referências cruzadas e trocas entre gêneros, híbridos e mo(vi)mentos foram se acelerando durante as décadas de 1980 e 1990, simultaneamente dificultando e promovendo novos termos e rótulos. Autores como Gregory Battcock (1984), RoseLee Goldberg (1984) ou Herbert Blau (1992) reconhecem que ‘performance’ seria o termo para a contínua expansão do terreno ampliado que *performance art* conquistou. Utilizando um artigo anterior, performance no final do século XX

parece ser um conceito guarda-chuva que abriga uma livre pluralidade de expressões cênicas, sônicas e visuais. Através de performance, inúmeros estudos de diferentes artes revelam um comportamento cuidadoso para evitar novas definições que não respeitem as diferenças e o caráter anárquico das artes em desordenar e escapar de novas categorizações. Performance inclui, entre outros campos de estudo, rituais, festas populares, comportamento cotidiano, linguística, ciências sociais, cultura, psicologia, o evento teatral, a encenação de peças, drama ou dramaturgia escrita, dramaturgia de imagens e outras produções multi, pluri, anti ou interdisciplinares em frente de

platéias em diversos tipos de espaço cênico, além do teatro. O termo e conceito performance vai contra uma visão logocêntrica e exclusiva de teatro como ‘a representação de dramas eurocêtricos’ (Schechner 1992, 9). Para os estudos de teatro, a metodologia e sistema de criticismo proposto por performance resgata o irrepetível, efêmero, transitório momento de exposição da linguagem cênica com a presença de atores e espectadores: privilegia-se a performance como um dos principais focos de significados do teatro (Queiroz 1999, 249).

Para os estudos e prática de teatro, o texto performático ou o *performance text* é um derivado do significante performance, reforçando sua fundamentalidade. Batendo de frente com a visão antagônica quando exclusivista de teatro como domínio da literatura dramática, o texto performático seria o texto da encenação em curso, a *mise-en-scene* fluindo ante e entre os sentidos dos presentes, *la puesta en escena* acontecendo, uma rede intertextual. Ainda há uma defasagem da jovem academia de teatro em reconhecer o texto performático artístico na linguagem cênica. Isso pode dever-se em parte à supervalorização persistente e historicamente descontextualizada da visão aristotélica de teatro em *Poética*. Mais forte razão é a impossibilidade do registro da performance, única, irrepetível, efêmera, transitória. Essa impossibilidade caracteriza um choque frontal com abordagens materialistas de cultura que tem em textos de peças, documentos, partituras, quadros, esculturas, monumentos e edifícios suas evidências para descrever o comportamento humano. O vídeo, o DVD e novas tecnologias alteram um pouco a impossibilidade de registros do evento áudio-cinético-temporal e visual que uma performance teatral, coreográfica, musical ou artística pode ser. Novas tecnologias não podem, entretanto, cortar a impossibilidade de reprodução de um evento caracterizado pela junção de pessoas durante sua vida única, que morre para renascer diferente no próximo dia. Como Dionísus.

A maioria do teatro, convencional, clássico, familiar e/ou teatrão e muito do teatro de pesquisa de artistas com visibilidade internacional e respaldo crítico estaria caracterizado pela representação de um lá-então. Este lá-então é reproduzido em um palco ou espaço eleito, com atores ou atrizes vivendo personagens escritos por um autor ou autora, seguindo marcações de

um diretor ou diretora. Performance privilegiaria o aqui-agora do durante da apresentação, seja onde for, de uma ação desenrolada e apresentada por seu autor-ator-diretor-encenador-produtor; o performer tenta ser o próprio meio estético – ele ou ela se colocam como linguagem, processo e obra. Mas esta diferenciação pode não resistir ao fato de que o uso atual quase onnipresente do termo performance abala certezas linguísticas e estéticas anglo-saxônicas e latinas. Na língua inglesa por exemplo, *performance* sempre foi associada à apresentação, representação ou exposição cênica ou musical em frente à uma platéia e interpretação de artistas. Em 1990, o *Diccionario Actual de la Lengua Española* apresenta performance como, entre outros significados, ‘representación de cine y teatro’ e ‘actuación de un artista’ (1219). Estudantes no Brasil me convidam para assistir suas performances, mesmo que sejam representações naturalistas de personagens de Calderón de la Barca, Shakespeare ou Nelson Rodrigues, dirigidos por um diretor ou uma professora.

As águas de performance e de teatro se confundem e confundem. Em 1987, o diretor e acadêmico Michael Kirby lembrava que “todo teatro é performance mas nem toda performance é teatro” (xi). Em 1992, Herbert Blau reconhece sua saudade “de um tempo em que se alguém falasse de performance estaria falando de teatro” (2). Em 1996, Elin Diamond recorda que “se performance é o reverso do teatro convencional, teatro também é o reverso de performance” (4). Em 1997, a artista e professora da New York University, Deb Magolin, por exemplo, celebra que “performance é um teatro de inclusão! Qualquer um pode fazer” (69). Para vários críticos, acadêmicos e artistas no mundo, performance seria o teatro pós-moderno ou teatro contemporâneo de vanguarda.

Ainda persiste uma tendência que considera *performance art* e performance como variações da arte teatral. Esta tendência convive com uma perspectiva oposta que exclui teatro da história de performance e de *performance art*. Ambas perspectivas parecem reafirmar concepções

binárias que não reconhecem um campo artístico ampliado, interdisciplinar, além das disciplinas que se juntaram, chocaram-se ou digladiaram-se até o nascimento de uma outra disciplina, linguagem ou objeto que se independe das matrizes anteriores e continua um caminho próprio. Disciplinas, línguas, países e pessoas são universos em construção e negociação com seus meio ambientes. A dialética cultural promove novas disciplinas, línguas, territórios e fronteiras, mudanças, e se o mundo performa, o teatro continuará sendo um sítio de performances sobre performances do mundo.

Em 1980, Timothy J. Wiles lançava o termo ‘teatro performance’, para descrever uma diversidade cênica revelada por uma dramaturgia e estilos de interpretação distintos do realismo naturalista ou do teatro épico. Essa diversidade também era revelada por inovações formais que, segundo Wiles, haviam criado “uma situação desconfortável para todos os historiadores de estética” (112). Com ‘performance teatro’, a primazia dada ao texto performático questiona encapsulamentos da linguagem cênica em limites da literatura dramática e questiona também hierarquias fixas de criação, direção e autoria. Teatro performance transita por diferentes linguagens artísticas, resultando em outra. Teatro performance assume um espaço intermediário, interdisciplinar, entre *performance art* e teatro.

Nuances interdisciplinares nas artes e ciências ou obras interdisciplinares artísticas não podem ser mais ignorados em sua notória presença em nossa contemporaneidade. Práticas artisticamente interdisciplinares tem uma história que remonta séculos antes de Cristo na prática oriental e ocidental se focarmos o manual para artísticos cênicos indiano *Natya-Sastra* ou os festivais gregos. Artistas renascentistas italianos e a ópera barroca apresentam impulsos interdisciplinares claros. Estes impulsos se aceleram de forma radical nas sucessivas transformações estéticas promovidas pelas vanguardas do século XX. Pós 1968 e pós *performance art*, tanto o onnipresente conceito, metodologia de pesquisa e crítica de performance

quanto as performances artísticas desenvolvidas nas duas últimas décadas do século XX reforçam a necessidade de abordar-se interdisciplinaridade entre as artes.

Esta brevíssima perspectiva histórica objetiva apontar uma presença e uma necessidade de estudos de um fenômeno interdisciplinar entre as artes. Entretanto, assim como performance, interdisciplinaridade também pode ter uso indevido ou diletante dentro dos múltiplos ângulos e mundos, simultâneos e paradoxais da supermodernidade. Também como performance, ‘interdisciplinaridade’ tem desafiado certezas epistemológicas.

Na última década, podemos encontrar novas propostas em torno de disciplinaridades. Judith Butler (1990) e Baz Englers (1996) propõem a discussão de ‘pós-disciplinaridades’. Dwight Conquergood e Joseph Roach definem performance para Marvin Carlson como uma ‘anti-disciplina’ (189). Fechando a década, Roy Ascott usa o termo ‘umídia’ (*moistmedia*) para descrever um ‘interespaço entre o mundo seco da virtualidade e o mundo molhado da natureza’ (9).

Pós-disciplinaridades, anti-disciplinas e umídias atestam todos processos interdisciplinares. Como interdisciplinas artísticas, as pós-disciplinas, anti-disciplinas e umídias são ‘intermídias’, são resultantes de disciplinas que dialogaram ou degladiaram-se através de encontro, troca, negociações e/ou choque, gerando uma nova disciplina. Assim sendo, meu entendimento de interdisciplinaridade artística - que *performance art* e teatro performance podem exemplificar - não confere com o simples juntar de disciplinas ou artes diferentes nem muito menos com o improdutivo de realidades pseudo interdisciplinares, que não se tocam nem se trocam. Investigo interdisciplinaridade artística para estudar, ensinar e praticar negociações e intercâmbios entre diferentes linguagens ou disciplinas artísticas que resultaram em novos campos de ação, em outros territórios de mutação artística e de possibilidades expressivas. Interdisciplinas artísticas seriam então outras disciplinas ou intermídias tais como as já citadas *performance art* e teatro

performance, dança teatro, *butoh*, música teatro, arte computacional, teatro acústico, teatro digital, instalação robótica, crítica em performance ou vídeo poesia.

Terroristas oficiais e disfarçados continuam a defender fronteiras imutáveis e a dividir pessoas quando só existe uma raça, a humana. Enquanto a natureza se delicia com a diversidade, interesses econômicos impõem modelos hegemônicos, injustos e uniformizantes que querem evitar a particularidade, a convivência ou a diferença. Os mercados globalizados nos orgasmos múltiplos do capitalismo selvagem conquistam novas trilhas para o livre fluir de capitais, mas não de pessoas.

A paz, o livre exercício de sexualidades, igualdade, novas fronteiras e o assentamento de pessoas em condições mais justas são evitadas no Brasil e no mundo por problemas pessoais mal resolvidos, interesses escusos e paranóias governamentais. Como lembrou Lucia Sander em palestra-performance em Maceió neste ano, Einstein dizia que “é mais fácil dividir um átomo que destruir um preconceito”. E Susan Sontag afirmou anos depois que a história do preconceito é tão antiga quanto a história das questões pessoais mal resolvidas. As artes, incluindo performance e outras interdisciplinas artísticas, vazam esses escudos anti-transformações e tentam exemplificar outras possibilidades de outros mundos, simultâneos e distintos, que se trocam e produzem outros mundos, inclusivos e questionadores de absolutismos restritivos. A batalha continua, sintomática, enigmática e performática.

Referências bibliográficas

- ASCOTT, Roy. Arte emergente: interativa, tecnoética, e úmida. Trad. Cléria Maria Costa. *Anais do 1 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999, p.19-29.
- BATTCOCK, Gregory, e NICKAS, Robert, eds.. *The Art of Performance*. Nova York: E. P. Duncan & Co., 1984.
- BLAU, Herbert. The Prospect Before Us. *Discourse*, Washington, p. 1-25, 14.2, 1992.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Londres e Nova York: Routledge, 1990.
- CAMPBELL, Patrick, ed.. *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1996.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- CONNOR, Steven, 'Postmodern Performance', in CAMPBELL, 1996, p. 107-124.
- DAVIS, Douglas. Post-Performancism. *Artforum*, Nova Iorque, p. 31-39, 20.2, 1981.
- DIAMOND, Elin, ed., *Performance & Cultural Politics* (Londres e Nova York: Routledge, 1996)
- ENGLER, Balz. Postdisciplinarity. *In: Language and Literature Today*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996, p. 852-859.
- FÉRAL, Josette. What is Left from Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre. *Discourse*, Washington, p. 142-62, 14.2, 1992.
- GOLDBERG, RoseLee. Performance: The Golden Years. *In: BATTCOCK e NICKAS*, 1984, p. 71-94.
- HIGGINS, Dick. *A Dialectics of Centuries*. Nova York e Barton: Printed Editions, 1978.
- KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

KOSTELANETZ, Richard. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Media Performances*. Londres: Pitman, 1970.

MAGOLIN, Deb. A Perfect Theatre for One: Teaching "Performance Composition". *TDR*, Nova Iorque, p. 68-81, 41.2, 1997.

QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. Will All the World Become a Stage? The *Big Opera Mundi* of La Fura dels Baus. *Romance Quarterly*, Washington e Sheffield, Inglaterra, p. 248-254, 46.4, outono 1999.

_____, 'Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)', tese de PHD, defendida e aprovada em 08 de janeiro de 2001, Senate House, University of London. 2001.

SCHECHNER, Richard. *The End of Humanism*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

_____, A New Paradigm for the Theatre in the Academy, *TDR*, Nova Iorque, p. 7-10, vol. 36.4, 1992.

SCHIMMEL, Paul, ed.. *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1998.

WILES, Timothy J.. *The Theatre Event*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.