

A PERFORMANCE E SUA (NÃO) ASSIMILAÇÃO MIDIÁTICA: O NOVO EMBOTADO

**Profa. Dra. Verônica Fabrini (Instituto de Artes – IA/Unicamp);
Ludmila Castanheira (Instituto de Artes – IA/Unicamp)¹**

Resumo:

A performance, desde seu surgimento, habita os entremeios da comunicação midiática, estabelecendo circuitos próprios para trocas de informação. As tentativas da grande mídia em incluí-la em sua grade refletem seu desejo pelo novo, e culminam no achatamento do fenômeno artístico.

Palavras-chave: performance, jornalismo cultural.

Nos últimos dez anos, no estado de São Paulo, o número de artistas que pretendem ser identificados com a arte da *performance* aumentou consideravelmente. Dessa maneira, neste Estado vem se estabelecendo uma comunidade produtora e consumidora de *performance*.

Entretanto, os participantes dessa comunidade têm interesses diversos, e por vezes conflitantes. Por isso, encontrar nesta ou em qualquer outra comunidade um determinado traço estável a partir do qual analisá-la pode ser uma tarefa um tanto difícil. A *performance* congrega artistas e público das mais diversas formações e objetivos, conectados, entretanto, por algum propósito momentâneo, quase sempre gerador de uma experiência de pico.

Esta forma de arte parece relacionar-se a um modo de ser clandestino, afeito às filosofias anárquicas, e se insere a partir de novas formas de comunicação que escapam à previsão do Estado e dos órgãos reguladores da informação²:

¹ Ludmila Castanheira é graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina – UEL, e mestre pela PUC-SP, sob orientação de Christine Greiner. Em 2012 ingressou no curso de doutorado no Instituto de Artes da Unicamp, com orientação de Verônica Fabrini. Desde 2008, organiza os Festivais de Apartamento, eventos voltados à *performance art*, livres de curadoria e que acontecem não em galerias, mas em casa de artistas que se dispõem a recebê-lo. Em 2011, assumiu as disciplinas de “Estética Teatral”, “Técnicas Orientais”, “Teatro Brasileiro” e “Aperfeiçoamento” no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, de Tatuí – SP.

² Quando dizemos órgãos reguladores da informação, não estamos de maneira alguma, nos referindo a censores localizados, cujo trabalho é inspecionar todo conteúdo informacional para deferir sobre aquelas que serão veiculadas, tais como houve, por exemplo, à época do regime ditatorial em nosso país. Neste caso estamos nos referindo ao filtro aplicado aos sites em

A definição nos exclui enquanto sujeitos ativos. A fragmentação – se entendida no sentido de blocos duros não comunicáveis – é fundamental para o pensamento identitário, elemento básico para a organização social capitalista que sublinha sua importância. A identidade é a antítese do reconhecimento mútuo, da comunidade, da amizade e do amor (OLIVEIRA, 2007, p. 62).

A *performance* localiza-se num entremeio que, de acordo com os parâmetros dos meios de difusão, pode ser julgado desfavorável. Raramente se verá, mesmo nos cadernos culturais, um serviço informando sobre um evento ou apresentações performáticas.

O jornalismo cultural, cuja idoneidade estaria em oferecer cobertura às mais diversas manifestações culturais, habituou-se à visão da arte como atividade estritamente mercadológica. Consequentemente, tonou-se hábil em classificar como “marginal” todo trabalho no qual a premissa primeira não seja lucrativa, ou que não tenha sido suficientemente consagrado ao status de “cult” e, dessa maneira, tenha obtido permissão para a excentricidade:

Primeiramente, como arte, na maioria das vezes é encarada como mercadoria, os jornais simplesmente divulgam a informação, dando maior atenção a circuitos mais restritos, deixando, com isso, de ampliar a visão cultural do público brasileiro para outras formas de cultura. Em segundo lugar, o jornalista corre o risco de ser cooptado pelo marketing da indústria cultural, vale dizer, das grandes editoras, gravadoras e TVs. Por isso, precisa ficar atento à pressão a que é submetido que envolve um sem-número de CD's, livros e *releases* (BARRETO, 2006, p. 72).

Mesmo “o circuito restrito” a que Barreto se refere, não abrange trabalhos considerados marginais, e mesmo quando se propõe a fazê-lo, como no caso de algumas galerias de arte, geralmente está pautado em modelos mercadológicos.

Assim sendo, tais experiências não têm encontrado respaldo nos curadores, jornalistas culturais ou nas políticas culturais. Estas, a fim de engendrar qualquer ação que se diria estar entre suas competências, parecem primar por algo que possa se estabelecer como uma identidade comum e um fazer (artístico ou não) que pertença a uma comunidade, para assim se dirigir com maior assertividade a um grupo de pessoas com interesses partilhados³.

modo week (Weekpedia, etc), que conferem veracidade a uma informação de acordo com o maior número de definições semelhantes do mesmo verbete.

³ as políticas culturais resumem-se a um "conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados a fim de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou de transformação social" (CANCLINI *apud* FÉLIX E FERNANDES, 2001, p. 65).

Com a assimilação da – antes indesejável – *performance* pelas galerias, e o surgimento de centros de estudo ou galerias dedicadas exclusivamente a este fenômeno então inominável e difícil de circunscrever, vieram também alguns moldes, classificações, e, necessariamente, as tentativas de categorizar o que poderia ou não ser chamado *performance*.

No Brasil, esta discussão aconteceu tardiamente, e um de seus fomentadores certamente pode ser apontado como sendo, em 1999, a criação do curso universitário de Comunicação das Artes do Corpo, em São Paulo, na PUC (Pontifícia Universidade Católica), no qual uma das habilitações oferecidas é em *performance*. Assim passa a existir um olhar dos órgãos oficiais para estes trabalhos. Porém, somente em 2005 surge um espaço artístico destinado a eles.

A fundação da Galeria Vermelho em muito contribuiu para que se desenhasse um modo de ser da *performance*, no sentido de apontar algumas necessidades e, portanto, estabelecer meios de lidar com estes trabalhos de maneira a contemplá-los da melhor forma. Não se pode negar, contudo, que a aceitação deste espaço como “o local da *performance* no Brasil” por alguns nichos artísticos, estabeleceu alguns modelos e parâmetros a que os artistas cederam na tentativa de uma aceitação de seu trabalho enquanto arte, ou ainda de estar de acordo com um modelo que nos chegava.

O tortuoso processo dos artistas em assimilar e produzir aquilo que, em sua concepção, poderia ou não ser considerado *performance* pode ser verificado na bem-humorada fala de Lúcio Agra, durante o II Colóquio de Dramaturgia da UEL:

É possível identificar hoje o chamado ‘kit performance’, sem o qual o artista julga que não está realizando uma ação genuína. Ele é composto de tinta vermelha, fios, fita *durex*, papel film... Assim como há anos, outros elementos faziam parte desse kit, como, por exemplo, isopor⁴.

Como ilustrado nesse comentário, podemos perceber que também a *performance*, surgida numa região limítrofe das artes, resultante de um feixe de ideias que eram as mais subversivas em cada manifestação artística das vanguardas do século XX⁵, não escapou a uma espécie de modismo, alimentado em sua própria rede de produção e difusão, ainda que essa rede fosse pequena e restrita a um determinado grupo de pessoas. Este modismo,

⁴ Informação oral: Lúcio Agra, em palestra proferida durante o “II Colóquio de Dramaturgia da UEL”, realizado em novembro de 2009, em Londrina – PR.

⁵ (cf. Goldberg, 2001, p. VII).

como qualquer outro, acompanha determinadas tendências, modifica-se de acordo com as épocas e os contextos.

Para além do ciclo de artistas que trabalham com essa linguagem, os meios de comunicação de massa têm incorporado este modismo relativo à *performance*. Diariamente, tomamos contato com ações insólitas, de aparente contestação do comportamento social vigente, ou de autorreferencialidade que nos chegam através de diversas mídias. Pessoas comuns colocam-se em situações-limite com diversos objetivos, dentre os quais, figurar o *showbiz* por alguns instantes.

São casos como o do francês apresentado como *Monsieur Rémi*, que, semanalmente, em quadros de cerca de três minutos, foi retratado em situações cômicas e pouco comuns nas ruas de alguma cidade. Seguindo a fórmula *Jackass*⁶, mas com as boas maneiras, convenientes aos programas dominicais que se dizem destinados à família, Rémi coloca-se no cotidiano surpreendendo os transeuntes.

Podemos observá-lo chutando uma bola em direção a diversos orifícios (latas de lixo, janelas de casas abandonadas), ou vestido com roupa de pelúcia e portando-se como canguru. Ele é seguido por uma câmera que o registra em lugares comuns, fazendo coisas que “qualquer um” pode fazer com um pouco de “cara de pau” – adjetivo que é parte do título conferido a ele na chamada do programa.

⁶ *Jackass* foi uma série de TV americana (2000), que obteve sucesso junto ao surgimento dos *reality shows*. No Brasil, era exibida pela MTV (2001). A série tinha como protagonistas jovens que se prestavam a realizar ações como descer uma avenida íngreme dentro de um carrinho de supermercado. O programa foi cancelado por causa da ocorrência de crianças e adolescentes feridos, tentando repetir a façanha de seus ídolos. Ainda assim, o projeto ganhou dois filmes, e um terceiro, em formato 3-D, estreado em 2010.



Figura1: Monsieur Rémi

Não nos faltariam ilustrações da apropriação de elementos performáticos pela mídia e utilizados de e modo que melhor lhe convenha. Porém, alguns exemplos valem ser citados por sua radicalidade.

Tomemos a figura do bufão. São suas características um modo ferino de se portar, e a deformidade do corpo, na forma de algum aleijão. Quando estas figuras passaram a ser estilizadas, nas apresentações de rua, ou quando seu objetivo era afrontar a moral vigente, vestiam-se com enchimentos de forma a explicitar os órgãos sexuais (PAVIS, 1999, p. 34-35)

Embora bastante popular em determinado período histórico, o bufão não é algo ao qual estejamos habituados hoje. Especialmente quando a beleza, assim como outras instâncias tidas como não comercializáveis⁷,

⁷ “A inteligência emocional dos *best-sellers* correntes é geralmente entendida como eficácia do estado afetivo, portanto, como pretexto para o controle gerencial das emoções apaixonadas em

contemporaneamente segue a lógica empresarial das metas a serem atingidas e é posta como algo pelo qual deve-se empreender bens e esforços para que seja conquistado.

A persona de Sheyla Hershey funde a figura do bufão com ao ideal de beleza conquistada, ao apresentar-se como modelo profissional cujo maior apelo é ter os maiores seios da América Latina. Através de diversos implantes de silicone feitos ao ponto de comprometer sua saúde, a brasileira conquistou o título nesses países e segue em direção à posição de melhor do mundo.



Figura 2: Sheyla Hershey

função de uma racionalidade instrumental que se pode pôr a serviço da criatividade na produção mas, principalmente em função do consumo. Seu apelo dirige-se ao “corpo do consumo”, isto é, às representações corporais afinadas com as formas mutáveis necessárias à rápida evolução das mercadorias, à porosidade das identificações profissionais, às técnicas farmacológicas de saúde física e mental e à cultura midiática das sensações, emoções e paixões” (SODRÉ, 2006, p. 31).

A alteração definitiva e não usual do corpo, bem como próteses feitas em prol de um objetivo que se diria questionável, ao ser suavizada pela mídia de massa, não nos causa tanto estranhamento quanto o mesmo procedimento visto em *performers* conhecidos por realizar ações com alto grau de radicalidade, como Stelark e Orlan. Ainda que seus objetivos sejam artísticos e, seu trabalho, fruto de alguma reflexão.

Richard Stelark, é um *performer* australiano que, desde 1994, tem desenvolvido trabalhos a fim de explorar os limites entre corpo e tecnologia, para os quais desenvolve próteses, robôs e interfaces com sistemas de internet (<http://www.stelarc.va.com.au/>, acesso em 11 fev. 2010).

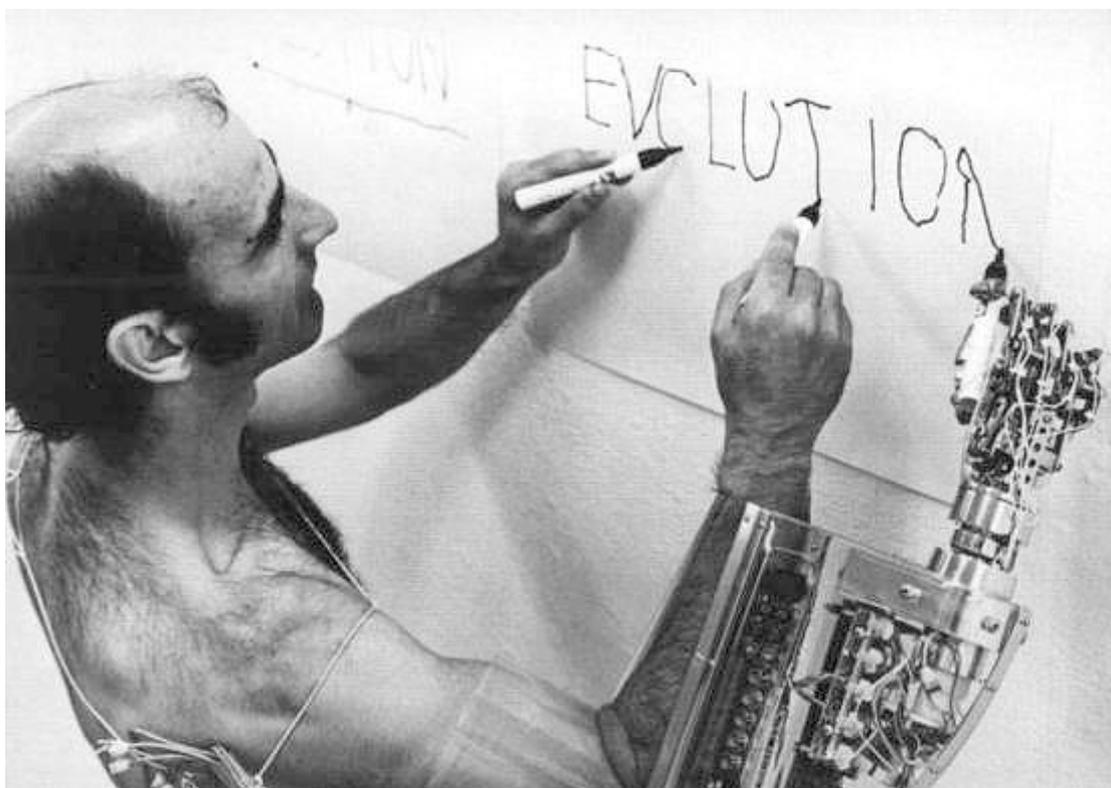


Figura 3: Richard Stelark

A *performer* francesa Orlan submeteu-se a uma série de cirurgias plásticas, filmadas e transmitidas em tempo real para diversas galerias de arte, cujo objetivo era agrupar em seu rosto características de diversas figuras femininas pintadas e esculpidas como ideais de beleza ao longo dos séculos (cf. Orlan, 2010).



Figura 4: Orlan

Está claro que nos casos de Sheyla e Rémi, a *performance* não aparece assim nomeada, nem está posta como atividade artística. Porém, seu aspecto insólito ou lúdico, dado pela maneira excêntrica de os indivíduos retratados se comportarem, parece ser uma tentativa do novo na mídia. Não um novo com ares de ruptura ou realocação, mas este novo redundante e que se repete sob uma capa de familiaridade tornando-o inofensivo. Um novo que nasce embotado, exemplo do movimento de deglutição, descrito por Cauquelin (2005, p. 29):

Consome-se produto sob a forma de espetáculo, consomem-se os signos espetaculares como se fossem produtos e os produtos como signos de consumo dos produtos. Em suma, consome-se. Por que? Como? Porque é preciso que a mercadoria circule, que ela escoe; a teoria dos fluidos é, no caso, a mesma que explica a economia: o dinheiro 'corre', leva consigo os objetos que estão à deriva, carregados por esse movimento líquido. Sempre os mesmos e sempre diferentes... O movimento de consumo que se generaliza provém dessa tensão entre o mesmo e o diferente, entre o escoamento do rio e o que se pode dele reter, para logo em seguida deixar fluir.

Na flutuação de uma rede que prevê novidade e redundância, abrem-se frestas pontuais, pelas quais a *performance*, como forma de manifestação artística, não entra, talvez por “não fazer a roda girar”, não obter sucesso em “fazer o rio escoar”.

Ainda que sujeita ao modismo e assimilada pelos meios de massa, o número de ações realizadas sob esta nomenclatura, bem como os interesses dos artistas praticantes, são tão diversos que não podemos generalizar sua ineficácia, nem afirmar seu enfraquecimento. Embora nebulosa e imprecisa, o que nos permitiria supor sua extinção eminente, a *performance* ganha cada vez mais espaço entre as artes.

Talvez um dos motivos para que se propague seja a imprecisão dos limites entre o *performer* e o dito “homem comum” (um de nós). Ao cumprir com um dos pressupostos de seu surgimento, de ser uma arte aproximada da vida comum, a *performance* parece despertar no público certo desejo de ser a testemunha ocular de um corpo “quase comum” operando em uma taxa de desafio dos comportamentos socialmente aceitos.

Bibliografia

BARRETO, Ivana. **As realidades do Jornalismo Cultural no Brasil**. s/d. Disponível em http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_07/08IVANA.pdf Acesso em: 17 mar. 2009.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FÉLIX, P.; FERNADES, T. **Mais definições em trânsito** [política cultural].s/d. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/POLITICACULTURAL.pdf> Acesso em: 17 de março de 2009.

GOLDBERG: **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2006.

OLIVEIRA, Lúcia Maciel Barbosa de. **Corpos Indisciplinados. Ação Cultural em tempos de biopolítica**. São Paulo: Beca, 2007.

ORLAN. **Site oficial**. Disponível em: <http://www.orlan.net/>. Acesso em: 11 fev. 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**; Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.



Revista do LUME
Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - UNICAMP

n. 3, set. 2013

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

STELARK. Site Oficial. Disponível em : <http://www.stelarc.va.com.au/>. Acesso em 11 fev. 2010.