

Rodrigo Maceira¹

Reverberação, gesto desencarnado, performance: a dimensão performativa da palavra na arte pública

Reverberation, disembodied
gesture, performance:
The performative dimension of the
word in public art

*Reverberación, gesto desencarnado,
performance:
la dimensión performativa de la
palabra en el arte público*

Resumo

O artigo propõe um percurso teórico de observação da dimensão performativa da palavra na arte pública, a partir dos enquadramentos da performance nos trabalhos de Turner, Féral e Zumthor. Colocando em contato perspectivas e conceitos de diferentes campos das ciências humanas, a saber, a Antropologia, as Artes Cênicas e os Estudos Literários, a abordagem busca tornar possível a descrição do seu objeto de interesse – palavras luminosas operadas por artistas em espaços públicos – como uma das expressões da performance na arte contemporânea. Para tanto, apresenta e relaciona as noções de liminoide/protoestrutura (TURNER, 1982, 2013), teatralidade e ato performativo (FÉRAL, 2015), e situação performancial (ZUMTHOR, 2014).

Palavras-chave: Palavra em performance. Performance. Ato performativo. Liminoide. Espaço de performance.

Abstract

This paper proposes a theoretical approach of the performative dimension of the word in public art, articulating analytical frameworks around performance borrowed from the works of Turner, Féral and Zumthor. By bringing into perspective approaches from different fields of the Humanities, namely Anthropology, the Performing Arts and Literature, the text seeks to make possible the description of its object of interest – electric signs operated by artists in public spaces – as one of the expressions of performance in contemporary art. To do so, it presents and relates the notions of liminoid/protostructure (TURNER, 1982, 2013), theatricality and performative act (FÉRAL, 2015), and performancial situation (ZUMTHOR, 2014).

Key-words: Word in performance. Performance. Performative act. Liminoid. Performance space.

Résumen:

El artículo propone un camino teórico de observación de la dimensión performativa de la palabra en el arte público, desde el marco de la performance en las obras de Turner, Féral y Zumthor. Poniendo en contacto perspectivas y conceptos de diferentes campos de las humanidades, a saber, la Antropología, las Artes Escénicas y los Estudios Literarios, el enfoque busca posibilitar la descripción de su objeto de interés - palabras luminosas operadas por artistas en espacios públicos - como una de las expresiones del performance en el arte contemporáneo. Por tanto, presenta y relaciona las nociones de liminoide / protoestructura (TURNER, 1982, 2013), teatralidad y acto performativo (FÉRAL, 2015), y situación escénica (ZUMTHOR, 2014).

Palabras clave: Palabra en performance. performance. Acto performativo. Liminoide. Espacio de performance.

¹ Doutor em Artes pelo PGEHA - USP, tem pesquisa em estética das mídias e performance. Publicou as coletâneas de contos *Até de repente* e *Um céu diferente daquele de lá*. É membro do Colabor, grupo de pesquisa coordenado por Artur Matuck (ECA-USP), na linha Processos Criativos em Artemídia, e professor na ESPM, em São Paulo. rodrigo.maceira@usp.br | www.rodrigomaceira.com.

INTRODUÇÃO

Desde a emergência do debate em torno de uma teoria da performance, primeiro na Antropologia, depois na Linguística e, finalmente, no campo das artes, cênicas ou visuais, o conceito esteve sempre relacionado ao domínio do corpo. Por seu papel como meio e instrumento de ação, ou por sua vocação de suporte para o aprendizado, buscava-se, no corpo, o ponto de convergência de sensorialidades ativadas num tempo e num espaço em que sujeitos experimentam e atualizam símbolos, histórias e tradições, numa perspectiva coletiva, ou memórias e repertórios de ordem pessoal.

Nas palavras de Schechner (2012), que consagrou a carreira acadêmica à pesquisa do tema, com particular repercussão sobre as visões anglo-saxônicas a respeito da questão, a performance (ritual) seria sempre “memória em ação”, sendo justamente um corpo o sujeito a agir *sobre* e *com* o “real”. A atualização da experiência de estar nesse mundo, via uma presença corporal que performa, significaria uma oportunidade de (re)apreender a estrutura social, agindo e interferindo sobre os seus sentidos.

Na literatura sobre a extensão e os limites da ideia de performance, perspectivas não totalmente coincidentes, e tampouco contraditórias, passaram a conviver e a se completar a partir dos aportes de novos trabalhos de campo, parte deles conduzida desde a mirada de outras áreas de conhecimento. Especialmente importante para efeito deste texto, é justamente o entendimento desenvolvido, no âmbito dos estudos sobre poesia medieval e oralidade, por Paul Zumthor (1993, 2014).

Para o autor de *Performance, recepção, leitura*, o papel do corpo na performance ganharia interpretação ampliada. O medievalista, reconhecido por obras como *Introdução à poesia oral* ou a *A letra e a voz*, e que tardiamente desviou sua trajetória de estudos sobre oralidade e poesia em direção à relação de ambas com a noção de teatralidade e, mais adiante e com rigor, performance, dirá que a presença do corpo, importantíssima, já não seria condição última daquilo a que se referirá como situação performancial (ZUMTHOR, 2014).

A novidade do enfoque de Zumthor (1993, 2014) é fundamental para a hipótese trabalhada neste artigo, que toma como objeto a palavra-mídia operada, em espaços públicos, por artistas como Carmela Gross, Regina Parra, Robert Montgomery, Martin Creed, Antoni Muntadas, Jenny Holzer, entre tantos outros que, notadamente a partir da década de 1980, lançam mão da visualidade e da materialidade de letreiros publicitários para fazer arte. Em inserções como a participação de Holzer na mostra pública coletiva *Messages to the public* (1982-1990), num grande *spectacolor* instalado na Times Square (fig. 1), ou na estrutura em neon de Parra para *É preciso continuar* (2018), no Largo da Batata, em São Paulo, artistas recorrem a lâmpadas de neon, LED, painéis luminosos e instalam, na paisagem e no imaginário urbano, palavras isoladas ou frases inteiras para comunicar textos de autoria própria ou citações, em substituição aos dizeres do reclame comercial.



Figura 1: Da série *Survival*, Jenny Holzer (1985-86),
Incluído na mostra de arte pública *Messages to the public* (1982-1990)
Fonte: AUPING, 1992, p. 25

A questão que tais trabalhos nos colocam e que, aqui, trataremos de responder por meio da articulação teórica e da fricção entre conceitos complementares, sugere que a experiência estética estimulada por essas intervenções possa manter contato com situações que, na intersecção – ao menos como campos disciplinares – entre Antropologia e Arte, inscrevem-se no território da performance. Dito de outro modo: em que medida seria possível pensar, como gesto performático, a palavra-objeto de arte exibida no território e no cotidiano urbano?

Para responder a essas perguntas, optamos por desenvolver três abordagens sobre a performance, confrontando-as, de modo a extrair uma moldura capaz de delimitar as experiências que podem interromper a estrutura e o funcionamento social à maneira performática/performativa/performancial². Entenderemos, de modo breve, mas suficiente para sustentar a discussão proposta, as particularidades da ideia de performance em Turner (1982; 1987); o diálogo entre a noção de teatralidade e ato performativo/performance, segundo Féral (2015); e a relação entre voz/vocalidade, performance e leitura, de acordo com o que recuperam os estudos de Zumthor (2014). A opção por tais autores deve-se à rede de referência e citação que seus textos mantêm entre si.

² Apesar de os termos terem nuances e particularidades nos autores que os utilizam, todos, detalharemos, coincidem em serem formas adjetivas para designar qualidades associadas à performance.

PERFORMANCE POSSÍVEL

Antes de buscar afirmar nosso objeto como dimensão possível da performance, trataremos de pensá-la, como adiantamos, a partir das perspectivas de Turner (1982, 2013)), Féral (2015) e Zumthor (1993, 2014), mapeando as propostas desses autores que se conciliam e, em interação, nos permitem olhar a palavra-mídia em espaço público como gesto performático. Basicamente, são três os núcleos conceituais que, nesses autores, cultivados respectivamente na Antropologia, nas Artes Cênicas e nos Estudos Literários, cooperam e dialogam de modo a servir à nossa hipótese. Falamos das noções de liminaridade, teatralidade e performatividade e da ideia da restituição da unidade da situação performancial.

Partindo da aproximação que Turner (1982, 2013)) buscará entre os rituais de passagem, em sociedades pré-industriais e de pequena escala, e experiências que o autor associa à performance nas culturas modernas, tomamos o entendimento de liminaridade.

De acordo com Gennep (2013), em sociedades primitivas, de modo geral organizadas ao redor do trabalho agrário, os ritos de passagem estão marcados por três fases. A estrutura desses rituais, explica Turner (1982), aplicar-se-ia tanto a passagens experimentadas individualmente, como em rituais de iniciação, quanto em grandes movimentos coletivos, como em festas e celebrações sazonais, quando, muitas vezes, o grupo se prepara para admitir a ocorrência de novos símbolos e, em alguns casos, novas estruturas de significação.

Na fase da separação, o indivíduo em passagem cruza os limites do tempo e espaço profanos em direção ao território do sagrado, onde se submeterá à transição após a qual estará apto a acessar novas posições dentro da estrutura social. Em algumas culturas, a separação implica, inclusive, o afastamento geográfico em relação ao centro de onde emanam os “valores [...] normas, atitudes, sentimentos e relações” (TURNER, 2013, p. 54) sociais do grupo. É na fase de transição que o indivíduo vive um estado de liminaridade.

Diz Turner (1982, 2013)) que a condição liminar libera o membro do grupo dos compromissos que deve cumprir antes e depois da passagem. Para Schechner (2012) – que, com o antropólogo britânico, aprofundou o estudo da relação entre ritual e performance –, sob o estado liminar, entre o pré e o pós-liminar, o indivíduo é despojado da sua identidade prévia, vê-se impelido a arriscar práticas e símbolos que invertem os sentidos compartilhados fora do espaço-tempo do rito e reconhece um estado de igualdade e camaradagem (*communitas*) em relação àqueles que, como ele, também estão em passagem. Concluída a transição, a fase seguinte dos ritos pressupõe a reincorporação do membro à vida social, agora apto a assumir novas identidades e outro *status* dentro da estrutura do grupo.

O interesse de Turner (1982, 2013)) pelos ritos de passagem e, particularmente, pelo estado de liminaridade experimentado na fase de transição, tem como lugar de chegada as possíveis relações entre o estado liminar em sociedades de pequena escala e seus vestígios nas práticas simbólicas de sociedades contemporâneas, profundamente marcadas pela reorganização do trabalho e da produção, desde as aqui-

sições técnicas legadas pela Revolução Industrial. É nesse contexto que o autor lança mão da noção de liminoide.

Como sublinha Turner (1982, p.32), com o termo liminoide, e o sufixo "oide", do grego "formato", "forma", o autor procura um nome que, considerando as transformações estruturais introduzidas pela industrialização da cultura, dê conta de manter contato com a noção da qual é herdeiro, no caso, o já citado estado de liminaridade: "liminoide se parece sem ser idêntico ao liminar" (ibid.). O estado liminoide é uma forma moderna que lembra a condição liminar na fase de transição dos ritos primitivos.

Tratando de esclarecer as semelhanças e fronteiras entre os dois conceitos, colocando-os em diálogo com as estruturas sociais que garantem suas existências, Turner (1982, 2013) destaca as transformações que as inovações técnicas impuseram à lógica de produção e à organização do trabalho em sociedades ocidentais. Se, por um lado, em comunidades pequenas e agrárias, o trabalho relacionava-se intimamente com símbolos e práticas religiosas, incluindo-se aí performances rituais; por outro, nas sociedades organizadas ao redor de modos industriais de produção, o espaço-tempo do trabalho progressivamente se dissociou dos locais e momentos de liturgia. Nesse ponto, Turner (1982) chama a atenção para o fato de, nas sociedades de pequena escala, o trabalho ter estado geralmente conectado com regimes divinos: o grupo trabalhava, e ao mesmo tempo jogava (no sentido de "jogos teatrais"), em respeito e agradecimento a deuses diversos.

As sociedades que conheceram a serialização e a mecanização da produção, por outro lado, experimentaram uma profunda secularização do trabalho, distinguindo-o, na maior parte das vezes, de atividades e práticas religiosas. É na nova estrutura das sociedades ocidentais que Turner (1982) reconhece a emergência do estado liminoide.

Dentre os principais traços distintivos que o autor aponta entre liminaridade, nas sociedades agrárias, e estado liminoide, nas sociedades urbanas e de larga escala, desponta a relação da primeira com práticas sagradas e da segunda com atividades ligadas ao lazer, como as artes e os esportes. Enquanto o estado liminar geralmente decorre de uma experiência pela qual todo o grupo compulsoriamente deve passar, a condição liminoide do sujeito moderno associa-se a práticas que se opõem ao trabalho e geralmente são buscadas voluntariamente somente por alguns indivíduos da sociedade.

Na fase liminar, o indivíduo se vê profundamente tocado pela experiência da transição e, por meio dela, acede posições inacessíveis antes da passagem. Paradoxalmente, a liminaridade significa uma transformação profunda, no nível individual, e a confirmação do *status quo*, no nível da estrutura social: o indivíduo oscila de *status* dentro do leque de posições e funções sociais previstos na estrutura que ampara a organização do grupo. O estado liminoide, diferentemente, abriga práticas potencialmente mais anti ou protoestruturais, mas, por outro lado, e muitas vezes, apesar de produzir símbolos e significados com cota relevante de novidade, costuma ser compartilhado por um número menor de pessoas e, menos partícipe das estruturas de significação do grupo, deixa de afetar concretamente a totalidade estrutural.

Schechner (2012, p. 70) explica que "rituais liminares mudam permanentemente

o que as pessoas são. Ocorrem transformações”, embora inscritas entre as posições previstas na estrutura, enquanto “rituais liminoides efetuam uma mudança temporária – algumas vezes, nada mais que uma breve experiência de *communitas* espontânea ou uma performance com várias horas de duração em um único papel. Ocorrem transportes”.

Turner (1982) estende sua compreensão do estado liminoide para fenômenos coletivos como os protagonizados pelos movimentos da contracultura da década de 1960, cuja ação criativa e demanda por novos padrões de relações sociais, e do homem com a natureza, poderiam encaminhar o mundo ocidental rumo a uma reorganização estrutural capaz de assimilar significados até então ausentes, ou marginais, no funcionamento da vida social.

Se as noções de liminar e liminoide colocam ênfase em experiências que garantem aos indivíduos um intervalo na lógica da estrutura social da qual participam, e, portanto, chamam a atenção, sem ignorar o espaço, para o tempo outro proporcionado pela performance, quer dizer, para o freio que os rituais e as performances promovem sobretudo no ritmo frenético das sociedades pós-industrializadas, as definições de teatralidade e performatividade discutidas por Féral (2015), professora da Escola Superior de Teatro da Sorbonne, jogam luz sobre a intrínseca relação entre performance e espaço.

Antes, porém, de apontar como a aliança entre as ideias de liminaridade/liminoide, conforme Turner (1982), e de teatralidade/performatividade pode, ao lado do que dirá Zumthor (1982, 2014), fundamentar o entendimento da palavra-mídia na arte pública como um objeto-palavra indicial de um espaço performado por um artista/performer, precisamos olhar em detalhe o que explica Féral (2015) em textos como *A teatralidade: em busca da especificidade da linguagem teatral*, *Por uma poética da performatividade* e *Performance e teatralidade*.

Ao discutir a noção de teatralidade, Féral (2015) tratará de fazer delimitações que, por um lado, expandem a abrangência da mesma e, por outro, marcam distinções importantes para evitar as confusões que muitas vezes atravessam as definições de performance, inevitavelmente abrangentes, dada a mobilização interdisciplinar que o termo implica. A autora reconhece como condição da teatralidade aquilo que descreverá como uma clivagem do espaço, é dizer, como a demarcação, na vida de homens e mulheres, de fronteiras entre os espaços em que se inscreve ou não um jogo ficcional.

De modo amplo, explica, a teatralidade seria uma categoria transcendental da própria natureza humana (FÉRAL, 2015, p. 89). Nasceríamos munidos de uma vocação para criar espaços onde a imaginação produziria situações e ações em alguma medida opostas ao fazer utilitário e regrado do dia a dia. Essa concepção de teatralidade inclui, portanto, qualquer evento cotidiano em que a separação entre “vida real” e “vida imaginária” viria acompanhada de uma espacialidade essencial à demarcação do fim de uma e do começo de outra. Aqui é a vida de verdade; ali um intervalo que a gente inventa. A teatralidade cênica, é importante mencionar, corresponderia, assim, a apenas uma das manifestações possíveis dessa categoria humana maior que seria a teatralidade, a vocação de, intervindo sobre o espaço, brincar com a realidade.

O movimento de criação de espaços investidos de teatralidade pode ser desencadeado, diz Féral (2015), por um sujeito espetacular, que atua e intencionalmente busca recortar o real, introduzindo nele uma porção ficcional, ou por um espectador que, por motivações diversas, reconhece pedaços do mundo real como espaços dotados de ficção: “a teatralidade não aparece como uma propriedade, mas como um processo [...] um fazer, um vir a ser que constrói um objeto antes de investi-lo. Essa construção é resultado de uma dupla polaridade, que pode partir tanto da cena e do ator quando do espectador” (FÉRAL, 2015, p. 87).

Para efeito da constituição do objeto que interessa a este artigo, as palavras-mídia instaladas em áreas públicas, em sua relação com a performance, a aproximação de Féral ao conceito de teatralidade, conforme o próprio Zumthor (2014) sublinhou em *Em torno da ideia de performance*, enxerga a possibilidade de um espaço investido de teatralidade inclusive quando da ausência de um sujeito. Ao insistir na necessidade da clivagem do espaço, dividido entre o lugar *com* e o lugar *sem* teatralidade, Féral (2015, p. 87) afirma que o processo de produção da teatralidade, do qual a clivagem espacial é condição, “consiste tanto em situar a coisa ou o outro nesse outro espaço”. Tal identificação da ocorrência de teatralidade em espaços preenchidos por coisas ou objetos, e não somente corpos e sujeitos, coloca a perspectiva de Féral, ainda que, neste momento, tratando da teatralidade e não da performatividade (à qual nos dirigiremos em seguida), alguns passos mais próxima da perspectiva de Zumthor (2014), que, mencionamos na introdução e a isso retornaremos, advoga pela admissibilidade de uma performance descorporificada.

Mas é preciso lembrar novamente que teatralidade e performatividade são conceitos tomados, em Féral (2015), para designar processos diferentes, o que não impedirá, entretanto, que compartilhem a relevância do espaço como elemento constitutivo. Ou, como mais nos interessa, às vezes como elemento protagonista.

A performatividade se distanciaria da teatralidade principalmente por não buscar a clivagem do espaço de modo a forjar o território da ficção. A performatividade não quer produzir um espaço ficcional. Mas tampouco espera exclusivamente reafirmar o real. O ato performativo, afirma Féral (2015, p. 123), mira a ambiguidade. Ou, se quisermos traçar um paralelo com a performance em Turner (1982), a liminaridade. Nem cá, nem lá: entremeio. A performance liminoide que Turner (1982) reconhece nas atividades de lazer e artes, no mundo industrial, seria, então, uma brecha – provisória – que confunde o real, sem necessariamente negá-lo.

O gesto performativo chama a atenção do espectador para o fazer do performer, um fazer que tem como primeiro objetivo um fazer em si mesmo. Como explica a autora em *Por uma poética da performatividade*, não é que não exista representação na performance, mas nela, distanciando-a do teatro, a ação não remete urgentemente a um referente definido e fechado. A presença do corpo em ação (submetido à reação do espectador) é a entrega a que a performance se propõe. Nesse sentido, ainda segundo Féral (2015, p.114), a performance termina por ser mais descritiva do que o teatro, as ações do performer falam e apresentam-se a si mesmas, enquanto o ator estaria o tempo todo aludindo a um referente fora de cena.

A investida da performance sobre si mesma teria como consequência direta a valorização extrema do espaço em que tem lugar. Lembrará a autora que, não raro, performances são projetadas – e apenas assim se realizam – para espaços determinados. Uma vez que acontece para ser a si mesma, e não a (re)presentificação de alguma coisa que existe (ainda que ficcionalmente) em outro tempo e lugar, na performance, não apenas o sujeito performa: o próprio lugar é performado. Um gesto do aqui e do agora. Féral (2015, p. 153): “Assim como o corpo, o espaço torna-se existencial a ponto de vir a ser inexistente como quadro e como lugar. Ele não rodeia, não cerca a performance, porém, tal como o corpo, faz parte estreitamente dela ao ponto de não poder mais distinguir-se dela. Ele é a performance”.

A perspectiva de Féral (2015), saída do teatro, se assemelha muito à noção do “espaço de performance”, desenvolvida por Melim (2008) em *Performance nas artes visuais*. Ainda que num contexto breve e bastante didático, no qual a professora e pesquisadora brasileira propõe uma síntese da relação entre as artes visuais e performance, sua abordagem sobre a relação do espaço com a passagem de um performer é bastante ilustrativa do fenômeno que Zumthor (1993, 2014) recuperará ao enfatizar as raízes orais da poesia. Melim (2008) dirá que a passagem de um performer por um espaço, tenha ali ocorrido ou esteja por ocorrer a performance, guarda marcas suficientes para sugerir alguma performatividade – intenção de uma ação, de um fazer, se quisermos repetir as expressões de Féral. É a proposta de uma performance que, na prática, é o eco de um performer.

O ECO DA PALAVRA CIRCUNSCREVE UM ESPAÇO DE PERFORMANCE

A área de interesse das pesquisas de Zumthor, a literatura medieval, foi a grande responsável pela ampliação que a obra do autor entregou aos estudos da performance. Por meio dela, conseguimos compreender por que as palavras-objeto de arte pública também devem ser observadas, à luz das teorias da arte, como expressão de uma performatividade (FÉRAL, 2015), como gesto performático.

Para colocar em poucas linhas, o longo trabalho que o também historiador da literatura produziu durante sua investigação sobre a poesia da Idade Média aprofundou as descobertas e reflexões de estudiosos como Parry ou McLuhan em relação à prevalência da oralidade na cultura popular medieval. Em seus textos, Zumthor (1993) reúne um *corpus* extensivo de exemplos de manuscritos acompanhados de notações musicais ou indicativos de melodia, para, assim, consolidar a hipótese de que a voz, e não a letra, seria o principal meio da poesia entre os séculos XII e XV. Hoje, a afirmação parece de alguma forma acomodada no nosso repertório, mas, entre as décadas de 1970 e 1980, a resistência à proposição foi forte, principalmente entre filólogos, para quem a “literatura” medieval, como quer a etimologia da palavra, teria na *littera*, na letra, na escrita, sua principal matéria-prima.

Ao redescobrir o protagonismo da oralidade, ou, como prefere, vocalidade, na poesia da Idade Média, Zumthor (1993, 2014) se depara com o problema metodológico de como aceder, então, a um fazer cujo registro, a escrita, muito se afastaria do processo original. E é na intenção de responder a essa pergunta que o autor de

A voz e a letra se dirige, com interesse crescente até o final da carreira, ao estudo da performance. Para Zumthor (1993, 2006, 2014), a reconstituição da poética medieval necessariamente haveria de passar pela tentativa, potencialmente fadada ao fracasso, mas única possível, de reimaginar a situação performancial em que se teria dado a recitação do poema, fosse ele uma canção profana ou um canto litúrgico. O autor propunha, assim, a poesia como indissociável da performance; só seria possível conhecê-la uma vez reconstruída sua performance, profundamente atravessada pela presença de uma voz. É precisamente nesse ponto que o professor e medievalista de origem suíça encontra e, como vimos, dialoga com o conceito de teatralidade de Féral (2015) e sua incidência/dependência *do* e *no* espaço. A oralidade teria, desse modo, uma espacialidade não da ordem da página, mas do corpo, da voz, da cena, da performance.

Com o amadurecimento da sua pesquisa, o autor dará um passo seguinte e determinante à fundamentação da noção de performance que, aqui, finalmente nos permitirá afirmar que a palavra-objeto operada, à maneira de letrados publicitários, por artistas visuais como Gross, Parra ou Holzer, é uma modalidade de performance, ou um fazer, um gesto performativo, na expressão de Féral, que ecoa, no espaço, a poética de um performer. Zumthor (2014) consolidou, em seu ensaio *Performance e leitura*, o entrelaçamento entre oralidade e performance, como já explicamos, e, a novidade, leitura.

O autor propõe que todo ato de leitura busca restituir a unidade performancial oriunda daquilo que chama de “performance completa”, a saber, a performance na qual coexistem, em situações de oralidade pura, os atos de enunciação e recepção. Em outras palavras: a performance plena pressuporia uma experiência – de ordem corporal, da simultaneidade das sensorialidades – compartilhada por quem diz e por quem escuta. Escreve Zumthor (2014, p. 66): “ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude [...] Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer”.

A introdução da escrita, degrau entre enunciador e receptor, cuja materialidade substitui a voz do performer, não impediria a leitura, solitária, de cumprir sua vocação dialógica. Nesse quadro, explica Zumthor (2014, p. 63), o elemento performancial adviria da confusão entre uma voz que diz, que não se projeta enquanto tal no ato da recepção, e a própria voz do receptor que – mesmo silenciosamente – lê: “Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’”.

Parra (2020), ao comentar seu primeiro trabalho com neon, o letreiro *A Zona* (2010) instalado no Centro de São Paulo, confirma essa mesma busca pela leitura-diálogo a que Zumthor (2014) se refere no contexto da poesia transcrita: “Tem sempre a ver com o entorno, com a vontade de conversar com a cidade. E aí que, na primeira vez que pensei em fazer algo, falei ‘vou colocar essa frase no neon’”.

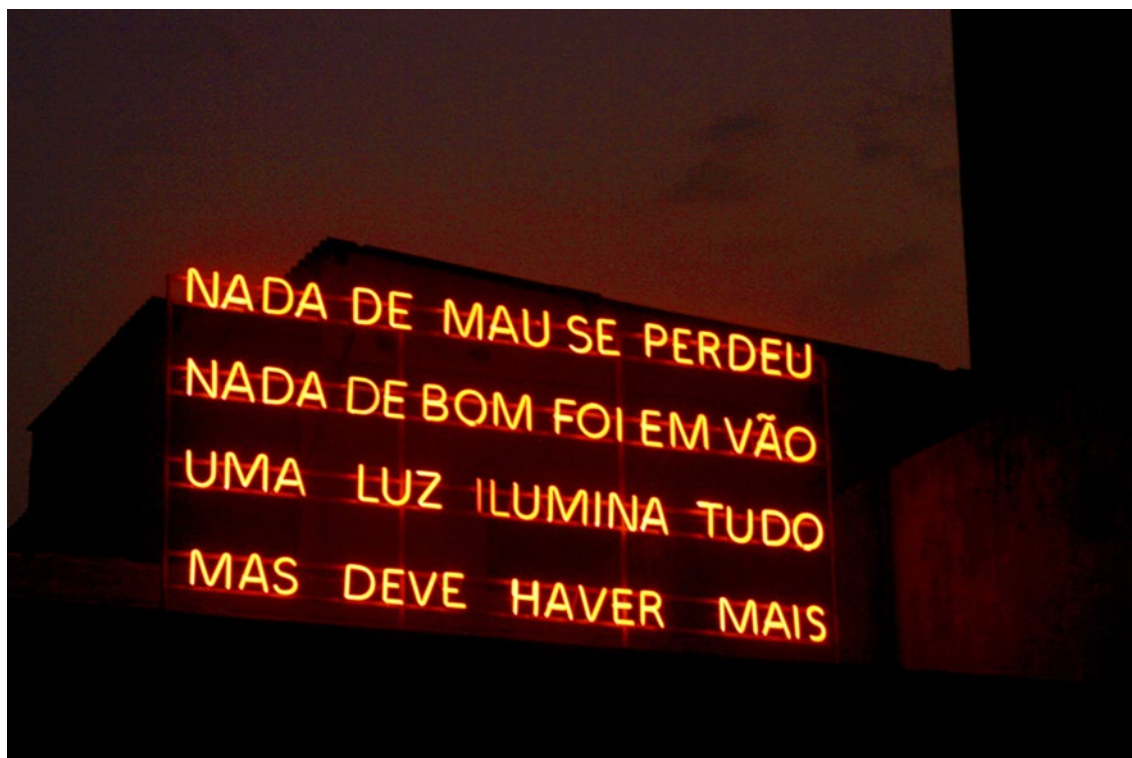


Figura 2: *A zona*, de Regina Parra (2010)
com citação de um poema de Tarkovski.
Fonte: Website da artista

A PALAVRA-OBJETO NA ARTE PÚBLICA, REVERBERAÇÃO DE UMA PROTOESTRUTURA

A palavra-objeto na arte pública, admitida a situação performancial da leitura, de acordo com o que explica Zumthor (2014), ressoa a presença de um performer ausente. Mas tal ausência insinua no receptor, também como sinaliza o autor, um desejo de reconexão com quem diz e reativa, ainda que em medida diferente, o prazer e a experiência sensível de compartilhar da presença de alguém, embora sem a corporeidade e a sensualidade particulares da performance que faz coincidir o tempo e o espaço de enunciação e recepção (ZUMTHOR, 1993, p. 19).

À tal experiência de leitura no espaço público, somam-se ainda, na ideia da palavra-mídia como gesto performativo na arte pública, outras condições que podem ser explicadas a partir dos conceitos que revisamos acima.

Ao ocupar o lugar da mensagem publicitária, discurso de desdobramentos previsíveis, substituindo-a por dizeres aparentemente incompatíveis com a mídia da qual se vale, a poética da palavra-objeto sugere a mesma clivagem do espaço que Féral (2015) assume como condição da teatralidade. O passante acostumado à sintaxe visual da paisagem urbana entende, em contato com o eco dessa palavra, uma operação de curto-circuito da estrutura social na qual aquela mídia, a palavra-letreiro, tem função programada.

A voz que ele, o passante-espectador, escuta rompe com o funcionamento normal da sociedade produtiva e emerge, ao leitor, como jogo. Diante do letreiro que

sugere um pernoite no prédio da Bienal, como fez Carmela Gross, em *Hotel* (2002), ou com versos de Wisława Szymborska, conforme projeções de Jenny Holzer, o espectador se pergunta sobre seu papel, sobre sua reação. E essa mesma reação, o simples fato de que ela se coloque e exista, estaria guiada pelo prazer da reunião (relição) com o artista-enunciador, substituído, na "performance nas artes plásticas", pela obra, mesmo que provisória e em dispersão, do performer.

Diferentemente do letreiro que permanece publicitário, a palavra-objeto operada como arte pública restabelece, na voz ensimesmada do leitor, quase muda, a ideia e a presença de um enunciador do qual se vê despojado. O desvio da palavra publicitária faz renascer, no letreiro convertido em objeto de arte, mesmo que precário, a performance de alguém que disse para ser ouvido, que esteve (e continua) ali para dividir a experiência da sua existência com alguém, algum ouvinte, ou algum leitor.

O estranhamento diante do eco de uma palavra que, no cotidiano da cidade consumida, anestésica e anestesiada pela redundância de informação, não fala, instaura aquele mesmo transporte a que Schechner (2012) faz menção ao endossar o estado liminoide proporcionado pelas performances contemporâneas. Instaura-se, mesmo que por intervalos breves e sem muitas camadas, uma frágil ruptura que leva o cidadão a questionar a estrutura com a qual convive e a qual reproduz diariamente. Nos termos de Turner (2013), a relição entre o performer que disse, ausente no momento da recepção, e o receptor que lê remete ao estado de camaradagem e cumplicidade que, na Antropologia da Performance do pesquisador britânico, atende pela expressão *communitas*.

Por último, insistindo num ponto em que já tocamos, e que igualmente explica a palavra-objeto na arte pública como dimensão da performance, é importante sublinhar que o eco da voz do artista-performer, implícita na leitura da palavra em exibição, denota uma ação. Se a palavra-letreiro, na função de *advertising*, conhece um apagamento de seu enunciador, a palavra que performatiza na arte pública resgata sua vocação dialógica e refaz, por meio da sua reverberação, o dizer, o pensar e, principalmente, o fazer do performer ausente. Esteve ali para dizer alguma coisa. Esteve ali para conversar com alguém. O encontro da palavra-objeto com sua própria poética – em seu esforço por lembrar que as palavras falam, porque um sujeito fala –, opera, assim, uma descrição de si mesma, uma reflexão sobre sua condição como meio, e vai ao encontro daquilo que Féral (2015) espera da performatividade.

Outros percursos teórico-metodológicos poderiam se juntar, ampliando e enriquecendo a perspectiva deste texto. Aqui, preferimos a trilha da performance por estarmos convencidos de que a experiência diante dessas palavras, performadas, anuncia uma presença que pede o tempo todo para ser reconhecida.

REFERÊNCIAS

AUPING, Michael. *Jenny Holzer*. Universe of women artists. New York: Universe Publishing, 1992.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GENNEP, Arnold van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 2013.

MELIM, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

PARRA, Regina. **Entrevista VI**. [Entrevista concedida a] Rodrigo Maceira. São Paulo, jul. 2020.

SCHECHNER, R. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1985.

_____. "O que é performance?" In: **O percevejo**, ano 11, 2003, n. 12, p. 25 a 50.

_____.; LIGIERO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

TURNER, Victor. **From ritual to theatre**. The human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. "The Anthropology of Performance". In: **The Anthropology of performance**. PAJ Publication: Nova York, 1987.

_____. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a literatura medieval**. SP: Companhia das Letras, 1993.

_____. **La poesía y la voz en la civilización medieval**. Madrid: Abad Editores, 2006.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.