



PERFORMANCE: UM GÊNERO INDISCIPLINAR NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Mamutte (Felipe Saldanha Odier)¹

PERFORMANCE: AN INTERDISCIPLINARY GENRE IN CONTEMPORARY ART

PERFORMANCE: UN GÉNERO INTERDISCIPLINARIO EN EL ARTE CONTEMPORÂNEA

¹ Artista indisciplinar, atua no campo teórico e prático da arte contemporânea, com ênfase nas artes do corpo, na música popular e em suas relações interartes. Doutorado em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense. LATTES: <http://lattes.cnpq.br/4764040498062066> ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0421-2222> E-mail: mamutte.arte@gmail.com

RESUMO

Nesse artigo, abordaremos a arte da performance, gênero artístico contemporâneo que investe no cruzamento das fronteiras entre as artes, tendo o corpo como material de trabalho. Emergente da urgência interartes, das inter-relações entre as artes, da combinação e da fusão de gêneros autônomos da arte, como um gesto indisciplinar, que configura a arte da performance. Para tanto, faremos uma breve revisão do conceito de performance que implica nas amplas noções de seus estudos e práticas. Afim de provocar o olhar para produções performativas que acontecem no Brasil, periférico e marginal, desinstitucionalizado e ou esquecido/apagado no tempo pelas narrativas canônicas, cotejaremos a alguns expoentes do gênero da arte da performance, de acordo com a história da arte ocidental e hegemônica, alguns exemplos de performances, não consideradas e não legitimadas nesse contexto, que podem traduzir-se em performance art, desde as premissas conceituais revisadas.

Palavras-chave: Performance; Arte da Performance; Artes do Corpo; Arte Contemporânea.

ABSTRACT

In this article, we will approach performance art, a contemporary artistic genre that invests in crossing the borders between the arts, having the body as a working material. Emerging from the interarts urgency, from the interrelationships between the arts, from the combination and fusion of autonomous art genres, as an interdisciplinary gesture, which configures the art of performance. To do so, we will briefly review the concept of performance that imply the broad notions of its studies and practices. In order to provoke a look at performative productions that take place in Brazil, peripheral and marginal, deinstitutionalized and or forgotten/erased in time by canonical narratives, we will compare some exponents of the genre of performance art, according to the history of western and hegemonic art. , some examples of performances, not considered and not legitimized in this context, which can be translated into performance art, from the revised conceptual premises.

Keywords: Performance; Performance Art; Body Arts; Contemporary art.

RESUMEN

En este artículo abordaremos la performance, un género artístico contemporáneo que apuesta por traspasar las fronteras entre las artes, teniendo al cuerpo como material de trabajo. Surgido de la urgencia interartes, de las interrelaciones entre las artes, de la combinación y fusión de géneros artísticos autónomos, como gesto interdisciplinario, que configura el arte de la performance. Para ello, revisaremos brevemente el concepto de performance que implica las nociones amplias de sus estudios y prácticas. Con el fin de provocar una mirada sobre las producciones performativas que ocurren en Brasil, periféricas y marginales, desinstitutionalizadas y/o olvidadas/borradas en el tiempo por las narrativas canónicas, compararemos algunos exponentes del género de la performance, según la historia de occidente y arte hegemónico, algunos ejemplos de performances, no consideradas y no legitimadas en este contexto, que pueden traducirse en performance art, a partir de las premisas conceptuales revisadas.

Palabras-clave: Performance; Arte de Acción; Artes del Cuerpo; Arte Contemporánea.

Nesse artigo², abordaremos a *arte da performance* como um gênero emergente da urgência *interartes* – do desejo indisciplinar no campo da arte - possíveis nas ações do corpo e em seus registros na arte contemporânea. Para tanto, partimos dos estudos de *interartes* (CLÜVER, 1997), que refletem sobre as inter-relações entre as artes na combinação e na fusão de gêneros autônomos da arte. Ou seja, da situação conjuntiva das áreas e das técnicas, como nos é comum na perspectiva ocidental, em que separamos dança, da música, do teatro, das artes visuais, etc. Por essa perspectiva, compreende-se a *arte da performance* como um gênero contemporâneo que investe no cruzamento das fronteiras entre as artes, tendo o corpo como material de trabalho.

O campo que interessa a arte da performance é o campo expandido, que tem o corpo como ponto de partida que, de acordo com a história da arte ocidental e hegemônica, foi aberto pelos movimentos de vanguarda do início do século XX. Posicionando-se além dos acontecimentos - os registros de *performance* - são insurgências que se apresentam como parte ampliada da *performance art*³ enquanto ação efêmera que é documentada e exibida, como representação da memória e arquivo do ato realizado ao vivo. Pensar o registro da performance, como, por exemplo, a performance para vídeo e fotografia, ou mesmo em permanência em outros suportes de registro das ações e ou proposições, nas sobras, nos restos, nos rastros e vestígios dos acontecimentos ao vivo, são questões emergentes desse gênero que sobrevive também de seus arquivos musealizados.

Para tecer a relação corpo/performance, buscaremos nos aproximar de perspectivas extra-ocidentais. Afinal, de que ângulo escolhemos falar do conceito de performance, tão amplo e diversificado?

² Este artigo é uma versão modificada de minha pesquisa iniciada na monografia de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (ODIER, 2020).

³ Neste texto, utilizamos de maneira mais recorrente a tradução literal em português, referindo-a ao longo do artigo como arte da performance.

Uma rápida visita à sua história pode ajudar a colocar a questão. No sentido *lato*, o termo performance emerge da linguística, sendo também utilizado na antropologia, nas artes cênicas (*performance studies*⁴) e nas artes visuais que inclui o objeto de discussão desse artigo: a *performance art*.

A palavra anglo-saxônica *performance* significa desempenho, configurando-se enquanto ato motriz de movimento de um corpo, seja ele animal, digital ou analógico, também relacionada às qualidades de desempenho das máquinas. Ou seja, as qualidades de movimento que expressam determinado corpo no espaço/tempo, em suas determinadas funções e por sua capacidade de execução em relação ao ato que designa sua aplicação. Sendo assim, performance implica sempre na competência de uma ação. “A origem etimológica é do francês antigo *parfournir* (realizar, consumir), combinando o prefixo latino *per-* (indicativo de intensidade: completamente) e *fournir* de provável origem germânica, significando “prover, fornecer, providenciar”” (LOPES, 2003, p. 7).

Segundo Paul Zumthor, podemos identificar a existência de uma forma-força “entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a ‘forma’, improvável” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Uma forma posta nesse movimento do corpo mostrando-se fazendo a ação como experiência estética.

A revisão⁵ da noção de *performance*, realizado por Marvin Carlson

4 “Os performance studies foram criados nos anos 70 [...] para englobar o estudo do conjunto das manifestações espetaculares ou culturais que vão dos ritos, das danças folclóricas aos espetáculos de teatro, dança, mímica, teatro corporal e práticas ritualizadas da vida cotidiana. Quase sempre traduzida por prática espetacular, a noção de performance está mais ligada à idéia de realizar uma ação (to perform) [...] do que à idéia de representar um espetáculo visual diante do espectador [...]” (PAVIS, 1999, p. 284)

5 “Precisamente o que a performance executa e como ela o faz claramente pode ser abordado de várias maneiras, embora haja um consenso geral de que, dentro de cada cultura, pode ser descoberta uma [...] atividade, separada de outras [...] por espa-

(2010), considera “a ideia de exibição pública de habilidade técnica”. Inicialmente o termo era utilizado no sentido lato para denominar a ação dos artistas em um espetáculo. Pois, “o teatro de fato era uma das chamadas “artes performáticas”. Esse uso ainda é muito corrente, como também o é a prática de denominar qualquer evento teatral específico (dança específica ou evento musical) de “performance”” (CALRSON, 2010, p. 13). Igualmente nos estudos musicais, *performance* é utilizado para designar a prática, ou linha de pesquisa acadêmica, de um instrumentista ou cantor que executa a música. Segundo Carlson, as noções de *performance* podem ser compreendidas de acordo com três dimensões: a artística (na concepção hegemônica e ocidental de arte; a ritual (nas performances de culturas tradicionais); e a cotidiana (nos comportamentos sociais urbanos).

Já a *performatividade*, é evocada desde a perspectiva da linguagem, e tem como premissa a fala que implica uma ação, que é enunciada e faz passar ao ato uma condição instaurada no presente, em consequência de seu pronunciamento. Por exemplo, “promessas, apostas, pragas, contratos e julgamentos”, enunciados performativos do cotidiano que se tornam eventos, acontecimentos, ações na vida social. “Austin avançou neste raciocínio quando afirmou que todos os enunciados performativos no teatro eram infelizes. Personagens juram, apostam, e casam-se mas, sendo ficções, nada do que fazem ‘realmente’ acontece.” (AUSTIN, 1962 *apud* SCHECHNER, 2006, p. 124)⁶.

ço, tempo, atitude ou por todos eles juntos, que pode ser analisada como performance e nomeada como tal. Estudos de folclore vêm sendo uma das áreas da antropologia a utilizar “performance” como termo crítico central. Willian H. Jansen, empregou-o para tratar de uma preocupação maior dos anos 1950 nos estudos de folclore: a classificação. Jansen sugeriu um modelo de classificação a partir da performance, e a participação como dois polos de um espectro, baseada principalmente no grau de envolvimento da “audiência” do evento. O termo “performance cultural”, agora amplamente encontrado em escritos antropológicos, foi cunhado por Milton Singer em uma introdução a uma coleção de ensaios sobre a cultura da Índia que ele editou em 1959.” (CALRSON, 2010, p. 25)

⁶ Tradução nossa: “Austin carried this reasoning further when he argued that all performatives uttered in theater were unhappy. Characters swear, bet, and marry;

De acordo com Austin, a carga de ficcionalização, ou mimese da atuação teatral, imprime no enunciado das ações uma característica de simulacro, uma vez que as ações enunciadas são dramaturgias e não eventos/acontecimentos de veras. Ao contrário desta perspectiva, no campo da arte da performance as ações realizadas pelos *performers* são acontecimentos da sua realidade, ou seja, não há ficção no que se performa. Caso haja um corte corporal sendo mostrado ao se fazer, esta cena não será um truque ou simulação, sairá sangue do corpo que se corta e que se faz cortado.

Acompanhando a revisão de Carlson, se questionarmos “o que fazem as artes performáticas, eu imagino que a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance” (CARLSON, 2010, p. 13). Busca-se entender essas habilidades citadas e o sentido de “desempenho” como ação de *mostrar-se fazendo*, demonstrar ações, ser/fazer com a intenção de refletir modos de quando “um corpo se expõe e, ao se expor, cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma, não previamente, mas à medida em que aparece” (BRASIL, 2014, p. 134). Isto reflete uma poética da relação de *mostrar-se fazendo* no contexto artístico ou de exibição de alguma habilidade específica, como o esporte, a oratória ou outra modalidade técnico-estética que envolve a exibição do saber e do fazer.

A mesma dinâmica reflete igualmente uma poética do *mostrar-se sendo*, no sentido ontológico das formas atávicas que emergem nos fazeres rituais tradicionais, como a das culturas afro-ameríndias que não concedem a separação entre suas práticas expressivas. Diferentemente de como se pensa na perspectiva ocidental, a separação entre música, dança, reza, gastronomia, etc, é impensável no que Richard Schechner

but, being fictions, none of what they do “really” happens.”

(2003) designou como *performance ritual*.

No contexto da *performance cultural* ou da *performance cotidiana*, podemos considerar as manifestações da loucura, o brincar das crianças e dos adultos, o comportamento dos grupos e indivíduos, todas elas como performatividades que devemos escutar como formas de ações que foram conceituadas como *performance* por Richard Schechner. Para o autor as noções de *performance* podem ser localizadas em oito tipos de acontecimentos: 1. na vida diária, cozinhando, sociabilizando-se, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais – sagrados e seculares; 8. nas brincadeiras” (SCHECHNER, 2003, p. 28-29). Essas variantes de usos do termo para designar os estudos dessas atividades são um fenômeno acadêmico fundamentalmente estadunidense, de compreensão prático-conceitual das formas de existência das ações.

Acompanhando a dimensão de performatividade implicada nas ações presentificadas na vida, André Brasil (2014) corrobora com a reflexão da perspectiva dos estudos da performance, situando relações de instauração do corpo no desígnio performativo:

Digamos que ressaltada sua dimensão performativa, a performance (seja ela linguística, artística ou ritualística) é capaz de instaurar um mundo. Entramos, portanto, no terreno do perspectivismo, que, de Nietzsche à Deleuze, passando por Leibniz e Whitehead, nos indica: não há um mundo além de nossa perspectivas, mas sempre por um corpo situado. [...] Nesse sentido, nem objeto e nem sujeito preexistem, como instâncias transcendentais, ao devir do mundo, à sua inconstância, mas se criam em relação imanente e circunstancial com ele. (BRASIL, 2014, p. 137)

Só assim, mirando um horizonte complexo, se abrem os caminhos para pensar em uma performance de matriz latino-americana e brasileira, implicado por um conjunto de idiosincrasias e peculiaridades expressivas

que habitam o estado atávico do lugar de “colônia” e “periferia” mundial que esses territórios ocupam no mundo.

Assim, propomos discutir a arte da performance a partir de uma concepção não dissociada em gêneros ou disciplinas, das qualidades expressivas e técnico-estéticas que compõe o ato performativo. Mas sim, por meio de uma abordagem do conhecimento compreendido de forma conjuntiva e não da maneira disjuntiva, como se pensa na cultura e na educação ocidental, de acordo com Edgar Morin (1996), em que se mutila o conhecimento em várias disciplinas fragmentadas, criando um apartamento entre as áreas, ou seja, departamentos. Nesse sentido, se não há dissociação entre os gêneros artísticos na *performance ritual*, na arte contemporânea: designaríamos essas práticas como sendo de um gênero híbrido, *interartes* – um gênero indisciplinar.

Lucio Agra (2016, p. 135) levanta a questão “em torno das razões porque uma forma de arte, que seria tão conatural ao Brasil, tem muito menos apreço aqui do que no resto do continente no qual o país se insere”. Sua intenção de apontar que esse pode ser um caminho urgente para uma crescente produção bibliográfica de brasileiros sobre a arte da performance, em uma perspectiva anticolonial. É por essa ótica que pretendemos contribuir com algumas reflexões sobre os estudos e as práticas da performance atualmente no Brasil, afim de inverter o posicionamento colonizado da arte da performance no sul global, que foi marcado pela “dificuldade de se reconhecerem a si próprios como matrizes possíveis e não apenas estações repetidoras das metrópoles” (AGRA, 2016, p.136).

Com isso, coloca-se em cena uma abordagem extra-ocidental, necessária para compreender a maneira como o conceito de *performance* foi e é recebido em terras da Sulamérica, com suas idiosincrasias e peculiaridades expressivas. Esses detalhes são evocados por Lúcio Agra:

As nossas cidades estão carregadas de gente que faz performance vinte e quatro horas, dos malucos de rua, dos artistas que inventaram formas diferente de fazer a sua arte, os artistas que são originais, os artistas que são inventivos. A gente é um país produtor de gente esquisita, interessante, e isso é a coisa fundamental, isso é o DNA da própria performance. Não tenha dúvidas, que aquilo que estão procurando em outros países e hoje procurando desesperadamente, principalmente na Europa, são as coisas que aqui, nós já conhecemos há muito tempo. E muito do que sempre se inscreveu como sendo performance, é na realidade aquilo que a gente já pratica aqui, e aquilo que, aqui, a gente não dá o crédito devido. (AGRA apud TRIGUEIRO; GOMES, 2013)

Da perspectiva dos estudos da performance para o cotidiano, para a cultura e sociedade, se difere o objetivo de utilização do material apreendido na observação. Para os estudos da performance, os acontecimentos performáticos viram matéria de descrição, de análise, encerrando-se na produção de conhecimento acadêmico. Já para a arte da performance, a poética impressa na performatividade do comum se torna material poético, de conhecimento corporal/incorporado, para ser tratado como substância de trabalho em arte, para se tornar experiência estética em ato de performance - imagem, movimento, som, relação, proposição, composição:

Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetidas várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo dos meses (GOLDBERG, 2006, p. 4)

No contexto de uma arte de vanguarda que aconteceu na Europa dos anos 1910 a 1930, com os movimentos Futuristas e Dadaístas de Zurique, no *Cabaret Voltaire* com Hugo Ball, instaura-se um novo modo de fazer arte, cruzando linguagens, usando o corpo, o som, a palavra em ações ao vivo. Igualmente no Brasil, o Teatro da Experiência em 1939, de Flávio de Carvalho, propunha algo muito próximo do que foi mais tarde entendido como arte da performance. É entretanto no momento artístico dos anos 1970, de acordo com Jorge Glusberg (2005), que o termo *performance* começa a ser usado como gênero artístico independente.

Do mesmo modo, ações da ordem do exótico eram apresentadas em contextos circenses, que acabaram por se tornar bufônicas, igualmente pelo pouco valor que era atribuído às *performances* realizadas nesses espaços por faquires e faquiresas, que colocavam seus corpos em situações de risco e bizarria. Dou como exemplo as práticas do jejum realizado durante semanas enclausurados em caixões, exibidos em lugares públicos e que tinham uma estrutura de elementos e ordem de acontecimentos bem pensadas para a execução. Proposições que instauravam experiências estéticas envolvendo a presença do corpo em situações que provocavam o sublime na recepção dos atos realizados e que datam, no Brasil, desde antes de 1917⁷.

“fakir”, em árabe, quer dizer “pobre”, termo que designava, na Índia antiga, os mendicantes que praticavam exercícios ascéticos. Mas o termo era pejorativo, como se estes fossem um simulacro dos autênticos ascetas, os sadhu ou yogin, em sânscrito. Já temos pois, no próprio nome, a insinuação de performance arcaica, de exibições de feitos extraordinários, atribuídos a um poder sobrenatural dos faquires. Os primeiros sobre tais exibições chegaram à Europa no século XVIII, feitos por viajantes e missionários católicos. No fim do século XIX, os faquires já se exibiam em público em Londres ou Pa-

7 Ver em Cravo na carne (CAMARERO; OLIVEIRA, 2015).

ris, seguindo a onda de interesse pelo exotismo, ao lado de pigmeus, índios brasileiros, polinésios tatuados, King Kongs, hermafroditas e toda a galeria de “outros” que servia de prova de superioridade da raça branca colonizadora. Aí nasceu o espetáculo, porque havia o espectador curioso. O público extasiava-se diante de demonstrações de catalepsia, insensibilidade à dor, suspensão do pulso vital (sepultamento), bem como diante de ações de faquir sobre a matéria, fazendo objetos distantes moverem-se, lançando cordas ao ar que não caíam, exibindo água que fervia sozinha, supostamente por uma concentração do espírito e de um poder sobrenatural da mente. (CAMARERO; OLIVEIRA, 2015, p.289)

A arte dos faquires e faquizeiras são acontecimentos que podem ocupar o *status* da arte da performance. Inclusive são contemporâneos dos vanguardistas do gênero, porém ocupando um lugar marginal, por não fazerem parte da cena artística, cujas produções eram legitimadas e prestigiadas pelas elites no contexto hegemônico ocidental, onde o cânone da história da arte foi traçado.

Acompanhando o percurso cronológico, conhecido pela narrativa hegemônica, que cadenciou a instauração do gênero indisciplinar nos Estados Unidos, o *happening*, também chamado de *environment* por Allan Kaprow e por John Cage (ambos comungam do mesmo princípio de modos de fazer coisas no tempo presente), propunha ações nas quais o corpo era matéria de trabalho para executar/ativar as imagens e movimentos/gestos propostos para o espaço da vida, abrangendo, por exemplo, o território da rua.

As experiências interartes, ou indisciplinadas, desses acontecimentos tinham um modo de interseção de técnicas plástico-visuais, teatrais, coreográficas e musicais, com registros fotográficos e em vídeo, fundidas em um só ato. A proposta era realizar ações reais no tempo e expostas às errâncias e intercursos do acaso. Propondo-se a realizar ações reais,

no tempo e exposto às *errâncias* e intercursos do acaso como elementos parte do desempenho dos trabalhos.

No formato de *intervenções urbanas* em que o fluxo de *iteração*⁸ está sujeito a acontecer por parte de agentes externos aos artistas, contidos na paisagem em que se instaura o trabalho as reações do espectador/participante são, por exemplo, situações integradoras da *performance* que se nutre do acaso e do descontrole que se tem sobre o agora no tempo-espço. Dispõe-se ao não saber dos rumos do acontecimento em ação, onde o corpo do *performer* atua por consequência dessa terceira dimensão causal, em relação com o *iterator*.

Podemos dizer que a arte da *performance* é um mostrar-se fazendo, ativando uma imagem que é vista pelo espectador. Nesse sentido, se ativa um campo ampliado e se expande as fronteiras do “cubo branco”. Ao se posicionar na *urbis*, o *performer* se expõe ao risco, contingente ao improvisado, visto que o espaço público é terra de ninguém.

O artista da *performance* admite assim o risco da perda de controle, da vulnerabilidade da “cena”. De acordo com Marina Abramovic, a *performance* não é encenação, é acontecimento real. Não há truque, não há mentira, tampouco se forja o não-real por meio de técnicas cênicas (ficção). Seria a arte da *performance* uma cena que se encena? Um corpo exposto em carne viva ao que se vive na realidade? Vulnerável ao corte, ao tiro, ao flagelo, a se machucar, aos prejuízos da queda, à merda. Inerente

8 “Chamamos “iteração” o processo que acontece quando existem performances que são abertas à participação do público, dos transeuntes e/ou dos errantes (que somos todos nós). Por iteração entendemos, com Jacques Derrida: lterabilidade - (iter, novamente, provavelmente vem de itara, outro em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido o trabalho fora da lógica que liga a repetição à alteridade) [...] A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir; faz com que se queira dizer (já, sempre, também) algo diferente do que se quer dizer, diz-se algo diferente do que se diz e gostaria de dizer, compreende-se algo diferente, etc. Em termos clássicos, o acidente nunca é um acidente (DERRIDA, 1990, p. 7 e 120). Devido a nossa pouca compreensão de sânscrito, fizemos outras pesquisas: iter pode vir do latim e significar “caminho”, ou do italiano, e significar “processo”. As três traduções coincidem: no caminho dá-se o processo onde encontra-se, inevitavelmente, o outro; o processo é, sempre, caminho em direção a um outro; o outro nos torna processo e nos joga no caminho; o processo do outro não deixa parar o caminho.” (MEDEIROS; BRITES, 2019, p. 44)

ao escatológico do corpo, ao perecível e ao dolorido, ao rompimento e à contusão, à quebra e à podridão, ao sólido, ao fluido corporal, ao vivo e ao finito. Um corpo disposto ao agora de verdade, no real/na realidade.

Acompanhando a reflexão do grupo brasileiro, *Corpos Informáticos*, a *performance* deve estar aberta e disposta ao acaso, à *iteração* de agentes externos, princípio que faz dobra na tentativa de determinar um roteiro fixo para o trabalho. O que desconstrói a ideia de ação premeditada, oriunda de uma intenção *apriori*. Numa *composição urbana*, este *apriori* é diluído pela potencialidade da *urbis* em *performance*:

Uma performance, se realizada na rua, aberta à participação do público, pode ter uma intenção fixa, fechada? Se o transeunte invade, inverte, reverte a ação, o que será da intenção? Podemos levantar, também, que há na performance in-tensão: presença de tensão. Tensão, apreensão, presença e um ser de alguma forma despido de uma ou mais máscaras. Por vezes, para vestir outra(s). Na in-tensão cabe, ainda, a ideia de uma não tensão. E da mesma forma diremos apreensão, presença e provocação. (FERREIRA; MEDEIROS, 2013, p. 1625-1626)

A *performance* é, em sua prática, uma plataforma para a experimentação de potências somáticas, intensamente pasteurizadas pela vida urbana, virtual e ciborgue, típica do atual tempo que atravessamos, quando a cultura visual domina as relações sociais, físicas e digitais. Também é necessário entender a amplitude dos conceitos que envolvem o passado e o presente do corpo, e sua concepção simbólica ao longo dos tempos. Sua condição representativa e os processos aos quais foi submetido, entre censuras e permissividades, servirão de indicadores para compreendermos seu tratamento estético na arte contemporânea.

Para o historiador da arte Marcos Hill (2014), existe uma hipótese para os motivos que estimularam o surgimento da arte da performance. Ela se embasa nos períodos históricos de violência e genocídio em

grande escala, em proporções chocantes e de impacto mundial, afetando toda uma geração que arcou com o peso de tais fatos. Geração essa que coincidentemente iniciou movimento artístico pautando o corpo como matéria de trabalho em situações híbridas entre gêneros de arte, um fenômeno interartes:

Voltando às imagens registradas na minha memória, me reportei à cultura ocidental e às condições extremamente desfavoráveis às quais o corpo humano tem sido submetido, desde o início do século XX. Nesse contexto, me conectei com impasses históricos tais como o holocausto, tendo em mente Auschwitz, e/ou a destruição das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, no ano de 1945. Por mais que tais fatos tenham sido exaustivamente explorados, acho impossível falar do estatuto contemporâneo do corpo sem considerar a ideia do extermínio planejado e suas consequências presentes em corpos e mentes que, marcados pela Modernidade, continuam sucedendo-se aos fatos. (HILL, 2014, p. 34)

Diante de realidades corporais como morte e sexualidade, essas noções ligadas ao escatológico e ao erotismo emergiram como sintomas de “agressividade e libido”, de acordo com as premissas psicanalíticas de Freud. Tratam-se de pulsões de vida e de morte, inerentes à existência humana que, em arte, foram elaboradas no corpo e pelo corpo dos artistas, em presença e ação. Segundo a reflexão de Hill, são realidades que cabe “[...] aos artistas mobilizar, em suas ‘falas inteligentes’, o *logos* inerente à expressão humana, evidenciando a onipresença da violência e de sua dimensão escatológica” (HILL, 2014, p. 37). Motivos que são enunciados como um novo estatuto do corpo pós-guerra, pensado e afetado por esse *status quo* da fragilidade e da vulnerabilidade da pós-modernidade.

O precedente deste *status quo* da arte contemporânea no Brasil, vem de raízes similares às das propostas conceituais de Lygia Clark nos anos 1960, como localiza Simone Osthoff (2010, p. 81), referindo-

se a “obras baseadas no objeto às experiências centradas no corpo, do material ao imaterial e de processos mais inflexíveis aos mais maleáveis”, bem como com a utilização de novas tecnologias que influenciaram as gerações posteriores. Segundo a autora, Lygia Clark iniciou a composição de obras por meio de “práticas mais fluidas, intangíveis e baseadas em *software*, que seriam relevantes para a próxima geração de artistas trabalhando com novas mídias. Essa produção experimental de filmes e vídeos” embora pouco acessível ao público, ganhou mais visibilidade com a configuração das videoinstalações (OSTHOFF, 2010, p. 81).

Na contemporaneidade, a relação com essas tecnologias tem aumentado e indicado, também, um caminho de cruzamento das mídias e recursos, a evidência da *intermidialidade* (RAJEWSKY, 2012), como emergência e sintoma de nosso tempo. O que dilui as fronteiras, com a intenção de se fundir os gêneros nas artes, rumo a um fazer híbrido/indisciplinar.

Atualmente, no Brasil, podemos destacar a artista Berna Reale, que realiza performances para vídeo, como um exemplo desta nova forma de realizar performance no contexto dos suportes audiovisuais. Suas ações são quase realizadas como procedimentos cinematográficos, tendo como locações o espaço urbano para a execução de suas *performances*, que são realizadas para a câmera, ou seja, priorizam como produto final o vídeo, a ser exibido nas exposições e museus.

Contudo, o que anima a performance é o corpo e sua presença como ativação da obra. Corpo(s) esses que vem provocando fechamentos de exposições⁹. Reverberações que podem ser verificadas com o registro da performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, que foi retirada da exposição *35° Panorama da Arte Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2017.

9 Referência a censura ocorrida no ano de 2017 em Porto Alegre, que resultou no fechamento da exposição Queermuseu: Cartografia da Diferença na Arte Brasileira, no Santander Cultural.

Em *La Bête*¹⁰, Wagner Schwartz dispôs seu corpo nu ao toque pelos espectadores que se tornavam participantes da obra ao modificá-la. No caso, o corpo do artista estava aberto à composição do público e, dessa maneira, foi feito por adultos e por uma criança acompanhada da mãe. O fato de uma criança tocar o corpo de um adulto, ainda que supervisionada por sua mãe, foi o vórtex da polêmica e da indignação de alguns grupos ideológicos e políticos-religiosos que, assim, atuaram contra as obras de arte em questão. Essa indignação desencadeou uma série de manifestações de cunho moralizante, que tendem à repressão e à censura da liberdade de expressão artística, por causa do corpo nu e a suposta sexualidade implícita. Além da censura, houve uma repercussão midiática que expôs o artista nu, a criança, sua mãe e todos os presentes na performance, o que gerou, também, uma perseguição pessoal ao performer.

Assim a nudez se anuncia, se enuncia e pode se explicar, se quisermos entender o corpo e como ele se veste no tempo, nas culturas e sociedades. A roupa que cobre os corpos civilizados, cria uma relação performativa? E, se todos estão vestidos, o que pode a nudez? Nesse sentido, a arte da performance vem buscando o desnudar como possibilidade de reconexão com esse devir natural, embasando-se na nudez da existência humana, mantida em grupos tradicionais ameríndios, por exemplo.

Há 40 anos, o diretor de teatro Zé Celso¹¹ trabalha em seu processo de pesquisa e montagens teatrais com o desnudamento, pela experiência da queda de uma *segunda pele* do corpo do artista. Ou seja, da retirada da roupa em cena, vista como uma máscara para o tabu, dimensão de

10 Na performance em questão, o artista elabora o fato de ter visitado uma exposição em que os objetos relacionais “Bichos” de Lygia Clark (1965), estavam expostos em redomas, o que impedia a ativação fundamental da obra, que precede a relação háptica do público com os objetos. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html>.

11 José Celso Martinez Corrêa

subjetividade que deve ser encontrada no processo de criação artística no qual a nudez é valorizada como plasticidade para a *performance*, como a *primeira pele*. De acordo com Zé Celso:

Acho que a minha geração trabalhou muito para a libertação do sexo. Mas agora nós trabalhamos para a sacralização da sexualidade, do corpo humano. Ele é maravilhoso; o melhor figurino de teatro é o corpo nu. A vergonha do corpo é uma vergonha de si mesmo, a vergonha do amor é um ato de negação de si mesmo. O mundo é todo erótico, e o que move o mundo é Eros, mesmo. (CORRÊA, 2004)

Assim, a vergonha, o tabu do corpo, traz a questão da sexualidade contida no corpo, causadora dos atos e efeitos do *pudor* (individual) e a *decência* (social). Paradoxos da moral (*mores*), cuja etimologia vem de costumes, e das regras de condutas individuais (*ethos*) e de vida social (*habitus*).

A intenção de encerrar o pudor em regras estáticas tornou a legislação sobre a moralidade pública tão absurda quanto arbitrária. As formulas vagas que tentaram iludir o problema foram facilmente contornadas: a partir de quando uma nudez é ou não chocante? A partir de quando o erotismo se torna pornografia, o à-vontade provocação, o nu artístico obscenidade? (BOLOGNE, 1990, p. 14)

Abordar o corpo pela perspectiva do Tabu e sua expressão libertária na arte é algo complexo, já que, evidenciam-se tipologias de representação, permitidas ou não, na política social vigente, liberadas, ou ainda tolhidas, ou mesmo censuradas, de acordo com o grau de permissividade e rechaço, ditados pelo contexto cultural e societário vigente.

A emancipação da genitália, do pleito pela alforria de um corpo desterritorializado do obsceno, desprovido de clivagens entre alto/baixo,

sagrado/profano, em sua soberania expressiva, faz-se uma urgência na sociedade, ao se relacionar com a arte contemporânea. É necessário que o corpo se mostre em sua presença, que se ofereça a ser visto, das maneiras mais desordinárias, indisciplinadas, heterodoxas e transgressoras, possíveis. Ele vem dizer, sem ser pela linguagem verbalizada, do que ele é possível, do quão ele suporta e é suportável, em *performance*, na arte.

Contudo, nem só de nudez a *performance* sobrevive. De mesmo modo, há diversos acontecimentos inaugurais na arte da performance, identificados tanto na Europa e Estados Unidos, quanto no Brasil, a partir de situações que envolvem o uso de indumentárias, atribuídas ao gênero feminino, sendo utilizadas por artistas masculinos. O artista francês Marcel Duchamp (1921), posa para o fotógrafo Man Ray (1921) em Nova York, travestido de *Madame Rose Sélavy*. E em Flávio de Carvalho (1931) no Brasil, com o *experimento n° 3* em 1956, que consistiu na caminhada do artista pelo centro de São Paulo, trajando o “New Look”, composto por um traje (saia e blusa) de sua autoria. A Performatividade de gênero se revela, nesses dois nomes de vanguarda da arte da performance, como uma pulsão social presente em ambos os imaginários culturais, que pode ser identificado na *performance cotidiana* em diversos grupos e tempos.

Um corpo travestido, “montado”, como falam as *Drag Queens*, somente se instaura pela importância essencial da *segunda pele*, a roupa, e ou a máscara/maquilagem. Nesse sentido, “não se trata de considerar a Moda exclusivamente como uma máquina monstruosa e perversa; ela oferece recursos de interferência e alteração nos corpos – ela pode ser, portanto, um vetor de singularização subjetiva. É a poética do vestir” (PELBART, 2003, p.236). E aponta, no caso da arte da performance, um recurso que inaugurou no Brasil, um gênero expressivo de vanguarda, que se tem registro, com Flávio de Carvalho. E que atualmente, continua sendo praticado em trabalhos de *performers*, que participam do circuito comercial das artes visuais no país, como Rafael Bqueer e Uyra Sodoma.

A relação da *poética do vestir* e sua relação performativa, é

comentada por Peter Pal Pelbart (2003) em um relato sobre a invenção da tradição, envolvendo a indumentária, num determinado grupo ameríndio:

Estive numa aldeia kayapó no fim do ano, e fiquei surpreso com o fato de que todas as mulheres usavam um mesmo tipo de vestidinho. Ele é curto, o pano de fundo é recortado verticalmente por vivos de cor contrastante, formando dois bolsos frontais. A história dessa roupa é espantosa. Antigamente, apenas os homens da aldeia frequentavam as cidades. Mas com o aumento das doenças, também as mulheres foram obrigadas a se deslocar até os hospitais urbanos. Numa dessas viagens, cruzaram uma costureira, que se apiedou de sua nudez e confeccionou um vestido especialmente para elas. Depois, levou-o ao hospital e as presenteou. Semanas depois, as índias vieram procurá-la. A princípio pensou que queriam matá-la por tê-las vestido, mas ocorreu o oposto: queriam encomendar aquele vestido para a aldeia inteira. A moda pegou, e hoje em dia todas as índias do povo kayapó, espalhadas por diversas aldeias, só usam o vestido feito por essa costureira. E qualquer outro, mesmo de qualquer loja (e várias tentaram imitá-lo), não serve. É preciso dizer que o vestido original feito pela costureira não permaneceu idêntico, pois as índias foram exigindo pequeníssimas variações de cor, sem nunca mexer no formato. (PELBART, 2003, p. 237 e 238)

Contudo, queremos pensar numa perspectiva que toma o corpo, vestido ou nú, como um gesto estético-político que faz sentido forte, no contexto societário em que se instaura, como invenção e inversão de lógicas, como variações e diversidades de atitudes, cheias de *devenir*, consentidas e assistidas pela comunidade em que se apresenta o acontecimento no corpo.

A arte da performance vem buscando o desnudar como possibilidade de reconexão com esse *devenir* natural, no contexto civilizatório/civilizado,

ocidental e hegemônico, se embasando na nudez atávica da existência humana, que por vez vê-se mantida em alguns grupos ameríndios. Mas também, buscam no vestir, uma poética visual de composição técnico-estética, na arte da performance. O dilema de como fazer, ou registrar as ações, não são o cerne da questão nessa reflexão. Mas sim, a provocação de um olhar para as produções performativas que acontecem no Brasil periférico e marginal, desinstitucionalizado. e ou esquecido ou apagado no tempo, pelas narrativas canônicas. Será Arte?¹²

12 Referência ao poema Traduzir-se de Ferreira Gullar.

Referências

AGRA, Lucio. **Fora do Mapa, o Mapa** - performance na América Latina em dez anotações. ARS (São Paulo) [online]. 2016, vol.14, n.27, p. 135-148. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117627/116450>> acesso em 07/01/2020.

BOLOGNE, Jean Claude. **História do pudor**. Trad. Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Lisboa, Portugal: Teorema, 1990.

BRASIL, André. A Performance: Entre o Vivido e o Imaginado. In: **Experiência Estética e Performance**. Org. MENDONÇA, Carlos Magno Camargo; FILHO, Jorge Cardoso. Salvador: EDUFBA, 2014.

CAMARERO, Alberto; OLIVEIRA, Alberto. **Cravo na carne**. São Paulo: Veneta, 2015.

CARLSON, Marvin. 'Performance de Cultura: estratégias antropológicas e etnográficas'. In: **Performance: uma introdução crítica**. Trad. Thaís F. N. Diniz e Ma. Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>> Acesso em 19 de Jun. 2018.

CLÜVER, Claus. **Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos**. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>> Acesso em 23. Set. 2015.

CORRÊA, José Celso Martinez In: VALENTE, Augusto. **Entrevista com Zé Celso, Teatro Oficina – Parte 2**. Berlim: Deutsche Welle, 2004.

Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/entrevista-com-z%C3%A9-celso-teatro-oficina-parte-2/a-1219931>> Acesso em 23/11/2019

FERREIRA, Larissa. MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Peformance**: uma aula. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 22, Ecossistemas Estéticos, 2013, Anais [...] Belém: Universidade Federal do Pará, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Maria%20Beatriz%20de%20Medeiros%20e%20Larissa%20Ferreira.pdf>> acesso em 26/05/2019.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

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

HILL, Marcos. Escatológicos, Nossos Corpos Performáticos???. In: **Outra Presença**. Belo Horizonte: Museu de Arte a Pampulha, 2014.

LOPES, Antônio Herculano. **Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)**. In: O Percevejo: Estudos da performance. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; BRITES, Mariana. **Iteração, haters e pronóia**, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____MEDEIROS_Maria_Beatriz_de_e_BRITES_

[Mariana_43-56.pdf?fbclid=IwAR2nE5K3ba_uggA_ddc5h1oFfrfjiA-vapIN_AThLkqSktCEJKR4HwPgYnE>](#) acesso em 13/02/2020.

MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. In: **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Org. FRIED, Dora. Trad. RODRIGUES, Jussara Haubert. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

ODIER, Felipe Saldanha. **O Corpo Atávico**: Experiências Interartes no Ensino/Aprendizagem em Performance. Monografia (Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas) Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

OSTHOFF, Simone. **De musas a autoras**: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *ARS* (São Paulo), 8 (15), 2010, p. 74-91.

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

PELBART, Peter Pal. **Vida Capital**. Ensaio de Biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003, p. 235-238.

RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: **Intermidialidade e Estudos Interartes**. Desafios da arte contemporânea. Thais F. Nogueira Diniz (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?**. In: *O Percevejo: Estudos da performance*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

SCHECHNER, Richard. Performativity. In: **Performance Studies**: an Introduction. New York & Londres: Routledge, 2006, p. 123-169.

TRIGUEIRO, Vanessa Paula; GOMES, Williane. **Perfoda-se**: Um documentário sobre performance arte. Natal: CircuitoBodeArte, 2013. Disponível em: <<https://youtu.be/MxsVk0CcTos>> acesso em

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

Artigo submetido em: 02/10/2022

Aceito em: 17/12/2022