

SCHECHNER, Richard. 2006. «What is performance?» in *Performance Studies : an Introduction, second edition*. New York & Londres : Routledge, p. 28-51.

SCHECHNER, Richard. 2006. “O que é performance?”, em *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, p. 28-51.

“performance”:

execução

desempenho

façanha, proeza

representação

função

espetáculo

atuação

capacidade de realizar trabalho

rendimento;

maneira de reagir ao estímulo

cumprimento de uma promessa

equivalente a competência

dicionários consultados:

Longman, Inglês – Inglês,

Michaelis, Inglês – Português.

A.B.Holanda Ferreira.

tradução de r. l. almeida, publicada sob licença creative commons, classe 3.

abril de 2011.

## 2. O QUE É PERFORMANCE?

### O que é “realizar performance”?

Nos negócios, nos esportes, e no sexo, “realizar performance” é fazer algo no nível de um padrão – ter sucesso, ter excelência. Nas artes, “realizar performance” é colocar esta excelência em um show, numa peça, numa dança, num concerto. Na vida cotidiana, “realizar performance” é exibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem. No século XXI, as pessoas vivem pelos meios da performance como nunca viveram antes.

“Realizar performance” também pode ser entendida em relação a:

- sendo
- fazendo
- mostrar fazendo
- explicar “mostrar fazendo”.

“Sendo” é a existência por ela mesma. “Fazendo” é a atividade de todos que existem, dos quarks até seres conscientes e cordas supergalácticas. “Mostrar fazendo” é desempenhar: apontar, sobrelinhar, e exibir fazendo. “Explicar ‘mostrar fazendo’” são os estudos performáticos.

É bastante importante distinguir estas categorias entre si. “Sendo” pode ser ativo ou estático, linear ou circular, que expande ou se contrai, material ou espiritual. Sendo é uma categoria filosófica que indica qualquer coisa que as pessoas teorizam como a “última realidade”. “Fazendo” e “mostrar fazendo” são ações. Fazendo e mostrar fazendo estão sempre em fluxo, sempre mudando – a realidade como o filósofo pré-socrático **Heráclito** vivenciou. Heráclito transformou em aforismo este fluxo perpétuo: “Ninguém consegue passar duas vezes dentro do mesmo rio, nem tocar duas vezes sob a mesma condição uma substância mortal” (fragmento 41). O quarto termo, “explicar ‘mostrar fazendo’” é um esforço reflexivo para compreender o mundo da performance e o mundo enquanto performance. Esta compreensão é normalmente da ocupação de críticos e estudantes. Mas ainda algumas vezes, dentro do teatro brechtiano quando o ator sai fora do papel para comentar o que a personagem está fazendo, e em performances de arte criticamente conscientes, como *Dois índios não descobertos visitam o Oeste* (1992), de **Guillermo Gómez-Pena** e **Coco Fusco**, uma performance é **reflexiva**. Discuto este tipo de desempenho nos capítulos 5, 6 e 8.

**Heráclito de Efeu** (aprox. 535~475 a. C.): Filósofo grego, a quem é creditado a criação da doutrina do “fluxo”, a teoria da impermanência e da mudança. Não se pode pisar duas vezes o mesmo rio, uma vez que o fluxo da correnteza garante que nova água continue a substituir a antiga.

**Guillermo Gómez-Peña** (1955~): Nascido no México e naturalizado estadunidense. Artista performático, dramaturgo, líder do La Pocha Nostra. Sua obra inclui os textos de *Warriors for Gringostroika* (1993), *The new war border* (1996), *Dangerous border crosses* (2000), além das atuações em *Border brujo* (1990), *El nafuizeca* (1994), *Brownout border pulp stories* (2001) e *Mastermind Vs. the Global predator* (2005).

**Coco Fusco** (1960 ~): multi-artista cubana, mora na cidade de Nova Iorque. Colaborou com a performance de Guillermo Peña em *Two undiscovered indians visit the West* (1992). Outras performances incluem *Dolores from 10hs to 22hs* (2002, com Ricardo Dominguez) e *The incredible disappearing woman* (2000), *The bodies that were not ours* (2001) e *Only skin deep* (2003, com B. Wallis).

**reflexivo** : que se refere a algo ou alguém.

### Performances

Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duas vezes experienciados”, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (**ver a caixa sobre Goffman**). Assim, fica claro que, para realizar arte, isto envolve treino e ensaio. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treino e de prática, de aprender determinadas porções de comportamentos culturais,

de ajustar e atuar os papéis da vida de alguém em relação às circunstâncias sociais e pessoais. A longa infância e a meninice específicas da espécie humana é um período estendido de treinamento e ensaio para desempenho de sucesso na vida adulta. A “graduação” para a maioridade é marcada em muitas culturas por ritos de passagem. Mas, mesmo antes de atingida a maioridade, algumas pessoas melhor se adaptam à vida que vivem do que outras, que resistem e se rebelam. A maior parte das pessoas vive a tensão entre aceitação e rebelião. As atividades da vida pública – algumas vezes calma, outras tumultuada; algumas vezes visível, outras mascarada – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto, e até mesmo a revolução. Os realizadores destas ações tencionam mudar as coisas, manter o estado das coisas, ou, mais comumente, encontrar ou definir um lugar comum. Uma revolução ou uma guerra civil acontece quando os envolvidos não desistem e não existe senso em comum. Toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance (discutirei mais à frente neste capítulo “enquanto”). Cada ação, desde a mais secundária até a mais complicada é feita de comportamentos duas vezes vivenciados.

E quanto às ações que são aparentemente “um-comportamento” - os Happenings de **Allan Kaprow**, por exemplo, ou um evento da vida cotidiana (cozinhar, vestir, dar uma andada, conversar com um amigo)? Mesmo estes são construídos a partir de comportamentos previamente experienciados. Na verdade, o dia a dia do cotidiano é precisamente sua familiaridade, está sendo construído a partir de pequenas parcelas de comportamento rearranjados

e moldados de maneira a caber em determinadas circunstâncias. Mas também é verdade que muitos eventos e comportamentos são eventos que acontecem apenas uma vez. Seu “ineditismo” está em função do contexto, da recepção, e das ilimitadas maneiras que as parcelas de comportamento podem ser organizadas, executadas, e mostradas. O evento resultante pode parecer ser novo ou original, mas suas partes constituintes – quando bem separadas e analisadas – revelam-se **comportamentos restaurados**. A arte “igual a vida” - o jeito que Kaprow denomina a maior parte de sua obra – está bem próxima do que é a vida do dia a dia. Ligeiramente, a arte de Kaprow sublinha, acentua ou deixa alguém consciente do comportamento comum – prestando fixamente atenção a como uma refeição é preparada, olhando as pegadas deixadas para trás depois de andar num deserto. Prestar atenção às atividades simples executadas no agora é desenvolver uma consciência Zen com relação ao dia a dia, uma honra ao comum. Honrar o comum é notar como se parece com um ritual a vida cotidiana, o quanto da vida diária consiste-se de repetições.

**Allan Kaprow (1927 ~ 2006):** artista norte-americano. que cunhou o termo “Happening” para descrever sua instalação performática de 1959, *18 Happenings in 6 Paris*. Autor de *Assemblage, Enviroments and Happenings* (1966), *Essays on the Blurring of art and life* (2003, com Jeff Kelley), e *Childsplay* (2004, com Jeff Kelley).

**comportamento restaurado:** ações físicas, verbais ou virtuais, que não são pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente que ele ou ela desenvolve uma porção de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado.

## Ervin Goffman

### *Definindo performance*

Uma performance pode ser definida como toda e qualquer atividade de um determinado participante em uma certa ocasião, e que serve para influenciar de qualquer maneira qualquer dos participantes. Tomando um participante em especial e sua atuação como ponto básico de referência, podemos nos referir a aqueles que contribuem para as outras performances como o público, os observadores, os outros participantes. O padrão pré-estabelecido da ação desenvolvida durante uma performance e que pode ser apresentada ou encenada em outras ocasiões pode ser chamada de “parte” ou de “rotina”. Estes termos situacionais podem facilmente ser relacionados com casos de estrutura convencional. Quando uma pessoa ou um ator executa o mesmo papel para o mesmo público em ocasiões diferentes, quase que surge uma relação social. Definir papel social como encenação de direitos e deveres de um certo status, podemos dizer que um papel social envolverá um ou mais dos papéis, e cada um destes papéis diferentes podem ser executados pelo performer em uma série de ocasiões, para os mesmos tipos de público ou para um público das mesmas pessoas.

1959, *The presentation of self in everyday life*, 15-16

Existe um paradoxo aqui. Como pode tanto Heráclito quanto a teoria do comportamento restaurado estar certos? Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções do comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal, e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único. E quanto às cópias ou clones reproduzidas de maneira mecânica, digital ou biológica? Pode ser que um filme ou uma peça de arte performática digitalizada sejam as mesmas em cada exibição. Porém, o contexto de cada recepção faz com que cada ocasião seja diferente. Mesmo que cada “coisa” seja exatamente a mesma, cada evento em que a “coisa” participa é diferente. A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade – e a interatividade está sempre em fluxo. Se isso é verdade com relação ao cinema e às mídias digitais, deve ser ainda muito mais para performances ao vivo, onde tanto a produção quanto a recepção variam de caso para caso. Ou ainda para a vida cotidiana, onde o contexto não pode ser perfeitamente controlado. Assim, ironicamente, performances resistem ao que as produzem.

O que leva à questão, “Aonde acontecem as performances?” Uma pintura “acontece” em seu objeto físico; um livro acontece nas palavras. Mas uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados “enquanto” performances. A performance não está “em” nada, mas “entre”. Deixe-me explicar. Um ator da vida cotidiana, em um ritual, em uma ação, ou em uma arte performática faz/mostra algo – executa uma ação. Por exemplo, uma mãe leva uma colher até sua própria boca, e então para a boca do bebê para mostrar à criança como ingerir cereais. A performance é a ação de levantar a colher, levando-a até a boca da mãe, e então à boca do bebê. O bebê, em princípio, é espectador da performance de sua mãe. Em algum momento, interage como co-adjuvante da performance, quando recolhe a colher e tenta repetir a mesma ação – normalmente em princípio errando a boca e sujando com comida os lábios e a bochecha. O pai filma em vídeo todo o show. Depois, talvez muitos anos mais tarde, o bebê vire uma mulher crescida mostrando a própria filha um vídeo caseiro do dia em que ela começou a aprender a manejar uma

colher. Assistir a este vídeo é mais uma performance existindo na complexa relação entre o evento original, o vídeo do evento, a memória de pais agora velhos ou talvez mortos, e o presente momento de deleite enquanto a mãe aponta para a tela e diz ao seu novo bebê, “Esta é a mamãe quando tinha sua idade!” A primeira performance “acontece” no entre a ação de mostrar ao bebê como usar uma colher e a reação do bebê a esta ação. A segunda performance acontece entre a filmagem da primeira atuação e a recepção desta primeira performance, tanto pela bebê-agora-mamãe e seu próprio filho (e qualquer mais outra pessoa assistindo esta filmagem). O que é válido para esta performance de filmagem caseira, é válido para todas performances. Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações.

### *Bill Parcells quer que você desempenhe*

Um anúncio de página inteira no New York Times de 1999, vendendo o carro Cadillac Seville, apresentava o lendário técnico de futebol americano **Bill Parcells**, encarando o leitor (ver figura 2.1). Um dos olhos de Parcells está nas sombras, o escuro se misturando com o plano de fundo do texto puro e em preto e branco:

**IF YOU WANT TO IMPRESS  
BILL PARCELLS  
YOU HAVE TO  
PERFORM**

**Bill Parcells (1941 ~):** técnico de futebol americano. Ganhou o Superbowl em 1987 e em 1991, com os New York Giants.

Abaixo da fotografia de um Seville, o texto continua com letras menores, “Grandes desempenhadores sempre causaram uma grande impressão em Bill Parcells. Isto explica sua grande apreciação pelo Seville [...]”.

O anúncio contrasta a idéia de performance nos esportes, nos negócios, no sexo, nas artes, e na tecnologia. Parcells se destaca como técnico de futebol americano. Ao exigir coisas de seus jogadores, eles ficam motivados e respondem em campo com desempenhos campeões. O papel de

fig 2.1. Football coach Bill Parcells in an advertisement for Cadillac automobiles that appeared in *The New York Times* in 1999. Photograph courtesy of General Motors Corporation.

destaque de Parcells vem de sua direção, de sua habilidade em organizar, de sua insistência em prestar cuidadosamente atenção a cada detalhe do jogo. Seu olhar tem “sex appeal” - seu olhar penetrante é o de um homem poderoso capaz de controlar os gigantes que jogam bola. Ele combina excelência, eficiência, e beleza. Ao mesmo tempo, Parcells mostra uma idéia subentendida; ele sabe que joga com a câmera e com o público. Tudo isto nos informa o anúncio, que tenta convencer quem vê que o Cadillac, assim como Parcells, está no ápice do jogo que joga, sexy e poderoso, bem fabricado até o último detalhe, digno de confiança, o líder em sua área, e algo que se sobressai em meio à multidão.

### *Oito tipos de performance*

As performances ocorrem em oito situações, às vezes em separado, às vezes entrelaçadas:

1. na vida cotidiana – cozinhar, sociabilizar, “ir vivendo”
2. nas artes

3. nos esportes e outros entretenimentos de massa
4. nos negócios
5. na tecnologia
6. no sexo
7. nos rituais – sagrados e temporais
8. em ação

Mesmo esta lista não abarca todas as possibilidades (ver a caixa sobre Carlson). Quando examinada rigorosamente enquanto categorias teóricas, as oito situações são incomensuráveis. “Vida cotidiana” pode abranger a maior parte das outras situações. As artes têm como assunto objetos de todos os lugares e de todas as espécies. Rituais e ações são não apenas gêneros de performances, mas também estão presentes em todas as situações enquanto qualidades, reações, ou modos. Listo estas oito apenas para indicar o vasto território coberto pela performance. Alguns dos itens – os que indicam os negócios, a tecnologia, o sexo – não são interpretados juntos dos outros, já que pertencem à área das teorias de performances baseadas na arte. E a operação de fazer categorias como estas oito é o resultado de um jeito particular de pensar, específico de uma cultura.

## Marvin Carlson

### *O que é performance*

O termo “performance” tornou-se extremamente popular nos últimos anos, em uma variada gama de atividades, nas artes, na literatura, e nas ciências sociais. Com sua popularidade e seu uso têm aumentado, também aumentou um o complexo corpo de escritos sobre a performance, que tentam analisar e entender que tipo de atividade humana é isto [...] O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto “performance”, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso [...] Se considerarmos performance como um conceito essencialmente contestado, isto nos ajuda a entender a futilidade de procurar campos semânticos dolorosos para cobrir tantos usos disparados e seminiais, como se fosse a performance de um ator, de um escolar no jardim da infância, de um automóvel.

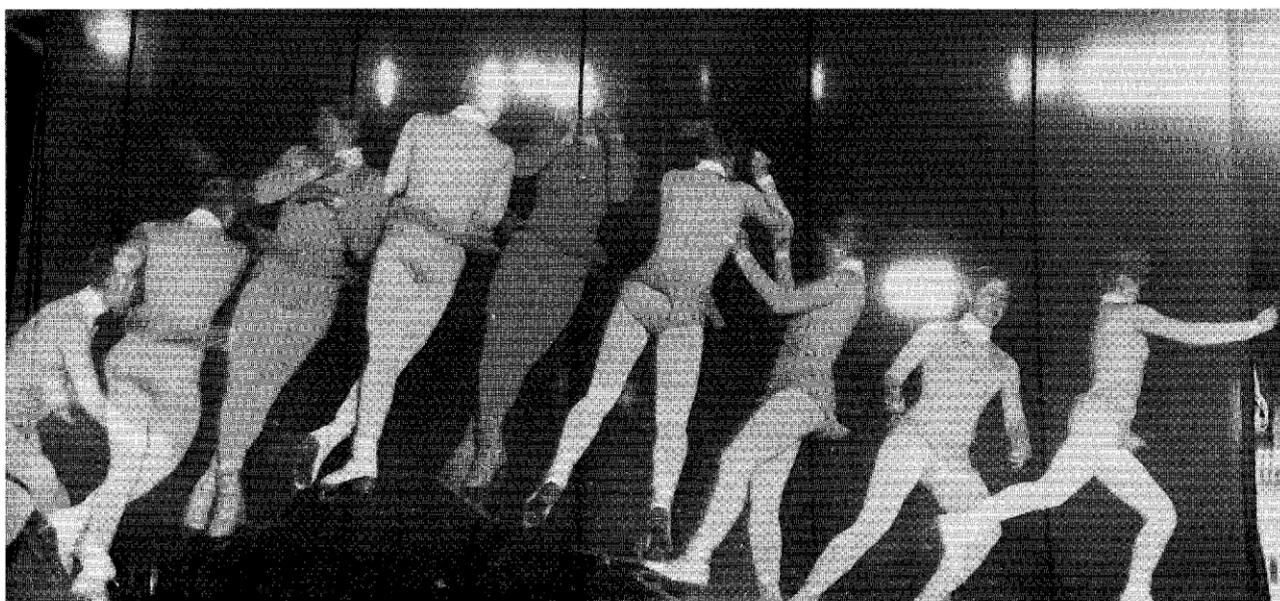
1996. *Performance: a critical introduction*, 4-5

É impossível chegar a um sujeito, a não ser que seja pelas suas próprias posições culturais. Mas uma vez que comecei a escrever este livro, o melhor que poderia fazer é estar ciente disto, e compartilhar com o leitor minhas formações e limitações. Tendo notado isto, designar música, dança, e teatro como as “artes performativas” poderia parecer relativamente simples. Mas mesmo enquanto categorias, elas também são ambíguas. O que é designado como “arte”, se algo for isso, varia histórica e culturalmente. Objetos e performances chamados de “arte” em algumas culturas, são aqueles que são feitos ou fabricados em outras culturas sem assim ser designados. Muitas culturas não têm uma palavra, ou categoria, para denominar “arte”, mesmo que tenham criado performances e objetos que demonstrem um apurado senso de estética, e sejam realizados com total habilidade.

Não apenas fazer “arte”, mas também a avaliar, acontece em todos os lugares. Pessoas ao redor do mundo sabem distinguir “boa” de “ruim”, seja na dança, no canto, na oratória, no contar histórias, no esculpir, no desenhar, na cerâmica, na pintura, e daí por diante. Mas o que faz com que algo seja “bom” ou “mal” varia grandemente de lugar para lugar, de tempos para tempos, e até mesmo de ocasião para ocasião. Os objetos de ritos de uma cultura ou de um período histórico tornaram-se obras de arte de outras culturas ou períodos. Museus de arte estão repletos de pinturas e objetos que, uma vez, foram encarados como sagrados (e ainda devem ser por saqueadores, ansiosos por recuperarem seus objetos de rito e restos sagrados). Ainda por cima, mesmo que uma performance tenha uma grande dimensão de senso de estética, isto não é necessariamente “arte”. Os movimentos de jogadores de basquete são tão

belos quanto os de bailarinas, mas um leva o nome de esporte, o outro de arte. Patinação e ginástica existem nos dois campos (**ver figura 2.2**). Decidir o que é arte depende do contexto, da circunstância histórica, do uso, e das convenções locais.

Separar “arte” do “ritual” é particularmente difícil. Tenho notado que objetos dos ritos de muitas culturas são exibidos em museus de arte. Mas considere também os serviços religiosos que usam da música, do canto, da dança, da pregação, do contar histórias, do falar em idiomas, e da cura. Em uma sessão de igreja Cristã evangélica, por exemplo, as pessoas entram em transe, dançam no púlpito, dão testemunhos, recebem unções e batismos. A música gospel ouvida em igrejas Afro-americanas é sempre relacionada ao blues, ao jazz, ao rock’n’roll. Tais serviços são arte ou ritual? Compositores, artistas visuais, e atores fazem desde muito tempo trabalhos de belas artes para o uso em rituais. A que campo pertencem a *Missa em B menor* de **Johann Sebastian Bach** e suas muitas cantatas, ou a *Missa em C menor* de **Wolfgang Amadeus Mozart**? Autoridades eclesiásticas da Europa medieval, como **Amalarius**, o Bispo de Metz, declarou que a Missa era um teatro equivalente às antigas tragédias gregas (**ver a caixa de Hardison**). Um boa quantidade de pessoas freqüentam os serviços religiosos, tanto quanto para deleite estético quanto por interatividade social quanto por razões de crença. Em muitas culturas, performar participando é o núcleo das práticas rituais. Na antiga Atenas, os grandes festivais de teatro eram simultaneamente ritual, arte, competições desportivas e entretenimento de massa. Hoje em dia, esportes pertencem tanto ao entretenimento ao vivo quanto aos meios de comunicação, e representam ao mesmo tempo competição, ritual, espetáculo, e negócios.



**fig 2.2.** Ice skater Denise Biellmenn does a triple toe-loop as seen in a time-lapse photograph, n.d. Photograph by Alberto Venzago. Copyright Camera Press, London.

**Johan Sebastian Bach** (1685 ~ 1750): compositor alemão, diretor e organista. Suas composições polifônicas de música sacra indica-o como um dos mais influentes compositores da Europa.

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756~91): compositor austríaco, de obra vasta e multiforme, compôs óperas, sinfonias e música litúrgica.

**Amalarius de Metz** (780 ~ 850): bispo católico romano e teólogo, autor de grandes tratados sobre a performance e o rito litúrgicos, incluindo *Eclogae de ordine romana* (*Pastoral dialogues on the Roman rite*) e *Liber officialis* (*Book of the service*) (821).

Como notado, alguns esportes mantêm relações com as artes. A ginástica, a patinação e o mergulho são categorias reconhecidas pelas Olimpíadas. Mas não existem maneiras quantitativas de determinar os vencedores. Ao invés disso, estes “atletas estéticos” são julgados qualitativamente

de acordo com a “forma” e a “dificuldade”. Suas performances estão mais para a dança do que para competições de velocidade ou força. Graças a difusão da fotografia em câmera lenta e do replay, até mesmo “esportes brutos” como o futebol, a luta-livre, e o boxe produzem uma dimensão estética, que fica mais transparente na revisita do que na própria ação tumultuosa e repentina. Uma contribuição artificiosa é a exibição cheia de escárnio e de vitória de atletas que dançam e saltitam sua superioridade.

Por tudo isso, todos sabem a diferença entre ir à igreja, assistir a um jogo de futebol, ou comparecer a uma das artes performativas. A diferença está embasada na função, na circunstância do evento social, nos lugares, e no comportamento esperado dos atores e dos espectadores. Existe uma diferença ainda maior entre os vários gêneros das artes performativas. Jogar-se em um mosh num concerto de rock é bastante diferente de aplaudir uma performance de *Giselle* pelo American Ballet Theathe, na Opera House de Nova Iórque. A dança enfatiza o movimento, o teatro enfatiza a narração e a impersonização, os esportes enfatizam a competição, e o ritual a participação e a comunicação com forças e seres transcendententes.

## O.B. Hardison

### *A missa medieval era drama*

Fica aparente, no momento em que nos viramos para as interpretações de Amalarian, que existe uma relação íntima entre as interpretações alegóricas da liturgia e da história do drama. Sem exceções, elas apresenta a Missa como se fosse um drama elaborado com papéis definidos e designados aos participantes de uma trama, cuja última significação é nada menos do que “a renovação de todo o plano de redenção”, através da re-criação da “vida, morte, e ressurreição” do Cristo. [...] A igreja é olhada como um teatro. O drama encenado tem uma trama coerente baseada nos conflitos entre um campeão e um antagonista. A trama possui uma ação que surge, e que culmina com a paixão e a morte. Como o seu climax ali é um revés dramático, a Ressurreição, correlacionado com a transição emocional do Cântico da Missa até a comunhão. Algo como a catarse dramática é expressada pelo gáudio [alegria pelas novas da R]essurreição] após a Comunhão. [...]

Será então que as vestimentas da igreja, e todos seus significados elaborados, devem ser considerados fantasias? Seriam a patena, o cálice, o sindon, o sudário, as velas, e o turíbulo apenas propriedades de um cenário? Seriam o altar, a chancela, o presbitério, e a nave da igreja apenas um palco, e suas janelas, estátuas, imagens e ornamentos um “pano de fundo”? Enquanto houver um reconhecimento claro de que estes elementos são santificados, de que eles são a fase sagrada de elementos paralelos que ganharam uso milenar dentro do palco profano, é possível responder que “sim”. Assim como a Missa é um drama sagrado e que abarca toda a história e personifica em sua estrutura o padrão central da vida Cristã e no qual todo drama Cristão deve ser desenhado, a celebração da Missa contém todos os elementos necessários para performances seculares. A Missa enquanto caso generalizado – para a cultura Cristã, o arquétipo. Dramas individuais levam esta forma.

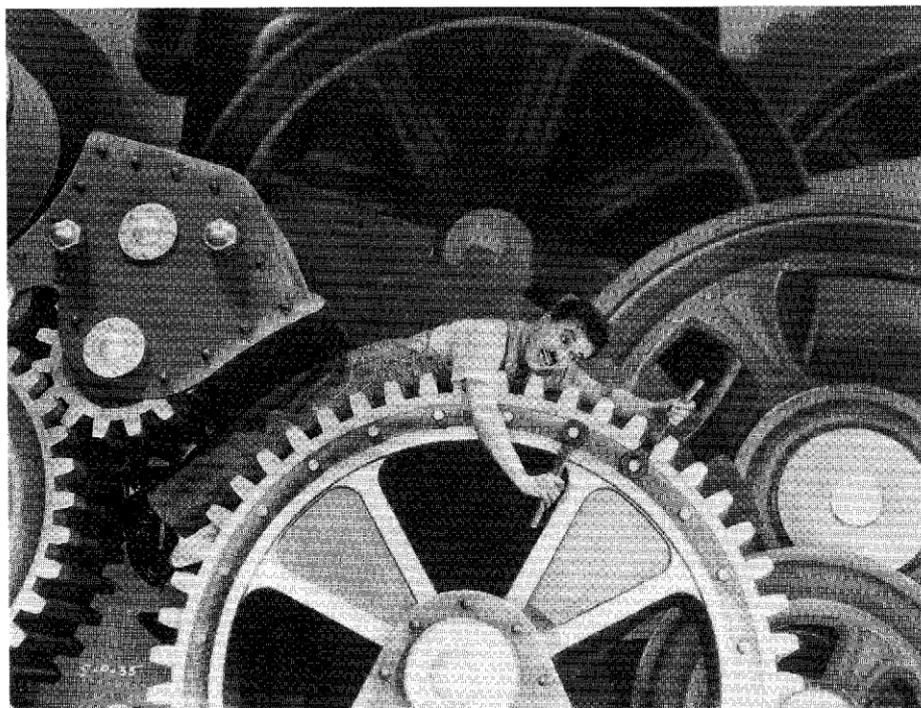
Nos negócios, desempenhar performance significa fazer um trabalho de maneira eficiente e com o máximo de produtividade. No mundo corporativo, as pessoas, as máquinas, os sistemas, os departamentos e as organizações são necessários para realizar performance. Pelo menos desde o advento das fábricas, durante o século XIX, têm acontecido uma imersão do humano com o técnico e o organizacional. Isto levou a um aumento dos bens materiais – e também, ao sentimento de que os indivíduos são apenas “parte das máquinas” (ver figura 2.3). E também, esta amálgama entre pessoas e máquinas possui uma qualidade erótica. Existe algo de sexual sobre a alta performance nos negócios, assim como existe muito dos negócios na performance sexual. A performance sexual invoca significados retirados das artes e dos esportes. Considere os âmbitos de significados que carregam as frases “fazer sexo”, “como ela/ele é na cama?” e ser um “desempenhador sexual”. A primeira refere-se ao ato em si, e a segunda a quão bem uma pessoa “desempenha”, enquanto a terceira deixa implícito um elemento de ou ultrapassar os limites ou de fingir isso, de colocar em uma ficção e portanto pode não condizer em nada com a realidade.

### *Restauração do comportamento*

Vamos examinar o comportamento restaurado um pouco mais de perto. Todos fazemos mais performances do que percebemos. Os hábitos, os rituais, e as rotinas da vida são comportamentos restaurados. O comportamento restaurado é comportamento que se

vive, assim como um cineasta trata uma porção de negativo. Estas porções de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (pessoais, sociais, políticos, tecnológicos etc) que as ligam à existência. Elas possuem vida própria. A “verdade” ou “fonte” original deste comportamento podem ser desconhecidas, ou até ainda perdidas e ignoradas ou contraditas – mesmo quando esta verdade ou fonte é enobrecida. Como estas porções de comportamento foram feitas, descobertas ou desenvolvidas, pode estar oculto ou ser desconhecido; elaborado; distorcido pelo mito e pela tradição. O comportamento restaurado pode ser de longa duração, como em performances rituais, ou de curta duração, como em gestos passageiros iguais a acenar adeus.

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está “lá fora”, aparte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi”. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu “eu” não foram por “mim” inventadas. Ou, bastante ao contrário, posso experimentar ser “além do que sou”, “não eu mesmo”, ou “dominado” em transe. O fato de que existem múltiplos “eus” em cada pessoa não é um sinal de distúrbio, mas simplesmente o jeito como as



**fig 2.3.** Charlie Chaplin turning, and being turned by, the wheels of Industry in *Modern Times*, 1936. The Kobal Collection.

coisas são. As maneiras como um pessoa desenvolve sua própria vida estão conectadas com as maneiras como as pessoas vivenciam outras em dramas, danças, e rituais. Na verdade, se as pessoas normalmente não entrassem em contato com suas múltiplas personas, a arte de atuar e a experiência de dominação pelo transe não seria possível. A maior parte das performances, da vida cotidiana e das outras maneiras, não possuem um autor apenas. Os rituais, os jogos, e as performances da vida do dia a dia são autoradas por um “Anônimo” coletivo, ou pela “Tradição”. Os indivíduos que receberam os créditos por inventar os rituais ou os jogos normalmente acabam sendo os sintetizadores, os recombinaidores, os compiladores ou os editores de ações que já foram praticadas.

O comportamento restaurado inclui um vasto leque de ações. Na verdade, todo comportamento é comportamento restaurado – todo comportamento consiste de porções re combinadas de comportamentos previamente vivenciados. Obviamente, durante a maior parte do tempo as pessoas não estão cientes de que agem assim. As pessoas apenas “vivem a vida”. Performances são comportamentos marcados, enquadrados ou elevados, à parte do só “viver a vida” - comportamentos restaurados e restaurados, se assim deseja. Entretanto, para o meu propósito aqui, não é necessário continuar com esta duplicação. Já é o bastante definir comportamento restaurado como algo marcado, enquadrado e elevados. O comportamento restaurado pode ser “eu”, em uma outra época ou em outro estado de psiquê – por exemplo, quando conto a história ou quando atuo em um evento celebratório ou traumático. O comportamento restaurado traz ao palco a realidade nada comum, como o transe da dança dos Balineses encenando a batalha entre a demonesa Rangda e o deus-Leão Barong (ver figura 2.4). O comportamento restaurado envolve ações marcadas pela convenção estética enquanto teatro, dança e música. Pode envolver ações concretizadas dentro das “regras do jogo”, “da “etiqueta”, ou do “protocolo” diplomático – ou qualquer outra das miríades de ações da vida, conhecidas de antemão. Elas variam grandemente de cultura para cultura. Comportamento restaurado pode ser um menino que não chora quando folhas denteadas cortam suas narinas, durante uma iniciação da Papua Nova Guiné; ou a formalidade de uma noiva e do noivo durante sua cerimônia de casamento. Porque está marcado, enquadrado, e separado, o comportamento restaurado pode ser exercitado, armazenado e chamado mais uma vez, jogado com, feito em algo completamente novo, transmitido e transformado.

Como já disse, a vida diária, a vida cerimonial e a vida artística consistem amplamente de rotinas, de

hábitos e de rituais: a recombinação de comportamentos já vivenciados. Mesmo o “mais recente”, “o original”, “o chocante”, ou o “de vanguarda”, são, em sua maior parte, uma nova combinação de comportamentos conhecidos ou o deslocamento de um comportamento, do campo conhecido para novos contextos e ocasiões. Assim, por exemplo, a nudez causou uma excitação nas artes performáticas durante os anos 60 e começo dos 70. Mas qual a razão do choque? Nú artístico já era lugar comum na pintura e na escultura. E na outra ponta da dicotomia “alta arte X baixa arte”, o striptease era algo bem comum – e erótico. Mas o nú artístico da arte nos museus era representação que, presumia-se, não deveria ser erótica; e o striptease estava segregado e destinado a um gênero especificamente: strippers mulheres, espectadores homens. A “nudez completa e frontal” em produções como *Dionisio em 69* (68) e *Oh! Calcutta* (72) causaram um susto porque os atores de ambos os sexos estavam despidos em um lugar da alta arte e da performance ao vivo, e estas eram algumas vezes eróticas. Este tipo de nudez era diferente dos corpos desnudos em casa ou das duchas nos chuveiros esportivos.



fig 2.4. The lion god Barong ready to do battle against the demon Rangda in Balinese ritual dance theatre, 1980s. Photograph Jim Hart, Director of TITAN Theatre School, Norway.

Em princípio, este tipo de arte não podia ser confortavelmente categorizado ou “alocado”. Mas não levou muito tempo até que os atores nus da alta arte fossem acomodados em muitos lugares e gêneros, no ballet da Broadway, nos teatros das universidades, e nas lojas em frente. Até mesmo a pornografia chegou às vias principais, principalmente desfocando os limites entre os gêneros (ver a caixa de Lanham). É claro que, em muitas culturas, a nudez é a norma. Em outras, como o Japão, ela já era aceita desde muito tempo em certas circunstâncias públicas, e proibida em outras. Hoje em dia, ninguém mais na maior parte das cidades metropolitanas ao redor do globo consegue causar uma comoção nos espectadores ou nos críticos quando atuam nus. Mas não tente isso em Kabul – ou como parte do kabuki.

## Robert Lanham

**Burningangel.com**

Conhecido informalmente como pornô alternativo, este gênero tenta embeber a pornografia com uma aparência hip, ao oferecer desde um erotismo leve até o mais pesado junto de entrevistas com membros de bandas interessantes e do cenário underground. A forma surgiu pela primeira vez em 2001, quando o site da WestCoast, SuicideGirls, começou a oferecer online fotos eróticas de jovens garotas. Posteriormente o site adicionou entrevistas com artistas e celebridades (de Woody Allen a Natalie Portman, até mesmo com a banda mais quente do momento, Bloc Party), e depois vídeos soft-core online. Imitações como fatalbeauty.com, brokendollz.com e muito outros logo surgiram.

Joanna Angel, 24, iniciou o burningangel.com em 2002, como alternativa hard-core para tais sites [...] O primeiro “burningangel.com: o filme” foi lançado para vendas online por US\$20, em primeiro de Abril de 2005. Filmado com um orçamento de cadaço de tênis de US\$4.000, o filme, que estrela a senhorita Angel (seu nome artístico), é uma série de cenas de sexo hard-core colocadas juntos, sem o benefício de uma trama. Seu sucesso quase instantâneo é devido às credenciais das músicas incorporadas da banda do Brooklin, Turing Machine, e de Tim Armstrong, do Rancid. Entrevistas com bandas como Dillinger Escape Plan e My Chemical Romance são intercaladas com sexo.

“Algumas pessoas fazem música, outras pintam, eu faço pornografia”, ela (srta. Angel), não é nenhuma pioneira em sua área: parece existir muitas mulheres que, ao invés de lutarem pela publicação num *Paris Review* ou numa *ArtNews*, canalizaram suas ambições artísticas para o erotismo.

2005, “Wearing nothing but attitude”, 15

## Clifford Geertz

**Comportamento humano enquanto ação simbólica**

Uma vez que o comportamento humano é visto como [...] ação simbólica – ações as quais significam, como a fonação na fala, o pigmento na pintura, a linha no texto, a sonância na música – a questão é se a cultura é um condúite padronizado ou uma fração da mente, ou ainda as duas juntas, o que perde o sentido. [...] O comportamento deve estar a serviço, e nisso existe alguma exatidão, porque é através do fluxo do comportamento – ou ainda, mais precisamente, ação social – que as formas culturais encontram a articulação. Elas a encontram também, é claro, em vários tipos de artefatos, em vários estados de consciência; mas elas desenham seu significado a partir do papel que desempenham [...] em um padrão da vida que não pára de andar [...]

1973, *The interpretation of cultures*, 10,17

O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo (**ver a caixa de Geertz**). Suas significações precisam ser decodificadas por aqueles com o conhecimento. Esta não é uma questão da cultura “alta” contra a “baixa”. Um admirador de esportes conhece as regras e as estratégias do jogo, as estatísticas dos jogadores principais, as posições, e muitos outros detalhes históricos e técnicos. O mesmo para os admiradores de bandas de rock. Algumas vezes, o conhecimento sobre o comportamento restaurado é exotérico, privilégio apenas dos iniciados. Entre os índios da Austrália, o próprio deserto é recheado de pedras, trilhas, fontes de água significantes e outras marcas, que formam um registro das ações de seres míticos. Apenas os iniciados conhecem a relação entre a geografia comum e a geografia sagrada. Tomar consciência do comportamento restaurado é

reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas suas múltiplas formas, são transformados em teatro. Teatro, e não apenas no sentido limitado da encenação de dramas sobre os palcos (e o qual, depois de tudo, é uma prática que, até que se divulgasse amplamente como parte do colonialismo, pertencia relativamente a poucas culturas), mas no sentido mais amplo desenhado no capítulo I. A performance no comportamento restaurado quer dizer que nunca pela primeira vez, sempre pela segunda e assim até a enésima: comportamento duas vezes vivenciado.

*Atenção! Cuidado com as generalizações*

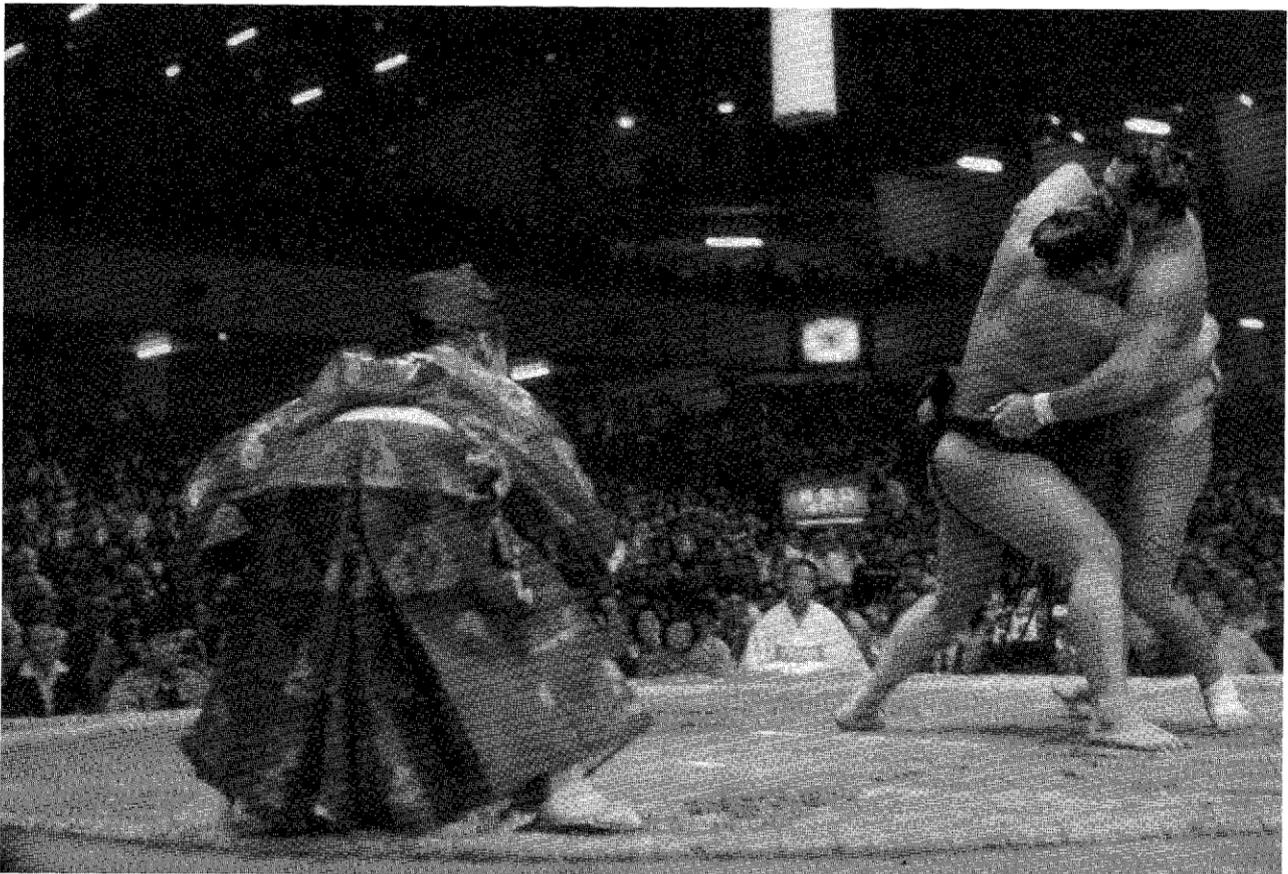
Eu quero enfatizar: as performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento, mas como práticas concretas cada e

toda performance é específica e diferente da anterior. As diferenças encenam as convenções e as tradições de um gênero, as escolhas pessoais feitas pelos atores, diretores e autores, os múltiplos padrões culturais, as circunstâncias históricas, e as particularidades da recepção. Tomemos a luta-livre, por exemplo. No Japão, os movimentos de um lutador de sumô já estão bem determinados por longa tradição. Estes movimentos incluem as vangloriosas circulações dos atletas ao redor do ringue, ajustando seus cintos largos, jogando mãos cheias de sal, encarando o oponente, e, ao final, normalmente bastante curto, o agarrão rápido dos dois enormes competidores (**ver figura 2.5**). Espectadores entendidos vêm nestas exibições cuidadosamente ritualizadas uma tradição secular ligada ao Shinto, a religião dos indígenas japoneses. Em contraste, a luta-livre profissional na América é um esporte barulhento, para “foras-da-lei”, onde cada lutador enfeita sua própria rouquidão e sua identidade cuidadosamente construída (**ver figura 2.6**). Durante as partidas, os juizes estão equipados, os lutadores são jogados fora do ringue, e a trapaça é endêmica. Tudo isto é estimulado por admiradores que uivam epípetos e objetos. Entretanto, todo mundo sabe que o resultado da luta-livre na América está pre-estabelecido, que a falta de lei é apenas encenação – tudo faz parte de um jogo. Admiradores de partidas de sumô e admiradores de partidas pela Federação de

Luta-livre conhecem seus heróis e vilões conseguem dizer a você a história de seu esporte, e reagem de acordo a aceitar as convenções e as tradições. Tanto o sumô quanto o que acontece sob a bandeira da Federação são “luta-livre”; cada uma delas apenas enaltece os valores de suas culturas.

O que é válido para a luta-livre também é válido para as artes performáticas, para as demonstrações políticas, para os papéis da vida cotidiana (doutor, mãe, policial etc), para todas as outras performances. Cada gênero é dividido em muitos outros sub-gêneros. O que é o teatro americano? O da Broadway, o de fora da Broadway, o de fora de fora da Broadway, o regional, o da comunidade, o da escola, e muitos outros. Cada sub-gênero tem suas próprias particularidades – semelhantes em algumas maneiras quando relacionados à forma, mas também diferentes. E todo o sistema pode ser encarado por outras perspectivas – nos termos, por exemplo, da comédia, da tragédia, do melodrama, do musical; ou dividido em profissionais e amadores, orientação política ou apolíticos, e assim por diante. As categorias não são fixas ou estáticas. Novos gêneros surgem, outros desaparecem. A vanguarda de ontem é a via principal de hoje e a prática esquecida do amanhã. Gêneros específicos migram de uma categoria para a outra.

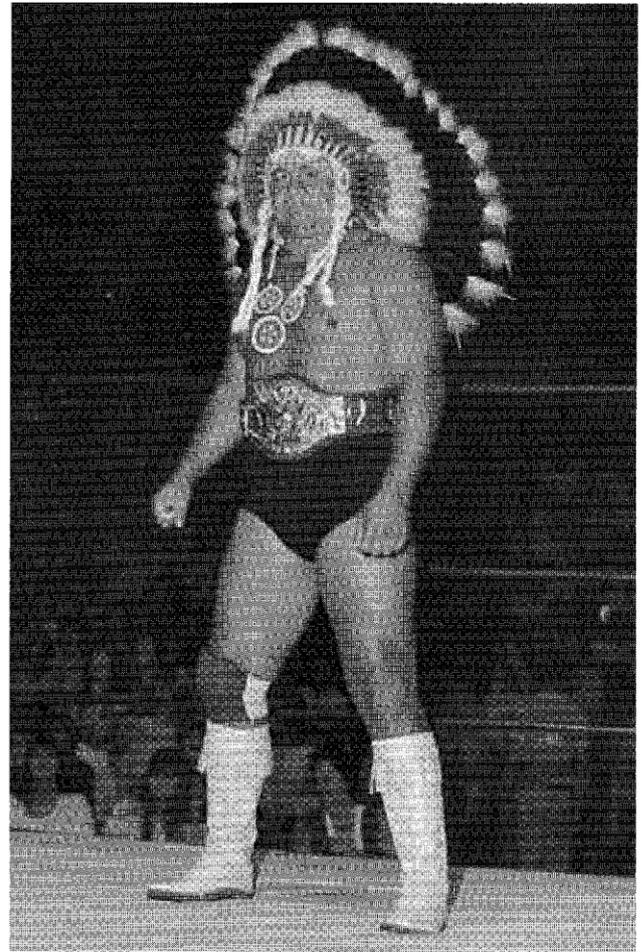
Tomemos o jazz, por exemplo. Durante seus anos de formação no início do século vinte, o jazz não



**fig 2.5.** Japanese sumo wrestlers grappling in the ring. The referee in ritual dress is in the left foreground. Photograph by Michael MacIntyre. Copyright Eye Ubiquitous/Hutchison Picture Library.



**fig 2.6.** (above) "The Road Warriors" professional American wrestlers posing with their manager. Copyright Superstar Wrestling. (right) Wahoo McDaniel displaying himself for his admiring fans. Copyright www.pwbts.com.



era olhado como expressão de arte. Ele era semelhante a "performance folclórica" ou "entretenimento de massa". Quando os artistas saíram dos distritos de luzes vermelhas para dentro de respeitáveis casas noturnas e, finalmente, para enormes prédios de concertos musicais, os estudantes aumentavam sua atenção para o jazz. Um reperório substancial de música foi arquivado. Algumas obras de artistas em especial atingiram o status canônico. Nos anos 50, o jazz foi olhado como "arte". A música popular de hoje inclui o rock, o rap, e o reggae, mas não o "pure jazz". Mas isto não quer dizer que o rock e outras formas de música popular não serão um dia ouvidas e olhadas da mesma maneira como hoje é a erudita e o jazz. As categorias de "folk", "pop" e "clássica" têm mais a ver com ideologia, política, e poder econômico do que com as qualidades formais da música.

### *"É" e "enquanto" performance*

Qual a diferença entre "é" performance e "enquanto" performance? Certos eventos são performance e outros um pouco menos. Existem limites para o que "é" performance. Mas quase tudo que existe pode ser estudado "enquanto" performance. Algo "é" performance quando os contextos histórico e social, a conveção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a conveção, o contexto, o uso, e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que "é" performance sem antes se referir às circunstâncias culturais específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforme numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance

que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico.

Deixe-me usar a tradição europeia como exemplo para explicar com maiores detalhes como as definições operam dentro dos contextos. O que "é" ou "não é" desempenho não depende do evento por si só, mas em como este evento é recebido e alocado. Hoje em dia, a encenação de dramas por atores "é" um desempenho de teatro. Mas nem sempre foi assim. O que hoje chamamos de "teatro", as pessoas de outros tempos não chamavam assim. Os gregos da antiguidade usavam palavras semelhantes às nossas para descrever o teatro (nossas palavras derivam das deles), mas o que os gregos diziam, na prática era bastante diferente do que nós dizemos. Durante a época das tragédias de **Ésquilo**, **Sófocles** e **Eurípedes**, a encenação de dramas trágicos estava mais para um ritual inspirado por competições por prêmios para melhor ator e melhor peça, do que teatro na nossa concepção. As ocasiões para a execução das tragédias eram os festivais religiosos. Altos prêmios grandemente desejados eram concedidos. Estas premiações baseavam-se na excelência estética, mas

os eventos nos quais esta excelência era demonstrada não eram artísticos, e sim, rituais. Foi Aristóteles, escrevendo um século depois do alto ponto da tragédia grega como performance unificada, quem codificou o entendimento estético do teatro em sua compleitude – em todas suas “seis partes”, como o filósofo analisou. Depois de Aristóteles, nas eras Helênica e Romana, o aspecto do teatro de estética e de entretenimento tornou-se mais dominante, enquanto que os elementos de ritualidade diminuíram.

**Ésquilo** (aprox. 525 ~ 456 a.C.): ator e escritor grego, tido como o primeiro grande escritor de tragédias. Trabalhos que sobreviveram incluem *The persians* (472) e *The oresteia* (458).

**Sófocles** (aprox. 496 ~ 406 a. C.): dramaturgo grego, a quem é creditado ter introduzido o terceiro ator sob os palcos da tragédia. Trabalhos que sobreviveram incluem *Oedipus the king* (429), *Electra* (datação desconhecida) e *Antigone* (441).

**Eurípedes** (aprox. 485 ~ 405 a.C.): dramaturgo grego, cujos trabalhos que sobreviveram incluem *Medea* (431), *Hippolytus* (428), *The Trojan womem* (415) e *The bacchae* (405).

Pulando quase um milênio para a frente, até a Europa medieval, atuar dramas escritos em palcos públicos foi “esquecido” ou, pelo menos, não praticado. Mas não aconteceu uma escassez de performances. Nas ruas, nos prédios das cidades, nas igrejas, castelos e mansões, uma ampla gama de entretenimentos populares e de cerimônias religiosas mantinha a atenção do público. Existia uma multidão de mímicos, de mágicos, de números com animais, de acrobatas, e do que depois viria a ser a *commedia dell’arte*. A Igreja oferecia uma vasta quantidade de festas, de serviços, e de rituais. Por volta do século XIV, os artistas do teatro de variedades e as autoridades religiosas juntaram-se para formar a base para uma grande quantidade de peças, num ciclo celebrando e encenando a história do mundo, desde a Criação, passando pela Crucificação e Ressurreição, até o dia do Julgamento. Estas, nós agora denominamos “teatro”, mas elas não foram chamadas assim na época. O preconceito anti-dramático da Igreja não permitiu tal designação. Mas então, nos séculos XV e XVI, começou a revolução no pensamento e na prática, chamada de Renascença. A Renascença significa “renascimento” porque os humanistas do dia pensavam estar trazendo de volta à vida a cultura clássica da Grécia e da Roma. Quando

**Andrea Palladio** desenhou o Teatro Olímpico (Teatro de Olympus) em Vicenza, Itália, ele acreditou estar reinventando um teatro Grego – a primeira produção no Olímpico foi o Édipo, de Sófocles – sem apontar na direção que tinha o proscênio do teatro moderno, como fazia o Olímpico.

**Andrea Palladio** (1508 ~ 80): arquiteto italiano que trabalhou no desenvolvimento das vilas e das igrejas de Vicenza e de Veneza; O Teatro Olímpico de Palladio, completado quatro anos depois de sua morte, é o único remanescente de exemplos dos interiores do teatro da Renascença. Autor de *I quattro libri dell’architettura* (1570).

Dê mais um salto até o último terço do século XIX. A noção de teatro como arte já estava bem estabelecida. Na verdade, estava tão bem fundamentada que movimentos contrários, chamados de vanguardistas, surgiam frequentemente, como esforços entre os artistas radicais para quebrar as normas e os padrões estabelecidos. Progressivamente dentro e através do século XX, cada nova onda tentava desestabelecer o que estava acontecendo. Alguns dos vanguardistas de ontem são as normas de hoje. A lista de movimentos de vanguarda é longa e inclui o realismo, o naturalismo, o simbolismo, o futurismo, o surrealismo, o construtivismo, Dada, expressionismo, cubismo, teatro do absurdo, Happenings, Fluxus, teatro de ambiente, arte performática...e outros. Algumas vezes, obras nestes estilos eram consideradas teatro, outras vezes eram dança, outras música, outras artes visuais, outras multimídia etc. Frequentemente o bastante, eventos eram atacados ou repudiados como não sendo arte nenhuma – como aconteceu aos Happenings, um antecedente da arte performática. Allan Kaprow, criador do primeiro Happening, surgiu neste momento para fazer uma distinção entre “arte que parece arte” e “arte que parece vida” (**ver a caixa de Kaprow**). O termo “arte performática” foi cunhado nos anos 70, um guarda-chuva que recolhia trabalhos que, de outra maneira, resistiriam à categorização.

O resultado é que, hoje em dia, muitos dos eventos que formalmente não seriam pensados como arte são agora assim designados. Estes tipos de ações são executadas em todos os lugares, e não apenas no Ocidente. A reviravolta da regeneração é muito complicada. O trabalho de um dançarino japonês pode afetar o de um coreógrafo alemão, cujas danças às vezes são elaboradas por um artista performático mexicano...e assim por diante, sem limites nacionais ou culturais delimitados. Além das obras de arte compostas está um mundo desfocado de performances “acidentais” ou “incidentais”. As webcams transmitem

# Allan Kaprow

## **Arte como arte e a vida como arte**

A arte Ocidental possui duas vanguardas históricas: uma é a arte como arte, outra é a vida como arte. [...] Colocando em termos simples, a arte como arte assegura que a arte está separada da vida e de tudo o mais, enquanto que a arte como vida assegura que a arte está conectada à vida e tudo o mais. Em outras palavras, existe a arte a serviço da arte, e a arte a serviço da vida. Aquele que faz arte como arte tende a ser um especialista; aquele que faz arte como vida, um generalizador. [...]

A arte como arte de vanguarda ocupa a maior parte de sua atenção com os artistas e o público. Ela normalmente é tida como séria, e uma parte da principal tradição histórica da arte Ocidental, na qual a mente está separada do corpo, e o indivíduo está separado do público, e a civilização separada da natureza, e cada arte está separada da outra. [...] A arte como arte de vanguarda acredita basicamente (ou, pelo menos, não ignora isso) na continuidade dos gêneros tradicionalmente separados, das artes visuais, da música, da dança, da literatura, do teatro etc. [...]

A arte como vida de vanguarda, em contraste, abarca uma minoria intermitente (futuristas, dadas, guatai, os Happeners, fluxoartistas, trabalhadores da terra, artistas do corpo, provos, artistas postais, conceitualistas). A arte como vida de vanguarda não é nem um pouco tão séria quanto a arte como arte de vanguarda. Frequentemente ela é bastante humorada.

Tampouco é do interesse da grande tradição Ocidental, desde que tende a misturar as coisas: o corpo com a mente, o indivíduo com o povo em geral, a civilização com a natureza, e daí pra frente. Assim, ela mistura os tradicionais gêneros da arte, ou os evita completamente – por exemplo, um aparato mecânico que brinca ao redor do relógio com uma vaca no celereiro. Ou ir até a lavanderia automática.

Ao contrário das interpretações formalistas e idealistas da arte, o diálogo principal daqueles que fazem vida como arte não é com a arte, mas com tudo o que resta, onde um evento sugere outro. Se você não sabe muita coisa sobre a vida, você vai perder a maior parte do significado da arte como vida. Com certeza, nunca se sabe ao certo se um artista que cria arte como a vida de vanguarda é um artista.

1983, *The real experiment*. 36, 38

pela internet o que as pessoas fazem em casa. A televisão foca as notícias como entretenimento. Figuras públicas precisam ser entendidas dos meios de comunicação. Foi por acidente que um ator, **Ronald Reagan**, tornou-se presidente dos EUA, ou que um dramaturgo, **Vaclav Havel**, tornou-se presidente da República Tcheca, enquanto que outro dramaturgo e ator, **Karol Jozef Wojtyla**, tornou-se papa? Teóricos da performance argumentam que todo dia, a vida é uma performance – cursos são oferecidos sobre a estética da vida cotidiana. No momento, dificilmente exista alguma atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar. Normalmente, a tendência neste século foi de dissolver as ligações que separam a atuação da não-atuação, a arte da não-arte. No final de uma linha, está bem claro o que é uma performance, e o que é uma obra de arte; na outra ponta, já não existem mais estas clarezas.

**Ronald Reagan** (1911 ~ 2004): 14o. presidente dos EUA (1981-89) e governador pela Califórnia (1967-75). Reagan foi repórter de tv, ator de cinema e orador público, antes de adentrar a política. Conhecido como “o grande comunicador”, as maneiras relaxadas e sem preocupação de Reagan perante as lentes lhe garantiu milhões de votos, mesmo com sua política belicista e normalmente conservadora.

**Vaclav Havel** (1936 ~): dramaturgo tcheco e último presidente da Tchécoslováquia (1989-92) e primeiro da República Tcheca (1993-2003). Ardoroso defensor da liberdade de expressão e líder da “Revolução de veludo” (1989). As peças de cunho político de Havel incluem *The memorandum* (1965), *Protest* (1978) e *Redevelopment* (1978)

**Karol Jozef Wojtyla, Papa João Paulo II** (1920 ~ 2005): ator e dramaturgo polonês, tornou-se papa em 1978. Durante a 2a. Guerra Mundial, Wojtyla era membro do Teatro Rapsódia, um grupo de resistência alternativo. Ordenado padre em 1945, Wojtyla continuou a escrever para e sobre o teatro. Seus conhecimentos dramáticos lhe serviram como pontífice entendido. Conferir seu *Collected plays and writings on Theatre* (1987)

## *Mapas “enquanto” performances*

Qualquer comportamento, evento, ação, ou coisa pode ser estudada “enquanto” performance. Tomemos os mapas, por exemplo. Todos sabem que o mundo é redondo e que os mapas são planos. Mas você não consegue ver o mundo inteiro ao mesmo tempo quando ele está no globo. Você não pode pegar um globo e

colocá-lo dentro do seu bolso ou na sua mochila. Os mapas achatam o mundo para melhor caberem os territórios sobre uma mesa ou colá-lo numa parede. Na maior parte dos mapas, as nações são separadas umas das outras por cores e linhas, as cidades aparecem como círculos, os rios como linhas, e os oceanos como grandes áreas, e normalmente são azuis. As nações-estado desenhadas nos mapas parecem tão naturais que, quando as pessoas imaginam o mundo, elas o imaginam divididos em nações-estado. Tudo em um mapa tem um nome – estar “em um mapa” significa ter status. Mas a “verdadeira terra” não se parece com suas representações mapeadas – e nem como num globo. As pessoas ficaram espantadas quando viram as primeiras fotografias tiradas do espaço, que mostrava a bola azul da Terra cheia de pintas brancas (ver figura 2.7). Não tinha absolutamente nenhum sinal da presença humana.

Tampouco os mapas são neutros. Eles executam uma interpretação particular do mundo. Cada mapa é uma “projeção”, uma maneira específica de representar uma esfera sobre uma superfície plana. Nos mapas, as nações não se sobrepõem ou compartilham territórios. As fronteiras estão definidas. Se mais de uma nação obriga seus direitos ao mesmo espaço, periga-se uma guerra, como a que acontece entre o Paquistão e a

Índia sobre a Kashemira, ou a Palestina e Israel sobre Jerusalém. A projeção mais comum em uso nos dias de hoje é derivada da projeção de Mercator, desenvolvida no século XVI pelo cartógrafo e geógrafo flamenco **Gerardus Mercator** (ver figura 2.8).

**Gerardus Mercator (1512~94):** geógrafo e cartógrafo flamenco, cujo sistema de fazer mapas é praticado até os dias de hoje. Seu nome verdadeiro era Gernard Kremer, mas como muitos dos estudantes europeus de sua época, latinizou o nome.

A projeção de Mercator distorce grandemente o mundo, favorecendo o hemisfério norte. Quanto mais ao norte, relativamente maior parece o território. A Espanha aparece tão grande quanto o Zimbábue, a América do Norte diminui a América do Sul, e a Europa aparece com um quarto do tamanho da África. Em outras palavras, o mapa de Mercator encena o mundo do jeito que os poderes coloniais gostariam de vê-lo. Ainda que os tempo tenham mudado desde o século XVI, a preponderância dos poderes mundiais econômico e militar continua nas mãos da Europa e do herdeiro da América do Norte, os EUA. Talvez as coisas mudem de figura em um século ou dois. Se for o caso, uma projeção diferente entrará em uso comum. Sem dúvida que as fotografias por satélite permitem um remapeamento detalhado do globo. Também existem mapas que mostram o mundo “de cabeça para baixo”, ou seja, com o Sul em cima; ou desenhados de acordo com a população, mostrando a China e a Índia mais que quatro vezes maior que os EUA. A projeção de Peters, desenvolvida em 1974 por **Arno Peters**, é um mapa de “áreas precisas” e que mostra as áreas do mundo com seus tamanhos corretos, umas em relação às outras. (ver figura 2.9). A Groelândia não tem mais o mesmo tamanho da África quando, na verdade, a África é 14 vezes maior que a Groelândia. Mas o mapa de Peters tem suas próprias inexatidões. Ele não está correto em termos de formato – o hemisfério Sul está alongado, o Norte esmagado. Fazer um mapa plano de uma terra redonda significa que deve-se sacrificar ou a exatidão do tamanho ou a exatidão do formato. Se o mapa de Peters parece “artificial”, então você sabe como a projeção de Mercator – ou qualquer outro mapa – é uma performance.

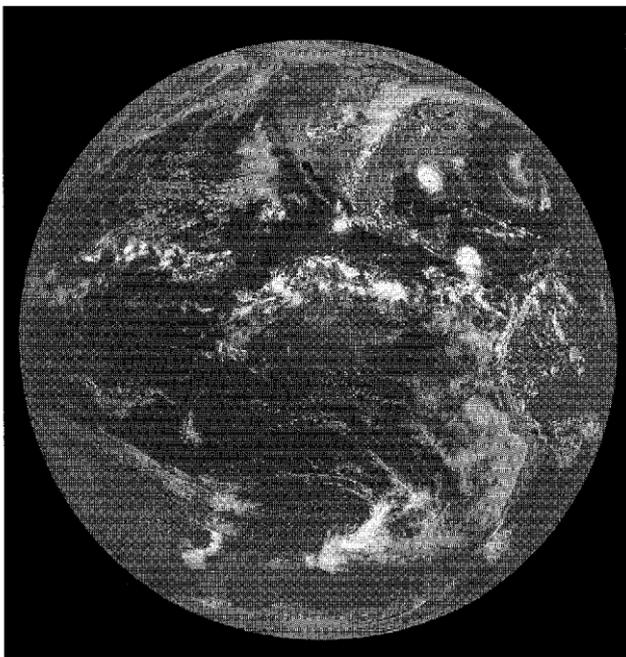


fig 2.7. The Americas and Hurricane Andrew as photographed by a weather satellite in 1992. Image source NASA.

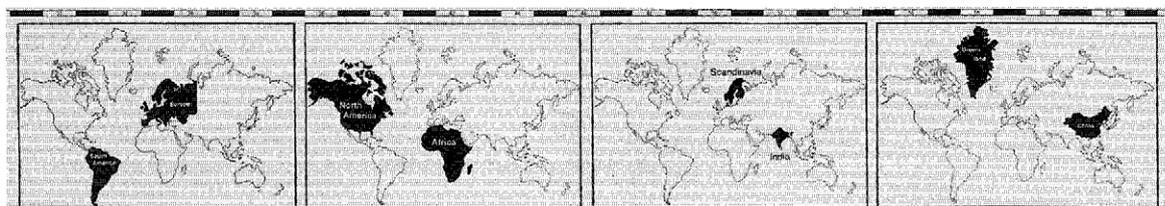


fig 2.8. A contemporary version of the Mercator Projection map of the world. Copyright Worldview Publications.

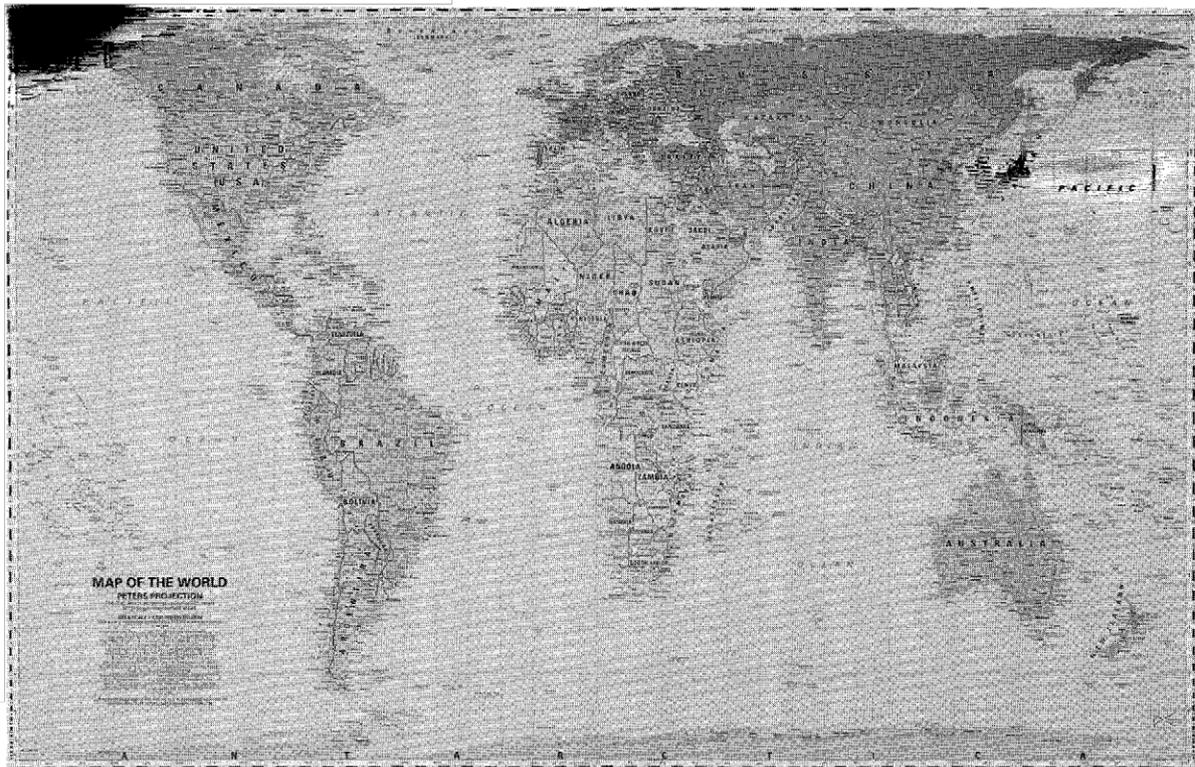


fig 2.9. The Peters Projection “area accurate” world map. Copyright Oxford Cartographers.

**Arno Peters (1916 ~ 2002):** historicista alemão. Desenvolveu em 1974 um mapa com as áreas precisas, conhecida como a Projeção de Peters.

Um dos significados de “desempenhar performance” é deixar as coisas feitas de acordo com um plano ou cenário específico. O mapa de Mercator foi bastante útil para navegar os mares por causa das linhas retas da projeção, que mantinha os limites da bússola. Mercator desenhou seu mapa para atender às necessidades dos marinheiros, dos mercadores, e dos militares de uma Europa Ocidental expansionista e colonizatória. Paralelamente, os autores dos novos mapas têm cenários próprios, os quais seus mapas encenam. Interpretar os mapas desta maneira é examinar como fazer mapas “enquanto” performance. Cada mapa não só representa a Terra de uma maneira específica, mas também encena relações de poder.

Não são só os mapas. Toda e qualquer coisa pode ser estudada como qualquer disciplina de estudo – física, economia, direito etc. O que o “como” diz é que o objeto de estudo será olhado “a partir da perspectiva de”, “sob os termos de”, “interrogado por” uma disciplina específica de estudo. Por exemplo, componho este livro em um computador de mesa Dell Dimension 4100. Se fosse encarar “enquanto físico”, examinaria o tamanho, o peso, e suas outras qualidades físicas, quiçá até atômicas e subatômicas. Se fosse olhar “enquanto matemático”, pesquisaria dentro dos códigos binários dos programas. Estivesse olhando

“enquanto jurista”, isso significaria interpretar redes de patentes, direitos autorais e contratuais. Se estivesse tratando o computador “enquanto performance”, eu iria avaliar a velocidade de seu processador, a claridade de seu monitor, a utilidade dos softwares pré-instalados, seu tamanho e sua portabilidade, e daí por diante. Já até posso pressentir Bill Parcells olhando para mim, e me dizendo como meu computador tem uma bela performance.

### *Fazer acreditar e fazer de conta*

As performances podem tanto “fazer acreditar” quanto “fazer de conta”. As muitas performances da vida cotidiana, como as de papéis profissionais, de gênero e de corrida, e de formar a identidade de alguém, não é apenas ação de faz-de-conta (como interpretar um papel em um palco ou em um filme provavelmente é). As performances da vida cotidiana (que discuto com maiores detalhes nos capítulos 5 e 6) “fazem acreditar” – elas criam as realidades sociais que encenam. Em performances de “faz-de-conta”, a distinção entre o que é real e o que é fingido é sempre clara. As crianças que brincam de médico ou de se vestir, elas sabem que estão fingindo. No palco, várias convenções – o palco mesmo enquanto domínio notável, abrindo e fechando as cortinas ou diminuindo as luzes, a chamada da sineta etc – marcam as fronteiras entre fingir e “ser real”. As pessoas que assistem a um filme ou a uma peça, sabem que os mundos sociais e

personais encenados não são o dos atores, mas o das personagens. Será que sabem mesmo? Esta distinção foi primeiramente desafiada pelos vanguardistas, e posteriormente corroída pelos meios de comunicação e pela internet.

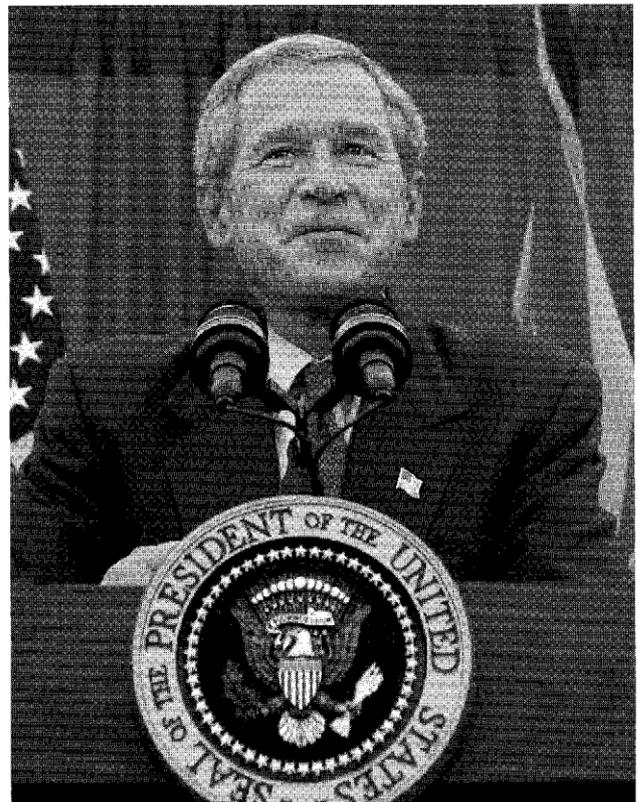
**fazer acreditar:** performances que mantêm um limite claramente marcado entre o mundo do artista e a realidade cotidiana.

**fazer de conta:** performances que intencionalmente apagam ou sabotam este limite.

Figuras públicas normalmente fazem de conta – encenam os efeitos que querem que os receptores de suas performances aceitem “como realidade”. Quando um presidente dos EUA assina uma peça importante da legislação, ou faz um grave pronunciamento de importância nacional, seus acessórios normalmente encenam o evento no Salão Oval da Casa Branca, onde o presidente pode exercer sua autoridade. Próximo a ele, um batalhão de VIPs, incluindo o vice-presidente. Um grande selo presidencial proporciona um pano de fundo patriótico apropriado (ver figura 2.10). Em outras épocas, o líder nacional pode preferir aparecer enquanto um amigo ou um bom vizinho que conversa informalmente com seus “camaradas cidadãos” (ver figura 2.11).

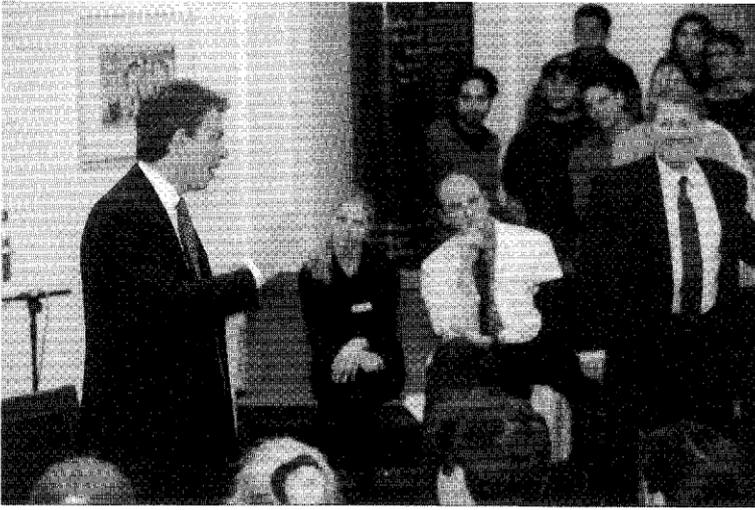
Agora, todos sabem que estes tipos de atividades são meticulosamente preparadas. A presidência estadunidense dos dias de hoje – pelo menos seu rosto público – tem uma performance totalmente roteirizada. As palavras do presidente são escritas por escritores de discurso profissionais, as cortinas e os arredores cuidadosamente desenhados para o máximo efeito, o chefe executivo em pessoa bastante ensaiado. Teleprompters asseguram que o presidente pareça estar falando pelos cotovelos quando, na verdade, ele lê palavra por palavra. Cada detalhe é coreografado, desde como o presidente faz contato visual (com a câmera, com o público seletivo num encontro civil), até como ele usa suas mãos, se veste, e se decide. O objetivo disto tudo é o “faz de conta”: primeiro, para construir a confiança do público no presidente e, em seguida, para sustentar a crença do presidente em si mesmo. Sua performance convence a si próprio, enquanto se esforça para convencer aos outros.

Discutivelmente, o presidente é uma personagem importante devido a sua posição e autoridade. Mas com o crescimento exponencial dos meios de comunicação, hordas de cidadãos têm caído no negócio de fazer de conta. Alguns são mascates que vendem de tudo, desde utensílios de cozinha até firmas



**fig 2.10.** In a formally arranged “photo op,” President George W. Bush smiles from behind his stage prop, the Seal of the President, as he is cheered by fellow Republicans at a party fundraiser in Paradise Valley, Arizona, 12 October 2004. Photograph J. Scott Applewhite/AP. Copyright EMPICS.

traseiros que prometem a salvação duradoura. Outros são veneráveis “âncoras” das redes, vozes familiares e rostos que mantêm a audiência no lugar entre as trocas de notícias. Ainda outros são “professores velhacos”, especialistas – economistas, advogados, generais aposentados etc – cuja autoridade é reafirmada, quando não criada, por suas freqüentes aparições. E então vêm os “doutores”, empregados pelos políticos e pelas corporações para transformar más notícias em boas. Quanto aos produtores por trás das câmeras, o trabalho deles é fazer com que, seja lá o que estiver acontecendo, fique dramático o bastante para atrair espectadores. Quanto mais pessoas assistindo, maiores os rendimentos dos patrocinadores. Algumas das notícias são inerentemente excitantes – desastres, guerras, crimes e julgamentos. Mas os mestres dos meios de comunicação aprenderam como dramatizar também o mercado de ações e o clima. Os produtores sabem que a mesma informação está disponível em diferentes fontes, assim o trabalho deles é desenvolver atrações secundárias atrativas. Paradoxalmente, o resultado é um público menos fácil de enganar. Com tantos tipos de performances em vista, muitas pessoas tornaram-se cada vez mais sofisticadas e suspeitas desconstrutoras das técnicas de teatro desenvolvidas para enganá-las.



**fig 2.11.** British Prime Minister Tony Blair acts the part of a “man of the people” in an “informal meeting” with some “ordinary citizens.” Of course, such meetings are carefully planned, staged, and photographed. Photo: Andrew Burman. Copyright *The Independent*. Reproduced with permission.

## Fronteiras fora de foco

Retornemos ao mapa de Mercator. O mundo lá representado é um com noções-estado soberanas claramente demarcadas. Aquele mundo não mais existe, se é que alguma vez existiu (nos dias de Mercator, as nações européias estavam freqüentemente em guerra umas com as outras, para saber quem controlava o quê). Nos dias de hoje, as fronteiras nacionais estão extremamente porosas, não apenas às pessoas, mas mais ainda às idéias e às informações. Os novos mapas não podem ser desenhados, porque o que precisa ser desenhado não são os território, mas as redes de relação. É preciso fractais ou fluxos de números para mapear isto, já que eles mudam de forma e de valores. A noção da determinação tem estado sob ataque pelo menos desde 1927, quando **Werner Heisenberg** propôs seu “**princípio da incerteza**” e o “Efeito Heisenberg”, que vinha junto. Poucas pessoas, além de um seletivo grupo de físicos dos quanta, realmente entenderam a teoria de Heisenberg. Mas “incerteza” e “indeterminação” pareceu familiar. Acabou provando-se como uma metáfora poderosa, muito apropriada e durável, que afetava o pensamento de muitas disciplinas, incluindo as artes. O teórico de música e compositor **John Cage** normalmente utilizava a indeterminação como a base para sua música, influenciando uma geração de artistas e teóricos da performance.

**Werner Heisenberg (1901~76):** físico alemão, ganhador do Prêmio Nobel em Física em 1932, pela formulação da mecânica quântica que é intimamente relacionada ao seu princípio da incerteza.

**princípio da incerteza:** um conjunto de mecânica quântica, proposto por Werner Heisenberg em 1927, que declara que a determinação na posição de uma partícula produz inexactidões no instante da partícula, e vice-versa. Enquanto cada quantidade pode ser medida com certeza por ela mesma, as duas não podem ser corretamente medidas ao mesmo tempo. O princípio da incerteza está intimamente relacionado ao Efeito de Heisenberg, que declara que a medição de um evento modifica o evento.

**John Cage (1912~92):** compositor norte-americano e teórico da música, cujos interesses englobavam o uso da indeterminação para fazer arte, o Zen-budismo e cogumelos. Autor de *Silence: selected lectures and writings* (1961) e *A year from Monday* (1967). Suas muitas composições incluem *Fontana mix* (1960) e *Roarotario* (1982).

As fronteiras estão fora de foco em diferentes maneiras. Na internet, as pessoas participam com muito esforço em um sistema que transgride as fronteiras nacionais. Mesmo as línguas são hoje uma barreira bem menor do que eram antes. Já é possível logar, escrever em seu próprio idioma e saber que você será traduzido para o idioma de seja lá para quem você escreve. Por hora, este recurso está disponível em um pequeno e limitado número de idiomas. Mas o repertório dos tradutores aumentará. Será rotina para falantes do chinês endereçarem-se aos falantes de Kikuyu ou qualquer pessoa em uma vila remota, escrevendo uma mensagem para qualquer número de pessoas globalmente. Ainda por cima, para o melhor ou para o pior, o inglês tornou-se um idioma global, ao invés de nacional. Nas Nações Unidas, 120 países, que representam mais que 97% da população mundial, escolheram o inglês como seu meio para comunicação entre países.

A dissolução das fronteiras nacionais está ocorrendo em relação aos objetos manufaturados assim como para a política e a informação. Se, por exemplo, você dirige um carro americano ou japonês ou sueco ou alemão ou coreano, você deve achar que ele veio do país que estampa sua marca. Mas onde foram fabricadas as peças? Onde o carro foi montado, onde foi desenhado? O nome da marca refere-se a ela mesma, não a um lugar de origem. Os carros japoneses são feitos no Tennessee, e os Fords rolam suas linhas de montagem no Canadá, na Europa, e em qualquer lugar. O México é o maior montador de muitos carros. E quanto às suas roupas? Observe as etiquetas das roupas que você está usando agora mesmo. Será que seu vestido, sua calça, seu sapato e sua blusa vieram todos do mesmo lugar? Será que você pelo menos sabe onde ela foi costurada, e por quem, e por qual salário, ou sob quais condições de trabalho?

Mais do que carros e roupas são transnacionais. As culturas também estão ficando fora de foco. A Globalização acelera. Os aeroportos são os mesmos, em qualquer lugar que você viaje. Redes de fast food padronizadas estão disponíveis em quase todas as grandes cidades do mundo. A televisão estadunidense e seus filmes são transmitidos em todo lugar. Mas os EUA mesmo têm aumentado interculturalmente e populacionalmente e em seu estilo de vida. A profusão de festivais de artes internacionais e os anfitriões de artistas viajando por todas as partes do mundo são um dos principais meios de circular estilos de performance. A música do tipo “world beat” combina elementos dos sons da África, da Ásia, da América Latina, e dos euro-americanos. Novos híbridos emergem a todo momento. As pessoas se perguntam se toda essa miscigenação é algo bom ou ruim. A Globalização é algo equivalente à americanização? Perguntas sobre a globalização e a performance entre as culturas são abordadas no capítulo 8.

### *As funções da performance*

Já abordei o que é a performance, e como ela pode ser estudada. Mas o que executam as performances? É difícil estipular as funções da performance. Através do tempo, e em diferentes culturas, surgiu um grande número de propostas. Uma das mais contundentes é aquela do sábio indiano **Bharata**, que achava que a performance era um repositório compreensivo de conhecimento e um veículo poderosíssimo para a expressão das emoções (**ver a caixa de Bharata**). O estudante e poeta de Roma, **Horácio**, em sua *Ars poetica*, argumentou que o teatro deveria entreter e educar, uma idéia defendida por muitos dos pensadores da Renascença e, posteriormente, pelo diretor e dramaturgo alemão **Bertold Brecht**.

## Bharata

### *As funções do Natya (dança – música – teatro)*

Eu [o deus Brahma] criei o Natyaveda para mostrar as boas e más ações, os bons e maus sentimentos, tanto dos deuses quanto de vocês mesmos. É uma representação de todos os três mundos, e não apenas do de vocês nem do dos deuses. Agora é o dharma [dever], agora o arthe [estratégias], agora o kama [amor], agora o humor, agora as brigas, agora a cobiça, agora a matança. Natya ensina o certo para as pessoas que fazem errado; ele concede prazer para aqueles que procuram prazer; ele castiga aqueles que são doentes do comportamento e promove tolerância para os de bom comportamento. Ele dá coragem aos covardes, energia aos bravos. Ele ilumina pessoas de pouco intelecto e concede sabedoria aos sábios. Natya concede entretenimento aos reis, fortuna aos que foram desafortunados pela tragédia, dinheiro aos que querem sobrevivência, e estabilidade aos de mente perturbada. Natya é uma representação das maneiras do mundo, que envolve várias emoções e diferentes circunstâncias. Ele relaciona as ações das pessoas boas, más e medianas, dando paz, entretenimento e felicidade, assim como um conselho benéfico a todos. Ele traz paz e tranquilidade aos afligidos pelo sofrimento, fadiga, pesar, ou total falta de perspectiva. Não existe nenhuma arte, nenhum conhecimento, nenhuma aprendizagem, nenhuma ação que não seja encontrada no natya.

1996 [segundo século BCE – segundo século CE], *The Natyasastra*, capítulo 1.

**Bharata** (aprox. segundo século a. C.): sábio indiano, autor do *The Natyasastra*, o tratado sobre teoria e prática asiático mais velho e ainda mais influenciador, sobre todos os aspectos do teatro indiano, a dança, a dramaturgia e, para os menos entendidos, a música.

**Horácio** (65~68 a.C.): poeta romano cuja *Ars poetica* oferece aconselhamento na construção do drama. Sua instrução básica de que a arte deve ao mesmo tempo “entertener e educar” está bastante perto da idéia de Brecht sobre a função do teatro.

**Bertold Brecht** (1898~56): dramaturgo alemão, diretor e teórico da performance. Em 1949, ele e a atriz Hèlene Weiger (1900~71), sua esposa, fundaram o Berliner Ensemble. Suas obras principais incluem *A ópera dos três vinténs* (1928), *Ascensão e queda da cidade de Mahagony* (1930), *Mãe Coragem e seus filhos* (1941), *Galileo* (1943), *A alma boa de Tsé-Tsuan* (1943) e *O círculo de giz caucasiano* (1948). As datas se referem às estréias em palco. Muitos de seus escritos teóricos estão na antologia em inglês, *Brecht in teathre* (1964).

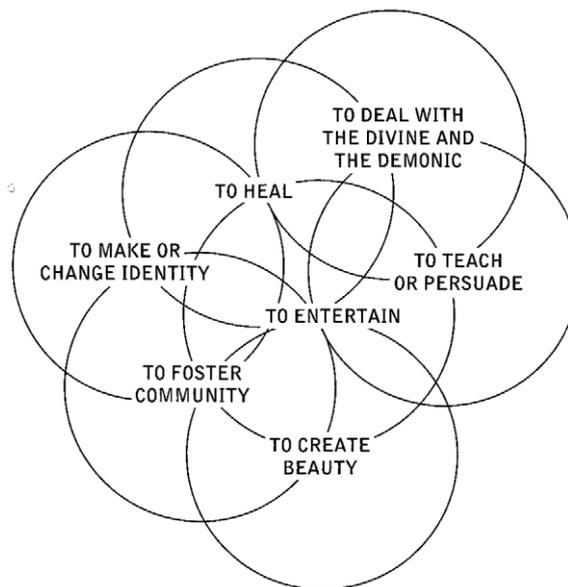
Ajuntando idéias retiradas de várias fontes, encontrei sete funções para a performance:

1. entreter
2. construir algo belo
3. formar ou modificar uma identidade
4. construir ou educar uma comunidade
5. curar
6. ensinar, persuadir e/ou convencer
7. lidar com o sagrado e/ou profano.

Elas não estão listadas em ordem de importância. Para algumas pessoas, uma ou algumas destas serão mais importantes do que outras. Mas a hierarquia muda de acordo com quem você é, e de acordo com o que você quer realizar. Poucas das performances, se é que alguma delas, concluem todas estas funções, mas muitas performances dão ênfase a mais de uma.

Por exemplo, uma demonstração de rua ou um teatro de propaganda podem ser, em sua maior parte, sobre ensinar, persuadir, e convencer – mas tais shows também têm que entreter, e podem educar a comunidade. Xamãs curam, mas eles também entretêm, educam e criam uma comunidade, e lidam com o sagrado e/ou profano. Um médico quando atende em domicílio realiza performances de encorajamento, de ensinamento, e de cura. Uma missa de igreja Cristã carismática fornece cura, entretêm, mantém a solidariedade da comunidade, invoca tanto o sagrado quanto o profano e, se o sermão surtir efeito, ensina. Se alguém, durante a cerimônia, se declara a Jesus e renasce, a identidade daquela pessoa está marcada e mudada. Um líder de estado escrevendo à nação quer convencer e criar a comunidade – mas a comunidade tem melhor entretenimento quando ouve. Rituais tendem a ter o maior número de funções, e as produções comerciais o menor. Um musical da Broadway entretêm, e pouco mais além disso. As sete funções são melhor representadas como esferas, numa rede onde se sobrepõem e interagem (**ver figura 2.12**).

Todas as obras, e até mesmo os gêneros,

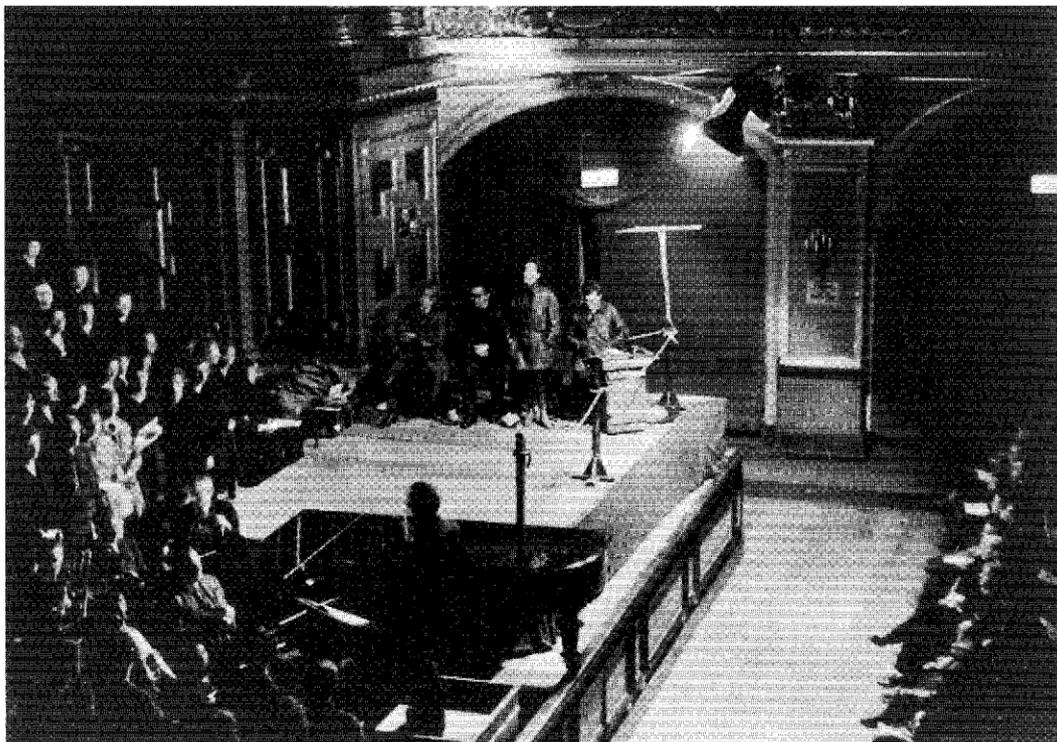


**fig 2.12.** The seven Interlocking spheres of performance. Drawing by Richard Schechner.

podem ser moldadas a funções bastante específicas. Exemplos de performances de propaganda política são vistos em todo o redor do mundo. El Teatro Campesino, na Califórnia, formado nos anos 60 para dar apoio aos trabalhadores de fazenda que vinham do México durante uma grave greve, formou a solidariedade entre os grevistas, educou-os para enfrentarem as questões envolvidas, atacou os chefes, e entreteve. Grupos como o Greenpeace e o ACTUP usam da militância performática como maneira de apoiar uma ecologia sustentável e para angariar fundos para a pesquisa e tratamento da AIDS. “Teatro para o desenvolvimento”, como amplamente praticado desde os anos 60 na África, América Latina e Ásia, educa as pessoas em uma vasta gama de assuntos e atividades, desde o controle da natalidade e prevenção da cólera, até a irrigação e proteção de espécies ameaçadas de extinção. O Teatro do Oprimido de **Augusto Boal** autoriza os “espectadores” a agirem, a analisarem, e a mudarem suas situações.

**Augusto Boal** (1931 ~ ): diretor e teórico brasileiro, fundador do Teatro do Oprimido. Seus livros incluem *O teatro do Oprimido* (1985), *Jogos para atores e não-atores* (1980, Inglaterra 1992), *Teatro legislativo* (1998) e sua autobiografia, *Hamlet e o filho do padeiro* (2001).

O Teatro do Oprimido de Boal tem um pouco a dever a obra de Brecht, especialmente às suas peças pedagógicas, as “Lehrstücke” dos anos 30, como *Medida por medida* ou *A exceção e a regra* (**ver figura 2.13**). Durante a Revolução Cultural da China (1966~75), **Jiang Qing** ajudou a orquestrar a revolução produzindo uma série de “óperas modelo” cuidadosamente emolduradas para ensinar, entreter, e



**fig 2.13.** *The Measures Taken*, by Bertolt Brecht and Hans Eisler, a Lehrstück or “teaching play” – a play with a clear message. At the Berlin Philharmonie, 1930. Copyright Bertolt Brecht Archive, Berlin.

colocar em andamento um novo tipo de comunidade baseada nos valores do Comunismo Chinês, como Jiang os interpretou. Estas peças de teatro e de ballet empregavam a performance do estilo tradicional chinês, modificadas para servirem aos propósitos ideológicos da Revolução Cultural e dos elementos da música e da encenação Ocidental (ver figura 2.14). A visão utópica das óperas modelos contradisse o terrível fato dos milhões que foram mortos, torturados, e exilados pela Revolução Cultural. Com a chegada do século XXI, as óperas modelo estavam novamente sendo encenadas, estudadas, e desfrutadas graças ao seu valor de entretenimento, de excelência técnica, e pelas inovações artísticas (ver a caixa de Melvin e Cai).

**Jiang Qing (1914~91):** líder comunista chinês, esposa do representante Mao Zedong (1893-1976). Como diretora principal da Revolução Cultural da China (1966-76), Jian Qing buscou redefinir todas as formas de expressões artísticas, aderindo estritamente aos ideais revolucionários. Ele pensou o desenvolvimento das “óperas modelo” e dos “ballets modelo”, versões chinês dos gêneros tradicionais de performance, que trazia heróis no lugar de pedintes, e trabalhadores no lugar de aristocratas. Depois da Revolução Cultural, ela foi julgada como membro da “Gangue dos quatro”. Morreu na prisão.



**fig 2.14.** *The Red Lantern*, one of five “model operas” performed in China during the Cultural Revolution (1966–76). Copyright David King Collection.

# Sheila Melvin e Cai Jindong

## As óperas modelo

“O partido comunista da China é igual ao Sol que brilha”, canta Vovó Sha, sua face resplandecendo através das rugas do pesar enquanto ela conta sobre o abuso que sofreu nas mãos de uma “víbora venenosa e sangue-suga”, um senhorio em Kuomintang na China dominada. Suas palavras, pesarosas e alongadas como os ginastas líricos da Ópera de Beijing, foram pontuadas por um soar de aplausos do público, aqui no teatro de Yifu. [...] Ainda que a cena sob o palco lembrasse intimamente a era da Revolução Cultural, as pessoas assistindo – a maior parte de meia idade e vestidos com estilo, causalmente portando celulares, coca-colas e barras de sorvete enquanto a ópera procedia – estavam decidaidamente na Shangai dos anos 2000. [...] Enquanto o número de performances aumenta, o mesmo acontece com as tentativas de interpretar os valores artísticos deste gênero criado expressivamente para servir aos políticos. “Naturalmente que isto é suscetível,” disse Wang Renyuan, um professor de Nanjing que escreveu um livro sobre as músicas das óperas modelo. “Somos contra a [Revolução Cultural agora, então obviamente que os produtos daquela época são criticados. Mas as óperas modelo eram bastante especiais, e não podemos simplesmente ignorá-las. Se dissermos que a Revolução Cultural foi a política estuprando a arte, então talvez não deveríamos ainda estar fazendo isso até hoje. Critique a Revolução Cultural, e critique Jiang Qing, mas por que não podemos anlaisar as óperas modelo artisticamente?” [...]

A maior parte dos intelectuais, mesmo aqueles que detestam o gênero, gostariam de conceder às pessoas que querem assistir às óperas modelo este direito. “Eu não quero assistir nenhuma,” disse o senhor Luo Zhengrong, o compositor.

“Eu não quero ouvi-las. Mas foram criadas bem, e se não tivessem um propósito político, elas não existiriam. Na verdade, existe um mercado para elas. Se não houvesse um mercado, elas não seriam executadas.”

2000. “Why this nostalgia for fruit of chaos?” 1, 31

Entretenimento significa algo produzido para agradar a um público. Mas o que agrada um tipo de espectador, pode não agradar ao outro. Por isso que não é possível especificar exatamente no que é constituído o entretenimento – a não ser dizer que quase todas as performances se esforçam, em um grau ou em outro, para entreter. Incluo desta maneira tanto as finas artes quanto as artes populares, assim como os rituais e as performances da vida cotidiana. E quanto às performances do vanguardistas, e dos ativistas políticos, destinadas a agredir? Eventos como o teatro de guerrilha estilham e podem até destruir. Estes não são entretenimento. Porém, arte “ofensiva” tem como alvo dois públicos, simultaneamente: aqueles que não acham a obra agradável, e aqueles que ficam entretidos pelo desconforto que a obra evoca nos outros.

A beleza é difícil de definir. O que é belo não equivale ao que é “bonito”. Os eventos assombrosos e terríveis do kabuki, da tragédia grega, do teatro elizabetano, e de algumas das performances de arte não são bonitas. Tampouco o são os demônios invocados pelos xamãs. Mas a hábil encenação dos horrores pode ser maravilhosa e produzir prazer estético. Isso ainda é válido para horrores absolutos como a escravidão, o Shoah, ou o extermínio dos nativos americanos? Os *Desastres da Guerra*, de **Francisco de Goya Y Luciente**, mostram que nada está longe da visão do tratamento artístico (ver figura

2.15). A filósofa **Susanne K. Langer** argumenta que, em vida, as pessoas sofrem terríveis experiências, mas na arte, estas experiências são transformadas em “maneiras expressivas” (ver a caixa de Langer). Uma das diferenças entre “arte” e “vida” é que na arte, não vivenciamos a experiência como ela é, apenas sua representação. As noções clássicas sobre a estética de Langer sofrem um desafio nos dias de hoje, uma época de simulação, de digitalização, de artistas performáticos, e de realizadores de webcam que “fazem” a coisa de verdade em frente aos nossos olhos. Uma porção considerável da arte pós-moderna não oferece aos espectadores objetos ou ações para contemplação.

**Francisco de Goya y Luciente (1746~1828):** artista espanhol. Normalmente é lembrado apenas como “Goya”. Sua série de gravuras intituladas *Os desastres da Guerra* narrou as Guerras Peninsulares (1808-14), travadas entre Espanha, Portugal e França.

**Susanne K. Langer (1895~1985):** filósofa e esteta norte-americana. Suas principais obras incluem *Philosophy in a new key* (1942), *Feeling and form* (1953) e *Problems of art* (1957).

# Susanne K. Langer

## *Toda boa obra de arte é bela!*

Uma obra de arte é intrinsecamente expressiva; ela foi desenvolvida para abstrair e predefinir formas para a percepção – formas de vida e de sentimento, de atividade, de sofrimento e de individualidade – pelo meio da qual concebemos estas realidades; de modo contrário, sem as percepções, sofreremos cegamente. Cada boa obra de arte é linda; tão logo isso é descoberto, apreendemos sua expressividade, e até então, não teremos a visto como boa obra, embora possamos ter amplas razões intelectuais para acreditar que é assim. Obras lindas podem conter elementos que, tomados em isolamento, são medonhos. [...] A forma que emerge, o todo, está viva e, portanto, linda, muito embora possam ser coisas horrendas – os gárgulas, as assustadoras máscaras africanas, e as tragédias gregas de incesto e latrocínio são lindas. A beleza não é idêntica à normalidade, e certamente, sem charme ou atrativos, embora todas estas propriedades possam ter sido utilizadas para sua fabricação. A beleza é uma forma expressiva.

1953, *Feeling and form*, 395-96.



fig 2.15. From Goya's *Disasters of War*, 1810–14. From [www.napoleonguide.com/goya18.html](http://www.napoleonguide.com/goya18.html).

## Conclusão

Existem muitas maneiras de entender a performance. Qualquer evento, ação e comportamento podem ser examinados “enquanto” performances. Utilizar a categoria do “enquanto” performance tem suas vantagens. Pode-se considerar as coisas provisoriamente, em processo, enquanto elas mudam através do tempo. Em qualquer atividade humana existem normalmente muitos atores, com pontos de vista, objetivos e sentimentos diferentes e até mesmo opostos. Utilizar “enquanto” performance como uma ferramenta, pode-se olhar para as coisas que, de outra maneira, estariam fechadas para investigação. Faz-se perguntas sobre eventos da performance: como um evento se desenvolve no espaço e se manifesta no tempo? Quais as roupas ou objetos especiais que são utilizados? Quais os papéis que são desenvolvidos e como eles são diferentes, se é que são, daqueles que os atores normalmente fazem? Como os eventos são controlados, distribuídos, recebidos, e analisados?

“É” performance refere-se a eventos mais definidos e ligados, marcados por um contexto, por uma convenção, por um uso e por uma tradição. Entretanto, no século XXI, distinções claras entre “enquanto” performance e “é” performance estão se extinguindo. Isto faz parte de uma corrente geral, que se direciona para a dissolução das fronteiras. A internet, a globalização, e a sempre crescente presença dos meios de comunicação saturam o comportamento humano em todos os níveis. Cada vez mais as pessoas experienciam suas vidas como uma série de performances conectadas que quase sempre se sobrepõem: vestir-se para uma festa, ser entrevistado para um emprego, experimentar com orientações sexuais e papéis de gênero, interpretar um papel de vida como o de mãe ou o de filho, ou um papel profissional como o de médico ou de professor. O sentimento de que “a performance está em todos os lugares” aumenta por causa de um ambiente mediado, onde as pessoas se comunicam por fax, por telefone, e pela internet, onde uma quantidade ilimitada de informação chega pelo ar.

Uma maneira de organizar esta complexa situação é combinar os gêneros de performance, os comportamentos de performance, e as atividades de performances em um continuum, num conjunto compacto e conexo (ver figura 2.16). Estes gêneros, comportamentos, e atividades, eles não sobrevivem sozinhos. Como acontece ao espectro da luz visível, eles se misturam uns nos outros; suas fronteiras são indistinguíveis. Eles interagem um com o outro. O continuum é desenhado como uma linha reta para acomodar a página impressa. Se pudesse trabalhar em três dimensões, iria modelar as relações como mais de uma rede de esferas que se sobrepõem e se entrelaçam. Por exemplo, ainda que elas fiquem em lados opostos do continuum em linha reta, executar e ritualizar estão intimamente relacionados um com o outro. Algumas vezes, eles ficam por baixo de todo o resto, como se fosse uma fundação.

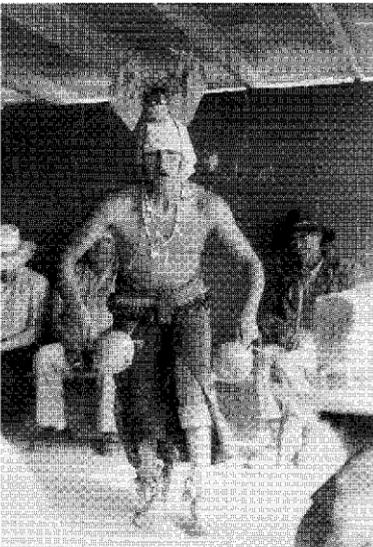
- (a) **PLAY-GAMES-SPORTS-POP ENTERTAINMENTS-PERFORMING ARTS-DAILY LIFE-IDENTITY CONSTRUCTIONS-RITUAL**
- (b) **GAMES-SPORTS-POP ENTERTAINMENTS-PERFORMING ARTS-DAILY LIFE-IDENTITY CONSTRUCTIONS  
PLAY AND RITUAL**

**fig 2.16.** The performance continuum showing the range, unity, and comprehensivity of performance. In 2.16a the continuum is depicted as a continuous range. In 2.16b "play" and "ritual" are shown as underlying, supporting, and permeating the whole range.

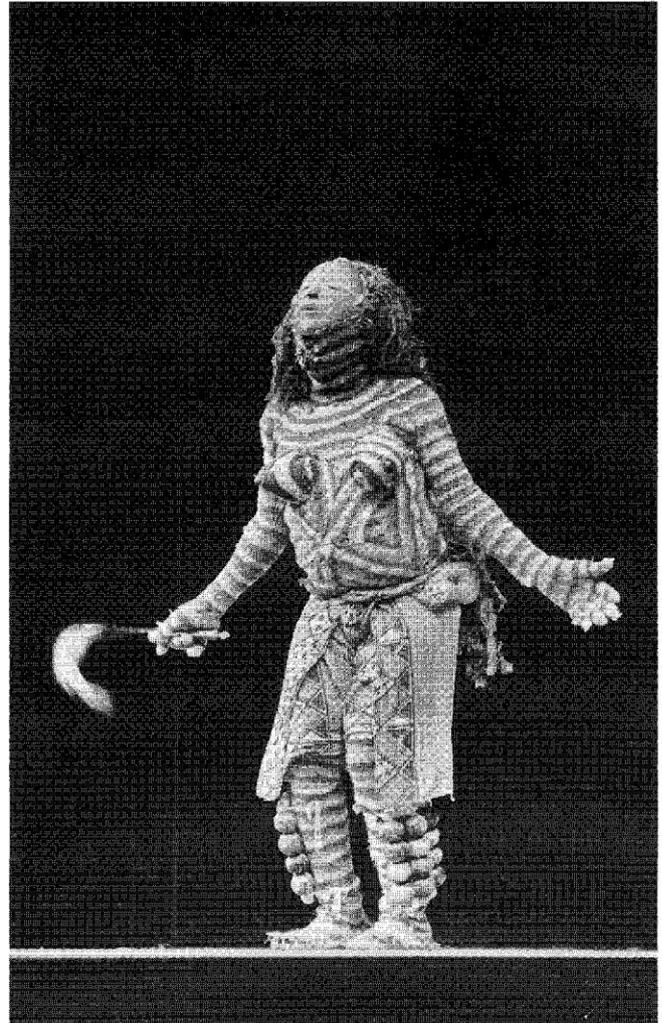
**fig 2.17.** All of these performance genres integrate dance, theatre, and music.



A kathakali performer in Kerala, India, in a heroic role displaying vigor and energy. Copyright Performing Arts Library.



Yaqui Deer Dancer, New Pascua, Arizona, 1980s. Photograph by Richard Schechner.



Makishi mask performer, Zambia. Photograph courtesy of Richard Schechner.

Em respeito a figura 2.16: jogos, esportes, entretenimento de massa, e as artes performativas, incluem muitos gêneros, cada um com suas convenções, regras, história e tradições. Um número enorme de atividades se revela sob estas bandeiras. A mesma atividade – críquet, por exemplo – varia amplamente. Críquet como uma partida de treino não é a mesma como o jogado na vizinhança oval. E o críquet das Ilhas Trobriand, onde ele foi modificado para virar um encontro ritual entre duas cidades, e que apresenta a dança tanto quanto apresenta o ataque e a corrida, e onde o time da casa sempre vence, é outra coisa de novo. O fato de que a partida de críquet ritualizada mostrada no filme *Trobriand Cricket* (1973), de Jerry W. Leach e Gary Kildea, foi encenada para as câmeras, adiciona ainda mais uma camada de complexidade performativa. Apesar de todos os fatores complicadores, algumas generalizações podem ser feitas. Ainda que os gêneros sejam distintos, e que ninguém vá confundir o *Superbowl* com *As Silfides*, tanto o ballet quanto o futebol americano tratam do movimento, do contato, de levantar, carregar, cair e correr pra cá e pra lá. Em muitas culturas, o teatro, a dança e a música estão tão integrados que não é possível alocar determinado evento em uma ou outra categoria. Kathakali na Índia, uma performance de Makishi na Zâmbia, e a Dança do Viado dos Yaquis são apenas três exemplos entre muitos que integram a música, a dança e o teatro (ver figura 2.17).

Os termos no lado direito da figura 2.16 – vida diária e construção de identidade – são relativamente fluídos quando comparados à estrita governança do lado esquerdo. Mas isto não quer dizer que não existem limites. Até mesmo a mais aparente casual interação social é guiada por regras, e específica da sociedade. Polidez, maneiras, linguagem corporal, e todas as operações semelhantes de acordo com os cenários conhecidos. As especificidades das regras diferem de sociedade para sociedade, de circunstância para circunstância. Mas não existe interação social humana que não seja “lícita”, guiada por regras.

Nos capítulos remanescentes deste livro, explorarei estes problemas com maiores detalhes. Capítulo 3 lida com o ritual, e o capítulo 4 com a execução. Capítulo 5 trata sobre performatividade, a extensão da idéia de desempenho para dentro das áreas da vida humana. Capítulo 6 trata sobre os diferentes tipos de performance – da vida cotidiana, passando pelo teatro e o transe. Capítulo 7 é sobre processos de performance; e sobre como os desempenhadores treinam, ensaiam, aquecem, atuam, e se acalmam. Capítulo 8 examina a globalização e sua relação com performances interculturais. Não é nem possível nem recomendável afastar estes tópicos um do outro – assim, ainda que cada capítulo desenvolva um tema básico, também é um bom negócio pular ou interpor-se entre os capítulos.

## PARA CONVERSAR

1. escolha uma ação que normalmente não é encarada como performance. Por exemplo, esperar online pela checagem de um supermercado, atravessar a rua em um cruzamento parado, visitar um amigo doente. Quais são as maneiras de interpretar cada uma destas ações “enquanto” performance?
2. selecione uma partida esportiva, um rito religioso, um evento cotidiano, e uma arte performativa. Discuta as similaridades e as diferenças entre eles “enquanto” performance, no que diz respeito ao local, a função, ao envolvimento do público, a estrutura do evento, e ao contexto histórico-social.

## PARA FAZER

1. observe um encontro corriqueiro de pessoas que você não conhece. Intervenha no encontro, com um objetivo específico em mente. Depois, discuta como sua intervenção modificou a performance dos outros. Eles receberam bem ou ressentiram sua intervenção? Por quê?
2. Em grupos pequenos, alterne reproduzindo para o seu grupo algo de seu comportamento, que você faz apenas quando sozinho. Como seu comportamento mudou quando você estava consciente de que estava atuando na frente de outros?

## PARA LER

CARLSON, Marvin. “What is performance?” *The performance studies reader*, Henry Bial, ed. 68-73. London and New York: Routledge, 2004.

GABLER, Neal. “Life the movie” *The performance studies reader*, Henry Bial, ed. 74-75. London and New York: Routledge, 2004.

GEERTZ, Clifford. “Blurred genres: the refiguration of social thought” *The performance studies reader*, Henry Bial, ed. 64-67. London and New York: Routledge, 2004.

GOOFMAN, Erving. “Performances: belief in the part one is playing” *The performance studies reader*, Henry Bial, ed. 59-63. London and New York: Routledge, 2004.

KAPROW, Allan. “Art wich can’t be art (1986)” *Essays on the blurring of art and life*, Allan Kaprow and Jeff Kelley: 219-22. Berkley, Calif.: University of California Press, 2003.

PHELAN, Peggy. “Marin Abramovic: witnessing shadows” *Theatre Journal* 56, 4 (2004): 569-77.

SCHECHNER, Richard. “Restoration of behavior” *Between theater and anthropology*: 35-116. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press, 1985.

TAYLOR, Diana. “Translating performance” *Profession* 2002, 1 (2002): 44-50.