

Performance em questão

(três conspectos em três peças de Márcio-André)

Ronaldo Ferrito,

Doutorando em Poética (FL/UFRJ)

Ao tematizar-se a arte contemporânea no meio acadêmico brasileiro, muitas vezes nos é apresentado, em meio a muitos outros conceitos supostamente novos da estética, o termo “performance”. Malgrado certa recorrência dessa palavra, que por muitas linhas num texto pode servir bem às teorizações de um autor na falta de outro termo mais preciso às suas ideias, somos induzidos muitas vezes à noção vaga de que o conceito “performance” é usado, sem qualquer reconhecimento de ser um fenômeno artístico autônomo, como uma espécie de ação cênica esvaziada de tudo que não seja apenas efeito e de índole explicitamente representativa. Esse emprego temerário e impressionístico da “performance”, em certos casos, ainda pode colocá-la como um mero atributo estético de alguma outra linguagem, que será chamada, às vezes pejorativamente, de “performática”. No Brasil, essa não compreensão da *Performance* como linguagem e manifestação artística gera ainda desinteresse, desconfiança e até resistência da parte de um pensamento conservador encontrado não somente em teóricos da academia, mas também mesmo entre artistas. O que se percebe sempre é que essas impropriedades resultam da falta de contato com a própria realização de trabalhos de Performance.

Assestamos a Performance como uma manifestação artística autônoma, portanto, pode-se realizar independente da execução de outras; por outro lado, vale mencionar também que não a consideramos a continuação epocal de outra arte preexistente; por exemplo, parece-nos redutora a ideia de vinculá-la essencialmente ao teatro contemporâneo ou a uma espécie de “Pós-Teatro”, como fazem alguns teóricos. Por esse pressuposto, buscaremos colocar em questão, a partir da ancila de alguns trabalhos do performer Márcio-André de Sousa, três conspectos emergentes na realização da Performance. Com isso não tencionamos, todavia, definir esses conspectos como elementos determinantes que a segregariam de outras manifestações da linguagem, obviamente, senão entendê-los ainda que minimamente, em breves observações, em seu modo de realização próprio. Esses conspectos, porém, nomeio em articulação com um vocabulário atinente ao método hermenêutico-poético por mim já desenvolvido no ensaio *A Via Excêntrica* (Confraria do Vento, 2010), a saber: *o corpo; o ícone e o acontecimento* (este também chamo de *presença*). Nosso escopo, neste trabalho, é apenas discernir e mapear essas três questões para num próximo ensaio aprofundá-las e apresentar suas respectivas complexidades. Portanto, daremos a princípio algumas indicações interpretativas e metodológicas que visam mais a aproximação do que um esgotamento das questões encimadas.

1. O Corpo

O aparecimento de um corpo na performance propõe sempre novas reflexões aos teóricos. Esse fenômeno é tão vigoroso e contundente que constantemente são formulados conceitos novos a fim de entender como é apresentada certa corporeidade, também entendida conceitualmente, nesta ou naquela performance. Vemos infindos conceitos serem oferecidos nas artes visuais para determinar as possibilidades do corpo, como os de “corpo-bicho”¹, “corporeidade”² “corpo estendido”³ entre inúmeros outros binômios (corpo-*), evidenciando que o mesmo nos leva mais às suas fronteiras e às suas potências do que à sua presumida individualidade material e formal. Se são possíveis tantos conceitos acerca do corpo, necessariamente é porque esse não se deixa cercar em uma visão peremptória e em uma experiência uni, bi ou pluridimensional quando se dinamiza e se encontra em realização poética.

1 Conceito de Laura Lima, inspirado em Lígia Clark, apud. Cohen, Renato. “Rito, Tecnologia e Novas Mediações na cena contemporânea brasileira”. In: *Sala Preta*, v3, n° 1, 117-124, 2003.

2 Conceito usado por Renato Cohen em análise de vídeos de Arthur Omar e Sandra Kogut, em Cohen, Renato. “Rito, Tecnologia e Novas Mediações na cena contemporânea brasileira”. In: *Sala Preta*, v3, n° 1, 117-124, 2003.

3 *Ibidem*.

Nas performances do brasileiro Márcio-André, percebemos que longe de delimitar-se o corpo em um paradigma, o desafio é primordialmente questionar o que é corpo, sem nunca fechá-lo em suas possibilidades de realização e experimentação (enjeito o termo “experimentação” por acreditar ter-lhe sido enxertado um sentido referente à repetição e à variação; portanto, um sentido mais comprometido com a atualidade do que com a potência). Abordo aqui um trabalho desse performer, tencionando investigar esse fenômeno do *corpo*.

Em uma certa performance, vemos o performer brasileiro deitado no centro de uma sala do prédio da Fundación Eugene Granell, em Santiago de Compostella, e sobre ele e seu redor pendem, do teto, um violino elétrico, latas, microfones, por meio de cordas elásticas que enredam todo o ambiente. Tudo está suspenso, mas a seu alcance. Tudo lhe parece familiar, mesmo distante do chão. Ora com um som vocal, ora com baquetas macias e mãos, ele provoca os timbres de objetos sonoros que se replicam por caixas amplificadoras espalhadas pelo aposento, que vibram perto dos circunstantes, vitalizando e realizando a performance *Suspensión* (assistir em <http://www.marcioandre.com/video32.htm>).



Sala preparada para a performance *Suspensión*

Ao acompanharmos a ação em questão, percebemos não se tratar apenas de um corpo em cena, o performer não pode ser entendido como um ator em seu espetáculo, tampouco há ali alguma representação. Não podemos determinar ou separar um indivíduo, ou alguma subjetividade, das coisas pendidas do teto e mesmo do som reverberante no ambiente, porque, na verdade, é do próprio corpo que o performer gera as ressonâncias e as dissonâncias quando toca em um objeto. Dele mesmo se produz o som que, primeiramente replicado pelos microfones e depois processado por seus dedos no Macbook, se perpetua obstinado e

onipresente no lugar. Tudo aquilo que seu corpo toca o prolonga elasticamente e lhe dá continuidade, suspende-o. É uma performance de imbricação: o som passa por transfusão a uma nova corrente sanguínea (sonora) que integra o performer a um renovado corpo, a uma outra extensão que o absorve. Como uma aranha que gera de si um outro, a teia que a completa, o performer encontra na corda elástica a realização de um corpo além de si mesmo. O lugar passa a ser um corpo único, do qual ele participa e no qual imerge desaparecendo de sua fisionomia individual, de uma relação subjetiva com as coisas que ali produzem som. Movimenta-se, tocando com cuidado em seu novo corpo sonoro, incorporando-se sensorialmente na teia de sua própria ação, suspendendo-se do chão onde começara. Expandido-se em outro. É o espaço de um corpo insertivo, imersivo, que adere todos que adentram a sala da Fundação e que, por inoculação, passam a coparticipar do ritual poético em atualização, por conseguinte, do mesmo fenômeno corpóreo. Para usar um termo mais próprio à poética de Márcio-André, no qual a noção de imediatidade explicita claramente a experiência em questão, diria que todos os circunstantes passam por um processo de *contaminação*⁴.

Desde a poesia que abre o ritual, demarcando o espaço sagrado do “templo”, passando pelo timbre vibrante do cálice de cristal que penetra e freme toda matéria presente, até a percussão da lata de metal que ritma a respiração da nova atmosfera sônica, há um corpo se expandindo e se atualizando, não numa dilatação do indivíduo, senão pela memória da linguagem ainda em hesitação entre caos e origem, por um som que não se pode interpretar, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de se pronunciar e reter nossa consciência. Ouvimos: “O nome é a parte que nos cabe da leveza do ar”. Um som que não se deixa objetivar externamente e é sentido como uma rede corpórea atinente a todos. Nessa experiência, a distinção entre os sons digitais/virtuais (midiáticos – produzidos pelo processamento ou na replicação das caixas de retorno) e os sons naturais/mecânicos (imediatos – da voz e dos objetos) é desguarnecida de fundamento, já que essa diferença midiática entre eles teria como pressuposto concebê-los como meros suportes; ao passo que, no ritual de *Suspensión*, as emergências sônicas são experienciadas como novas texturas que concebem um novo meio, *environment*, cuja atmosfera é um composto sônico único e onde a lógica gravitacional é a experiência da suspensão e não das causalidades da metafísica. Não há ali aquela intenção da *sala tecnológica*, que projetaria efeitos e possibilidades de mídia para um público ou que estenderia a presença do performer até outros (um conceito de *corpo estendido*), mas a realidade de um redimensionamento sonoro do mundo que inclui, portanto, tudo e todos no derredor. Circunstantes e performer são uma mesma obra acontecendo.

4 Souza, Márcio-André de. *Ensaaios Radioativos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2008.

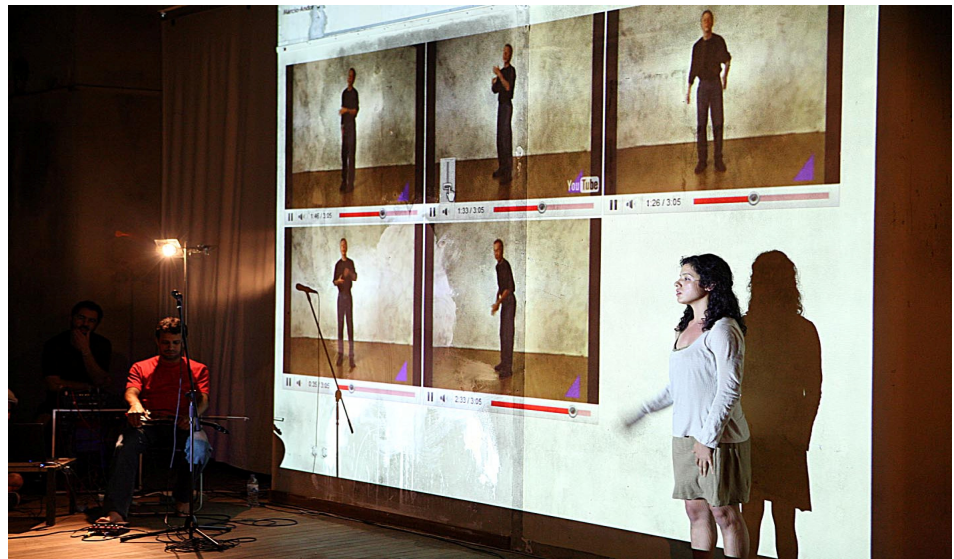
O corpo sônico da performance em questão não é uma metáfora de um sistema orgânico, de um organismo. É um corpo litúrgico, que em vez de órgãos e aparelhos funcionais, revela sua linguagem nos *ícones*. E os *ícones* dimensionam o *corpo* como *presença*, isto é, em um *acontecimento* que, sendo fenômeno do real, denega a representação, o simbolismo, a metáfora.

2. O Ícone

Em qualquer obra de performance, observamos a existência de elementos (objetos/suportes) que constituem e facultam a realização de seu ambiente, lugar e, propomos, *corpo litúrgico* (a rede de “elementos fundacionais” que permitem a ação acontecer e nos levam a experienciar os sentidos que emergem de cada performance). Em Márcio-André, esses elementos fundacionais, porém, não devem ser entendidos a partir de uma mera acumulação dos mesmos, nem de uma justaposição que formasse um coletivo de materiais (suportes). Esses elementos são fundacionais porque não podem ser entendidos isoladamente, com naturezas múltiplas, ou com finalidades distintas na obra de performance. Todos eles revelam, na *experienciação* oferecida, uma constelação de um único brilho, de um sentido não discreto e alheio ao que seria uma segregação focal ou prismática. São elementos que não se complementam com seus sentidos, fins ou mesmo efeitos, senão que se abrem conjuntamente, e a cada movimento da performance, em um único fluxo de iluminação, sem que antes pudessem desempenhar qualquer tarefa suficiente, ou fixar sentidos isolados na paisagem performática. O que poderia, entre outros elementos, ser nomeado como suporte ou como mídia – assim mencionados em uma linguagem de abordagem meramente técnica que esquece, ou ao menos esvazia, o vigor de fato artístico de sua tarefa – passa a ser reconhecido, a partir da *experienciação* e, portanto, da sua potência artística, como um *ícone* na vigência poética da performance. O ícone tem por tarefa única limitar um lugar, para dele então retirar-se, ensejando a emergência de uma experiência de sentido maior, que deve tornar-se o próprio lugar como obra de performance. É, portanto, uma negatividade reveladora do sentido oferecido na performance.

Tomo como mostra para essa questão do ícone, uma performance da série *Multitubetextura* (assistir em: <http://www.marcioandre.com/video22.htm>) na qual Márcio-André envolve 5 hipervídeos justapostos em duas fileiras, em exibição ao mesmo tempo, todos

exibindo o mesmo conteúdo (um homem usando seu corpo como percussão, cadenciando uma coreografia), mas em tempos diferentes, de modo que é possível ver o mesmo homem executando batidas em tempos diferentes simultaneamente. Uma experiência de tempo não linear, não sequencial que nos leva a vislumbrar uma tensão entre a sequência das batidas e o simples movimento do corpo, que é ainda realizado pela performer Seyhan Baysoy, que se encontra presente.



Multitubetexturas, 9ª edição do evento de performance Epipiderme – Lisboa.

Márcio-André e Seyhan Baysoy

A cada segundo, é reinaugurado, a partir das replicações do coreógrafo do vídeo, um novo estado do mosaico projetado, imagética e sonoramente. A conjuntura se refaz em outra obstinadamente, como se os partícipes da performance estivessem soltos do tempo newtoniano, categórico, numa dimensão plena que ressalta somente o movimento: a mudança das suas figurações e o permanecer inaugural do seu sentido. É o tempo de uma liturgia, constituída nos ícones. Sem registro linear, o tempo das sucessões desaparece para pôr em primeiro plano a

ação como sustento, o mover-se. Poderia se dizer que a atmosfera sonora do violino e das batidas no corpo, sempre refeitas e obviamente sempre diferentes ainda que na insistência das mesmas notas, minimalizam ainda mais essa categoria de tempo; todavia, parece-nos mais próprio entender que, na experienciação dessa performance, tais ícones não minimalizam, mas realizam outro tempo, um tempo litúrgico, não representativo, desvinculado da sequência racional de nossa percepção. Um tempo em que há apenas a presença, o acontecer. A uma certa altura, parece-nos que os corpos não estão de fato fazendo coreografias, nem na verdade experimentam atos sequenciados, mas manifestam suas possibilidades de atualizações, de metamorfose. E não há de fato um ensaio coreografado, é movimento corpóreo que se dá em cinco modos – dimensões – seus (nos vídeos), em seis (com Seyhan Baysoy) e em vários outros (com os presentes copartícipes). Não existe uma ação após outra, mas a experienciação de uma ação totalizante que possibilita inclusive o que pareceriam novos movimentos, intuitivos e divergentes, da performer Seyhan Baysoy, que passa a ocupar todo espaço e a tocar nos presentes e ser percutida por eles. Afirmo que apenas “pareceriam novos movimentos”, porque de fato não os pode haver como “novos” se nada é anterior, nada é antecedente na “dança” dos corpos, uma ação única sem cronologia. Não há novos atos, pois não há sucessão, mas eclosões de movimento, tudo é manifestação corpórea inaugural, na qual os movimentos não são comparativos, nem sucessivos. Há apenas a presença de movimento, dinâmica de acontecimento. Os ícones⁵ não têm ali mais uma referência funcional, uma função específica a cada um; eles desaparecem como positividade para possibilitarem experiência e sentido em sua *liturgia*⁶: o acontecer do corpo, do tempo, da presença.

3. O acontecimento

Esse conspecto da performance que é seu acontecer não só nos leva a constatar o equívoco gerado pela ideia de representação, mas também nos coloca diante da realidade da *presença*. Para essa questão, tomarei de ancila a performance *Debug is on the Table*, de Márcio André, instalada pela primeira vez no Centro Cultural São Paulo, no evento *2011 Poetas por km²* (ver site da performance em: <http://www.marcioandre.com/debug.htm>).

5 “Um símbolo é um ícone (*éikon*), uma negatividade: o limite que se ocupa e se esvazia a fim de dar lugar àquilo que deve tornar-se o lugar.” (Ferrito Mendes, 2010:20). Cf. bibliografia.

6 “Liturgia é ação, do grego *érgā*, que torna algo um acontecimento próprio a todos, *léitos*” (Ferrito Mendes, 2010:19). Cf. bibliografia.



Performance do *Debug is on the table*

Para uma descrição da situação em questão: a performance-poema se enreda em uma webcam em cima de uma mesa no centro de uma sala/cabine, que mira o visitante, e um projetor, que lança poemas e imagens para serem mirados por esse. O performer está oculto, fora do lugar (em sua casa na Espanha), tendo como contato visual a câmera e como canal de interferência o projetor e, portanto, estaria interagindo e assistindo a tudo remotamente através dessas mídias durante os três dias do evento. Uma primeira constatação que se colocaria é que, sob a perspectiva do visitante, não há performer, já que a distância e a falta gera uma dúvida, uma hesitação sobre esse pressuposto da existência remota de alguém que se presentificaria por uma interação. A questão se complexifica mais se consideramos que, para o próprio performer longínquo, a sala onde a ação acontece também não está sob sua completa observação, e ainda que estivesse tudo a sua visão, essa seria sempre a visão pelo “debug” (em inglês: purificação; na ambivalência do trocadilho “the bug”: problema, falha, falta). Ambos, performer e assistência estão a mercê de um fenômeno incerto na verdade, pelo qual o conceito de canal comunicativo é desmantelado pela performance. Diz o poema projetado: “bug:god”. Não é

possível interagir, senão deixar-se envolver na experienciação ensejada pelas imagens, textos, texturas projetadas. Mas algo acontece, está acontecendo à revelia do performer. Algo se dá como presença e não seria a “telepresença” do performer na sala. O que menos importaria é a ideia meramente técnica de alguém (performer), com seu comparecimento telemático, diante da experiência nodal do “debug” na mesa e do poema lançado à visão. Pensar que alguém está a milhares de quilômetros de distância nos vendo e enviando-nos imagens em “tempo real”, não é a questão nodal dessa experiência, pois tal feito já seria uma contingência dos meios de comunicação atuais que qualquer conferência on-line já nos proporcionaria. Entender a performance como telecomunicação e telepresença seria centrar o sentido do acontecer na relação midiática e inter-subjetiva dos canais simplesmente, seria imaginar – portanto, numa situação meramente eidética ou epistêmica – que um sujeito-performer interage com um sujeito-público/paciente, o que nos levaria a uma condição apenas representativa da performance. Nela não se representa alguém remoto, mas algo se oferece como presença. Novamente, a experiência “bug:god”, a experiência do real se manifestando como força maior a nós. Não a ideia de deus, que também seria representativa e subjetiva, mas a de uma ação poética (*poiesis*). Na verdade, o “debug” é o hiato da comunicação necessário para que quem adentre a sala/performance se depare com a surpresa de um ícone (o 2º conspecto em questão aqui) que se abre como uma janela de paisagens e sentidos, para além de uma mediação. A produção das imagens não tem seu sentido assegurado pelo controle do artista que visa interagir ou se comunicar com alguém, mas por uma obra efetiva (não meramente eidética) que se gesta e gestualiza em diálogo com o visitante. Esse está diante de uma obra sem artista, sem operador, pois o próprio “dizer” do artista desaparece de sua individualidade quando se mostra enquanto obra acontecendo. O acontecer da obra se facultou no ícone do “debug”, que é presença de sentido e não uma representação do artista, ou de uma subjetividade interativa.

A questão do tempo também se reduz a uma representação se não o pensarmos na dimensão do acontecer. Chamar atenção à supressão do fuso horário de 6 horas (Brasil-Espanha), possibilitado na performance, seria ainda realçar a questão midiática, telemática, da operação técnica, esquecendo que tal tempo/distância são categorias dimensionadas fora da performance, alheio ao dimensionamento poético do tempo que a própria performance passa a ensinar. O tempo é experienciado como presença e não mais simultaneidade (princípio de dois ou mais que se sincronizam). A simultaneidade pressupõe estar próximo, mas não a presença. Para haver presença da obra, tem de haver o sentido do acontecer. Não existem, nessa performance, distância e tempo representativos, pois essas categorias são partitivas, segregativas, estabelecem partes, duplicações da existência e do tempo na experiência de sua ação. É preciso entender também que se a obra acontece, ela não só é alheia ao tempo enquanto sistema métrico partitivo (cíclico ou linear), como também é alheia ao tempo “simbólico” (o

enredo cronológico de uma peça dramática, por exemplo), posto que todos têm sua sustentação na representação. O dito “tempo real” só pode ser considerado aqui como o instante do acontecer. Pois assim não se trataria de pensar na sincronização de imagens enviadas e mediadas (relação entre performer e visitante), senão no encontro com uma obra que não guarda mediações e causalidades, que não está a mercê do performer (já redimensionado ali como obra), porque se manifesta a cada instante a partir de si mesma, nunca como resultado de uma operação subjetiva e objetiva. Não se trata de qualquer objeto projetado, mas de uma obra em realização. Enfim, a performance é abertura para que se adentre o seu sentido, que guarda tanto o princípio quanto o destino aos quais nos conduz através de sua liturgia, de modo que um e outro não se possam particionar.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. Luiz João Baraúna. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

ALICE, Tânia. *Performance. Ensaio: desmontando os clássicos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ e Horkheimer, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: J.Z.E, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: Os Pensadores. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CASTRO, Manuel Antonio de. *O Acontecer Poético*. Rio de Janeiro: Antares, 1982.

_____. *Época e destinar-se do ser*. [Http://travessia.lettras.urfj](http://travessia.lettras.urfj), Acesso em 10/02/2011

_____.(org.) *Permanência e Atualidade da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2007.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. “Rito, Tecnologia e Novas mediações na cena contemporânea brasileira”.
<http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/194>. Acesso em 29/10/2012.
Revista Sala Preta. PPGAC. v.3, n.1, 2003. pp.117-124.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fontes. São paulo: Perspectiva, 2009.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Alberto Guzik e Geraldo Gerson. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo da Sila e Manuel Antonio de Castro. São paulo: Edições 70, 2010.

_____. *A caminho da Linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003

_____. *Ensaio e Conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Introdução a metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

LISTA, Giovanni. *Du Happening à la performance*. In: La scène moderne. Paris: Editions Carré, 1997.

MENDES, Ronaldo E. Ferrito. *A Via Excêntrica*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

SOUZA, Márcio-André de. *Ensaio Radioativos*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2008.