

A *PERFORMANCE* E O DESFAZIMENTO DO LOGOCENTRISMO NAS ARTES CÊNICAS

Tales Frey
Universidade de Coimbra
Portugal
talesfrey@me.com

Resumo

Neste artigo, pretende-se analisar a *performance* como um gênero artístico que exige uma reflexão em torno do ritual e das transposições dos atos cotidianos para o campo da arte, mas principalmente como uma manifestação que implica a inevitável consideração de que é um recurso cênico não mais calcado na palavra, funcionando como fator determinante para o teatro pós-modernista, que faz constante recusa ao texto em prol do chamado teatro pós-dramático.

Abstract

This article intends to analyze the *performance art* as an artistic genre that requires a reflection on the ritual and the transpositions of «everyday acts» to the field of art, but mainly as a manifestation that implies the inevitable assumption that a scenic resource no more hinges on the word, functioning as a determinant for Postmodernist theater, which is constant refusal of text in favor of so-called Postdramatisches Theater.

Palavras-chave: Performance, Teatro pós-dramático, Logocentrismo

Key words: Performance art, Postdramatisches Theater, Logocentrism.

Antes de mais, cabe enfatizar que a *performance*, enquanto gênero artístico, teve seu desenvolvimento nas artes visuais, mas a sua finalidade é indubitavelmente cênica.

Há quem sustente a ideia de que a *performance* esteja diretamente relacionada a rituais muito mais remotos, mas, aqui, é assinalado que o conceito de *performance* ligado à arte se expandiu como gênero no decorrer do século XX, momento da história em que a palavra, o *logos*, perde a hegemonia nas artes cênicas, que caminham para um sentido, inclusive, *figural*¹ de comunicação, onde signos substituem palavras, onde o texto convencional dá lugar ao semiótico.

Segundo a autora Roselee Goldberg, a história da *performance* se explicita com a publicação do primeiro manifesto futurista por Filippo Tommaso Marinetti no jornal *Le Figaro* em Paris no ano de 1909. Para essa autora, os primórdios da *performance* estão ligados ao *Futurismo* e às ações das chamadas vanguardas históricas, mas só nas décadas de 1960 e 1970 é que a *performance* passou a ser aceita como um meio de expressão artística independente, conquistando sua autonomia na história da arte. Esse período coincide com a afirmação da *arte conceitual*, em que a ideia era mais importante que o produto, sendo, então, a *performance* um meio frequente para executar tais pensamentos.

Jorge Glusberg afirma que dois acontecimentos foram determinantes para o futuro da *performance*: o recital apresentado pelos componentes do Dancers Workshop na Judson Memorial Church de New York e a fundação do movimento Fluxus.² Utilizando o termo “pré-história” para comentar as origens deste gênero artístico, Glusberg ainda aponta os desafios e provocações dos futuristas e dos dadaístas como movimentos que estabeleceram pontos de contato com o que, hoje, conhecemos por *performance*.

Para o autor Renato Cohen:

(...) há uma corrente ancestral da performance, que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo

¹ Termo utilizado pelo pensador Lyotard.

² Cf. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, p. 37.

*histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no cabaret do século XIX e na modernidade.*³

Talvez a origem, não só para a *performance* do século XX, mas para a arte em geral que foi feita a partir dele, deve-se ao pensamento de Nietzsche, que funciona como uma mola propulsora para a chamada *pós-modernidade* e para aquilo que Lyotard, pensador de vertente nietzschiana, denominou por *pluralismo* artístico, pois Nietzsche se afirma como questionador dos valores morais da tradição, mais especificamente, do modelo de moral de matriz cristã (uma moral de escravos que permanecem escravos), onde “(...) não há metafísica que não deprecie a existência em nome de um mundo suprassensível (...)”⁴. Em Nietzsche, está timbrada a “vontade de poder”, ou seja, o que está em evidência é o homem não mais tangenciado à proibição, ao impedimento e ao limite, mas sim ao excesso, à *hybris*, ao descomedimento do excesso dionisíaco, excesso criador. É uma filosofia que afirma a força de vontade em detrimento de um modelo de mundo que vivia de um maquinal extermínio da força criativa do sujeito. Modelo este que esteve, durante toda a história até o advento da modernidade, vinculado aos impedimentos impostos pela religião.

Através do niilismo, que acusa toda a cultura de raiz metafísica, “ideal ascético” que caracteriza a moral ocidental de raiz cristã, Nietzsche afirma a vida como tal, sem estar subordinado a nenhum sentimento que traduza culpabilidade ou menoridade. A arte para Nietzsche é aparência enquanto tal, sem que, por isso, sua realidade seja diminuída e, num sentido contrário a um ideal ascético, Nietzsche afirma um caráter plural da experiência de mundo, o que, ao menos nas artes, é demonstrado na explosão de diversidade de linguagens artísticas, dentre elas, a arte da *performance* e os desdobramentos a partir dessa expressão, como a *videoperformance*, por exemplo.

³ COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 41.

⁴ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*, p. 55.

Em *O nascimento da tragédia*, Nietzsche designa uma oposição entre Dioniso e Apolo, sendo que um é posicionado contra o outro, sendo Dioniso uma representação da liberdade, da pulsão, contra Apolo, a castração. O dionisiaco é a expressão do excesso que desfaz uma ordem e uma moral apresentadas como opressivas.

O elemento apolíneo configura a razão, a perfeição, a ordem, a harmonia, sendo assim, a linguagem verbal e a representação figurativa se incluem no que diz respeito a Apolo. Para Nietzsche, o *logos* teria transportado um elemento de repressão e ocultação em nome de um ideal de verdade, distanciando o homem de uma autêntica experiência do mundo.

Numa visão nietzschiana, a realidade desponta do excesso, que somente a música e Dioniso podem permitir; “(...) comparada à música, toda expressão verbal possui qualquer coisa de indecente; o verbo atrasa e embrutece; o verbo despersonaliza: o verbo banaliza aquilo que é raro”.⁵

A música, aqui, representa todo e qualquer elemento que abandona a linguagem racional e “embrutecedora” de ordem apolínea, a qual, analisada sob uma ótica teatral de recusa ao “textocentrismo”, vai de encontro com o ritual que antecede as normas estabelecidas posteriormente à expressão cênica teatral. A *performance*, que é, antes de tudo, uma expressão cênica, teve seu desenvolvimento, como manifesto artístico independente, no decorrer do século XX, momento em que começa a ocorrer uma forte rejeição ao texto como elemento dominante, o qual acabou por se tornar incontestável para as artes cénicas durante séculos.

O processo histórico de afastamento do texto e do teatro exige uma nova definição, sem preconceitos, de sua relação. Ela pode ser iniciada pela consideração de que o teatro veio em primeiro lugar: surgiu do ritual, apropriou a forma da dança mimética, configurou-se como um modo de comportamento e como uma prática antes de qualquer escritura.⁶

Nietzsche, através de *O nascimento da tragédia*, propõe-nos uma visão de mundo sob a crítica aos apegos morais tradicionais e à noção de verdade.

⁵ NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance TOME II*, p. 438.

⁶ LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*, p. 76.

Segundo Nietzsche, a tragédia nasce a partir do desenvolvimento do coro e da música, mais do que do verbo, da palavra (*logos*) e da representação. Nietzsche assegura, assim, uma “superioridade do não verbal sobre o verbal, do não representacional sobre o representacional”⁷. É válido fazer uma ressalva com relação à crítica ao discurso lógico-verbal em Nietzsche, pois este pensador é “um filósofo que pensa através de conceitos”⁸, é um “poeta que produz arte através de palavras”⁹.

O nascimento da tragédia se trata, ainda, de um ajuste teórico para a ópera de Wagner em particular, sendo um texto que afirma duas ideias que caminham de forma contrária: “a experiência da realidade através da representação e a experiência da realidade através de algo que, sendo embora de ordem cultural, não é representação”¹⁰.

Nietzsche comprova que ao lado da linha de pensamento Sócrates/Platão havia uma manifestação colateral que permitia a liberdade criadora (não constringida às coações de um *logos* limitativo); existia Dioniso ao lado de Apolo. Com isso, Nietzsche declara um retorno a uma sacralidade pré-religiosa em que a arte podia funcionar como um sustentáculo metafísico do próprio real.

O excesso desvenda-se como sendo verdade, a contradição, o deleite nascido das dores falava de si a partir do coração da natureza. E assim, em todos os lugares onde penetrava o elemento dionisiaco, o elemento apolíneo era suprimido e destruído.¹¹

A partir da condenação ao “ideal ascético”, Nietzsche propicia às artes uma redescoberta do ritual, mas sem que esse esteja preso à religião castradora e limitadora. Através do niilismo, Nietzsche faz seu protesto em prol da liberdade.

Notavelmente, quando falamos em *performance*, *happening* ou *liveart*, relacionamos o ritual a estes procedimentos artísticos, tendo consciência de que,

⁷ GOMES, Helder. *Friedrich Nietzsche: a arte como modelo da relação entre o homem e o real*, p. 13.

⁸ *ibidem*, p. 05.

⁹ *idem*.

¹⁰ GOMES, Helder. *Friedrich Nietzsche: a arte como modelo da relação entre o homem e o real*, p. 14.

¹¹ NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*, p. 41.

evidentemente, não estamos falando de um ritual propriamente dito, ou seja, algo relativo a rito, algo conectado a uma ordem prescrita das cerimônias que se praticam numa religião ou qualquer cerimonial, seita, culto, enfim, pois, na arte da performance (incluindo suas variações de nomenclaturas), há um caráter artístico atribuído. O fato deve-se principalmente por haver, neste manifesto artístico, uma ritualização dos atos cotidianos, um transpor do contexto corriqueiro para o artístico.

Segundo o autor Renato Cohen:

(...) arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “arte estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.¹²

O autor ainda explica que a *performance* possui uma conexão ontológica com um movimento maior, uma forma distinta de olhar a arte, sendo a *liveart*, havendo aí uma maneira peculiar de voltar o olhar para a arte: é estabelecida uma aproximação direta da arte com a vida, levando em conta a espontaneidade, o natural, em detrimento do que é previamente preparado, testado e ensaiado. Tirando a arte de sua função meramente estética, a *liveart*, arte ao vivo (arte viva), não deixa de ser um movimento de ruptura, o qual emerge como uma maneira de extrair o caráter sagrado da arte, porém como um resgate da característica ritualística dela através de um movimento que procura removê-la do ambiente convencional (teatros, museus e galerias) para estabelecer, para a arte, uma posição estrategicamente mais viva e transformadora.

Cohen afirma que a *liveart* acontece assim:

(...) de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer,

¹² COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 38.

*movimentar-se, beber um copo de água (como numa performance de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos*¹³

Sobre esse aspecto de pensar a arte da performance, John Cage disse, certa vez, que “gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro.”¹⁴ Levando em conta esta forma de encarar a arte, na dança, além de Laban, Isadora Duncan e Mercê Cunningham, por exemplo, desatam as amarras que mantinham a dança sob uma estrutura mais rígida, incluindo, ao seu repertório, ocorrências do próprio dia-a-dia, como caminhar, parar, sentar e mudar de roupa, por exemplo. “Personagens diárias (e não míticas), como guardas, operários, mulheres gordas, etc., passam a fazer parte das coreografias (...)”¹⁵. Pina Bausch, por exemplo, incorpora, nas últimas décadas do século XX, esse tipo de personagem em cena na sua conhecida “dança-teatro”.

Na música, alguns artistas, durante o futurismo na Europa, deslocaram elementos cotidianos para a arte, dando origem às músicas feitas de ruídos¹⁶, que John Cage (USA) também se apoiou para desenvolver, então, o silêncio como arte musical, *4'33*”, onde provou que não existe a possibilidade da não existência de som em nenhum ambiente; sempre haverá alguma espécie de ruído em qualquer situação e em qualquer lugar que estivermos.

Tal como Duchamp, que deslocaram objetos cotidianos para o espaço do Museu, atribuindo-lhes valor artístico, na arte da performance, desde o ato mais ordinário até o mais extraordinário da vida cotidiana foram inseridos nos trabalhos artísticos e expostos como arte. O principal pivô é o corpo do artista, que se apresenta de forma crua, diferentemente dos atores de teatro, que estão protegidos por uma personagem. Na arte da performance o que ocorre é que podemos ver o próprio artista a executar algo e não uma personagem a fazer uma cena.

¹³ *idem.*

¹⁴ *idem.*

¹⁵ *ibidem*, p. 39.

¹⁶ Em 1913, Russolo, em Roma, escreveu seu manifesto *A Arte dos Ruídos*.

Nas artes cénicas, a quebra mais radical com as convenções se dá efetivamente no *happening*, expressão que desfaz a distinção entre palco e plateia, além das definições aristotélicas de estruturação de cena. É válido frisar que a espontaneidade é explorada em outros gêneros teatrais, tais como o teatro do absurdo e o teatro expressionista, mas é no *happening* que este aspecto desponta com maior veemência. “El ‘happening’ responde a la intención de apropiarse directamente la vida a través de una acción”¹⁷.

Para o autor Renato Cohen, as principais diferenças do ator com relação ao performer é que o primeiro, ao nível da sustentação, está mais envolvido com a representação, enquanto que o segundo está apoiado na *liveart*, sendo que, diferentemente do ator-intérprete, o performer expõe sua presença como pessoa e não como personagem, embora haja sim um distanciamento do artista com relação a figura que ele expõe como atuante. Também, o “fio condutor”¹⁸ do ator é a narração e do performer se ampara na colagem/ritual. Outras diferenças significativas apontadas são com relação à ênfase marcada pela dramaturgia e pela crítica social-política por parte do ator, já do performer a ênfase é plástica, terapêutica e demarcada pelo discurso poético.

A origem do *happening*, *liveart* e, portanto, da arte da performance, está claramente reconhecida: o ritual. E é válido frisar que o ritual, que precede, por exemplo, a tragédia grega, está apoiado numa conjuntura de elementos que ultrapassam os limites da palavra. E numa pré-história mais recente do gênero da *performance art*, entre outros indícios, podemos observar a teatralidade do *Futurismo*, a descontextualização do *Dadaísmo* e o gesto da *ActionPainting*.¹⁹

Roselee Goldberg afirma em *A arte da performance: do futurismo ao presente* que, sempre que algum movimento pareceu localizar algum impasse, os artistas apoiaram-se nas ações performáticas como um modo possível de rescindir com as categorias existentes e apontar para novas direções. O registro inicial desta

¹⁷ FIZ, Simón Marchán. *Del arte objetual al arte de concepto: epílogo sobre la sensibilidad ‘postmoderna’*, p. 193

¹⁸ Cf. COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 135.

¹⁹ Os três indícios mencionados como origem do gênero da arte da performance são apontados pelo autor Renato de Fusco em *História da arte contemporânea*, p. 356.

ideia para a autora vem com a montagem de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em que o protagonista repetia inúmeras vezes a palavra “merda” e o próprio Alfred Jarry entrava em cena, anunciando as ações que iriam ocorrer, sendo assim um espetáculo determinante para marcar o início da história do desenvolvimento da performance nos moldes que apreciamos no decorrer do século XX. Essa peça foi marcada por elementos que instauravam a quebra de paradigmas com relação às artes cênicas da época, sendo um alvoroço que perdurou décadas de fama e ruptura. Então, Jarry “demoliu os frágeis pressupostos dramáticos de sua época, atacando as convenções sociais”²⁰. O espetáculo foi apresentado duas vezes sob aplausos e muitas vaias no Théâtre de L'œuvre.

Dois meses depois da publicação do manifesto futurista no jornal *Le Figaro*, Marinetti estreou sua própria peça, *RoiBombance*, no mesmo teatro. Conforme Goldberg observa, sem ocultar certa influência de Jarry, a concepção deste artista futurista era uma sátira à revolução e à democracia.

Ao regressar à Itália, Marinetti não tardou e principiou a sua concepção de *Poupees Électriques* no Teatro Alfieri, em Turim. Manteve a influência absorvida de Jarry e criou uma impetuosa introdução fundamentada no manifesto de 1909. Esta obra fez de Marinetti “uma curiosidade no mundo da arte italiana”²¹.

A performance futurista, no início, era mais um manifesto do que prática em si, mais merchandising do que produção de fato. Os performers futuristas mantinham a fama de baderneiros, então acabavam por despertar vaias e as piores reações na plateia, demonstrando assim que o público não estava apático, mas sim vivo todo o tempo. Esse era o verdadeiro objetivo dos artistas desse período: manter a plateia ativa. Essa plateia participava o tempo todo e os artistas não ansiavam pelo impassível aplauso final. Inclusive, Marinetti chegou a escrever um manifesto sobre “o prazer de ser vaiado”.

Junto com os pintores Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini e Giacomo Balla, Marinetti publicou ainda o *Manifesto técnico da*

²⁰ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, p. 13.

²¹ GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 03.

pintura futurista, base que os jovens futuristas usaram para traduzir ideias sobre “velocidade e amor ao perigo”²².

Os artistas futuristas voltaram-se para a arte da performance como uma maneira de obrigar o público a tomar ciência das suas ideias. Aliás, a arte da performance – ainda que neste instante não estivesse no formato como hoje conhecemos – estabelece uma relação bastante peculiar no que diz respeito obra/espectador, pois parece promover uma linha menos delimitada de separação entre estes dois polos. Por isso, Marinetti apreciava o chamado “teatro das variedades”, porque, para ele, este estilo de teatro não possuía mestres ou dogmas e era um modelo ideal para as performances futuristas, já que não havia um roteiro a ser seguido e isso obrigava o público a participar, libertando-o do lugar de *voyeur*, ou seja, de mero observador.

As *performances* obviamente toavam como eventos peculiares para a época. Em um espetáculo chamado *Fogo de Artifício*, de Balla, realizado em Roma, quarenta e nove cenários diferentes, acompanhados de variados efeitos de luzes, garantiam a obra, a qual não incluía nenhum corpo humano em cena. Esse espetáculo era composto somente por luz e cenário. Uma majestosa imissão de cenários e desenhos de luz que despontavam e submergiam para apenas uma única apresentação de somente cinco minutos.

Embora o corpo do artista tenha sido suprimido nesta concepção performática de Balla, no chamado “teatro sintético”, os cenários é que eram reduzidos ao mínimo; o espetáculo era efetuado com quase nenhum adorno. Dessas ações da época em que o corpo passa a ganhar destaque em detrimento dos ornamentos, merece destaque especial o espetáculo *Pés*, realizado por Marinetti, onde uma cortina cobria os performers até o nível da cintura, exigindo assim a máxima expressividade das extremidades inferiores.

Neste período, Marinetti concretiza uma outra obra sem grandes parafernalias, a qual foi intitulada por *Não há cão algum*, consistindo pura e simplesmente em uma passagem de um cão pelo palco. Aqui, assim como no espetáculo *Fogo de Artifício*, de Balla, não há nenhum corpo humano na obra,

²² *ibidem*, p. 04.

somente um animal irracional o faz existir enquanto evento, atribuindo assim um caráter completamente novo em comparação com os eventos teatrais e performativos de até então. De acordo com a noção apresentada por Jacó Guinsburg em *O teatro no gesto*, a tríade básica (atuante, texto e público) da expressão cênica está presente em ambos espetáculos, embora o corpo humano esteja ausente. Para Cohen, em *Performance como linguagem*, o atuante pode ser um boneco, um animal ou até mesmo um objeto e o texto deve ser entendido no seu sentido semiológico e não literal.²³

Segundo Goldberg, “os futuristas acreditavam que uma obra só teria valor na medida em que fosse improvisada (...) e não exaustivamente preparada”²⁴. Neste aspecto, em *Luz*, de Cangiullo, em que a performance não teve o menor preparo senão uma elaboração de um roteiro, a ação tem início com o palco e a plateia em escuridão absoluta durante “três NEGROS minutos”²⁵, então o que havia sido planejado para a ação era que houvesse atores espalhados na plateia para despertar a obsessão pela entrada de luzes, ocasionando a desordem e o desespero geral até que, por fim, todo espaço fosse iluminado de forma completamente exagerada. O espetáculo foi, então, transferido do palco para a plateia, fazendo existir somente atuantes e não espectadores, sendo esta uma reminiscência de Adolphe Appia.

Na Rússia, em São Petersburgo, além dos encontros no Café Cachorro Sem dono, situado na praça Mikhailovskaya, os performers partiam para as ruas tomados por trajes singulares como forma de “marchar” contra uma velha ordem. Os performers apresentavam-se, portanto, ao grande público quando caminhavam pelas ruas com suas vestimentas excêntricas, rostos pintados, “rabanetes ou colheres nas casas dos botões.”²⁶

Vladimir Burlíuk levava rotineiramente consigo um par de halteres de quase dez quilos, Maiakovski usava diariamente uma fantasia de zangão. Essas eram atitudes que libertavam as convenções da vida e da arte, fazendo valer a

²³ Cf. COHEN, Renato. *A performance como linguagem*, p. 28.

²⁴ GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 20.

²⁵ *ibidem*, p. 19.

²⁶ *ibidem*, p. 22.

afirmação de Marinetti quando diz: “chegará o tempo em que a vida deixará de ser mera questão de pão e trabalho ou uma trajetória de puro ócio: será uma obra de arte.” Essa declaração, a qual fez certo sentido também para Duchamp, que cortou os cabelos sob a finalidade de desenhar uma estrela na parte traseira da cabeça, ostentando seu corpo como suporte artístico, “gesto que pode ser visto como um vislumbre da arte de *performance*, ou pelo menos, da *bodyart*”²⁷, hoje, pode nos fazer compreender melhor atitudes de pessoas como Rick Genest, conhecido por *Zombie Boy*, um jovem que, através de uma *bodymodification*, vinculou a sua investigação estética pessoal de forma obsessiva sobre a sua própria pele, acarretando uma irremovível imagem de esqueleto realizada em si. Também, Erik Sprague, conhecido como “homem lagarto”, abdicou de sua silhueta humana para se assemelhar a este animal e, com a língua bifurcada e o corpo coberto de escamas (tatuagem), prometeu, em 2011, que irá implantar um rabo²⁸. Em suas apresentações, conforme faria o animal, Sprague come moscas e promove seus espetáculos carregados de ostentação da sua dor para serem contemplados pelos amantes do *freak show*.

A exemplo da relação estabelecida entre o ato performático, a própria vida do artista e um processo de descentralização da palavra na arte teatral, em Zurique, no Cabaré Voltaire²⁹. Frank Wedekind, que, nas suas encenações, enfatizava a representação teatral para manter a plateia sempre consciente de estar no teatro, promulgando certas noções brechtianas, chegava a urinar e a se masturbar no palco do Cabaré Voltaire. O público via de fato o artista a executar algo, onde a representação não permitia que o espectador se envolvesse e “acreditasse” na realidade posta em cena, mas sim na realidade do fazer a cena. Wedekind não exibia uma personagem, expunha-se enquanto artista na sua radicalidade nada interpretativa quando executava suas ações vistas como “libertinas”³⁰. O artista se apresentava em cabarés quando estava sem dinheiro ou

²⁷ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*, p. 19.

²⁸ Informação obtida no site oficial de Erik Sprague: <http://www.thelizardman.com/>. Consulta realizada em 07 de Janeiro de 2012.

²⁹ Fundador por Emmy Hennings e Hugo Ball.

³⁰ Pelos conservadores, Frank Wedekind era visto como uma “ameaça a moral pública”.

quando tinha suas encenações teatrais proibidas pela censura oficial. Naturalmente, por conta das suas propostas artísticas nada convencionais, era visto como um artista marginal³¹.

Emergiam na arte do início do Século XX, ideias dadaístas e surrealistas de acaso e de ações “não intencionais”, que influenciavam diretamente a arte da performance. Em meio aos movimentos surrealistas, surgem as chamadas “peças para ler”, com um universo tão onírico, que tornava o texto escrito praticamente “imontável”.

Antonin Artaud, artista francês, prontamente localizou um jeito de sair desse impasse e fundou, com Roger Vitrac, o teatro Alfred Jarry, em 1927, em homenagem a esse inovador, com o objetivo de restabelecer a liberdade total ao teatro, algo que há na música, na poesia e na pintura e da qual o teatro, segundo ele, ficou privado até esse momento. Artaud dizia que “no ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos, antes de mais nada, de um teatro que nos desperte: nervos e coração”³².

As convenções teatrais venceram. Tais como somos, somos incapazes de aceitar um teatro que continuasse a trapacear conosco. Temos necessidade de crer naquilo que vemos. Um espetáculo que se repete todas as noites segundo os mesmos ritos, sempre idênticos a si próprios, não pode conquistar nossa adesão. Temos necessidade de que o espetáculo ao qual assistimos seja único, que ele nos dê a impressão de ser tão imprevisto e tão incapaz de se repetir quanto qualquer ato da vida, qualquer acontecimento trazido pelas circunstâncias.³³

Em *O teatro e o seu duplo*, escrito no início da década de 1930, Artaud desvenda o urro, a respiração e o corpo do indivíduo como espaço primordial do ato teatral, denuncia o teatro digestivo e renuncia o castrador logocentrismo, rejeitando, assim, a supremacia da palavra. O “teatro da crueldade” de Artaud não permitia nenhuma distância entre intérprete e plateia; todos deveriam ser atuantes e todos deveriam fazer parte do processo ao mesmo tempo.

40. ³¹ Cf. GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p.

³² ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, p. 95.

³³ ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*, p. 33.

Artaud lança uma questão que se erige para admitir que o teatro reencontre sua autêntica linguagem: “(...) de sons, de gritos, de luzes, de onomatopéias (...)”³⁴ onde todos os elementos objetivos se transformem em signos. Estes signos, desprovidos da embrutecedora imposição da palavra, são visuais, sonoros e tem a mesma importância intelectual e de significados sensíveis quanto a que palavras contêm.

Com ações iniciadas em 1962, as quais envolviam rituais e sangue, Hermann Nitsch, artista austríaco nascido em 1938, retoma alguns antigos ritos dionisíacos e cristãos, transportando-os para um contexto moderno, onde supostamente ilustrava o conceito aristotélico de catarse através do medo, do terror e da compaixão. Nitsch via seus trabalhos como uma extensão da *actionpainting*, onde, ao invés de tinta, as entranhas de animais sacrificados eram lançadas contra os participantes da atuação para compor a sua pintura ao vivo. Segundo o artista, os impulsos instintivos e desaforados da humanidade tinham sido domados pelas mídias e, na experiência moderna, até mesmo o ritual com animais, algo completamente natural para o homem primitivo, foi suprimido. Os atos ritualizados compunham um meio de emancipar essa energia abafada através de um ato de expurgação e redenção com base no sofrimento.³⁵

É notável que, sem Artaud, talvez o reencontro com o ritual (instante pré-arte) tão presente na arte do século XX e ainda na do século XXI não seria possível. Festas *Raves*, eventos com exposições de suspensões, *modernprimitives*, entre outras ostentações da dor (forma de relação com a catarse presente nos rituais pré-teatrais), são imersões que relatam uma cultura que exhibe a aflição como espetáculo ritualizado, os quais recusam o texto como cerne de uma concepção teatral, remontando os ideias de Artaud, que foi o germe dos *happenings* e das criações coletivas de Grotowski e de Robert Wilson.

Outras ideias que se fazem ainda inexauríveis para a arte teatral atual, vieram da escola da Bauhaus e dos conhecimentos espaciais problematizados nas

³⁴ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, p. 102.

³⁵ Cf. GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 208.

teorias e práticas de Shlemmer. Esse artista desenvolveu uma teoria mais específica da arte da performance, estabelecida na forma da clássica oposição nietzschiana entre Apolo e Dioniso. Dos ensinamentos e das exercitações propostas por Shlemmer advém o aspecto mais marcante da Bauhaus, sendo a síntese entre a arte e tecnologia para atingir as formas “puras”. Para este fim, a performance foi o recurso mais eficaz, pois acoplava os recursos mecânicos e a concepção pictórica desenvolvida, as quais refletiam, ao mesmo tempo, a sensibilidade artística e a tecnologia da Bauhaus.

Outro aspecto notável neste período é a modificação corporal ou a conversão do corpo em uma espécie de corpo-máquina. O figurino schlemmeriano era constituído como um dos principais elementos das concepções das performances da Bauhaus, o qual estabelecia a compressão entre o corpo e o espaço de movimentação desse corpo. Schlemmer rompeu com as tendências inicialmente expressionistas das oficinas de teatro da Bauhaus para arquitetar coerentemente com uma geometrização abstracionista através da busca dos elementos do movimento e do espaço.

Relação entre “o Homem e a Máquina” ocupa o mesmo lugar de relevo tanto nas análises da Bauhaus sobre a arte e tecnologia, como nas abordagens dos performers ligados ao construtivismo russo ou ao futurismo italiano. Os figurinos da oficina de teatro eram desenhados de modo que a figura humana se metamorfoseasse num objeto mecânico, sendo esta uma redefinição da silhueta humana bastante trabalhada pelo performer Stelarc, o qual, dentro das suas propostas performáticas realizadas desde as últimas décadas do século XX até hoje, “retira o potencial do humano e apresenta o corpo como obsoleto, como uma estrutura ultrapassada.”³⁶ O artista procura expandir, por meio da tecnologia e da robótica, “as capacidades sensoriais, operacionais, funcionais, perceptivas e motoras do ser humano”³⁷.

A Escola da Bauhaus foi fechada em 1932 pelos nazistas e, em 1933, nos EUA, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus

³⁶ PIREs, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*, p. 95.

³⁷ *ibidem*, p. 96.

mudaram-se para um grande edifício de colunas brancas do qual se avistava a cidade de Black Mountain. Em 1936, Xanti Schawinsky entrou para o Black Mountain College e logo esboçou um programa de estudos cênicos, em grande parte, uma extensão de experiências anteriores da Bauhaus. “Este curso não pretende oferecer formação em nenhum segmento específico do teatro contemporâneo”³⁸, o curso propunha um estudo geral de fenômenos fundamentais, tais como espaço, forma, cor, luz, som, movimento, música, tempo, etc. Mais uma evidência de que a palavra não exercia mais a hegemonia para a elaboração da cena.

Durante a Segunda Guerra Mundial houve um acentuado decréscimo das ações performáticas na Europa, enquanto que, nos EUA, a arte da performance emergiu justamente no final dos anos 30, com a chegada dos exilados de guerra, havendo, por este motivo, um enorme fluxo de europeus que passaram a viver nos EUA, principalmente em New York. Por volta de 1945, a arte da performance tinha se tornado uma atividade independente no país.

Nos EUA, em 1937, John Cage exprime suas ideias no manifesto intitulado *O futuro da música*, onde faz uso de sons de veículos a passar, da chuva, de estações de rádio, etc. Em 1952, surge sua obra silenciosa *4'33"*, a qual comprova que não existe o silêncio. O primeiro interprete da obra, David Tudor, sentava-se ao piano durante os quatro minutos e trinta e três segundos, agitando silenciosamente os braços por três vezes. Nessa peça favorita de Cage, os espectadores deveriam compreender que toda ausência de música era justamente a música; do suposto silêncio, emergia o som dos ruídos. Diferentemente dos futuristas que eram vaiados e despertavam a ira da plateia, Cage foi bem recebido pelos espectadores americanos.

Influenciado pelo Zen-Budismo, Cage pensava que a arte não deveria ser diferente da vida, mas sim uma ação dentro da própria vida, levando em conta a casualidade e o acidental. Com isso, as ideias dadaístas e surrealistas de acaso e ações não intencionais foram transpostas para suas obras. Alguns pintores, os

³⁸ GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*, p. 111.

quais acabaram por ultrapassar os limites da tela, entre eles, Rauschemberg e Jackson Pollock, foram influenciados pelas aulas de Cage e pelos relatos de eventos ocorridos no Black Mountain College.

Em 1959, em New York, Kaprow possibilita que um grupo de pessoas assista ao *18 happenings em 6 partes*. No convite, havia a informação de que o público faria parte integrante dos *happenings* e que poderia vivenciá-lo simultaneamente. Além disso, continha a informação de que o espectador não deveria aplaudir ao fim de cada unidade, mas que poderia fazer isso depois da sexta unidade, se julgasse conveniente.

Happening é um termo inventado por Allan Kaprow ao fim da década de 50, sob a finalidade de denominar um acontecimento que é desenvolvido na presença do público, sem que haja “obstáculos à criatividade pura”, ou seja, objetos, transposições ou mediações.³⁹ Conforme explicita o autor Renato de Fusco, no *happening*, há uma inevitável passagem da ação bidimensional da pintura e da ação tridimensional da escultura para uma “espacialidade mais vasta e vivida”, a cena teatral. Porém, o próprio ambiente convencional do teatro passa a ser evitado, bem como os meios expressivos tradicionais, em uma criação que rejeita a supremacia da palavra em prol da gestualidade.

Em 1960, a dança, influenciada pelas ideias de Cage, dos *happenings* e das obras do grupo Fluxus, ganha uma nova extensão:

*No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances.*⁴⁰

Yves Klein, em *Antropometrias do período azul*, de 1960, através de uma pintura ao vivo, o artista propôs o abandono dos elementos comuns para a execução da pintura. Há aqui uma forte relação com a *actionpainting* de Pollock.

³⁹ Cf. FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*, p. 356.

⁴⁰ *ibidem*, p. 129.

Muitos dos artistas nomeados a seguir trouxeram clara influência das ações de Yves Klein, que dizia que “a arte era uma concepção de vida”⁴¹. A partir da década de 1970, a história da *performance* passou a ser mais estável, não sendo realizada como uma manifestação transitória para dar início a uma obra mais madura na pintura ou na escultura, como, por exemplo, no caso do futurismo na década de 1910.

A chamada *Arte Conceitual*, oriunda deste mesmo período, vinha com uma proposta contrária à da função comercial, havendo, portanto, uma rejeição dos materiais como tela, pincel, etc. O corpo passou a ser um recurso pertinente para expor tais ideais artísticos, então os performers usavam o corpo como suporte (justamente como Klein fez alguns anos antes). “Tendo em conta que a arte conceitual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não a sua representação na forma de objetos, o corpo tornou-se o meio de expressão mais direto”⁴².

Nesse período, há uma explosão de ações voltadas para o corpo, o que Amélia Jones chama de Bodyart, que é uma designação vaga para abranger uma vasta gama de interpretações, segundo Goldberg, portanto o termo *performance* abrange melhor todas nomenclaturas que dizem respeito a um mesmo tipo de expressão que tem o corpo como principal ponto de criação.

Nessa época, emergiu uma série de artistas que trabalharam com um conjunto de interferências criadas em seus corpos. Dentre eles, Dennis Oppenheim, que colocou um homem com uma perna mecânica e, com um maçarico, foi derretendo e alterando a postura desse indivíduo, enquanto sua perna era liquefeita. Em outra ação, o artista repousou um livro no peito e deixou que o sol queimasse a sua pele, sob a finalidade de marcar o objeto no seu corpo. Também deste mesmo período, Chris Burden recebeu um tiro a quatro metros de distância em seu braço para retratar o perigo de forma inovadora quando comparada às obras teatrais ou das artes visuais. Gina Pane fazia cortes auto-infligidos nas mãos, nas costas e no rosto; acreditava que a dor ritualizada tinha

⁴¹ *ibidem*, p. 135.

⁴² *ibidem*, p. 193.

um efeito purificador e pretendia sensibilizar uma sociedade anestesiada. Usava, como elementos nas suas performances, o sangue, o fogo, o leite e a recriação da dor.

Nas últimas décadas do século XX, sob a era da *Media Art*, assim como na arte em geral ocorre um hibridismo exacerbado, entre o teatro a performance, o efeito é de indistinção, pois um meio de expressão passa a interpenetrar no outro. *Die Klage Der Kaiserin*, de Pina Bausch é um exemplo da fusão entre vídeo, dança, teatro e *performance*, resultando numa espécie de *videodança*⁴³ se não for de fato isso.

Assim como nas artes visuais, as quais fizeram um retorno à pintura nos anos de 1980, o teatro e a dança promoveram um distanciamento dos fundamentos intelectuais das experiências dos anos de 1970. Os artistas desse período produziram obras mais tradicionais (entretenimento), com cenários, figurinos, corpos treinados, embora alguns artistas tenham permanecido ativos através dos moldes mais radicais da *performance art*.

O teatro “pós-dramático”, conforme nomeia Hans-Thies Lehmann, surge exatamente quando a performance evolui para uma condição que não a torna tão distante do teatro, tornando-se o que Roselee Goldberg chama de “nova performance”, “novo teatro” ou ainda, “performance fringe”. O teatro, a performance e a dança aos moldes dos períodos anteriores não deixaram de ser feitos, mas insurgia nesse momento, com maior ênfase, a síntese das expressões artísticas que estão impressas nos trabalhos de Pina Bausch, Gerald Thomas, Laurie Anderson, Jan Fabre, Anatoli Vassiliev, Peter Brook, Bob Wilson, ou ainda, do grupo ForcedEntertainment, entre outros. Estes artistas e coletivos da “geração da mídia” são exemplos de que, na arte contemporânea, não há mais possibilidade de se pensar isoladamente o teatro, a dança, a música ou qualquer outro meio de expressão; as artes estão completamente integradas. Portanto, não faz sentido manter o teatro sob as amarras da palavra, pois a comunicação teatral

⁴³ Videodança é uma forma artística que ainda está em desenvolvimento em todo o mundo; é basicamente formada da junção da dança, do vídeo, das novas tecnologias e do cinema.

passa a ser calcada em outros novos recursos, oriundos das artes visuais, da dança e de outros manifestos artísticos.

Caminhamos para uma arte total, para uma transmídia, para a eliminação de suportes que impedem ou que se tornem mais importantes que a própria transmissão da mensagem artística.⁴⁴

Tomando emprestada a observação da autora Christine Mello com relação ao vídeo e seus limites, as expressões artísticas, “ao modo antropofágico, devem ser desfrutadas, comidas, negadas, transmutadas”⁴⁵.

Referências bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COHEN, Renato. *A performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Porto: Res-Editora, s/d.
- FIZ, SimónMarchán. *Del arte objetual al arte de concepto – Epílogo sobre la sensibilidad “postmoderna” (1960-1974)*. Madrid: Akal, 2001.
- FUSCO, Renato de. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – Do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GOMES, Helder. *Friedrich Nietzsche: a arte como modelo da relação entre o homem e o real*. Porto: Universidade do Porto, s/ data.

44 COHEN, Renato. *Performance como linguagem*, p. 163.

45 MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*, p. 21.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. São Bernardo do Campo: Estação Liberdade, 2005.

JONES, Amélia. *BodyArt - Performingthesubject*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva, 1987.

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

MELLO, Christine. *Extremidades do vídeo*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. *La volonté de puissance, Vol. II*. Paris: Gallimard, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

PIRES, Beatriz Ferreira. *O corpo como suporte da arte*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

SCOVINO, Felipe. *Arquivo contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

VERGINE, Lea. *Il corpo come linguaggio (la "body-art" e storiesimili)*. Milão: GiampaoloPrearo Editore, 1974.