



Foto: Marta Mencarini

Corpos Informáticos, Replexo [performer: Diego Azambuja], Performance em telepresença SESC-Pinheiros, SP, 2006

# PERFORMANCE ARTÍSTICA NO VIVO E AO VIVO

MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS

Certo, eu não o compreenderei jamais;  
eu não aprenderei nunca quem você é;  
você permanecerá sempre fora de mim.  
Mas esses: não ser eu, não ser mim, nem meu,  
tornam a palavra possível e necessária entre nós.  
Luce Irigaray

A performance é arte tornada ação corporal efêmera, realizada no vivo ou ao vivo, isto é, realizada com a presença de *performers*, artistas e interatores (espectadores convidados à participação) ou realizada por meio de novas tecnologias de comunicação, como a internet. Aqui, não consideramos toda ação (*to act*) performance (*to perform*). O que denominamos performance é arte, isto é, voluntariamente ato que visa revelar o outro do mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de sensível inteligibilidade, entre seres humanos. Inteligibilidade sensível entendida sempre como faísca: pedaços desgarrados de compreensão redimensionável. E o sensível inteligente como aquilo que perdura. A sensação é aquilo que dura (DELEUZE; GUATTARI, 1991). A percepção é aquilo que nos deixa abertos ao mundo. A performance quer tocar a percepção e ser guardada como sensação acariciada por alguma busca de compreensão.

A *performance art* nasceu como *happening* (evento); alguns a chamaram *body-art*, outros, *art corporel*, todos reivindicando para si o lusco-fusco inicial de um novo movimento artístico. Allan Kaprow, em 1984, em Salzburg, confidenciou-nos que apenas Wolf Vostell e ele faziam *happenings*, segundo a sua concepção de *happening*, qual seja, ação artística envolvendo a participação ativa do público. Como Kaprow, entendemos performance como ação aberta à participação do público, que assim não mais se chama "público", mas "interator". Aberta à participação do interator, toda performance teria um viés de improviso. François Pluchart (1983, p. 123) preferiu intitular seu livro *L'art corporel* (arte corporal) e assim se colocou: "Se a expressão 'arte corporal' tem o mérito de manter a questão do corpo no interior do domínio da arte, a palavra 'performance' gerou os piores mal-entendidos".<sup>1</sup> Concordamos com Pluchart: o corpo é o sujeito e o objeto da arte da performance.

Arnaud Labelle-Rojoux (1988, p. 310), em *L'acte pour l'art*, fala, sem discriminação, sobre a história dos *happenings*, da *art corporel*, e termina afirmando: "Qualquer forma que ela [a arte ação] tome é, no entanto, o fundo que é impossível negar: ela 'esteve lá'. Melhor: ela está lá. Ela se chama performance, diferente, ela terá amanhã outro nome". Assim, entende-se per-

Maria Beatriz de Medeiros é pós-doutora em Filosofia, doutora em Artes e Ciências da Arte (Université Paris I-Sorbonne), coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos ([www.corpos.org](http://www.corpos.org)), artista visual (exposições em todo o Brasil e no exterior) e professora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB). Possui diversos livros e textos publicados.

<sup>1</sup> Esta e as demais citações escritas originalmente em língua estrangeira foram aqui livremente traduzidas por nós.

formance como arte-ação, o ato tornado arte, a arte tornada ação. Mas a compreendemos, sempre, como intersubjetividade. Assim, a performance em telepresença define-se por ações realizadas entre interatores, mediados por máquinas. Do nosso ponto de vista, o “mover robôs à distância” não configura performance artística, arte corporal ou *happening*, por não envolver geração de intersubjetividade. No entanto, ações realizadas à distância, por um ser humano, por meio de máquinas, pode ser arte, mas não a denominamos performance.

A performance pode se dar na rua, em espaço *in situ* ou em telepresença. Na rua e em telepresença, ela tem maior possibilidade de atingir pessoas que não circulam no circuito das artes e assim ampliar seus espectros.

A performance é uma exterioridade diante do mercado de arte. Sendo obra de arte efêmera, ela está muito longe de ser objeto de consumo. Sendo imaterial, ela se nega como bem de consumo. Sendo muitas vezes realizada em grupo, ela desfia o conceito de autoria. Aberta à participação do interator, ela radicaliza seu caráter goso.

A performance é carícia, logo metamorfose: inédita, efêmera, translingüística, grupal, intersubjetividade. Ela se inventa a cada atuação, relacionando-se com o espaço específico onde se dá. Improviso. Ela é linguagem sem gramática, sem léxico. Não funda conceitos, testa, experimenta. Realiza-se e nada conclui. Deixa o interator abandonado à sua percepção desestabilizada.

**CIÊNCIA NÔMADE** Deleuze e Guattari (1991) muito caminharam no pensar e muitos universos camuflados nos abriram. No entanto, percebe-se em seus escritos que os mesmos se perderam em dualidades. Convenhamos, ao final de cada texto, eles sempre afirmam que os dois extremos se confundem, se inter-relacionam, se interpenetram: estado/máquina de guerra; espaço liso/espaço estriado; ecúmeno/planômeno; conceito/expressão etc. Porém, o conceito de “rizoma” nos levaria a uma compreensão mais dinâmica do mundo: um lugar de trocas, seres vivos em transformação, algo que acontece no tempo: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 37).

Deleuze e Guattari propõem “rizoma”; nós propomos o conceito de “Maria-sem-vergonha”,<sup>2</sup> que faz rizoma quando seus caules, pesados de flores, prostram-se sobre a terra, mas também produz cápsulas herbáceas que explodem, espalhando sementes mínimas. Assim, a Maria-sem-vergonha é árvore e rizoma simultaneamente. E por conter “ia-sem-ver”, ela privilegia todos os sentidos, retirando o valor da visão dado pela arte desde há muito. A performance envolve a totalidade dos sentidos: corpo, perfume, tato, toque, som, movimento, o outro etc.

Com esse conceito, aproximamo-nos de nosso conceito de performance e sentimo-nos confortáveis como mulheres que somos. Como mulheres, pois essas são os verdadeiros corpos sem órgãos da civilização ocidental.

2 Maria-sem-vergonha é um conceito desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Maria-sem-vergonha: erva suculenta, da família das balsamináceas (*Impatiens sultani*), originária de Zanzibar, e que cresce espontaneamente no Brasil, podendo ter flores rubras, violáceas ou alvas. Quase uma praga, necessita de muita água e sol. Na seca, quase desaparece; na época de chuva, renasce com força quase infantil.

Ainda, com Deleuze e Guattari (1991, v. 5), em *Mil platôs*, podemos dizer que a arte sempre foi uma ciência nômade. A arte, mas como rasgo maior diríamos que a linguagem artística performance, é, atualmente e desde seus primórdios, a “ciência nômade” por excelência, pois ela vem revertendo o tranqüilo mercado econômico onde a arte se instalou confortavelmente. Ela é ciência nômade, ela se quer carícia (IRIGARAY, 1997) e carinho. Nela, subjetividades se dão no respeito recíproco.

Tentemos um paralelo entre a linguagem artística performance e o que Deleuze e Guattari (1991), partindo de Michel Serres, afirmam ser uma “ciência menor” ou “ciência nômade”.

# (jogo-da-velha) 1. “O fluxo é a realidade mesma ou a consistência” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 25).

A performance se dá no tempo e se concretiza no efêmero, sendo, então, por excelência, fluxo. Realizada em grupo e aberta à participação do interator, ela é permuta, seu espaço é gasoso. Ela é heterogênea: sendo troca viva, não se estabiliza; sendo efêmera, desafia a morte. A performance artística é sempre ímpar e inconstante, construindo-se como circunstância.

Pensemos também na idéia de fluxo para pensar a performance. Sendo fluxo, fluido, mas sobretudo gasoso, o espaço da ciência nômade deve ser necessariamente todo o espaço: espaço “público”, a rua, o espaço institucionalizado, a praia, lá onde você caminha, lá onde me sento para ler na rua, na rede mundial de computadores. Trata-se de compor: composição.<sup>3</sup>

3 Ver Medeiros e Martins (2007).

# (jogo-da-velha) 2. “É um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico, ao constante” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 25).

A arte, a partir da linguagem artística performance, abre-se para possibilidades de permutas inéditas. Trata de levar uma proposição ao interator, levar certos instrumentos, rebentos, alguns papéis, ou apenas palavras, gestos, e com esses poucos ou muitos elementos tentar suscitar reação. É o ser humano, todo e qualquer, a quem se dá a palavra, o gesto, o chamado, a resposta.

Marcel Duchamp, colocando um objeto – não qualquer – encontrado (*ready-made*) na galeria de arte, alegou: “Isto é arte porque eu sou um artista”. Joseph Beuys afirmou: “Todo homem é um artista”. Assim, se arte é mesmo aquilo que toca os sentidos, como afirmei em *Aisthesis* (MEDEIROS, 2005), se o próprio da arte é gerar *afectos* e *perceptos*, como afirmam Deleuze e Guattari (1991), então todos são suscetíveis de encontrar e destacar em nosso mundo pleno de objetos aqueles *perceptos* que os *afectam*.

A possibilidade de participação na criação e execução de uma obra artística alerta para essa necessidade de se sentir existindo.<sup>4</sup>

4 Medeiros (2007).

# (jogo-da-velha) 3. “O modelo é turbilhonar, em um espaço aberto onde as coisas-fluxos se distribuem” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 25).

Aqui Deleuze e Guattari se referem à diferença entre o espaço liso e o espaço estriado. Esses conceitos utilizados são, de fato, emprestados a Pierre Boulez, que distingue esses dois espaços-tempos da música: espaço liso onde “se ocupa o espaço sem medi-lo”; e espaço estriado, onde “se mede o espaço a fim de ocupá-lo”. Notemos que são espaços-tempos. No espaço estriado, a medida pode ser regular ou irregular; no entanto, ela é sempre determinável. No espaço liso, o corte, ou a separação, “poderá efetuar-se onde se quiser”.

Podemos comparar a performance à música de Boulez. Ambas ocorrem no espaço-tempo liso, no qual o improviso abre a obra de arte para a ruptura, o sobressalto. Esses ocorrerão em inesperados momentos.

# (jogo-da-velha) 4. “O modelo é problemático, e não mais teorematizado” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 25).

“Aqui se caminha de um problema aos acidentes, aqui existem deformações, transmutações, passagens ao limite, operações em que cada figura designa um ‘acontecimento’ muito mais que uma essência. [...] O problema não é um ‘obstáculo’, é a ultrapassagem do obstáculo, uma *pro-jecção*, isto é, uma máquina de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 1991, p. 26, ênfase no original).

Na performance, existem acidentes, transmutações, passagens ao limite, em que cada figura designa um acontecimento e também uma essência. No entanto, acreditamos que o interessante em uma ciência nômade não seria ultrapassar um obstáculo, nem uma projeção, muito menos uma máquina de guerra. Esses pensamentos, a nosso ver, têm uma raiz masculina.

A ciência nômade da performance se quer carícia, carinho, respeito à intersubjetividade, descoberta de um mundo feminino. Aqui não há nem *pro-jeta*, nem máquina de guerra.

Como Luce Irigaray (1997), acreditamos que o esquecido é o ser dois (*être deux*), o entre dois no qual a cada um é dado o direito de ser e de ser com. É um pensar e fazer o mundo como algo que se dá entre, entre pessoas, entre sensibilidades, entre seres humanos, entre subjetividades fluidas.<sup>5</sup>

A carícia é um ato intersubjetivo (IRIGARAY, 1997, p. 54).

Quanto à noção de acontecimento, citaremos Michel Foucault (2005, p. 87): “O acontecimento – a ferida, a vitória/derrota, a morte – é sempre efeito, perfeita e belamente produzido por corpos que se entrecrocaram, se misturam ou se separam”.

5 Irigaray (1997), em *Être deux*, apresenta a base de uma relação com o outro que permanece ignorada. Ela critica os monopólios patriarcais e tenta elaborar uma cultura com dois sujeitos respeitosa de suas diferenças buscando a coexistência na diversidade.

O acontecimento se dá na relação, relação de corpos plenos ou espectrais em suas subjetividades abertas e respeitadas do outro. Isso, sem ferida, sem vitória/derrota que tanto apreciam guerreiros másculos. Da morte, estamos enojadas. Diríamos: o acontecimento – carinho, encontro/desencontro, partilha – é sempre feito, defeito, intrigantemente, produzido por corpos, reais e espectrais, que se acariciam, se misturam ou se separam.

O significado de uma performance depende de um reconhecimento de si no outro. O toque tenta sentir o outro. A carícia é permuta efetiva. Desejo de encontro. A *performance art* traz para a arte elementos desse desejo de partilha. *Aisthesis*. Realizada no vivo ou ao vivo, ela permite interação de seres desejantes e isso é o que consideramos característica maior da performance.

A performance se quer troca no espaço gasoso do entre dois. Não se trata de impor uma faceta de realidade nem uma possibilidade como verdade. Trata-se de compor em um entrelaçar. O espaço da performance pode ser o entre espaço onde subjetividades se propõem ao *jogo*.

#### Bibliografia

- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Qu'est ce que la philosophie?* Paris: Minuit, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *Um diálogo sobre os prazeres do sexo*. Nietzsche, Freud, Marx. Theatrum Philosophicum. São Paulo: Landy, 2005.
- IRIGARAY, Luce. *Être deux*. Paris: Grasset, 1997.
- Labelle-Rojoux, Arnaud. *L'acte pour l'art*. Paris: Les Éditions Evidant, 1988.
- MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis*. Estética, educação e comunidades. Chapecó: Argos, 2005.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Bernard Stiegler*. Reflexões (não) contemporâneas. Chapecó: Argos, 2007.
- \_\_\_\_\_.; MARTINS, Fernando Aquino. Parafernâlias: composição urbana e uéb arte iterativa. *Polêmica*, n. 22, out./dez. 2007. Disponível em: <[http://www.polemica.uerj.br/pol22/cimagem/p22\\_fernandomaria.htm](http://www.polemica.uerj.br/pol22/cimagem/p22_fernandomaria.htm)>. Acesso em: 9 jul. 2008.
- MOLES, Abraham; ROHMER, Elizabeth. *Psychologie de l'espace*. Bruxelas: Casterman, 1978.
- PLUCHART, François. *L'art corporel*. Paris: Images 2, 1983.
- STATES, Bert O. Performance as metaphor. *Theatre Journal*, Baltimore, p. 1-16, mar. 1996.