

PERFORMANCE**PERFORMANCE**Tiago Barcelos Pereira Salgado¹

Resumo: O texto trata do domínio da performance e de suas múltiplas definições. Em um recorte histórico o texto busca definir e aproximar a performance tanto do domínio da arte quanto em suas reverberações, pelas reflexões de Schechner, em outros domínios levando-nos a pensar o campo da performance no âmbito da vida cotidiana.

Palavras-Chave: Teoria da performance. Vida cotidiana. Comunicação.

Abstract: The text deals with the field of performance and its multiple definitions. In a historical view the text seeks to define and approximate performance both from field of art as for its reverberations, reflections by Schechner in other areas leading us to think about the field of performance in the context of everyday life.

Keywords: Performance studies. Everyday Life. Communication.

1. Performance

A conceituação de *performance* é ampla e polêmica. Em função da ausência do termo *performance* ou de alguma palavra equivalente em espanhol e em português, Taylor destaca que, na América Latina, a “*performance* tem sido comumente referida como arte da *performance* ou arte da ação.” (TAYLOR, 2003, p. 21, tradução nossa). Tal constatação assemelha-se ao apontamento feito por Zumthor (2007), que verifica que o termo *performance*, apesar de ser historicamente de formação francesa (*parfournir*), é oriundo do

¹ Doutorando em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela UFMG. E-mail: tigubarcelos@gmail.com.
Dispositiva – v.2, n.2 (2014): novembro, 2013 – junho, 2014

inglês, de modo que, nos anos 1930 e 1940, a nomenclatura é emprestada ao vocabulário da dramaturgia e espalha-se nos Estados Unidos na expressão de diferentes pesquisadores. A noção de *performance*, nesse período, era compreendida como uma manifestação cultural lúdica, “fortemente marcada por sua prática” (ZUMTHOR, 2007, p. 30). Zumthor (2007) destaca, também, que o conceito constituía uma noção central nos estudos de comunicação oral.

O caráter multifacetado do termo tem, há alguns anos, despertado o interesse de pesquisadores das mais diversas áreas e escolas. A constituição de um campo de estudos sobre a *performance*, muitas vezes denominado Estudos da *Performance* (*Performance Studies*) ou Teoria da *Performance*, deu-se de maneira interdisciplinar, com contribuições e abordagens de pesquisadores que transitavam entre mais de uma área do saber. Os anos 1960 e 1970 constituíram um período histórico marcado por reflexões e sistematizações teóricas que buscaram compreender a *performance* nos campos das Artes, da Literatura e das Ciências Sociais. As diferenças de análise entre tais disciplinas do conhecimento, como pontua Langdon (2006), encontram-se nos enfoques e objetivos de análise e menos nos princípios e conceitos centrais. Durante essa época, os estudos antropológicos, por exemplo, centram-se, preferencialmente, nos rituais, enquanto os estudos de linguistas tendem, em sua maioria, para festejos e celebrações populares. Apesar da variedade de manifestações pesquisadas, podemos notar que elas dialogam entre si, seja em termos de pensar uma “comunidade de falantes” ou outras variantes possíveis.

Os estudos em torno da *performance* se propõem a estruturar um modo próprio de olhar para um fenômeno que acontece em todas as culturas (SCHECHNER, 2003a, 2006; LANGDON, 2006). Compreender a globalidade da prática performática e considerá-la como uma categoria universal, como sugerem os autores, implica em tomá-la como um conjunto de ações, como um tipo de comportamento:

Performances são ações. Enquanto disciplina, os estudos da *performance* consideram a ação muito importante em quatro aspectos. Primeiro, o comportamento é o “objeto de estudo” dos estudos da *performance*. [...] Segundo, a prática artística é uma grande parte do projeto de estudos da *performance*. [...] A relação entre estudar *performance* e realizar uma *performance* é integral. (SCHECHNER, 2006, p. 1-2, tradução nossa).

Com o passar dos anos, as inquietações em torno da *performance* permaneceram. As preocupações da década de 1980, de acordo com Carlson (2010), alternaram do foco no *performer* e no ato performático para uma consideração de quem observa a *performance* e a reporta, bem como para as implicações cognitivas, políticas e sociais desse processo. Durante os anos 1990 e 2000, segundo Langdon (2006), é possível observar um crescimento do número de pesquisas sobre *performance* e publicações dedicadas ao tema, principalmente na Antropologia. A autora ressalta, ainda, a constituição de diversos grupos de pesquisa no Brasil por pesquisadores que retornaram de estágios de formação no exterior, como, também, o aumento do número de dissertações e teses sobre o assunto.

As diferentes perspectivas de apreensão da *performance*, como prática ou como objeto de estudo, dificultam precisar esse conceito. Ao considerar que a *performance* está presente em todas as culturas e que pode ser tomada como ações que se realizam em determinado contexto em função de um certo tipo de comportamento que se executa, tal como proposto por Schechner (1985, 2003a, 2003b, 2006), essa nomenclatura, que se pretende inclusiva, como ressalta o autor, ganha abrangência e assume uma posição de termo guarda-chuva que tenta dar conta de várias manifestações culturais. Em decorrência dessa amplitude, a noção de *performance* acaba por se esvaziar e se tornar imprecisa.

A respeito dessa imprecisão, Mary Strine, Beverly Long e Mary Hopkins citadas por Carlson (2010), como também Fischer-Lichte (2011), argumentam que o termo é essencialmente contestado. Haveria um desacordo na construção da essência do conceito de *performance*, ou melhor, podemos notar diferentes modos de compreensão e apreensão dessa “espécie de atividade humana” (CARLSON, 2010, p. 11). O termo parece, de acordo com Carlson (2010) e Sibilia (2010), mais um obstáculo do que um auxílio, pois, ao tentar apanhá-lo, ele escorrega e escapa de uma formatação única e suficiente.

Apesar desses pontos de vista destacarem a porosidade implícita na definição de *performance*, podemos pensar e ordenar um modo próprio de percepção da *performance* como fenômeno e modelo para a compreensão de certo tipo de comportamento, considerando a *performance* de maneira alargada, ou seja, para além de uma manifestação artística executada por um artista (*Performance Art*).

O pioneirismo dos Estudos da *Performance* (*Performance Studies*) é creditado ao pesquisador Richard Schechner, que inicia a reflexão em torno de diferentes comportamentos

em diferentes culturas a partir dos anos 1950 e 1960. O interesse de Schechner se encontra nos intercâmbios e proximidades entre o ritual e o teatro, tal como nos apresenta Silva (2005). A partir dessas duas instâncias, Schechner (1985) compreende a *performance* como movimento *continuum* e recíproco de uma à outra. Por essa via, a *performance* é analisada segundo as categorias de transporte e transformação. A prática performática se refere, desse modo, à transcendência que supostamente ocorreria durante o processo ritual, em que o *performer* – agente “do” e “no” ritual – seria transportado, em uma dimensão psíquica, para um mundo além do mundo comum.

Essa perspectiva de análise também compartilha formulações com os estudos em torno do processo ritual elaborados pelo antropólogo Victor Turner, com quem Schechner desenvolveu diferentes trabalhos. Carlson (2010) e Silva (2005) realizam um apanhado descritivo e histórico sobre as produções e confluências entre os dois teóricos. Interessa-nos destacar alguns pontos de interseção entre os dois enfoques provenientes do campo antropológico. A esse respeito, é válido sublinharmos uma noção primordial que perpassa a compreensão de Schechner (1985, 2003a, 2003b, 2006) sobre a *performance*: o “comportamento restaurado” ou “comportamento duplamente exercido”.

A formulação de “comportamento restaurado” por Schechner (1985, 2003a, 2003b, 2006) está fundamentada na concepção de “drama social” proposta por Victor Turner, a partir do modelo aristotélico de tragédia grega. A noção elaborada por Turner está presente em seu ensaio *Schism and Continuity in an African Society* (1950), que por sua vez remonta aos “ritos de passagem” ou “ritos de transição” estudados pelo antropólogo Arnold van Gennep, cuja interpretação dos diferentes eventos rituais também era feita em analogia ao teatro grego (CARLSON, 2010; DAWSEY, 2005, 2006, 2007; DAWSEY; RODRIGUES, 2005; SILVA, 2005).

Ao centrar-se nos estudos de rituais, Arnold van Gennep, citado por Carlson (2010), verificou diversas cerimônias em que os indivíduos passavam de um papel social para outro. Nesse sentido, esses eventos eram vistos como “ritos de passagem”. Os “dramas sociais”, propostos por Victor Turner podem ser compreendidos como processos sociais em que a experiência dos indivíduos passa por uma “ação reparadora” (DAWSEY, 2007). Em outras palavras, eles dizem respeito à uma situação inter-relacional, cuja função é operar como “transição entre dois estados de atividades culturais mais consolidados ou mais

convencionais” (CARLSON, 2010, p. 30). Segundo essa perspectiva, a *performance* é compreendida por Turner como um momento de expressão que completa uma experiência (DAWSEY, 2005; TURNER, 1982).²

Tendo como base os estudos de Turner sobre as imbricações entre ritual e teatro e considerando essas duas práticas como indistintas, ou seja, ambas são *performances*, Schechner (1985, 2003a, 2003b, 2006) desenvolve o conceito de “comportamento restaurado”, entendendo que a *performance* se trata de “ações físicas ou verbais que são preparadas, ensaiadas ou que não estão sendo exercidas pela primeira vez. Uma pessoa pode não estar consciente de que está exercendo um pedaço de comportamento restaurado.” (SCHECHNER, 2003a, p. 50).

A respeito disso, Diana Taylor (2003, p. 18, tradução nossa) acrescenta que “as *performances* funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas, ou o que Richard Schechner chama de “*twice-behaved behavior*” (comportamento duas vezes executado)”.

Precisemos melhor essa concepção. “Performar” diante de uma audiência, ou seja, comportar-se frente a um ou vários sujeitos, significa realizar atos que foram/são aprendidos socialmente e incorporados pelos sujeitos da ação. Atos que orientam, ainda que de maneira não consciente, o agir. A título de exemplificação, Schechner (2003a, 2006) aponta o comportamento de um bebê que repete o gesto de levar a colher com comida à boca por ter visto a mãe fazer o mesmo. Quando adulto, realiza o mesmo gesto para com o(a) seu(sua) filho(a), da mesma maneira como aprendeu com a mãe na infância. Podemos considerar, assim, que o “comportamento restaurado” se refere à recombinação de comportamentos outrora exercidos socialmente, seja por parte do sujeito que realiza a ação ou daqueles que a fizeram, tendo como material as rotinas, os hábitos e ritualizações presentes na vida cotidiana, religiosa ou artística. Trata-se, portanto, de uma repetição não redundante, como procuram pensar Schechner (2006) e Zumthor (2007).

² O termo *performance* deriva do francês antigo *parfournir* e significa “completar” ou “realizar inteiramente” (DAWSEY, 2005). Taylor (2003) acrescenta que ao basear sua compreensão de *performance* segundo essa raiz etimológica francesa, Victor Turner, como também outros antropólogos que escreveram durante os anos 1960 e 1970, entende que “as *performances* revelam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura” (TAYLOR, 2003, p. 19, tradução nossa). Desse modo, Turner propôs que através de suas *performances*, os povos poderiam compreender a si mesmos.

A *performance*, nesse sentido, implica um agente que se comporta como se fosse outra pessoa ou mesmo ele próprio, mas em outros estados de sentir e ser. Para que as operações de restauração do comportamento funcionem, é preciso que exista, mesmo no cotidiano, alguma consciência por parte do *performer* de que ele assume um papel social (CARLSON, 2010). Um comportamento anteriormente exercido não é retomado de maneira exata, justamente em função da situação em que a *performance* é realizada, bem como do *performer* que a executa e as audiências que se formam em torno da prática performática, pois “nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc., mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente.” (SCHECHNER, 2003b, p. 28). A inventividade e originalidade estariam na possibilidade de deslocar “um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que este seja inaceitável ou inesperado.” (SCHECHNER, 2003a, p. 33).

Outro modo proposto por Schechner (2006) para a compreensão da *performance* como “comportamento restaurado” se refere ao ensaio e à repetição. Ao pensar sobre a *Performance Art*, como também sobre o teatro, o autor considera que o processo performático se configura como uma sequência espaço-temporal. Essa dinâmica processual, segundo o teórico, é recorrente em todos os tipos de *performance*, desdobrando-se em três fases, que por sua vez, desdobram-se em dez partes. A exposição sobre o tema é ampla e abrangente, não cabendo esmiuçá-la aqui. Interessa-nos destacar que o ensaio, como parte da prática performática, principalmente da *performance* artística, como se debruça Schechner (2006) ao pensar o processo performático, diz respeito a uma fase criativa, em que o(s) *performer(s)* e o(s) diretor(es) podem editar e revisar o material que servirá para a ação a ser apresentada. A repetição de movimentos durante o ensaio é retomada durante a *performance*, ou seja, o comportamento que é realizado frente às audiências restaura o que foi treinado anteriormente.

Essa dimensão ritualística apropriada por Schechner (1985, 2003a, 2003b, 2006) nos auxilia a compreender a *performance* como uma prática processual e relacional, que se dá no espaço e no tempo e que implica passado, presente e futuro ao recombinar modos de agir. O processo performático indica, ainda, uma temporalidade estendida e dilatada, aberta e cíclica, no sentido de que as ações em curso na vida nunca estariam completas, mas em

constante vir a ser, em um constante rearranjo de experiências passadas que novamente podem ser vi-venciadas e narradas. Compreendemos, também, que a narração da experiência, ou seja, a colocação em linguagem, verbal ou corporal, constitui uma constante (re)invenção e (re)expe-rimentação de si, uma vez que lembrar de algo implica em (re)contar uma experiência de maneira reformulada, segundo o percurso que até o momento foi vivido.

Precisamos atentar, ainda, para o modo como a comunidade, para retomarmos a prá-tica ritual pela via antropológica, (cor)responde e (co)ordena os sentidos que emanam da *per-formance*. Assim, “tratar algo como *performance* significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. *Performances* existem apenas como ações, interações e relacionamentos” (SCHECHNER, 2003a, p. 29). A *performance*, então, não está em alguma coisa ou em alguém, ainda que o corpo seja o *locus* prioritário da ação performática nos seres humanos ou animais, mas entre o *performer* e a audiência, criada conjuntamente por ambos (CARLSON, 2010; FISCHER-LICHTE, 2011).

2. Performance Artística (*Performance Art*)

Referindo-se ao cenário norte-americano, Carlson (2010) considera que a *Performance Art*³ se consolida como movimento artístico durante os anos 1960 e 1970. Essas duas décadas ficam conhecidas como virada performativa (*giro performativo* – espanhol, *performative turn* – inglês) e compreendem um momento social e histórico marcado pelos questionamentos que se dirigem à arte como uma instituição, principalmente em relação ao espaço das galerias e dos museus de arte. Os artistas reavaliam suas motivações e intenções em fazer arte, indo além da aceitação popular. Para tanto, eles se voltam para a investigação geral dos processos artísticos.

Em um contexto mais amplo, valores e estruturas predominantes são questionados nas esferas política e cultural. Dentre as diferentes manifestações de cunho ideológico desse pe-ríodo, podemos destacar o movimento estudantil de maio de 1968 ocorrido em Paris, na

³ Ao discorrer sobre o termo *performance art*, RoseLee Goldberg citada por Bouger (2011) ressalta o caráter problemático em se empregar tal nomenclatura ao se fazer menção a uma ampla gama de trabalhos que recorrem a diferentes artes e mídias. Ela pontua também uma recusa dos próprios artistas em serem rotulados de *perfor-mers*.

França. É interessante perceber que uma das reivindicações desse movimento apoia-se no ideal romântico de banir a separação entre arte e vida e a divisão entre arte e público. Em meio a esse contexto, Guy Debord irá desenvolver sua crítica à “sociedade do espetáculo”.

Alguns anos antes, mais precisamente ao final década de 1950, podemos perceber que as práticas artísticas de Allan Kaprow, bastante relacionadas à *Installation Art* e aos *Happenings*, aproximam-se daquilo que uma e duas décadas depois seria chamado de *Performance Art*. Esse movimento artístico abarcaria, nesse sentido, uma série de manifestações artísticas que começavam a surgir nesses anos e que não se enquadravam na dança, na escultura, na pintura, no teatro ou em qualquer outro gênero artístico.

Kaprow citado por Toro (2010) ressalta que os *Happenings* de 1950 teriam uma dimensão coletiva, enquanto a *Performance Art* de 1960 e 1970 seria individual, ainda que possamos citar manifestações de ambos os aspectos em diferentes épocas. “O traço comum em todas essas práticas espetaculares é a especificidade do espaço, sua relação com o público e o *hic et nunc* [aqui e agora], ou seja, o fato de que as *performances* são de caráter efêmero.” (TORO, 2010, p. 153). Kaprow trabalha com a perspectiva de que o espetáculo ao vivo (*performance*) aproxima-se da vida social, ou seja, a vida em si oferece conteúdo à arte e pode ser vivida como arte. Tal aproximação entre arte e vida presente nas obras de Kaprow é bastante influenciada pelo pensamento de Erving Goffman, como destaca Toro (2010).

Nas décadas de 1960 e 1970, podemos notar a execução de vários artistas de algo que se diferenciava, perceptivelmente, das limitações e padrões formais artísticos estabelecidos anteriormente pelos cânones já consagrados. A *performance* artística, de acordo com Carlson (2010) e Goldberg (2006), pode ser considerada herdeira do Futurismo, por meio do Dadaísmo, do Surrealismo e dos *Happenings*, como também das “pinturas-poemas” de Norman Bluhm e Frank O’Hara. Esse movimento artístico remete, como apontam os autores, a outras manifestações artísticas em que o corpo e suas gestualidades assumem o centro da ação, como, por exemplo: o circo, o *vaudeville*, os *shows* de variedades e os *music halls* – eventos públicos que se destacaram ao longo do século XIX. Alguns artistas desse período, que podemos destacar são: Ana Mendieta, Chris Burden, Dan Graham, Gina Pane, Joan Jonas, John Cage, Lao Tzu, Laurie Anderson, Marina Abramović, Vito Acconci, Stelarc, entre outros. O grupo *Fluxus* também foi destaque nesse período e

Dispositiva – v.2, n.2 (2014): novembro, 2013 – junho, 2014

contava com a participação de George Maciunas, Joseph Beuys, Nam June Paik, Yoko Ono, entre outros.

Com relação ao cenário brasileiro, durante as décadas de 1960 e 1970, podemos mencionar as criações artísticas de Hélio Oiticica, tais como “Parangolés” e “Penetráveis”, como também as produções de Lygia Clark, como por exemplo a instalação “A Casa é o Corpo” (1968) e o trabalho “Baba Antropofágica” (1973), como experimentações artísticas que nos dão a ver índices de “performatividade”, uma vez que as obras desses dois artistas se apresentam como um convite à ação. As instalações artísticas propostas por Hélio Oiticica, por exemplo, possibilitam que o público trace seu próprio percurso pela obra e possa, ainda, experimentar sensorialmente o corpo, que pode entrar em contato com diferentes materiais e texturas. Dentre outros artistas e grupos artísticos brasileiros, com propostas próximas à prática performática, podemos mencionar: Flávio de Carvalho (1950), Grupo *Rex* (1960), Hudinilson Jr. (1970) e Guto Lacaz (1980) (ITAÚ CULTURAL, 2011).

Nesse período histórico, de acordo com Goldberg (2006), a obra de arte era vista como algo supérfluo e comercializável no mercado de arte. Os artistas formulam, assim, a ideia de “arte conceitual”, ou seja, uma arte que tem nos conceitos o seu material. Essa concepção de-riva da definição de Marcel Duchamp, em 1913, de que o artista seria aquele que seleciona materiais e experiências para compor a obra. Desse modo, notamos que o conteúdo ou o pro-duto da obra importa menos que suas qualidades expressivas. O corpo assume, dessa maneira, o *locus* de expressão artística, em uma tentativa de se desvincular do vetor econômico que atravessava a produção artística desse contexto histórico, de modo que a *Performance Art* pre-tendia não ser comprada ou vendida. Goldberg (2006) sublinha algumas tentativas dos grandes conglomerados de cinema e televisão de comercializar a *Performance Art*, mas essa prática artística, como a autora evidencia, manteve-se, durante os anos 1960 e 1970, “desafiadoramente fiel a sua intenção manifesta de ser arte ao vivo, feita por artistas de talento” (GOLDBERG, 2006, p. 197).

Nos anos 1980, de acordo com Carlson (2010), as *performances* artísticas se voltam para as preocupações ecológicas e, a partir dos anos 1990, essa prática artística se envolve “com as preocupações, os desejos e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe ou gênero, pelo teatro tradicional ou mesmo pela *performance* moderna, pelo menos em seus anos de formação” (CARLSON, 2010, p. 163). *A Performance Art* adquire, Dispositiva – v.2, n.2 (2014): novembro, 2013 – junho, 2014

assim, segundo o autor, um cunho identitário e de resistência entre feministas, *gays* e negros.

Precisamos destacar, ainda, que nos anos 1990, os artistas se deparavam com dificuldades relativas à invenção de maneiras distintas de incorporar tecnologias ao palco. As produções dessa década utilizam a tecnologia não apenas como um recurso de ilusão, mas também como “uma técnica para difundir informação e criar, no palco, paisagens conceitualmente provocadoras e visualmente sensíveis” (GOLDBERG, 2006, p. 212), como as *performances* de Robert Lepage e do coletivo *Dumb Type*. Nessa época, a apropriação do vídeo pelos *performers* também é salientada pela pesquisadora. As *performances* com vídeo eram, em sua maioria, encenadas privadamente e apresentadas como instalações e consideradas como extensões de ações ao vivo. Dentre os artistas que recorriam ao vídeo, podemos listar: Matthew Barney, Nam June Paik, Paul McCarthy e Peter Campus.

A transição entre *performance* ao vivo e mídia gravada é um processo contínuo que tem sido reforçado pelo

fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens ao redor do globo através da *internet* e pela rápida polinização cruzada de estilos entre *performance*, MTV, publicidade e moda. Nesse sistema infinitamente conectado, com sua capacidade de transmitir sons e imagens em movimento e pôr as pessoas em contato em tempo real, a *internet* é vista por alguns artistas e apresentadores como um novo e estimulante caminho para a arte da *performance* (GOLDBERG, 2006, p. 215).

Ao pensar sobre a *Performance Art* a partir dos anos 2000, Goldberg (2006) enfatiza o crescimento exponencial do número de artistas que se dedicam a essa modalidade artística em quase todos os continentes, bem como o volume de livros, cursos acadêmicos sobre o assunto que surgem a todo o momento e o grande número de museus e galerias de arte contemporânea que abrem as portas a esse movimento. Gostaríamos de mencionar duas passagens em que a pesquisadora avalia a produção performática atual, que nos parecem sintetizar este início do século XXI.

Hoje, a arte da *performance* reflete a sensibilidade célebre da indústria de comunicações, mas é também um antídoto essencial aos efeitos do distanciamento provocado pela tecnologia. Porque é a presença mesma do artista performático em

tempo real, da “suspensão do tempo” dos *performers* ao vivo, que confere a esse meio de expressão sua posição central. (GOLDBERG, 2006, p. 215).

[...] a arte da *performance* continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil que os artistas utilizam em resposta às transformações de seu tempo. Como demonstra a extraordinária diversidade de material nessa longa, complexa e fascinante história, a arte da *performance* continua a desafiar as definições e se mantém tão imprevisível e provocadora como sempre foi. (GOLDBERG, 2006, p. 217).

3. Performance e vida cotidiana

Compreendemos a *performance* como uma prática comportamental, relacional, processual e autoconsciente, composta por séries de atos e gestos simbólicos que formalizam e expressam diferentes modos de se experimentar o corpo através da manifestação de sua presença perante uma audiência. Ao ser convocada, a audiência modela e reconfigura os atos e gestos simbólicos enquanto coparticipa do processo. A *performance* existe, assim, apenas no momento de sua atualização em determinado contexto e se modifica na mesma medida em que é arrastada espaço-temporalmente no compasso e no ritmo da experiência. Há uma mútua vinculação entre *performer* e audiência, em que ambos negociam e coproduzem sentidos.

Deixemos mais precisa a nossa argumentação. A *performance* pode ser estudada, como destacamos, em outras dimensões que não somente a artística. Ao atentar para as situações cotidianas, Schechner (2003a, 2006) lista oito tipos de *performance*, que se apresentam de maneira distintas ou sobrepostas: na vida diária, cozinhando, socializando-se, apenas vivendo; nas artes; nos esportes e outros entretenimentos populares; nos negócios; na tecnologia; no sexo; nos rituais – sagrados e seculares; na brincadeira (*play*).

A diversidade da lista nos deixa ver que o termo abarca diferentes ações realizadas em diversas situações. Com relação à *performance* entretenimento, tal como proposta por Schechner (1985, 2003b), precisamos destacar dois pontos. O primeiro aspecto diz respeito à distinção conceitual que o teórico faz entre “eficácia” e “entretenimento”. As duas classificações são utilizadas pelo autor, de acordo com Silva (2005), com a finalidade de diferenciar eventos performáticos entendidos como “ritos” daqueles definidos como “teatro”. Segundo Schechner (1985, 2003b), uma *performance* pode ser definida como “eficácia” quando opera na solução de conflitos, provoca mudanças radicais, redefina

Dispositiva – v.2, n.2 (2014): novembro, 2013 – junho, 2014

posições, papéis e/ou *status* de atores sociais, assumindo repercussões significativas na sociedade. Desse modo, o autor compreende que “ritos de passagem”, “dramas sociais”, “ritos de iniciação”, entre outros, podem ser tomados como exemplos típicos de *performances* que envolvem a noção de “eficácia”.

Portanto, para Schechner, seria esta polaridade, entre “eficácia” e “entretenimento”, que consiste na diferenciação considerável do “rito” (ou “ritual”) para o “teatro”, pois, segundo ele, de fato, nenhuma *performance* é puramente “entretenimento” ou absolutamente “eficácia”, uma vez que dependendo das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, o tipo de envolvimento da audiência, “rito” pode ser visto como “teatro” e vice-versa (SILVA, 2005, p. 49-50).

O segundo aspecto implica em reconhecer que o entretenimento é uma das funções da *performance* como nos aponta Schechner (2003b, p. 45) ao reconhecer que a prática performática é “um importante repositório de conhecimentos e um veículo poderoso para a expressão de emoções”, e de opiniões, podemos acrescentar. Essa função da *performance* é tomada pelo autor levando-se em conta a relação “entre” *performer* e audiência, de modo que

entretenimento significa alguma coisa produzida para agradar o público. Mas o que agrada a uma audiência, pode não agradar a outra. Portanto, ninguém pode especificar o que, exatamente, constitui o entretenimento – exceto para dizer que quase todas as *performances* lutam, de uma maneira ou de outra, para entreter. (SCHECHNER, 2003a, p. 47).

Compreendemos que entreter não necessariamente implica em agradar a audiência, como enfatiza o teórico na citação mencionada. O autor tenta relativizar o argumento empregado ao afirmar que audiências diferentes podem ter percepções e gostos diferentes, mas alega uma certa imprecisão do que seja entretenimento. Precisamos, então, problematizar essa concepção.

Carlson (2010) destaca que uma das possibilidades de compreensão da *performance* é entender que essa prática se configura como uma atividade de entretenimento conscientemente produzida para uma audiência. Entreter, nesse sentido, se remontamos à raiz latina do termo – *inter* (entre) e *tenere* (ter) –, significa colocar-se “entre” a audiência

visando seu divertimento. O entretenimento, como argumentam Herschmann e Kischinhevsky (2008), está diretamente vinculado à “sociedade do espetáculo”, que prima por investir na imagem, na aparência, na visibilidade. Herschmann e Kischinhevsky (2008) compreendem que as narrativas performáticas dos atores sociais são exibidas em uma outra arena: a arena midiática.

Considerando tais perspectivas, interessa-nos frisar que a *performance* requer a colocação de uma ação, de uma prática, entre o *performer* e a audiência. Entreter, dessa maneira, é um recurso de mediação entre *performer* e audiência. A relação estabelecida entre ambas as partes durante a *performance* opera, então, pelo reconhecimento por parte da audiência daquilo que lhe é próprio no *performer*. Em outros termos, ao “performar” ante uma audiência, o *performer* assume uma responsabilidade para com ela. O agrado da audiência decorre, assim, da identificação dela com o *performer*, bem como dos assuntos postos em evidência na interação, que passam a integrar temáticas comuns partilhadas pelas comunidades de interesses. A insatisfação ou o desagrado diz respeito à discordância das audiências com relação aos argumentos apresentados pelos *performers*.

Antes de avançarmos, há pelo menos duas implicações que precisam ser ressaltadas em relação aos oito tipos de *performance* listadas por Schechner (2003a, 2006). Primeiro, a *performance* pode estar associada ao “desempenho” de certo agente. Nesse sentido, a ação demonstrada diz respeito à “habilidade técnica”⁴ que o ser ou objeto detém ou desenvolve. Assim, o termo “desempenho” é, de acordo com Carlson (2010), usado para se referir a habilidades físicas particulares exibidas publicamente por agentes em *performance*, em que a presença física do corpo se faz necessária. A capacidade dos agentes em realizar determinada prática está associada, ainda, ao ensaio e à repetição.

Na *performance*, podemos evidenciar, também, uma dimensão experimental, como abordamos em relação aos modos de apropriação do corpo e emprego da linguagem pelos agentes. O segundo aspecto a ser destacado é que o corpo é o lugar privilegiado em que a *performance* se realiza e, para tanto, convoca uma audiência em torno da qual o ato é

⁴ A habilidade técnica de um ser se refere à capacitação cênica de um determinado ator ou artista, por exemplo. Para os animais, podemos citar a atuação de elefantes em apresentações circenses, os quais recebem treinamento específico prévio. Em relação aos objetos, exemplificamos com automóveis, entre outras possibilidades.

exibido. Por essa via, então, um dos significados plausíveis para “performar” é “ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas” (SCHECHNER, 2003, p. 26).

Em decorrência desse agenciamento de corpos humanos, como destacado por Carlson (2010), o *performer* pode estabelecer uma responsabilidade, um compromisso, um vínculo com as audiências. Vale sublinhar aqui que desde muito antes, como no teatro grego, a pre-sença de uma plateia era imprescindível para a realização do espetáculo. O que se altera com a *performance*, se pensada como prática artística, é o tipo de relação que se estabelece ou passa a ser estabelecida com a audiência, como destacamos anteriormente ao argumentarmos sobre a coparticipação e a troca de papéis (quem é o *performer* e quem é a audiência). É pre-ciso pontuar novamente que a *performance* não se encontra nem no *performer* nem na audi-ência, e sim neste entre-lugar, nessa vinculação, nesse compromisso, nessa responsabilidade mútua entre *performer* e audiência.

A perspectiva dramaturgica apresentada por Erving Goffman (1956, 1985), em certa medida, aproxima-se bastante do primeiro ponto listado por Schechner (2003a, 2006) – vida cotidiana – e nos auxilia a ampliarmos as possibilidades de compreensão da *performance*⁵ e a responsabilidade que o *performer* estabelece para com a audiência, uma vez que o sociólogo toma “elementos do teatro para descrever o social e elementos do social para descrever o tea-tro” (TORO, 2010, p. 151).

Ao atentar para o cotidiano, mais especificamente para a “ordem da interação” (domí-nio do face a face), Goffman leva em consideração

a maneira pela qual o indivíduo apresenta, em situações comuns de trabalho, a si mesmo e a suas atividades às outras pessoas, os meios pelos quais dirige e regula a impressão que formam a seu respeito e as coisas que pode ou não fazer, enquanto realiza seu desempenho [sua *performance*] diante delas (GOFFMAN, 1985, p. 9).

Segundo esse argumento, podemos alargar a formulação proposta por Schechner (2006) de que *performances* são ações. O ponto de vista goffmaniano nos aponta que a *performance* é uma ação, mas não qualquer tipo de ação. Juntamente com o sociólogo, podemos compreender que “performar” é apresentar ao outro ou a vários outros um modo

⁵ O termo *performance*, utilizado originalmente por Goffman (1956), foi traduzido para o português como “desempenho” (GOFFMAN, 1985). Outras vezes, o termo aparece como “representação”. Preferimos utilizar o termo no original para evitarmos ambiguidades.

de agir, um tipo de conduta que é próprio ao indivíduo que realiza a ação e que possui influência sobre a quem se endereça – perspectiva partilhada com Hymes (2004) no que diz respeito à compreensão da *performance* como subgrupo de conduta.

Ao retomar a concepção de *performance* elaborada por Goffman (1956, 1985), Silverstone (2002) frisa que a vida social é uma questão de administrar a impressão. Segundo o autor, vivemos em um mundo das aparências, em uma “cultura apresentacional”, em que indivíduos e grupos apresentam seus rostos em múltiplos cenários. Juntamente com Goffman (1956, 1985), o autor compreende que a prática performática implica a presença de uma audiência.

Em *performance*, o *performer* não apenas se apresenta para o outro como também revela a si mesmo, o que Silverstone (2002, p. 133) apreende como “um ato essencialmente reflexivo”. A reflexividade diz, a esse modo, da apresentação do eu como si mesmo frente aos outros. Nesse sentido, podemos considerar que haveria uma linha tênue entre o “não eu” e o “não não-eu” (SCHECHNER, 1985), entre a “pessoa” e o “personagem”. Silverstone destaca, ainda, que performamos o tempo todo e que “o mundo é performado dentro de nossa mídia diariamente” (SILVERSTONE, 2002, p. 136), uma vez que ela nos oferece recursos e oportunidades para tanto. O autor atenta, assim, para a visibilidade própria aos *media*, a qual os sujeitos sociais recorrem a fim de se exibirem, aparecendo para uma vasta gama de outros sujeitos sociais.

Podemos completar a perspectiva de Silverstone (2002) com a variedade de dispositivos móveis e múltiplas telas acessíveis à maioria das pessoas. Tais instrumentos ocupam a vida social, agenciam e coordenam, em partes, as relações sociais, atravessadas, principalmente, pelas imagens que neles circulam. O sentido de impressionar, dessa maneira, é ampliado, di-zendo também do ato de causar uma impressão (admiração, espanto ou comoção) e deixar uma impressão, uma marca, uma imagem gravada, registrada nos diversos suportes.

Voltemos a Goffman (1956, 1985) para esclarecermos a apresentação do *eu* na vida cotidiana. Ao apresentar-se perante uma audiência – parte essencial da interação segundo o ponto de vista goffmaniano –, o agente em *performance* regula o modo como se dá a ver e, em decorrência do que oferece ao público, resulta uma impressão, uma aparência. Caberia ao *performer*, portanto, realizar o “gerenciamento das impressões”, ou seja, empreender

esforços – conscientes ou inconscientes – para administrar as informações postas em cena durante o processo interacional, de maneira a influenciar a opinião dos múltiplos olhares. Ao coparticipar da *performance* e ser integrada ao processo, a audiência define a situação em função da informação que lhe é disposta. Essa informação diz respeito a quem o *performer* aparenta ser; em outras palavras, aquilo que ele permite mostrar, aquilo que é visto e apreendido pela audiência. Nesse processo cognitivo (“O que está acontecendo?”), enredam-se ambientação, objetos colocados em cena e, principalmente, o corpo, no que se refere aos atos e gestos simbólicos, à voz e às vestimentas. Ao definir a situação e ser consciente da *performance* que se desenrola espaço-temporalmente, então, a audiência pode interferir nessa prática.

Referências

- BOUGER, Cristiane. *A performance e a reconstrução do efêmero*. **Indanca.txt**, vol. 3, p. 22-57, abr. 2011. Disponível em: <http://idanca.net/wpcontent/uploads/2011/05/idancatxt_vol3_8_spread.pdf>. Acesso em: 15 out. 2012.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- DAWSEY, John C.; RODRIGUES, H. Dewey, Dilthey e Drama: um ensaio em Antropologia da Experiência. **Cadernos de campo**, São Paulo, Ano 14, v. 13, n. 13, p. 177-185, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2011.
- DAWSEY, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 2, p. 527-570, dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0034-77012007000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 24 jun. 2011.
- DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos**, Revista de Antropologia Social, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 17-25, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/view/7322/5249>>. Acesso em: 24 jun. 2011.
- DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de campo**, São Paulo, Ano 14, v. 13, n. 13, p. 163-176, 2005. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/da/cadcampo/ed_ant/revistas_completas/13.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: Abada Editores, 2011.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Edinburgh: University of Edinburgh, 1956.

GOLDBERG, RoseLee. A arte de ideias e a geração da mídia: 1968 a 200. In: GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Cap. 7, p. 142-217.

HERSCHMANN, Micael; KISHINHEVSKY, Marcelo. A “geração podcasting” e os novos usos do rádio na sociedade do espetáculo e do entretenimento. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 1, n. 37, p. 100-1007, dez. 2008.

Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/4806/3610>>.

Acesso em: 29 mai. 2012.

HYMES, Dell. Breakthrough into Performance. In: HYMES, Dell. **“In vain I tried to tell you”**: essays in Native American ethnopoetics. USA: Nebraska University, 2004. Cap. 3, p. 79-141.

ITAÚ CULTURAL. Performance. In: **ITAÚ CULTURAL**. 2011. Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbe te=3646>. Acesso em: 15 out. 2012.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **ILHA**, Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 8, n. 1, 2, p. 163-183, 2006. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>>. Acesso em: 21 mai. 2012.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. O que é *performance*? **O PERCEVEJO**, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003a.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York, USA: Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance Theory**. New York, USA: Routledge, 2003b.

SIBILIA, Paula. O artista como *performer*: Dilemas do eu espetacular nas artes contemporâneas. In: LABRA, Daniela (Org.). **Performance presente futuro**, vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano e Oi Futuro, 2010. p. 14-20.

SILVA, Rubens Alves da Silva. Entre “Artes” e “Ciências”: a noção de *performance* e *drama* no campo das Ciências Sociais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 11, n. 24, p. 35-65, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v11n24/a03v1124.pdf>>. Acesso em: 25 dez. 2011.

SILVERSTONE, Roger. Performance. In: SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Edições Loyola, 2002. Cap. 8, p. 129-146.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **O PERCEVEJO**, Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, p. 17-24, 2003.

TORO, Fernando de. O que é performance? Entre a teatralidade e a performatividade de Samuel Beckett. In: **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis: UDESC/CEART, v. 1, n. 15, p. 149-172, out. 2010. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2011/Urdimento%2015.pdf>>. Acesso em: 11 abr. 2012.

TURNER, Victor W. **From ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

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