

**COHEN, Renato. *Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2019.***

Performance: ritualização da oralidade, tecnologia...

**Cit. Dir.** Por outro lado, os modos inventivos e as ações ideológicas da arte-performance perpetrados por Joseph Beuys, pelos situacionistas em maio de 1968 e pela ação antiartística Fluxus ou contracultural de inúmeros atuantes são, hoje, contra absorvidos ou antropofogizados pelos curiosos mecanismos da mídia e da indústria cultural, que diluem assim sua virulência antissistema — dos ridículos reality-shows aos contorcionismos dos apresentadores “performáticos” da MTV informa-se toda uma produção associada de certo modo, *performance*, mas destituída de sua virulência transformadora. (MATUCK in COHEN, 2019, p. 14).



Pollock e Kounellis: representações estéticas objetuais.  
*Body Art*: o corpo como suporte, deslocando a atenção do produto para o processo. (ver COHEN, 2019, p. 14).

**Cit. Dir.** A ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno. A autoflagelação controlada, programada por Gina Pane propunha ao espectador um contato direto com uma ação dramática não representada concebida como um elemento estático. (MATUCK in COHEN, 2019, p. 15).

No Brasil, no entanto, a absorção da performance refletiu um típico processo de colonização cultural, no qual os mais recentes avanços da cultura americana ou europeia são excessivamente valorizados pela mídia e assumidos de maneira rápida e superficial, gerando eventos, obras e publicações equivocadas, e um público despreparado. (MATUCK in COHEN, 2019, p. 16).

De 1982 para cá aconteceram muitas performances, porém nada foi elaborado em termos conceituais. (ver COHEN, 2019, p. 25).

O termo performance no Brasil foi, erroneamente, associado a qualquer tipo de produção alternativa, tratando-se muitas vezes de sketches de improvisação. Existe uma diferença entre os happenings que representam uma produção menos improvisada e às performances que se colocam dentro de uma produção muito mais extensamente preparadas. Happenings: improviso e espontaneidade. Performance: preparação. (ver COHEN, 2019, p. 26-27).

Por último, dentro dessa conceituação inicial da performance, é importante discutir-se a questão da hibridez desta linguagem: para muitos, a performance, pertenceria muito mais à família das artes plásticas, caracterizando-se por ser a evolução dinâmico espacial dessa arte estática. (COHEN, 2019, p. 29).

Poderíamos dizer, numa classificação topológica, que a *performance* se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade. (COHEN, 2019, p. 30).

É claro que a dificuldade de falar-se sobre algo que não se presenciou é extensível a qualquer análise de arte, mas, no caso da performance, esta dificuldade é maior pelo fato de estarmos lidando com o que Schechner chama de *multiplex code*. O *multiplex code* é o resultado de uma emissão multimídia (drama, vídeo, imagens, sons etc.), que provoca no espectador uma recepção que é muito mais cognitivo-sensória do que racional. Nesse sentido, qualquer descrição de performance fica muito mais distante da sensação de assisti-las, reportando-se, geralmente, essa descrição ao relato dos “fatos”, acontecidos. (COHEN, 2019, p. 31).

Dificuldade de definir a performance: devida à sua natureza anárquica.

**Cit. Dir.** Mas nem por isso, podem se designar por performance certas experiências (na verdade “intervenções”) feitas por radicais ou livre-atiradores. (COHEN, 2019, p. 31).

Sesc Pompeia e Centro Cultural São Paulo são referência para a performance.

**Cit. Dir.** Em 1983, o Sesc Pompeia realiza o II Ciclo de Performances. No centro Cultural cria-se um espaço destinado a essa linguagem: “o Espaço Performance”. No MIS, no mesmo ano, realiza-se o I Festival de Vídeo e do evento participam *performers* que utilizam tecnologia e vídeo na sua criação — caso de Otávio Donasci com as suas videocriaturas. (COHEN, 2019, p. 31).

Fechando de certa forma um ciclo, a Funarte realiza em agosto de 1984, o seu I Festival de *Performances*. Participam desse evento — Guto Lacaz, Ivald Guarnatto, TVDO, Paulo Yutaka e artistas de vários estados do Brasil. Se nessa mostra não se atingiu o nível de festivais do Sesc, tendo se realizado algumas *performances* bastante primárias, o evento teve seu valor pela polêmica instaurada. Eis o trecho da crítica de Sheila Leirner que cobriu o festival:

Lamentável. A sala Guiomar Novaes, transformada subitamente numa “casa de ninguém”, como o palco para um desfile de incompreensões. A começar pelo próprio conceito de performance. Pois *performance* não é “qualquer coisa”. A ideia de que “qualquer coisa pode ser arte” já constituiu há algum tempo um paroxismo eficaz. Hoje, quando já se experimentou tudo o quase tudo, ela é uma ideia ultrapassada, reacionária e até ideologicamente suspeita. O público foi uma vítima... perdeu-se uma excelente oportunidade de revelar novos conceitos e provocar a reflexão de uma audiência excepcionalmente receptiva. (COHEN, 2019, p. 31).

Live art: dessacralização da arte, tirando-a de uma função meramente estética. Ritualização dos atos comuns da vida, incorporação dos movimentos cotidianos na dança com Isador Duncan e Merce Cunningham (ver COHEN, 2019, p. 38).

**Cit. Dir.** Na música, essa ruptura se deu com Satie, Stockhausen, John Cage e outros: silêncio, ruídos etc., passam a ser aceitos como forma musicais. Cage introduz a aleatoriedade nos seus “concertos”, reforçando a ideia (que se apoia num conceito zen de vida) de uma arte não intencional.

Na literatura, podem se mencionar tanto experiências empíricas, como a proposta surrealista de da escrita automática que vem do jorro, o fluxo e não a construção formal, quanto experiências

altamente elaboradas, como as de James Joyce que em *Ulisses*, por exemplo, procura reproduzir o fluxo vital da emoção e do pensamento e narra a epopeia de um cidadão absolutamente comum. Nas artes plásticas esse processo de entropização é quase automático. (COHEN, 2019, p. 38).

**Procurar:** A perda de uma Excelente Oportunidade de revelação”. O Estado de São Paulo, 7 de Agosto de 1984.

**Cit. Dir.** É importante enfatizar o papel de radicalidade que a performance, como expressão herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem como uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta força motriz da arte.

A arte, como formula Freud, caminha com base no princípio do prazer e não no princípio de realidade. O artista lida com transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca (a obra de arte vai se caracterizar por ser uma criação: se eu vejo uma paisagem que objetivamente é verde, sob uma ótica vermelha, nada me impede de pintá-la assim).

O trabalho do artista de performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência.

Ao trilhar o caminho do princípio do prazer, a performance resgata as ideias de uma prática de arte pela arte. Ou seja, a arte não se submetendo a ditames externos: não se faz uma comédia de costumes ao gosto comercial, nem um texto ideológico que fomente a conscientização política, nem uma montagem dramática regionalista. A performance trabalha ritualmente as questões existenciais básicas utilizando, para isso, recursos que vão desde o teatro da Crueldade até elaborados truques sígnicos. (COHEN, 2019, p. 45).

A performance é basicamente uma arte de intervenção modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética (muito embora, como já levantamos, se utilize de recursos cada vez mais elaborados para conseguir aumentar a “significação” da mensagem). (COHEN, 2019, p. 46).

**Cit. Dir.** Pode-se considerar a *performance* como uma forma de teatro por esta ser, antes de tudo, uma expressão cênica e dramática — por mais plástico e não intencional que seja o modo pelo qual a performance é constituída, sempre algo estará sendo apresentado, ao vivo, para um determinado público, com alguma “coisa” significando (no sentido de signos); mesmo que essa “coisa” seja um objeto ou um animal, como o coyote de Beuys. Essa “coisa” significando e alterando dinamicamente seus significados comporia o texto, que juntamente com o atuante (“a coisa”) e o público, constituiria a relação triádica formulada como definidora de teatro.

Nesse sentido é fácil ver que a performance está muito mais próxima do teatro do que das artes plásticas, que é uma arte estática — é claro que é muito diferente observar uma figura humana interagindo com um coite do que observar um quadro ou uma escultura. (COHEN, 2019, p. 56).

**Cit. Dir.** A performance se estrutura, portanto, numa linguagem “cênico-teatral” e é apresentada na forma de um mixed-media onde a tonicidade maior pode dar-se em uma linguagem ou outra, dependendo da origem do artista (mais plástica no Fluxus, mais teatral no *Disappearances*).

Feitas essas distinções, podemos apresentar alguns traços que caracterizam a linguagem performance e que são comuns aos três espetáculos [anteriormente mencionados]:

A *performance* não se estrutura numa forma aristotélica (com começo, meio, fim, linha narrativa etc.) ao contrário do teatro tradicional. O apoio se dá em cima de uma collage como estrutura e num discurso da *mise em scène*. (COHEN, 2019, p. 57).

Os atores como carregadores de signos que podem ser metamorfoseados durante a peça. (ver COHEN, 2019, p. 57).

É arriscado pensar no performer como representando a si mesmo na performance, na verdade ele representa vários níveis de máscaras (fragmentação do si) além da dicotomia ator-personagem. Interessante a ideia de Schchener de *self as a context* (buscar RICHARD SCHECHNER, “Post Modern Performance – Two Views”, *Performing Arts Journal*, p. 16). (ver COHEN, 2019, p. 58).

Beuyes: preocupação com a simbolização. A ritualização do si. (ver COHEN, 2019, p. 59).

Grupo Fluxus e Joseph Beuyes: não intencionalidade que os enquadra mais nos *happenings*. (ver COHEN, 2019, p. 60).

**Cit. Dir.** Atribui-se a história do collage a Max Ernst, talvez tendo como inspiração a técnica dos *papiers collés*.

Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso em diversas fontes.

O ato de *collage* é por si só entrópico e lúdico — qualquer criança com uma tesoura na mão faz isso — possibilitando ao colador sua releitura do mundo. (...) J.C. Ismael coloca o fato de forma bastante poética:

O colador enfraquece os deuses do Olimpo, separando uns dos outros, rearranjando-os à sua maneira, agindo como um Deus supremo capaz de impor sua vontade sem admitir a menor contestação. Para o colador a harmonia preestabelecida leva ao delírio. Cumpre-lhe buscar uma nova ordem para essa harmonia, resgatando-a das amarras prosaicas do cotidiano. (COHEN, 2019, p. 60-61).

Processo de reconstrução de mundo.

A obra de René Magritte (que influenciou decisivamente artistas como Bob Wilson e Pina Bausch) é um exemplo claro desse processo de criação. A busca obsessiva em sua obra é a de<sup>1</sup>

Liberar os objetos de suas funções ordinárias, alterar as propriedades originais dos objetos, mudar a escala e a posição dos objetos, organizar encontros fortuitos, desdobrar imagens, criar paradoxos visuais, associar duas experiências visuais que não podem ocorrer simultaneamente. (COHEN, 2019, p. 61).

Transformação da realidade através de um processo alquímico. (ver COHEN, 2019, p. 62).

---

<sup>1</sup> A citação é de HARRY TORCZYNER, Magritte, *Signes et Images*.

Dialética Freudiana: princípio do prazer (dionisíaco), princípio de realidade apolíneo.

Cit. Dir. A arte e todo o processo de salto de conhecimento deve constituir-se de uma parcela de não intencionalidade, de não deliberação. É necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo.

Duas observações são importantes a partir dessas colocações:

Primeiro que não existe esse “fluxo criativo” direto do inconsciente. A chamada “prosa automática” é uma abstração; para algo se “materializar” em criação, esse algo já passa pelo crivo do consciente, já nasce híbrido. Pode-se falar portanto em graus de criação inconsciente e um desses processos extremos é o de artistas que criam em estado de semiconsciência ou utilizando-se de impulsos subliminares.

Não há também, como coloca Jacó Guinsburg, o elemento dionisíaco sem o apolíneo. Uma “criação” dionisíaca só se corporifica através de uma forma apolínea. Um não existe sem o outro, como na imagem Tao não existe o yin sem o yang. É a união das antinomias. (COHEN, 2019, p. 63).

Como diz Vilém Flusser:

Se a *collage* evoca, por exclusão — e recusa, portanto, por definição —, o mundo codificado, ela impõe, por justaposição — e, portanto, por síntese —, releitura de tal mundo”. Isso porque a síntese proposta pela *collage* não é um fim em si mesma, mas incita a desmembramentos infinitos, que são as possibilidades de reler o mundo. (COHEN, 2019, p. 64).

Existe também uma analogia entre o processo de montagem na *performance* e o processo cinematográfico:

A essência da *collage* é promover o encontro das imagens e fazer-nos esquecer que elas se encontram. O mesmo raciocínio, aliás, que preside a montagem cinematográfica: um filme nada mais é do que a colagem de milhares de pedaços aproveitados de outros milhares que foram jogados fora. (COHEN, 2019, p. 65).

Esse tipo de construção, que privilegia a forma, a estrutura, em detrimento do conteúdo e da linha narrativa, permite que se alinhe a performance com o chamado *teatro formalista*, estruturalista.

Esse tipo de construção, que privilegia a forma, a estrutura, em detrimento do conteúdo e da linha narrativa, permite que se alinhe a performance com o chamado teatro formalista, estruturalista.

Esse tipo de construção de cenas, estruturado por *collage* e ao mesmo tempo trabalhando com “resignagem”, vai criar em algumas performances (como *Disappearances*) a obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras. (COHEN, 2019, p. 66).

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de *performance* tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura *emocional*. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada) mas “sente” o que está acontecendo.

Na performance a intenção vai passar do *what* para o *how* (do *que* para o *como*). (COHEN, 2019, p. 67, ver também “Alan Finneran’s Performance Landscape” de Rakesh Solomon).

Ao se analisar a utilização dos elementos cênicos na performance cabe especial atenção para o uso do texto (verbal). Por uma série de razões que explicitaremos a seguir, pode-se dizer que o texto se transforma em mais um elemento da *mise en scène*.

Em uma série de espetáculos o texto é simplesmente eliminado, por isso se tem chamado essa linguagem de *silent theatre*; quando se utiliza o texto na performance ele não vai ser narrativo; em muitos casos, o texto estará sendo utilizado muito mais pela sonoridade que pelo seu conteúdo (utiliza-se o texto enquanto significativo e não significado) funcionando como uma *sound poetry*. (COHEN, 2019, p. 68).

A repetição como elemento constitutivo talvez seja uma das características mais marcantes da performance. No uso dessa repetição busca-se um “efeito-zen”, à medida que a fala continuamente repetida vai criando o som de um mantra, hipnótico, que conduz a outros estados de consciência (o chamado do estado  $\alpha$ ).

Essa repetição provoca também uma emissão de mensagem subliminar, que irá ocasionar uma cognição diferente por parte do receptor. Como já observamos, essa repetição não se dá só a nível de palavra, mas também de imagens (em *Patio*, por exemplo, todas as marcações são repetidas no primeiro e no segundo ato). (COHEN, 2019, p. 68).

O som que fica no subconsciente é o som da mídia — o dom da televisão, do rádio, da música eletrônica, do computador.

Outro aspecto importante, e talvez Wilson seja o criador que tenha levado isto a extremo, é o uso arquitetônico do texto. Como podemos ver na prancha 2, o texto forma figuras retangulares, triangulares etc. (...) Essa recusa de utilizar o texto enquanto significado (pelo menos significado referencial) diz respeito à inutilidade que toda uma cultura tem aos olhos de tais artistas (os anos 80) são marcados pelo niilismo, não há mais discurso a ser feito) e a um fenômeno que pode ser denominado de *esvaziamento* da palavra, a falência do discurso.

O discurso é inútil, mentiroso, encobridor (e isso se consubstancia com as descobertas de Freud). Quando esses artistas fazem uso da palavra eles o fazem no seu sentido mais primitivo, mais léxico.

A propósito de Freud, o que se instaura através desse “esvaziamento da palavra” é a dicotomia *natureza x cultura*. A discussão é sobre a validade do código cultural, ou sobre até que ponto a linguagem pode servir como leitura do mundo, descrevendo as fruições e as sensações mais íntimas do ser?

Ou, como sugere Bom Wilson em *Patio*, todo o discurso é orobórico, fechado e as efêmeras palavras e livros irão lentamente se desmanchando no vazio ao som do movimento contínuo e eterno do mar. (COHEN, 2019, p. 75).

Concomitantemente com essa preocupação do uso do espaço está a preocupação com a relação palcosplateia. Não existe um objetivo claro — e isso fica patente na performance de Donasci — de delimitar onde termina e onde começa o espaço do palco e do da plateia. Essa ambiguidade fica intencionalmente ampliada pelo uso de espaços livres, sem cadeiras fixas para o espectador. Como nos espetáculos experimentais dos anos 60, palco e plateia se integram (e3 para tal acontecer não é preciso ocorrer necessariamente a intervenção física do público no espetáculo), permitindo, ao mesmo tempo, a observação de vários ângulos ou partes do espetáculo (na *performance* do Fluxus, por exemplo, desenvolviam-se cenas simultâneas e o público escolhia onde fixar sua atenção).

Reforça-se com semelhante uso de espaço a situação de rito, da prática em sim, da transição do Que para o Como (a história que está sendo narrada em si não é o mais importante, interessa mais a própria prática, o happening, o acontecimento). (COHEN, 2019, p. 83).

O videoteatro se aproxima do que chamamos de espetáculo ritual. Trabalha à base do tempo-espaço ficcional, só que levado às últimas consequências, isto é, trabalha-se à base da relação mítica que rompe com a representação resultante da mera observação estética.

Essa aproximação com a relação mítica e com o espetáculo ritual é conseguida através dos seguintes dispositivos:

A forma pela qual se dá a relação com o público e com o espaço; a “criatura” se locomove livremente entre as pessoas tomando-as como uma espécie de corpo com o qual ela contracena. (COHEN, 2019, p. 84).

As performances são classificadas em três tipos:

*Organização signica*: o *leitmotiv* é a estruturação pela *mise en scène* e o melhor exemplo é a performance *Disappearances*.

*Organização tempo/espaço*: a estrutura da *performance* se dá pela utilização espaço-temporal.

Poderíamos colocar dentro dessa classificação a *performance* do Fluxus (à medida que uma cena termina, outra se inicia em outro lugar) e também a *performance* do *Videoteatro* (utilizam-se vários espaços, com vários tempos – ao vivo, pré-gravado etc.).

Organização pelo self: o motor da *performance* é o ego pessoal do artista. Nesse caso se encaixa a *performance* de Beuyes e as performances do americano Spalding Gray baseadas na sua própria vida. (COHEN, 2019, p. 87).

Talvez a melhor definição de arte para o nosso tempo — tempo da eletrônica, da aldeia mcluhaniana, das imagens efêmeras — seja a definição cibernética de Scheduler: “rearranging bits of information is the main way of changing experience”.

Cabe ao artista captar uma série de “informações” que estão no ar e codificar essas informações, através da arte, em mensagem para o público. Essa codificação não implica uma limitação, mas isto sim, retransformação através de outros canais. (COHEN, 2019, p. 87).

E a retransformação, releitura são conceitos do momento, trabalha-se com a redundância, com o reaproveitamento da própria arte através de uma outra ótica de observação. É a era do Pós-Moderno, estética híbrida, que examina e realiza com outra tecnologia conceitos formulados na modernidade.

E qual a mensagem que está sendo captada? A mensagem da mídia. A voz eletrônica do sistema (a voz orwelliana de 1984). Que veicula seus estatutos e seus rostos padronizados. E essa emissão é cada vez mais fragmentada e subliminar. O sistema se insinua em cada texto, em cada imagem, em cada objeto utilitário. O sistema trabalha em multimídia. Artistas se “vendem” por um pequeno valor ou por uma breve aparição narcisista no espelho da mídia.

O discurso da *performance* é o *discurso radical*. O discurso do combate (que não se dá verbalmente como no teatro engagé, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância do *underground*. (COHEN, 2019, p. 88)

### 3. DA ATUAÇÃO: O PERFORMER, RITUALIZADRO DO INSTANTE-PRESENTE

À medida que o ator entra no “espaço-tempo cênico” ele passa a “significar” (virar um signo) e com isso representar (é o próprio conceito de signo, algo que represente outra coisa) alguma coisa, podendo ser isto algo concreto — o qual tem-se nomeado “personagem” — ou mesmo abstrato (como as figuras que aparecem em peças surrealistas, por exemplo *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire). (COHEN, 2019, p. 95).

Na *performance* há uma acentuação muito maior do instante presente, do momento da ação (o que acontece no tempo “real”). Isso cria característica de *rito*, com o público não sendo mais só o espectador, e sim, estando numa espécie de comunhão (e para isto acontecer não é absolutamente necessário suprimir a separação do palco-plateia e a participação do mesmo, com o nos espetáculos dos anos 60). A relação entre o espectador e o objeto artístico se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador. (COHEN, 2019, p. 98).

As características do *evento da performance* (muitas vezes os espetáculos são únicos, não se repetem, ou quando se repetem são diferentes) acentua essa condição, dando ao público uma característica de cumplicidade, de testemunha do que aconteceu. (COHEN, 2019, p. 98).

A *performance* tem também uma característica de espetáculo, de show. E isso a difere do teatro. Esse movimento de “vaivém” faz com que o performer tenha que conduzir o ritual-espetáculo e “segurar” o

público, sem estar ao mesmo tempo “suportado” pelas convenções do teatro ilusionista. (...) O processo se assemelha ao de outros espectáculos como o circo , o *cabaret* e o *music-hall*. (COHEN, 2019, p. 98).

Diferença entre o teatro comercial e o teatro alternativo e a performance: o teatro comercial não deixa espaço para a pesquisa, baseado na dramaturgia, se baseia no trabalho de um produtor que contrata um autor, um diretor, os atores e outros necessários. Nesse teatro não desponta o de encenador, mas sim o direto. O encenador é aquele que constitui um diálogo com a sociedade envolvendo o trabalho de produção e a pesquisa. No teatro alternativo, todavia, a figura principal é a do encenador que vai decidir o processo de criação e a linguagem a ser utilizada. Ambas as formas são verticais. O teatro experimental aproxima muito mais sua forma de organização com a criação coletiva. (ver COHEN, 2019, p. 100). A performance mantém um caráter de horizontalidade.

Na performance, a ênfase se dá para a atuação e o performer é geralmente criador e intérprete de sua obra. Apesar da ênfase para a atuação a performance não é um teatro de ator, pois conforme comentado no Capítulo 2, o discurso da performance é o discurso da mise en scène, tornando o performer uma parte e nunca o todo do espectáculo (mesmo que ele esteja sozinho em cena, a iluminação, o som etc. serão tão importante quanto ele — ele poderá ser todo enquanto criador mas não enquanto atuante). (COHEN, 2019, p. 102).

Há performances mais intelectuais e outras mais ligadas às habilidades físicas, criação de vocabulários pessoais.

O trabalho de criação e preparação do performer aponta para os seguintes caminhos:  
Desenvolvimento de suas habilidades psicofísicas: o conceito de aparelho psicofísico é o mais genérico possível e não diz respeito apenas a corpo, voz e expressão tratados de uma forma estanque. É importante lembrar que toda essa geração de artistas foi muito influenciada pela filosofia oriental e pelos “métodos de autoconsciência” de alguns esotéricos contemporâneos como Aleister Crowley e Gurdjieff. Este criou um modelo onde coloca o corpo humano como a interação de um centro motor-instintivo com um centro emocional e um outro intelectual. Ele via propor justamente a harmonia destes centros para se chegar a um equilíbrio. Meredith Monk, comenta esse método:

De algum modo eu sinto que a minha ideia central é a de um equilíbrio. Quando o trabalho com todos esses elementos é sempre para integrá-los em uma forma única que é harmônica, e é isso que tento fazer também na vida, tanto que eu possa — manter uma espécie de equilíbrio: o equilíbrio entre o pessoal e o universal, o equilíbrio entre o emocional e o intelectual. (COHEN, 2019, p. 104).

A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte da performance e da live art. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiências ou de tomada de consciência para a utilização na vida.

Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida.

As técnicas para se chegar a esse desenvolvimento psicofísico são as mais diversas possíveis. Existe uma incorporação de tudo: técnicas orientais (*tai-chi-chuan*, ioga, meditação, lutas etc.), mímica, pantomima, técnicas circenses, *guignol*, ilusionismo, dança moderna, uso de eletrônica (vídeo, gravadores, microfones etc.), máscara, teatro de sombras etc.

O fato de o performer lidar muito com o “aqui-agora” e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com energia ganhe grande significação. (COHEN, 2019, p. 105).



Essa forma de trabalhar mais o atuante e menos a personagem é característica em diretores como Bob Wilson (...).

A forma de construção do espectáculo, apoiada na *mise en scène* e no imagético, faz com que o processo de construção seja gestáltico. Gestalt é a forma, a configuração. A performance remonta ao teatro formalista. O processo de criação geralmente se inicia pela forma e não pelo conteúdo, pelo significativo para se chegar ao significado.

Os conceitos de *Gestalt* passam a ser importantes no trabalho do *encenador-performer*. Trabalha-se com a transformação, com figura principal e com *figura fundo*. Num determinado momento o *performer* é frente, depois é fundo de um objeto, de uma luz etc. (COHEN, 2019, p. 106).

Eis o depoimento de Joanne Akalaitis sobre seu processo de trabalho:

A partir de uma ideia surgida nos ensaios, parte-se para uma execução física. Eu não falo em termos de movimento mas em termos de transformação do corpo. E quando você transforma seu corpo, você transforma a sua face, você transforma a sua voz. Eu penso que o jeito que eu pessoalmente faço é de voltar-me para mim mesma com mais profundidade e, me observando, tentar ter uma imagem de alguém, e então preencher essa imagem, através de mim. E como projetar um slide na parede e tentar se ver dentro dele.

Você pode fazer isso também pela voz.

Processo de construção da persona na performance surge de uma ideia não de um texto prefixado. Impossibilidade de falar de uma linguagem pura para a performance. Ela é híbrida. (ver COHEN 2019, p. 108).

Sempre nas palavras de Joanne Akalaitis:

Tem sido a minha experiência o fato de a atuação ser um dos meios de entrar em outro estado de consciência. Performance existe no presente — é por isso que ela se assemelha a drogas e meditação — é uma das poucas situações em que você está vivendo totalmente o momento. Eu adoro a sensação de estar “saindo” para outra zona de tempo, uma outra zona de espaço. A gente vive tão raramente no presente que, quando consegue fazê-lo, isto é extraordinariamente diferente da vida do dia-a-dia que é futuro e passado.

(...)

Durante as noites de espectáculo, eu entro num novo espaço físico interior. Todas minhas relações com as pessoas mudam, elas se tornam mais emocionantes, mais intensas, mais diretas. EU me sinto em toque com outras pessoas da peça — e com a plateia que são estranhos — de uma forma que eu não consigo em nenhuma situação que não a da atuação. Penso que o contato é físico e do físico vem o emocional. Somente depois você vai poder dizer “oh, aquilo foi excitante”, porque enquanto você está fazendo aquilo, você está somente fazendo aquilo, envolvida com o evento, com suas atribuições e orientações. (COHEN 2019, p. 110-111).

Performance: busca pelo desenvolvimento da pessoa. Tocar o vazio: é o que se busca na meditação oriental e em outras experiências místicas. Na performance se estará mais com a pessoa e menos com a personagem. (ver COHEN 2019, p. 110-111).

#### 4. DAS INTERFACES: PERFORMANCE – CRIAÇÃO DE UM TOPOS DE EXPERIMENTAÇÃO

O próximo passo é lembrar nossa definição de experiência cênica, como sendo a de algo que acontece num certo espaço, num certo tempo (existe uma simultaneidade). Portanto quando

falamos de “espaço”, o “espaço da cena”, intrinsecamente estamos associando esse espaço a um tempo (o tempo real em que a cena está acontecendo). Por último, cabe lembrar que nessa especulação inicial procuraremos buscar outras relações para o conceito de “espaço”, além da conotação mais direta que é a física (ao pensarmos num espaço, temos a tendência de visualizarmos um lugar físico).

Ao invés de “espaço”, passaremos a utilizar o termo *topos* que remete a um lugar físico e também a um lugar psicológico, a um lugar filosófico etc. (COHEN, 2019, p. 116).

Richard Marcy:

A encenação *mise em scène* é a localização *mise en place* por meio de diversas materializações, de um discurso de ordem visual e sonora, a partir de um texto, de um esboço (ou não) cujas tomadas de posição com relação ao seu conteúdo são múltiplas. (COHEN, 2019, p. 121).

Desse modelo inicial, podemos partir para dois modelos englobantes que se diferenciam justamente pela forma como se trata a separação dos dois *topos* (emissor-receptor).

Chamaremos o primeiro modelo de modelo estético e o segundo de modelo mítico, tomando como referência para essa conceituação a definição psicanalítica da relação estética e da relação mítica: O que diferencia a relação estética da relação mítica é que na primeira existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto — eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (através da emissão e recepção), mas estou separado dela. Fica claro para mim, enquanto *espectador*, que eu tenho um distanciamento crítico em relação ao objeto.

É interessante que esta postura “estética” em relação à obra vale também para o atuante. Fica claro para o atuante que ele “representa” a personagem, que ele não “é” a personagem (existindo portanto o distanciamento).

Na relação mítica, este distanciamento não é claro; — isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo “espectador”) quanto para o atuante que “vive” o papel e não “representa”. (COHEN, 2019, p. 122).

Modelo estético: mais comum, institucionalização da cultura, finca seu início na cultura grega. Teatro grego: Aristóteles: divisão entre espaço e plateia. (ver COHEN, 2019, p. 123).

A realidade no plano ficcional: morre a personagem não o ator. Um dia pode acontecer em uma hora. (ver COHEN, 2019, p. 125).

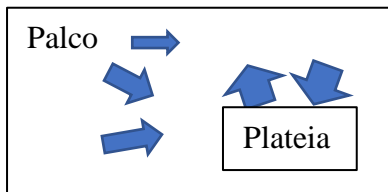
Em outros estilos que trabalham a dialética tempo ficcional x tempo real essas quebras seriam intencionais, como nos *Effect-V* de Brecht, ou nos *happenings* e *performances* vivenciais, que visam tirar o público da catarse hipnótica, proporcionando ao mesmo tempo uma valorização maior do ato de apresentação (em detrimento da representação).

Independentemente desses momentos de ruptura, no teatro, existem fatores que funcionam como distanciadores da “ilusão cômica”: a necessidade da fala impostada, por exemplo. Outro fator que, pelas próprias características dos espetáculos, normalmente a plateia do teatro fica muito mais iluminada que no cinema,

Voltando à questão da convenção, é importante deixar claro que o uso desta não é privilégio do naturalismo e sim toda a expressão cênica. O teatro enquanto arte do simbólico se alicerça na convenção. (COHEN, 2019, p. 127).

Outro modelo cênico-teatral é aquele em que a relação entre atuentes e espectadores vai ser mítica, ritualística. (COHEN, 2019, p. 128).

Fig. 3 O modelo mítico



No modelo mítico a separação entre os dois topos definidos anteriormente será flexível e dinâmica. Esse “teatro mítico” geralmente não acontece em edifícios-teatro. Ele se dá em praças, galpões, campanários, etc., como os espaços sugeridos por Artaud para seu “teatro sagrado”. (COHEN, 2019, p. 128).

Podem-se apontar centenas de outros exemplos desse “teatro ritual”, que vão desde um teatro de rua até espetáculos *underground* da fase *hippie*. (COHEN, 2019, p. 130).

O *mystery drama* era conduzido por praticantes e adeptos do esoterismo e não por pessoas originalmente ligadas à atividade artística. Alguns praticantes desse teatro ritual fora, Aleister Crowley, Gurdjieff e Rudolf Steiner. (COHEN, 2019, p. 130).

A existência da tríade — atuante, público, texto — num espetáculo que acontece ao vivo, permite classificar o *happening* como uma forma de teatro.

O *happening* se associaria à ideia de um *free theatre* (teatro livre); liberdade essa que se dá tanto nos aspectos formais quanto ideológicos;

O *happening* se apoia no experimental, no anárquico, na busca de outras formas. Lebel coloca alguns slogans que funcionam como bandeiras do *happening*; neste busca:

- Livre funcionamento das atividades criadoras sem consideração alguma sobre se agrada ou se venda.
- A superação dessa aberrante relação de sujeito e objeto (observador/observado, explorador/explorado, espectador/ator, colonizador/colonizado, alienista/alienado) separação frontal que até aqui domina e condiciona a arte moderna. (COHEN, 2019, p. 132).

Living a Theatre convergência com teatro artaudiano.

No *Happening* se realiza a outra ideia de Artaud, ou seja, de um teatro que incorpore a vida e não seja somente autorreferente (caminhando em cima de si mesmo).

No *happening* esta incorporação acontece ao extremo — magias, rituais terapêuticos, plástica, estética de vanguarda, luta de classes etc. — tudo é absorvido.

Da mesma forma, no processo de atuação não existe uma limitação estético-qualitativa para alguém atuar. O processo é anárquico. Cada um pode subir ao palco e “dar o seu recado” (...). (COHEN, 2019, p. 133).

Todas essas “quebras” de convenção fazem alguns puristas não classificarem o *happening* como uma forma de arte: o *happening*, para estes, e parte da expressão que classificamos como modelo mítico, se aproximariam do psicodrama, de um trabalho terapêutico, ou de simples processo anárquico de criação. Arte, para estes, seria apenas o que classificamos como modelo mítico, se

aproximariam do psicodrama, de um trabalho terapêutico, ou de simples processo anárquico de criação. Arte para estes, seria apenas o que classificamos como modelo estético, enfatizando-se, portanto, o distanciamento crítico e a representação. (COHEN, 2019, p. 133).

Pode-se dizer, de uma forma genérica, que a Performance está para os anos 70 assim como o happening esteve para os anos 60. (COHEN, 2019, p. 134).

p. 135

*Prancha 5*

	TEATRO (Modelo Estético)	FREE ART (HAPPENING E PERFORMANCE)
Elemento	Ator	Performer
Sustentação	Representação	Live Art
* Fio Condutor	Narrativo	Colagem/ritual
Construção	Personagem	Idiossincrasia
* Técnicas	Lógica de ação Hierarquização	Livre-associação indeterminação Uso livre: objetos – espaço – tempo
* Ênfase	Dramaturgia Crítica social-política	Plástico, terapêutico Discurso poético

A partir da classificação em modelo mítico e modelo estético podemos dizer que a principal característica na passagem do happening para a performance é o “aumento de esteticidade”: se o happening marcou a radicalização do que chamamos “teatro mítico”, a performance vai tender para uma maior aproximação com o “Teatro Estético”. (COHEN, 2019, p. 135).

\* Fo  
Es

*Prancha 6*

	Happening	Performance
Período	1960-1970	1970-1980
Sustentação	Ritual	Ritual-Conceitual
Fio Condutor	Sketc.hes (algum controle)	Colagem → Sketc.hes (aumento de controle)
Forma de Estruturação	Grupal	Individual (colaboração)
Ênfase	Social Integrativa	Individual Utopia pessoal
Objetivo	Terapêutico Anárquico	Estético Conceitual
Material	Plástico	Eletrônico
Tempo de Apresentação	Evento (sem repetição)	Evento (alguma repetição)

De uma forma estrutural, happening e performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apoiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra etc. COHEN,

2019, p. 135).

De 1960 para 1970 mudanças radicais acontecem em todos os níveis; o movimento que está por trás do happening é o movimento hippie externado pela contracultura. Em 70 já não se fala mais em sociedade alternativa. Todo um niilismo será incorporado à expressão artística. As *action paintings*, os ritos comunitários, todo o tipo de experimentalismo não cabem nos anos 70. São caminhos já trilhados e, em se tratando de expressões de vanguarda, não tem sentido o déjà-vu, deve-se ir sempre para frente. (COHEN, 2019, p. 136).

Se no happening a marca é o trabalho grupal, na performance prepondera o trabalho individual — uma leitura de mundo a partir do ego do artista. (COHEN, 2019, p. 137).

Soma-se a esta individualização outra marca da performance, que é a de absorver, na arte cênica, alguns conceitos das artes plásticas. (COHEN, 2019, p. 137).

Nessa busca, que gera uma maior necessidade de controle no processo de criação-apresentação, vai-se ganhar em força súnica, perdendo-se, em contrapartida, do lado libertário e terapêutico. (COHEN, 2019, p. 137).

Na performance, a exemplo do happening, a criação nasce de temas livres, da *collage* como estrutura, da livre-associação. A diferença em relação ao happening é que, depois de criados, os quadros, vão ter uma cristalização muito maior, não se permitindo improvisado durante a apresentação.

O simples fato de as performances serem repetidas mais vezes que o happening (que em geral acontece uma única vez) e de envolverem uma produção muito mais sofisticada (com multimídia, *mise en scène* aprimorada etc.) vai exigir essa cristalização. Na performance, parte-se para o espectáculo e, nesse sentido, vai haver aproximação com o “teatro estético”. (COHEN, 2019, p. 138).

O performer em relação ao praticante do happening necessitará de uma maior habilidade de artista para “segurar a cena”, de “espetáculo”, o condutor deste funcionava como um xamã, um catalisador, um mestre de cerimônias do ritual. A participação do público diminuía sua responsabilidade enquanto atuante — a ênfase do trabalho se dava na elaboração do sketches e na habilidade de improvisar diante de situações imprevistas.

Na performance esse “improvisado” é muito menor. O performer tem que colocar algum preciosismo de artista em cena, seja sua habilidade gestual (...). (COHEN, 2019, p. 138).

Performance: aproximação da *commedia dell'arte* e com a arte circense.

Em termos de fronteira com outras artes, há uma aproximação, quer com a dança, quer com as artes plásticas. Há também tangenciamento com expressões que não são consideradas artes (ritos terapêuticos, intervenções etc.).

Em termos divergentes, a performance vai se buscar o histrionismo, a “teatralidade”.

De uma forma genérica, a performance acaba conservando as principais características da linguagem cênica, ao mesmo tempo que incorpora elementos de expressões afins. Mais do que isso, a performance cria um *topos* de experimentação onde são “testadas” formas que não têm ainda lugar no teatro comercial. (COHEN, 2019, p. 140).

## 5. DO ENVIRONMENT: ANOS 80 – PASSAGEM DE EROS PARA THANATOS

Hippie, flower-power, pun

Esse gosto pela maldição romântica — o neorromantismo, ou *new romantic* — fez ressurgir elementos do movimento romântico do século XIX, do culto a uma radicalidade que se autodestrói, da fragilidade do puro — os heróis são cantores com Sid Vicious e Ian Curtis, para citar alguns, precocemente mortos. Vão ser cultuados como “totens fúnebres”.

Esse caminho doloroso da chamada *via negativa* (nego Deus desesperadamente na esperança de encontrá-lo) é forçosamente um caminho de destruição. É o caminho trilhado por muitos artistas — Artaud é um dos melhores exemplos — que não conseguem realizar (no ritmo e no nível desejado) seu projeto de transcendência, ao mesmo tempo que não se conformam com o cinismo assumido pela sociedade. (COHEN, 2019, p. 145).

Art becomes the enemy of the artist, for it denies him the realization — the transcendence — he desires.

Silence in the sense as termination as a zone of mediation, preparation for spiritual ripening, an ordeal that ends in gaining the right to speak.

Sontag está falando da dupla tensão a que está submetido o artista, tanto a nível interno onde se confronta com suas emoções que, se são por um lado, de difícil expressão, o são por outro lado, “bombas de tempo”, isto é tem que imperativamente “sair para fora”, tomar forma. Do lado externo o artista tem a cobrança do público e a dificuldade do diálogo (muitas vezes criador e receptor não estão sintonizados na mesma frequência). Essa angústia interna e essa ruptura no diálogo conduzem ao silêncio. O silêncio do artista tanto é representado pela não produção quanto pela produção de obras que intencionalmente, ou não, não comuniquem.

Se a passagem para os anos 80 está marcada, de uma parte, por um niilismo (que muitas vezes desagou no silêncio ou no ruído), de outro, vai estar também marcada por uma grande efervescência em termos de produção artística. (COHEN, 2019, p. 146).

Da mesma forma, se extrapolarmos esse conceito de labilidade dos opostos para o homem — e, principalmente, para o criador dos anos 80 — veremos que ele convive com o sagrado e o profano (da meditação transcendental à prática orgiástica, entre o mítico e o banal, entre o eterno e o trivial, entre Eros e Thanatos). É lógico que tal convivência como opostos é intrínseca ao ser humano, mas nunca essa oscilação foi tão abrupta, nem os mecanismos de defesa (superego) tão frágeis como nesses tempos, provocando um contato esquizofrênico com a realidade. (COHEN, 2019, p. 147).

A época de 1977 — o mesmo ano em que a corrente punk está se consolidando em Londres. Berlim é a metáfora viva da desintegração esquizóide da era moderna. É a cidade do muro, da separação, onde se dividem Ocidente e Oriente. E é para lá que os artistas vão buscando nesse *environment* a inspiração para sua criação. (COHEN, 2019, p. 148). ]

#### Estética new vawe

Os cenários new wave (vistos através de videoclipes) são sempre fantásticos, observados através de tomadas de câmara extravagantes: closes e afastamentos rápidos, câmaras lentas e aceleradas, muito uso de filtro e lentes de distorção, filmagens a partir de ângulos incomuns — de cima para baixo, invertidos etc. As cores vão do artificial ao hiper-realismo. O clima onde alguns videoclipes se passam é de um alegre pesadelo, onde se trabalha numa relação espaço tempo, subvertida e com uma sucessão de imagens que são apresentadas em velocidade superior à capacidade de percepção humana, provocando uma cognição supraconsciente, que visa atingir diretamente (pelo processo subliminar) o inconsciente. O processo de criação de videoclipe procura imitar o processo onírico. O resultado pode ser chamado de “surrealismo eletrônico” (nota surrealismo mais próximo ao Magritte, por exemplo porque as imagens guardam uma relação realista com os objetos representados). (COHEN, 2019, p. 150).

Os fatos e os dramas abordados no new wave são internacionais. As imagens reproduzem um mundo do futuro, sem fronteiras, provavelmente de língua inglesa com marcante influência japonesa (de novo lembramos de Blade Runner) (...) (O Japão que consegue fazer as sínteses moderno-tradicional, sacro-profano, oriente-ocidente, é uma das grandes fontes de inspiração para o movimento new wave). (COHEN, 2019, p. 152).

Em “The Aesthetics of Silence”, Susan Sontag, fala de uma corrupção do discurso:

Human beings are so “fallen” that they must start with the simple linguistic act: the naming of things. Perhaps no more than this minimal function can be preserved from the general corruption of discourse.

Essa corrupção do discurso se dá tanto a nível do texto verbal quanto do texto composto a partir de imagens. O sistema de manipular o real. Como o objetivo final sempre é mercadológico, a mídia (televisão, agência de publicidade etc.) procura conferir uma “aparência de vida” a situações totalmente artificiais.

O criador punk, consciente dessa corrupção, e não compactuante com o cinismo do sistema, vai utilizar o horror, o culto a tanatologia como forma de externalização de ideologia.

Metaforicamente, é um movimento semelhante ao do mar que devolve à terra todas as impurezas que nele foram jogadas (como já dissemos, o punk exhibe tudo o que o sistema produziu de podre — Auschwitz, Malvinas, Etiópia, Bomba H etc.)

Apesar dessa postura de destruição, o punk não é totalmente nihilista, na medida em que, propondo o choque, está propondo luta — e, na medida em que se coloca como um movimento de resistência, o punk se imbuí de vida (luta-se por alguma coisa). Pela nossa formulação, se imbuí de uma parcela de Eros; o verdadeiro tanatólogo seria o esquizóide, aquele que não tem mais pulmões, que não resiste mais. (COHEN, 2019, p. 154).

## 6. DOS LIMITES: PERFORMANCE COMO TOPOS ARTÍSTICO DIVERGENTE

A observação do fenômeno artístico performance considerada a partir da experimentação prática — tanto no exterior quanto no Brasil — e de uma confrontação com outras linguagens estéticas do século XX nos conduz a duas conclusões importantes:

Primeiro, que tanto pelas suas características de linguagem — uso do *collage* como estrutura, predomínio da imagem sobre a palavra, fusão de mídia etc. — a performance não pode ser considerada como uma expressão isolada e sim, como uma manifestação dentro de um movimento maior que à falta de um nome mais consagrado estamos chamando de *live art*. (...)

A performance — portanto a expressão dos anos 1970/1980, estabelecendo, apesar da confusão do Brasil, uma clara distinção com o happening, havendo em relação a este um *aumento de esteticidade* obtida através do aumento de individualismo — com maior valorização do ego do artista criador — em detrimento do coletivo e do social, privilegiados no *happening*. (COHEN, 2019, p. 158).

Além de uma expressão que trabalha com graus muito pequenos de redundância, cobrando de seus praticantes uma altíssima criatividade e reciclagem e tendo por essa característica uma vida útil datada, a performance sofre esgotamento filosófico, na medida em que apesar da sociedade entronizar o individualismo, setores mais sensíveis desse meio, onde os artistas buscam suas fontes, já não aceitam uma arte que exacerba o ego do artista — mesmo que na sua mensagem seja antissistema — preferindo apostar numa linguagem mais humanista. (COHEN, 2019, p. 158).



O fato é que o esgotamento identifica não só uma morte e sim, um nascimento iminente de uma nova expressão... (COHEN, 2019, p. 159).

Minimalismo contribuição: elementos essenciais da linguagem humana.

A evocação do nome “teatro” — principalmente no Brasil — estabelece uma expectativa de público, dos praticantes, da crítica e principalmente da mídia (representadas pelos meios de comunicação) que diverge da ideia de performance. A performance a partir do termo visa escapar a ideia “teatro” ou, pelo menos, do que se conota a “teatro”.

A linguagem “teatro” está amarrada — mesmo que de uma forma inconsciente — a correntes ancestrais, tendo todo um tipo de comprometimento com representação, dramatização, ritualização etc. que a tornam “pesada” demais para servir como suporte de certas experiências cênicas mais ágeis que têm maior pertinência com linguagens de experimentação.

Ao mesmo tempo, o teatro enquanto linguagem se estabelece como uma forma estrutural com regras — que variam de estilo para estilo — de composição com signos construídos, assim como a dança ou a linguagem de vídeo também têm as suas. A performance flutua entre essas várias linguagens podendo, como já enfatizamos ser classificada como uma expressão cênica. (COHEN, 2010, p. 160).

A noção que fica para o público brasileiro é que a performance é um conjunto de *sketches*, ligeiramente ensaiados, apresentados poucas vezes e em lugares alternativos, utilizando uma técnica em que prevalece o movimento corporal e a utilização de elementos — plásticos — a performance é o teatro do artista plástico segundo a colocação de Guto Lacaz — em detrimento do texto falado e da composição de personagens.

O público que acompanha as performances é um público de iniciados, composto por uma maioria de artistas — e não de leigos — das mais diversas artes. (COHEN, 2010, p. 161).

Vertentes brasileiras da performance:

Cit. Dir.

De um lado, a dos performers oportunistas, em maior quantidade, que realizam trabalhos de extrema gratuidade — em geral alguma coisa “engraçadinha” ou algum erotismo inócuo — que é consumido por um público de amigos ou, como aperitivos, por um público que espera uma banda de rock. Esses “artistas” são herdeiros de mau vaudeville e contribuem com sua experimentação vazia para exacerbar os detratores da arte de pesquisa — composta por uma massa de burocratas, ignorantes e misonéistas — fechando com isto preciosos espaços de oportunidades de pesquisa.

Um outro grupo de artistas, com um trabalho e uma pesquisa mais consistente, caem numa outra armadilha perigosa, que é a da compactuação e exposição exagerada com a mídia.

A sua produção passa a ser feita sob encomenda, com data e temas encomendados para eventos produzidos pela mídia, assumindo um tal grau de cumplicidade que extingue, por um lado, o tempo da criação que é diverso do tempo da produção e, principalmente, perde a isenção para a crítica ao sistema que a linguagem impõe. É lógico que é muito difícil manter-se à margem do sistema, mas a história mostra que, quando a arte envereda por esses caminhos, ela perde capacidade de renovação e de criação de novos referenciais, cumprindo apenas uma função de consumo e entretenimento.

Essas duas vertentes conservam de bom apenas uma característica que é a de liberdade, enquanto expressão, produzindo algo como um anarquismo estético.



Alguns outros artistas continuam empenhados na busca de uma nova linguagem que trabalhe dialeticamente as potencialidades do homem e suas relações com o meio ambiente, conservando ao mesmo tempo a liberdade e a radicalidade que são essenciais para a existência da arte. Acredito que, dentro do ruído atual, a maioria desses artistas se encontra em silêncio. (COHEN, 2019, p. 163).

A prisão à mídia, ao suporte, ao mero referencial leva à exacerbação de corpos sem alma, estátuas sem vida: a ideia de separação/fragmentação é associada às teorias econômicas do século XX — já em franca decadência — que compartimentalizam o homem em especialização e limites dos quais ele não pode escapar. E os artistas caem nessas armadilhas. Não existe uma arte fragmentada, não existe teatro sem dança. Caminhamos para uma arte total, para uma transmídia, para a eliminação de suportes que impedem ou que se tornam mais importantes que a própria mensagem artística. (COHEN, 2019, p. 163).