



GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2018.

Epígrafe: Performance é aquilo que não foi nomeado, que carece de uma tradição, mesmo recente, que ainda não tem lugar nas instituições. Uma espécie de matriz de todas as artes. Jocken Gerz.

1962 Yves Klein, Salto no vazio.

A origem dessa ideia, do uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos. Já na tradição judaico-cristã o pecado original, que ocasionou a expulsão de Adão e Eva era simbolizado pela nudez dos corpos dessas duas primeiras criaturas. (GLUSBERG, 2018, p. 11)

- Rituais tribais;
- Mistérios medievais;
- Espetáculos organizados por Leonardo Da Vinci;

Pré-história: Futurismo italiano, francês e russo, Dadaísmo, Surrealismo e Bauhaus.

Nilismo carregado de ironia.

O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre vida e arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social ou (estético-social). (COHEN, 2018, p. 12).

Primeiros capítulos: retrospectiva histórica com recorte um pouco diferente da Goldberg.

Sinalizações pontuais:

Uma década mais tarde, os idealizadores do Surrealismo vão considerar, com muito acerto, Roussel (1877-1933) como um dos seus precursores. Ele também foi considerado pelos escritores dos anos cinquenta como um dos precursores do Nouveau Roman. Os dois movimentos se sentiram atraídos pelo magnetismo e pelas proezas retóricas de sua escritura, Michel Foucault, no seu brilhante ensaio de 1963 dedicado a Roussel, vê em sua obra uma tentativa de organizar segundo o discurso menos aleatório possível, a mais inevitável das causalidades”: a própria linguagem (GLUSBERG, 2018, p. 17).

Duchamp acha que Roussel foi o responsável da produção de algumas de suas obras, entre as mais importantes (como *A noiva desnudada pelos celibatários, mesmos*).

Num dos textos, escrito em 1928, para difundir as atividades da companhia, se declarava:

A partir de agora, o teatro deixará de ser essa coisa fechada, aprisionada no espaço do palco, para converter-se num verdadeiro ato, submetido a todas as solicitações e distorções ditadas pelas circunstâncias, e na qual o acaso volta a ter a importância. Com relação à vida, o Teatro Jarry tentará traduzir tudo o que a vida dissimula, esquece ou é incapaz de expressar.

A partir dessas ideias, Artaud lança em seu Manifesto de 1932:

Ao invés de se recorrer a textos consagrados como definitivos, cabe ao teatro romper toda a sujeição ao texto, reencontrando **a noção de uma linguagem única que se situa entre o gesto e o pensamento** [...] buscando a metafísica da palavra, do gesto e da expressão. Essa linguagem de teatro despojada, que é real e não virtual, deve permitir [...] uma espécie de criação total, onde o homem possa assumir sua posição entre o sonho e a realidade. (ARTAUD apud GLUSBERG, 2018, p. 22).

2. O NASCIMENTO DO HAPPENING

Action painting de Pollock: precursora da performance.

A *action painting* que foi exercida por Pollock, nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus, é uma adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Max Ernst que transforma o ato de pintar no tema da obra, e o artista em ator.

Integração com a obra.

“Não me dou conta do que faço. É só depois de estar familiarizado que tomo consciência do que eu estava fazendo. Não tenho medo de fazer mudanças ou destruir imagens, porque a pintura tem vida própria. Eu tento deixá-la florescer. E somente quando perco o contato com a pintura que o resultado é caótico. De outro modo, há uma harmonia pura, um fácil dar e receber...” (POLLOCK apud GLUSBERG, 2019 p. 27).

Em 1912, os cubistas fizeram colagens com materiais tais como: papéis, areia, panos, cartas e envelopes. Os futuristas, dadaístas, surrealistas usaram colagens em contextos diferentes. A *action painting* envolve a colagem de imagens. Contudo, em ambos os casos, a colagem servia de suporte ao processo criativo.

O passo seguinte foi a *assemblage* (encaixe), nos meados dos anos cinquenta, quando New York foi aceita como capital da arte de vanguarda. Esta técnica produz uma pintura composta inteiramente de materiais não tradicionais, dispostos de tal forma que dão à obra altos e baixos-relevos. A *assemblage* pode ser descrita como a mais elaborada forma de *collage*. (GLUSBERG, 2018, p. 27).

Kurt Schwitters (1887-1948) gênio ignorado primeiro a praticar colagem, sucessivamente Alla Kaprow saiu do expressionismo abstrato para se dedicar às assemblagens.

A principal diferença entre estas assemblagens e as anteriores reside, segundo Kaprow, na rapidez e na espontaneidade que envolvem sua elaboração e na pesquisa de seus materiais (lâmina de estanho ou alumínio, palha, telas, fotos, jornais, alimentos etc.) os elementos da obra adquirem cada vez mais “um significado que se incorpora melhor nestas construções não pictóricas do que na pintura”, acrescenta Kaprow.

Pela sua própria dinâmica, as “colagens de impacto” se multiplicam e crescem de tamanho, além disso, o artista acrescenta efeitos de iluminação (lâmpadas que se acendem em intervalos) e de som (ruídos de timbres, campainhas, sinos, brinquedos), até “acumular quase todos os elementos sensoriais com os quais trabalharia anos seguintes”, explica Kaprow. (GLUSBERG, 2018, p. 27-28).

O fio condutor da collage nos permitiu observar as mutações que ajudaram o nascimento da arte performática. Vimos, assim, a transição da *collage* parcial e pictórica (de substância e imagens) para a colagem total e não pictórica (*assemblages, environments*), sem esquecer da *collage* de mídias (*Untitled event* de John Cage). (GLUSBERG, 2018, p. 31).

Os *environments*, “representações espaciais de uma atitude plástica multiforme”, segundo Kaprow, estiveram largamente na moda nos Estados Unidos, no resto da América, Europa e Japão, favorecidos de certa forma, pelo auge simultâneo da pop art, essa tendência surgida na Inglaterra, mas consolidada do outro lado do Atlântico, particularmente em New York. (GLUSBERG, 2018, p. 31).

O nome *live art* não vem só do fato de envolver participação. Esta forma de arte também foi chamada de *live* porque tinha a intenção de ser retirada da vida, da existência cotidiana. Este aspecto do dia a dia é expressado em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com casualidade. (GLUSBERG, 2018, p. 32).

Maciunas classifica Fluxus de “teatro neo-barroco de *mixed-media*, e escreve o seguinte através de um Manifesto:

A arte Fluxus não leva em consideração a distinção entre arte e não arte, não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda a pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Lutamos isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma *gag*. Somos uma fusão de Spike Jones, *vaudeville*, Cage e Duchamp. (GLUSBERG, 2018, p. 32).

Body Art:

O grupo era composto por Günther Brus, Otto Mühl, Arnulf Reiner, Herman Nitsch e Rudolf Schwarzkloger, grupo este que parecia dar vida, nessa pesquisa, à brilhante definição de Maurice Merleau-Ponty:

Em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum outro modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele. (GLUSBERG, 2018, p. 39).

O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano – eliminando toda a exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura, escultura – para trazê-lo à sua verdadeira função: a de um instrumento do homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (GLUSBERG, 2018, p. 43).

René Berger, referindo-se às performances, nota que através delas

O corpo, se não chega a se vingar, aspira ao menos escapar da sujeição do discurso, que é um prolongamento de sua sujeição ao olho. Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue. Tampouco somos alvos para tiros que é ao que nos reduz o discurso da propaganda de massa e da publicidade.

De tal forma – conclui ele – que a performance e a *body art* devem mostrar não o Homo sapiens – que é como nos intitulamos do alto do nosso orgulho – e sim o *Homo vulnerabilis*, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, ertsatz da ordem biológica. (GLUSBERG, 2018, p. 46).

4. O discurso do corpo

A utilização do corpo como meio de expressão artística, tende hoje a recolocar a pesquisa das artes no caminho das necessidades humanas básicas, retomando práticas que são anteriores à história da arte, pertencendo à própria origem da arte. (GLUSBERG, 2018, p. 51).

Superados os problemas de formas e materiais, os artistas mostram seu próprio corpo numa atitude de reencontro consigo mesmo. Ao invés de uma religião capaz de impor sentido aos atos, tudo ocorre como se no lugar do sagrado se instaurasse uma atitude orientada pelo secreto: gestos clandestinos, subterrâneos, desenvolvidos para um pequeno grupo de iniciados.

Tudo se sucede como se, numa época privada de transcendência e despojada de formas e estruturas – festas, rituais, sacrifícios, orgias canibalísticas –, surgisse a necessidade de procurar, na imanência do gesto – posto no nível elementar do corpo, - uma volta ao cerimonial.

Estas cerimônias nos conduzem de forma direta a descobrir o valor semiológico das performances. Para Ferdinand de Saussure, só merecem o nome de semiológicos os rituais convencionais e a linguagem. Saussure colocava em dúvida as ações

aparentemente espontâneas, da realidade do sujeito, como a mímica, pertencerem ao campo da semiologia. (GLUSBERG, 2018, p. 51-52).

Isto se deve ao fato de que o corpo humano é a mais plástica e dúctil das matérias significantes, a expressão biológica de uma ação cultural. Existem projetos de investigações semiótica acerca do corpo humano e sua abordagem é o objeto de disciplinas como a teoria da gestualidade, a cinética corporal e a proxemia, que tratam dos movimentos, dos gestos, das atitudes e das posições interpessoais. (GLUSBERG, 2018, p. 51-52).

Da mesma forma, a *performance* aparece ligada a uma ressemantização dos valores contidos no processo da dinamização corporal dentro da arte. Esse processo parte dos movimentos "naturais" significativos (etapa 1); continua pela apropriação destes pela arte tradicional e os estereótipos do teatro, da dança, do cinema, da televisão, e da moda social (2); conclui-se com a ressignificação de todo esse vasto complexo da *performance* (3). (GLUSBERG, 2018, p. 57).

São três, então, as transformações que, desde o plano teórico, podemos discriminar como constitutivas do processo da arte performática como um todo:

- a) a transformação dos comportamentos naturais em imitação dos mesmos através dos meios de comunicação;
- b) a transformação dos comportamentos em estruturas próximas e simples do ponto de vista técnico, que resultarão nas *performances*;

as transformações que, a partir da *performance* em seu contato com o receptor, são disseminadas através dos meios de comunicação. (GLUSBERG, 2018, p. 60).

Em oposição aos espetáculos tradicionais como o teatro ou a dança, o espectador de *performance* não é um espectador que sabe o que vai ver e, mais do que isso, talvez nem esteja familiarizado com o tipo de manifestação a que assiste. É mais provável que alguém entre em num cinema espontaneamente, conhecendo a verossimilhança do gênero, do que vai assistir a um espetáculo artístico sem possuir ao menos alguma informação mínima acerca do evento, mesmo que esteja proporcionado por comentários derivados dos critérios de prestígio social que funcionam em certos grupos sociais, e que leva muita gente a participar de experiências das quais não entendem nem compartilham e que não produzem neles nenhuma satisfação estética.

Porém mesmo o espectador mais desprevenido entra em crise interna frente a esse fenômeno de transgressão ou ressignificação dos programas gestuais.

Se nos preocupa o problema de recepção, é porque somos sensíveis ao fato de que a arte não é uma torre de cristal autosuficiente, e o verdadeiro artista, mesmo que produza para seu próprio prazer, está situado em uma estrutura de uma formação cultural que o obriga a pensar no consumo da sua obra. (GLUSBERG, 2018, p. 60).

Assim, a *performance* vai ter em comum com outros exemplos de arte contemporânea a necessidade de ser interpretada e julgada à luz de um enriquecimento cultural do receptor, sem o qual o transgressivo se converte simplesmente em algo aborrecedor ou também num total *nonsense*. (GLUSBERG, 2018, p. 64).

Da mesma maneira, na performance não se alcança uma retórica do contínuo ou do linear: vários programas podem acontecer simultaneamente, ou também um corpo pode estratificar-se. O exemplo de Lévi-Strauss, em particular sua análise performática uma metodologia de investigação de acordo com seu objeto, merece ser levado em consideração.

O desenvolvimento de uma ação com o corpo, na arte, demanda, por um lado, uma perspectiva multidisciplinar e uma concepção de retórica que é totalmente diferente da tradicional: uma retórica da ação e do movimento. (GLUSBERG, 2018, p. 64).

A performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põem em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando – que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais. (GLUSBERG, 2018, p. 65).

Sintetizando o exposto, diremos que do ponto de vista da emissão (tomando a performance como um fenômeno de arte-corpo-comunicação), o artista propõe esquemas e estruturas de comportamentos frente a um receptor que mantém expectativas relacionadas com a sua própria imagem corporal, a qual entra em crise.

Os casos em que a arte da performance não produz esse tipo de efeitos são os mais numerosos na história. O valor de denúncia transforma-se assim num simples reforço de atitudes conhecidas e compartilhadas. (GLUSBERG, 2018, p. 66).

Partindo do princípio de que o desenvolvimento dessa arte é, em essência, uma evolução de rupturas e não de continuidades, deve-se esperar uma nova era das artes corporais que, quiçá, não se relacione superficialmente com a *performance*, mesmo que esta tenha sido seu elemento gerador.

É em função deste valor generativo, que aproxima o movimento ao comportamento, que as performances representam um achado de indiscutível importância na evolução da cultura, além de ter a arte como seu produto fundamental e também como base de sustentação: dialética que tem que ser explorada nas suas reais dimensões, além do contexto de qualquer manifestação específica. (GLUSBERG, 2018, p. 66-67).

5. Signos e códigos abertos

As performances trabalham com todos os canais da percepção, isso se dando tanto de forma alternada quanto simultânea. Elas são construídas sobre experiências tácteis, motoras acústicas, cinestésicas e, particularmente, visuais. De fato, a maioria das classificações existentes são baseadas nessa taxonomia sensorial perceptiva.

Enquanto o performer põe em ação todos os sentidos, ele também produz significados. Colocar a atuação do performer meramente em termos de uma tipologia intuitiva ou impressionista pode parecer insuficiente e até inaceitável. É necessário, portanto, focar os elementos que vão dar vida à ação transgressora do performer no nível da representação.

Não devemos esquecer que as performances retomam elementos gestuais que remetem a um passado distante, no Oriente, berço por excelência dos rituais e das práticas corporais, onde as marcas de diferenciação entre os direitos humanos são orientadas por distinções do tipo puro impuro, sagrado e profano, intocável e acessível.

Signos deste tipo datam do início da civilização e são baseados em símbolos inscristivos que formaram as formas pré-alfabéticas da escrita. Integração era sinônimo de ter um corpo inteiro e o corpo inteiro tinha que estar repleto de símbolos. A inscrição era equivalente a um sistema de complementação ou ablação, que em outras sociedades era caracterizado por ferimentos no corpo e, na sociedade semita, pela circuncisão. (GLUSBERG, 2018, p. 71-72).

Nesse sentido, as performances realizam uma crítica às situações de vida: a impostura dos dramas convencionais, o jogo de espelhos que envolve nossas atitudes e sobretudo a natureza estereotipada de nossos hábitos ações. A esta ruptura com os padrões tradicionais do viver (que também implica uma denúncia) se justapõe uma ruptura aos códigos do teatro, da dança, que estão longe de serem estranhos à arte da performance. (GLUSBERG, 2018, p. 72).

Na linguagem semiótica, que estamos adotando, o performer é seu próprio signo; ele não é signo de alguma outra coisa, mesmo que o possa ser num plano secundário. Não é fácil detectar a função semiótica pura na performance, no sentido que o artista vai representar algo para alguém de uma forma ou de outra. (GLUSBERG, 2018, p. 73).

A nosso ver essa dicotomia entre performances e espetáculos (exceto os espetáculos de circo) vem de sua característica apresentativa. Contudo, a performance não consiste meramente em *mostrar* ou *ensinar*; ela envolve mostrar ou ensinar com um significado. A carga semiótica da performance está enraizada nessa espécie de apresentação: ela não existe porque o objeto é um signo, mas porque ela se torna um signo durante o curso de seu desenvolvimento. (GLUSBERG, 2018, p. 73).

A performance se investe dessa função anafórica; uma sequência só é entendida se relacionada com o que a precede e o que a segue. (GLUSBERG, 2018, p. 73). [não de acordo]

Na nossa cultura o corpo se tornou tão natural que nós já não reconhecemos um gesto como um ato semiótico, nós o tomamos simplesmente como um ato do dia a dia . Então para reconverter o corpo em signo, torna-se necessária a montagem de um aparato de

desmistificação da ordem cultural e é a arte que tem a chave mestra desta operação. (GLUSBERG, 2018, p. 76).

Em cada performance, a resignificação nasce de ações que vão se estabelecer entre signos pertencentes à mesma sequência. (GLUSBERG, 2018, p. 76).

Em outras palavras, a mensagem enriquece o código. Mais ainda, o performer trabalha não com um único códigos, mas com vários códigos ao mesmo tempo; estes códigos (que também são governados, obviamente, pela mobilidade e pela mudança permanente) determinarão na sua interação, as possibilidades combinatórias, que adquirem uma forma parabólica, como pode ser visto no diagrama abaixo: (...) (GLUSBERG, 2018, p. 78).

Códigos fortemente estruturados normalmente dificultam a flexibilidade das mensagens. Isso pode ser visto no caso de semáforos de trânsito, que transmitem não mais do que quatro mensagens. A eficácia do performer se fundamenta no uso que se faz dos códigos abertos que dão a ele a liberdade de expressão gestual ou comportamental. (GLUSBERG, 2018, p. 78).

Portanto, do ponto de vista semiótico, a performance vincula uma purificação em vários sentidos:

-*Ritual*: purificação e sacralização de uma prática.

-*Histórico*: purificação através de um pacto com a divindade (amputações, incisões, ferimentos); paródia das cerimônias das sociedades ancestrais e primitivas.

-*Semiológico*: purificação do signo com base na mutabilidade dos códigos e mobilidade dos significados.

-*Artístico*: purificação da arte através do corpo com base numa *recodificação* de atitudes, comportamentos e gestos.

Essas formas de purificação ou meios de liberação de signos vão dar uma expressão concreta durante o transcurso da performance. O signo liberado alimenta o trabalho do performer, que o incorpora (literalmente falando) e o lança para o espaço comunicacional. (GLUSBERG, 2018, p. 79).

Às vezes, se esquece que o trabalho do artista envolve sacrifício; e este sacrifício, o de negligenciar seus próprios condicionamentos, é realizado em cada sequência da *performance*. O espectador interessado, por seu lado, tem que sacrificar seus laços com o apresentado, para não permanecer cego e surdo. Cegueira e surdez que são resultado de anos de rituais sem um *objetivo*, apesar de envolver uma gama infinita de *objetos*. (GLUSBERG, 2018, p. 79).

A ausência de um objetivo prático nas performances tem sido confundida com falta de um objeto. (GLUSBERG, 2018, p. 79).

Deste modo, o corpo humano aparece como uma metáfora para o conjunto de todas as manifestações de arte contemporânea, num processo incessante que tende a uma consolidação de uma arte completa. Tão completa quanto as possibilidades do corpo, apesar das experiências da amputação. Porque a amputação sempre envolve a ablação de um órgão ou de uma parte, e ela reafirma a solidariedade do todo, num trajeto significativo no qual a ausência evoca a presença.

Os semiólogos se referem a esse processo onde a ausência de alguma coisa se torna significativa como o "grau zero. Podemos então falar do "grau zero da performance", no caso de performances envolvendo ablações, incisões ou a ausência de elementos reais. Contudo, a ausência, na *performance*, sempre se carrega de sentido. (GLUSBERG, 2018, p. 82).

Deve-se ter em mente que o elemento inesperado na performance é inesperado não só para o espectador, um dos vértices da relação comunicacional, mas também e primeiramente ao artista de performance, cujo trabalho sempre tem um aspecto de inesperado. Já mencionamos antes que não há performance do tipo cópia carbono, nem repetição neste tipo de arte; há somente mudanças controladas e estruturas invariantes, porém com as mais diversas formas e conotações. O performer é conseqüentemente, ao mesmo tempo ator e agente de sua performance.

(...)

Se, como a concebia Leonardo, a arte é uma criação da mente, a arte da performance incita, mais de que qualquer outro gênero, a uma atitude crítica decisiva a respeito do que se fez do que se faz e um constante exercício de ação, já que o corpo se trai incessantemente com os mecanismos de rotina. (GLUSBERG, 2018, p. 83).

6. A liberação das linguagens

Através da história, a utilização do corpo tem-se adequado às exigências do meio social, aos limites que cada organização humana impõe a seus membros. (GLUSBERG, 2018, p. 89).

A mudança de valoração resultante de uma alteração corporal transcende o espectro de sua representação isolada: se um sistema "careta" de comportamento é transgredido através de um gesto, as representações estereotipadas ligadas ao mundo das convenções socialmente aprovadas vão estar sendo simultaneamente transgredidas. (GLUSBERG, 2018, p. 90).

As performances detonam simbolicamente novas alternativas, pois abrem novos panoramas para a concepção do corpo como matéria significante, logrando significados múltiplos que se interligam em contextos artificiais. A naturalidade se esfuma, num duplo sentido, no *contexto* (a cenografia) e no *texto* (o corpo). (GLUSBERG, 2018, p. 90).

A leitura do discurso exige, assim, uma nova postura do receptor, menos preconceituosa e ao mesmo tempo atenta, no que vem a ser uma inversão no processo de recepção passiva de imagens ou sequências de programas gestuais conhecidos. (GLUSBERG, 2018, p. 90).

Isso exige a atividade do artista e do espectador na produção de signos que estão instalados na dimensão peculiar e própria do corpo, mas também, correlativamente, na consciência desejante do homem.

A volta às origens sígnicas da utilização do corpo está ligada à evolução da arte e à perspectiva que encerram essas experiências, procurando novas variantes simbólicas e conscientizando de que o corpo é um produto semiótico e seu discurso *natural*, e, como efeito dessa infraestrutura simbólica, deve-se chegar a uma forma de discurso suscetível de decodificação e de interpretação. (GLUSBERG, 2018, p. 92).

A performance se apropria desta fecundidade derivada da polivalência semântica dos discursos gestuais e as ordens em representações unitárias e coerentes. Essa coerência artística, na performance, não é equivalente à sistematicidade natural do desenvolvimento corporal fora do contexto estritamente artístico, como os movimentos e atitudes circunstanciais do dia a dia. (GLUSBERG, 2018, p. 92).

As performances permitem, graças a um trabalho de liberação dos estereótipos, aumentar a possibilidade de ação num percurso desalienante e progressivo abrangente. (GLUSBERG, 2018, p. 92).

Qualquer movimento, gesto, ato, atitude, posicionamento etc. vai significar uma transformação de ordem locutória, uma ação equivalente à de falar, porém em outro registro semiótico: o não verbal. Isto não exclui as performances em que se aplica diretamente o modelo de Austin, elaborado para a compreensão do verbal. (GLUSBERG, 2018, p. 97).

Com respeito ao valor perlocutório, segundo Austin diremos somente que é impossível existir uma mensagem que não o contenha: todo o discurso, e entre eles a performance, produz efeitos em seu receptor. A influência da performance sobre o receptor dependerá de variáveis distintas, como sua pertinência a grupos ou subgrupos sociais estáveis, seu nível cultural e, por fim, o lugar relativo que este ocupe no seu meio sociocultural. (GLUSBERG, 2018, p. 98).

O corpo é matéria dotada de uma forma que o faz significante, porém, normalmente estamos muito distantes, na vida cotidiana, de tomar pela consciência do poder significativo deste verdadeiro crisol significante.

As diversas formas e aspectos dos corpos nos resultam familiares e nossa tendência é contrair com os demais corpos uma relação de continuidade (GLUGBERG, 2018, p. 98).

Em poucas oportunidades, sobretudo no meio artístico ocidental, o corpo adquire esta função desalienante: levando em conta que as técnicas corporais de preparação para a encenação foram dominadas, durante décadas, pela tradução do teatro de Stanislavski e que, dentro dessa tradição, tratou-se sempre de se imitar o natural recorrendo-se a um tipo de decodificação alienante que não permite o distanciamento do espectador com respeito ao representado.

As performances reivindicam para o corpo sua qualidade de instrumento semiótico historicamente distante (já nos referimos anteriormente à analogia entre as performances e as ações ainda não artística do homem primitivo), e se opõe à manifestação do natural, deixando claro o fato de sua constituição sígnica, como o kabuki ou o nô japoneses. Nas performances, as linguagens corporais são tratadas como tal, como discursos que podem alterar-se, e não como cópia ostensiva da realidade. (GLUSBERG, 2018, p. 98).

Um ritual, um sacrifício, uma pantomima ou uma amputação deixam a descoberto o valor semântico de um comportamento, e a ciência dos signos pode tomar destas expressões artísticas o sustento de seu próprio desenvolvimento no terreno da pesquisa. A arte se adianta à ciência, ainda que normalmente faça alusão a seus objetos metaforicamente. (GLUSBERG, 2018, p. 99).

As dificuldades de uma aproximação conceitual com as manifestações do corpo foi assim apreciada por Gina Pane:

Não é uma coisa fácil ocupar-se do corpo como linguagem, a menos para quem esteja ciente que o mesmo tem uma estrutura linguística. A mensagem corporal possui uma massa e um peso tão altos, que ocupar-se de decifrá-los provoca dificuldades e assusta. (GLUSBERG, 2018, p. 99).

No plano dinâmico, a arte do movimento do corpo – a dança – tem sido ajustada não sobre a base de um tempo interno, mas sim conforme os ritmos e impulsos externos, devendo adaptar-se às codificações precisas de movimentos e atitudes.

Dessa forma nos defrontamos com várias rupturas simultâneas:

- a) a ruptura com a ideia preconceituosa de uma decodificação externa e convencional;
- b) as artes corporais tradicionais, como a dança, se diferenciam desta arte corporal distinta;
- c) entra em conflito com as concepções éticas e morais acerca do corpo como prisão da alma;
- d) o espectador é confrontado com uma minuciosa investigação dos ritmos internos do corpo, de seus tempos vitais e das relações que o artista mantém com sua própria biologia;
- e) uma nova retórica transgride a velha codificação do corpo, instrumento de manifestação artística. (GLUSBERG, 2018, p. 90).

O performer deve induzir, em suma, o público a tomar consciência de suas próprias impossibilidades e assumir. (...)

A performance cria, principalmente, ao resgatar o rejeitado e não ao explorar o desconhecido. Um reencontro com a experiência que o homem médio não pode buscar, dado seu limitado contato com o mágico domínio da arte.

Ao atualizar a função mediadora do corpo, as performances remetem a numerosas cerimônias primitivas e, em particular, à magia. O mago tribal usava seu corpo ritualmente com os objetivos mais diversos; (...) (GLUSBERG, 2018, p. 103).

Não há outro qualificativo para o performer senão o de mago semiótico: um operador de signos que se materializam no curso de um ritual que geralmente é imprevisto. (...).

Nesse sentido se compreende que todas as disciplinas devam confluir para o esclarecimento desta obscura complexidade, podendo-se atingir o núcleo conceitual de uma teoria e uma metateoria das performances. Como nas outras disciplinas, a maturidade da crítica e da linguagem do objeto artístico virá com a realização desse objeto. (GLUSBERG, 2018, p. 103).

Críticos e performers concordam que deve ser mantida uma distinção entre performance e happening. A razão desta distinção é de fácil compreensão, se tivermos em mente as seguintes oposições?

- a) desconstrução em contraste com reconstrução;
- b) ausência de reflexo especular em contraste com a utilização do reflexo especular;
- c) ausência de envolvimento massivo em contraste com envolvimento massivo; confusão em contraste com discriminação. (GLUSBERG, 2018, p. 105).

Aspira-se, em contrapartida, a uma permanente conjunção entre vida e arte, onde os elementos aparentemente mais distintos são integrados através da ação do *performer*. (GLUSBERG, 2018, p. 107).

Por outras razões, devemos também considerar o procedimento do *performer* como um propósito retrospectivo e reconstutivo. Contudo, este é um fator secundário: a mensagem não consiste no seu significado, transcende este. Porém, o material significante corpo/tempo, tal como arte/vida, é tão forte e poderoso que abafa toda a tentativa de buscar e isolar significados. Somente um único e monístico significado pode ser evocado a cada execução da *performance*. (GLUSBERG, 2018, p. 110).

Assim, podemos ver a verdadeira natureza da performance: a do sonho, a de um processo onírico que supera a experiência imediata e envolve em suas brumas as ações concretas. Em suma, a *performance* não tenta fazer arte; é arte. E é arte de um modo constitutivo, porque nenhuma outra forma de arte trabalha com o mesmo enfoque: o corpo do artista; é, mais importante, com o tempo desse corpo. (GLUSBERG, 2018, p. 110).

À parte a discussão se esta característica essencial é reconhecida ou não, um fato deve ser destacado: o performer é seu próprio programa, seu próprio cronômetro e sua própria pulsação (em vários sentidos: pulsador do ritmo universal e humano no qual atua; detector do ritmo dos espectadores). O tempo do corpo vai ser, em consequência, o somatório dos tempos e dos movimentos. (GLUSBERG, 2018, p. 110-111).

Se abrirmos um parêntese filosófico, perceberemos, indubitavelmente, que um lugar central desse contexto é ocupado pelos seres parmenidianos, a quem já nos referimos anteriormente. Um ser que quer irromper, dizendo: sou único, eterno, imutável, ilimitado e inalterável.

Todavia, este ser é plural, circunstancial e histórico. Não é ilimitado e é puramente móvel. Não é possível, conseqüentemente, perceber, conceber, a ação do performer como a ação de uma única pessoa. É, na verdade, a ação de vários sujeitos que se desconectam, se justapõem num mesmo palco. Duplicidade e multiplicidade que de forma alguma afetarão a unidade da performance. (GLUSBERG, 2018, p. 111).

Como já mencionamos, na performance se perde a densidade do significado do signo e se conserva o significante. Isso assemelha-se ao fato de a atuação do performer parecer ser sentido na performance.

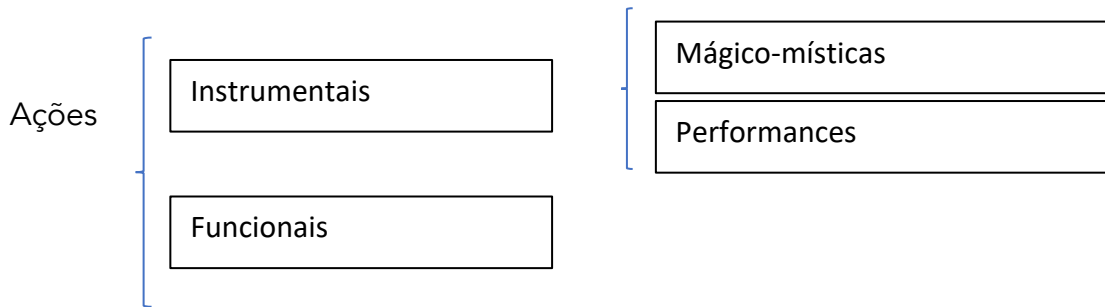
De fato, os pesquisadores têm se esforçado, sobretudo os pesquisadores semiológicos, para detectar o sentido da performance. Porém, o que se observa aqui é que esta falta de sentido, de significado leva a uma linguagem sem precedente do corpo em termos de posturas, gestualidade e posições.

Isso não implica uma negação da semiótica da performance. Pelo contrário, implica atos que apesar de serem sem sentido são necessários para a realização de um objetivo sagrado: os atos mágicos. (GLUSBERG, 2018, p. 112).

O estudo do comportamento tem sido normalmente centrado, desde o nascimento da semiologia, nos gestos e nas atitudes cotidianos regulamentados. Mas existe também uma ordem de transgressão nesse domínio: o rito, a mágica primitiva e a religião. Neles, podemos descobrir os componentes de um registro que tem sido muito pouco explorado, como nas versões tradicionais do teatro japonês. (...)

Comportamentos privados (urinar-se, masturbar-se, etc.) têm também sido examinados e são parte e são parte do arsenal do performer, no entanto, tem-se negligenciado aquilo que é mais relevante e significativo: uma semiótica dos atos mágicos. (GLUSBERG, 2018, p. 113).

As ações mágicas e rituais – como o corpo dos performers – vão incorporar, simultaneamente, diversos desses tipos de comportamento. Esta multiplicidade é o que torna o ritual um ato não significante e rico de simbolismo. (GLUSBERG, 2018, p. 113).



(GLUSBERG, 2018, p. 116).

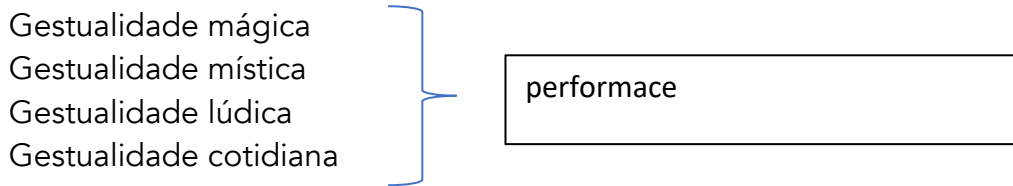
A falha para se desenvolver um corpo de teoria relativo às ações não significativas se deve ao fato de que uma ação sem sentido ou significado é inconcebível na nossa cultura e no nosso contexto geográfico. Contudo as ações sem sentido são um fato, como os estudos de comportamento infantil estão começando a mostrar. Não há nada de funcional nos jogos infantis. Seu jogo é totalmente caracterizado pelo prazer derivado do encontro com a realidade. (GLUSBERG, 2018, p. 116).

A performance é primariamente comunicação corporal; a comunicação verbal ocupa um papel secundário nessa expressão de arte. Isso explica por que certos especialistas encontram dificuldades em interpretar as formas de comunicação empregadas em certas tribos primitivas. As mensagens eram externadas através do corpo ao invés de palavras. Os movimentos expressões, mesmo que amorfos, significam mais do que mil frases. (GLUSBERG, 2018, p. 117).

A repetição de ações numa performance parece monótona. Mas depois de algum tempo, os gestos estão modulados e a função comunicacional da performance emerge. É que, em repouso ou em movimento, o corpo sempre estará comunicando. (GLUSBERG, 2018, p. 118).

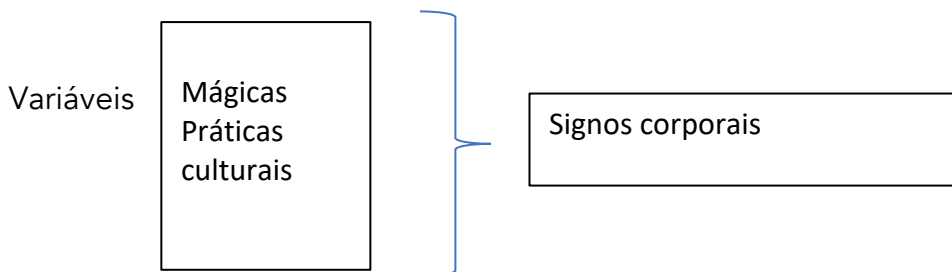
Como um código secreto, a performance contém rituais invisíveis atrás dos rituais visíveis. O *performer* retém seu quantum de mensagens esotéricas, que representa uma espécie de privacidade correspondendo à comunicação e, fundamentalmente, ao caráter mágico da experiência. Não é casual, conseqüentemente, que o performer algumas vezes rejeite a plateia e resguarde-se no seu mundo interior. Colhido entre o vento e a água, ele se equilibra para se comunicar e ao mesmo tempo preservar algo do seu próprio eu. (GLUSBERG, 2018, p. 118).

Existem numerosos ensaios da gestualidade lúdica e da gestualidade mágica. Falta, contudo, um estudo da gestualidade artística. A performance representa um ponto e encontro das formas gestuais, como pode ser visto a seguir:



(GLUSBERG, 2018, p. 120).

A arte participa de uma dupla função mágico-prática e, fundamentalmente, cultural. Neste exato momento histórico o signo corporal penetra no domínio da cultura, apesar de suas origens remotas. O performer deve situar e aproximar essa circunstância do signo em situação, a fim de dotá-lo da força do instante e, ao mesmo tempo, resgatar e transmitir alguma coisa de sua transcendência.



Num ato de desafio, o performer anula as diferenças e promove o signo corporal ao status de um verdadeiro agente .

Ele é, em realidade, uma médium da tradição, da cultura e da ação, ação que é gestada no performer, mesmo contra sua vontade própria, e é comunicada através de um incessante ato de transgressão.

(GLUSBERG, 2018, p. 122).

A relação empática estabelecida entre o corpo atuante do performer e a aparência estática do receptor é de natureza dinâmica, devido a seu estado aparentemente estático. Para ser preciso, trata-se de uma questão de movimento de consciência do ser que é, em parte, determinado pelo performer, que aponta o caminho pelo qual sua atividade deve ser recebida pelo performer, que aponta o caminho pelo qual sua atividade deve ser recebida pelo espectador, e deste que, ao propor interpretações, a realiza por sua própria conta. (GLUSBERG, 2018, p. 123).

Ao falarmos da essência da *body art* e das performances, devemos levar em conta que todas as artes – particularmente as artes plásticas – são expressões do desejo inconsciente. Como isto pode ser caracterizado com relação à performance e o performer? (GLUSBERG, 2018, p. 123).

Acreditamos que a verdadeira função da performance reside na dimensão do desejo inconsciente. (...)

Esta magnitude do desejo inconsciente é aquilo, no nosso ponto de vista, que mobiliza cada ação do performer. Pode-se dizer que estamos sugerindo que o performer é um louco. Isso é verdade se aceitarmos a opinião de Pascal de que “todos nós somos completamente loucos, que não estar louco é estar sofrendo alguma outra espécie de loucura. (GLUSBERG, 2018, p. 124).

(...) uma obra se torna interessante quando une duas palavras ou ideias que nunca foram colocadas juntas. O discurso resultante é próximo do delírio e, também da verdade que sempre é delirante.

O delírio e a performance são fenômenos estritamente relacionados. A arte não tem nenhuma relação com o “bom senso” ou com o “senso comum”; para dizer com todas as letras: *a arte não tem nenhuma relação com o sentido.*

Por isso devemos analisar significantes sem significados, significantes manifestos de uma atividade oculta e inconsciente: a atividade do desejo do performer. (GLUSBERG, 2018, p. 125-126).

Ater-se aos dados sensoriais que constituem o contexto audiovisual da performance é como tomar a ponta do iceberg pelo iceberg inteiro. Tanto num caso quanto no outro o que está por trás é o desejo inconsciente, a verdadeira força motora do visível, o fundamento e a realidade do perceptível. Porém, para os semiólogos, os fundamentos são sempre objetos de uma hermenêutica.

Contudo, o receptor de uma performance não necessita – insistimos – decifrar nada. Sua relação com o evento é uma experiência direta e vital. A investigação é função do analista, que trabalha num nível metafórico. (GLUSBERG, 2018, p. 126).