

# Performance, teatralidade e contemporaneidade

Andrea Pech<sup>1</sup>

7

## Resumo:

Este texto é um exercício de crítica sobre as tentativas de definição do termo performance, o qual parece realizar um esforço para estar sempre rompendo com seus limites. O conceito de contemporaneidade é apontado como aliado à performance, indicando as contribuições desta linguagem ao pensamento nas artes visuais. Além disso, a relação entre performance e teatralidade será analisada e questionada.

**Palavras-chave:** Performance. Teatralidade. Contemporaneidade. Alteridade.

## Abstract:

The following text is a critical exercise on the attempts to define the term performance – which seems be always breaking with its limits. The concept of contemporaneity is presented as allied to performance, indicating the contributions of this language to visual arts. In addition, the relationship between performance and theatricality will be examined and questioned.

**Keywords:** Performance. Theatricality. Contemporaneity. Alterity.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Arte e Cultura Contemporânea na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

A performance pode ser considerada um meio das artes visuais de definição complexa, pois abarca modos de funcionamento diversos que se distinguem bastante uns dos outros. As referências e a historicidade da performance englobam outras áreas de manifestações culturais – rituais de povos primitivos, manifestações religiosas, artes cênicas, artes plásticas e, até mesmo, ações cotidianas. Richard Schechner, pesquisador da NYU, realiza um trabalho importante no que entende a performance enquanto campo ampliado. Para ele, performar pode ser entendido em relação a: ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas (SCHECHNER, 2003, p. 26). Nessa perspectiva, a performance ganha uma dimensão extensa: está não apenas no âmbito das artes, mas também no do esporte, da religião, do sexo, da socialização, entre outros. No entanto, apesar da abertura para utilizar-se de múltiplas referências, os estudos da performance, enquanto linguagem das artes visuais, parecem realizar – apesar de sua base em princípios semelhantes – um esforço para se afastar do teatro. A que se deve esse movimento e como ele é feito? Seria possível traçar um contorno para aquilo que se entende como performance nas artes?

Josette Féral é uma autora que tenta estabelecer relações entre os dois campos, apontando o que há de teatralidade nas performances. Para ela, muitos elementos colocam a performance – mesmo depois de sua evolução como linguagem artística específica – ao lado do teatro: “sua escritura cênica, sua relação com o corpo do performer, com o tempo de representação, com o real, com o espaço” (FÉRAL, 2015, p.136). No entanto, como a performance passou a abarcar múltiplos formatos com artistas vindos de diferentes áreas ao longo do tempo, é muito difícil falar sobre elementos comuns a todas as obras do meio. O único ponto em que a autora acredita haver uma convergência a todas as performances é em relação ao real.

A performance se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica. (FÉRAL, 2015, p. 137)

De fato, o real parece ser um ponto de convergência entre as mais diversas performances: elas intervêm no real a partir de questionamentos sobre o próprio real. Féral separa a performance em duas grandes categorias no que diz respeito ao modo como manipulam o real: teatral, a partir do próprio corpo, e tecnológica, a partir da imagem do corpo obtida por meio de algum dispositivo tecnológico. Acredito que esta divisão não distingue claramente a performance. Primeiro, estas denominações me causam certo estranhamento: chamar de teatral a performance que possui um corpo presente seria atribuir à teatralidade a presença do corpo, quando a modalidade de presença não é exclusiva do teatro. Ainda, chamar de tecnológico a performance que é mediada por outro meio seria excluir desse espectro performances em que a manipulação do real não é apresentada através do corpo, mas também não o é por meios tecnológicos – suponham-se trabalhos que deixem vestígios que são apresentados ao público (pensemos nos clássicos *Body Tracks* de Ana Mendieta) – ou através de escritos que sugerem ação (como nas instruções de Bruce Nauman em *Body Pressure*). Segundo, há performances que combinam o teatral e o tecnológico: como posicionar apenas de um lado as videocriaturas de Otávio Donasci? Por último, as performances ditas tecnológicas não podem ser consideradas apenas performances, mas trabalhos em meios múltiplos: são vídeos, fotografias ou, usando os termos que apontam esse hibridismo, videoperformance e fotoperformance.

As imagens provenientes de performances são objeto de estudo de Philip Auslander (2013), que divide em duas categorias as documentações de performance: documental e teatral. A imagem documental seria aquela que exige uma ação prévia – uma performance “ao vivo” – que possibilite este documento, enquanto a imagem teatral seria uma performance que só acontece no espaço do documento – encenado especialmente para a câmera. Não vou debater aqui a pertinência de tais nomenclaturas, mas é curioso perceber que, apesar dos nomes semelhantes, o modelo é inverso: performances teatrais geram registros documentais, já performances tecnológicas geram registros teatrais. No mais, Auslander argumenta que talvez não haja tanta diferença entre como concebemos imagens das duas categorias, uma vez que o performer, mesmo quando executa uma performance

ao vivo, também encena para a câmera: ele sabe da importância desse registro, que possibilita uma plateia muito maior do que a ação inicial. É através de seus documentos – textos, fotos e vídeos – que temos acesso à maioria das performances: não é tão frequente a experiência de ver o real sendo manipulado pelo corpo do performer diretamente.

Além disso, o que considero importante no texto de Auslander é como o autor apresenta exemplos que desconstroem a própria divisão que apontou, de trabalhos que acontecem em uma ação prévia, mas só existem para o público no espaço do documento, como a série *Blinks* de Vito Acconci. Nesse trabalho, vê-se um conjunto de fotos de uma rua vazia e a seguinte descrição: “segurando uma câmera, mirar longe de mim e ficar pronto para clicar enquanto caminho em linha contínua em uma rua da cidade. Tentar não piscar. Cada vez que piscar: tirar uma foto” (ACCONCI, 1969, apud AUSLANDER, 2013). Este trabalho se coloca em um espaço dúbio: apesar da utilização do dispositivo tecnológico, o que se vê nas imagens não é o corpo de Acconci performando, mas um resultado de sua própria ação – não existem espectadores para seu ato. Apesar da divisão contundente de Féral, não é possível generalizar quando se fala em performance: o lugar entre uma e outra divisão existe e se articula de diversas formas. Isso porque a produção de performance sempre buscou quebrar seus próprios parâmetros, algo que o faz ainda hoje, cada vez mais.

*Perfoda-se – um documentário sobre performance arte* (2013) traz depoimentos de performers brasileiros atuantes na cena respondendo à pergunta “O que é performance?”. Percebe-se que as perspectivas tomadas são distintas, mas todos os participantes parecem concordar que o termo é de difícil definição. Lucio Agra aponta essa complexidade como uma característica própria da performance.

Qualquer tentativa – isso já foram feitas muitas – de enquadrar a performance dentro de um formato, ela sempre escapole. Ou seja, ela faz parte – e ela não está sozinha nisso – de uma série de novas formas de linguagem que não obedecem aos parâmetros pelos quais a gente analisava o que era uma linguagem artística. (AGRA, 2013)

Em relação à história da arte, pode-se afirmar que a performance é uma linguagem recente e, portanto, sua definição (ou dificuldade de)

está atrelada a questões da arte contemporânea. Segundo RoseLee Goldberg, que desenvolve uma extensa genealogia da performance dentro dos movimentos artísticos, desde as vanguardas históricas, as revoltas políticas do final dos anos 1960 influenciaram um movimento contra o sistema de arte estabelecido centrado no objeto e no seu valor mercadológico, em prol de uma arte conceitual e intangível. Nesse sentido, “considerava-se finalmente que a performance reduzia o efeito de alienação entre o *performer* e o espectador [...], uma vez que a experiência da obra era vivida em simultâneo pelo público e pelo artista” (GOLDBERG, 2007, p. 193).

Esse tempo simultâneo é uma forma de aproximar arte e vida, relação intrínseca à performance e à arte contemporânea em geral. Em *Camaradas do tempo*, Boris Groys aponta o esforço realizado pela arte contemporânea de se debruçar sobre o tempo. O autor percebe a crescente produção de uma arte que classifica como “arte baseada no tempo” – que inclui a performance, a videoarte, a instalação, entre outras manifestações – que tem como princípio a temática e o uso do “tempo não-produtivo, não-histórico, excessivo – um tempo suspenso” (GROYS, 2010, p. 28).

O tempo de fato tem problemas quando é percebido como sendo improdutivo, desperdiçado, sem significado. Esse tempo improdutivo é excluído de narrativas históricas, sob o perigo da perspectiva de ser apagado completamente. Esse é precisamente o momento em que a arte baseada no tempo pode ajudar o tempo, colaborar, se tornar camarada do tempo – porque arte baseada no tempo é, na verdade, tempo baseado em arte. (GROYS, 2010, p.32)

Assim, pode-se entender a importância de um meio artístico como a performance na sociedade contemporânea. Ao elaborar trabalhos artísticos diante destas formulações acerca do tempo, a performance tanto apresenta uma conjunção de temporalidades quanto a configuração de um instante único: a obra se dá no mesmo tempo da vida e, no entanto, não segue a lógica do tempo cotidiano. E, como coloca Groys, ela não é apenas uma arte que se baseia no tempo: ela é um tempo da vida que é dedicado à arte, vivido como arte.

Para Jorge Glusberg (2016), tempo e movimento são as matérias-primas da performance, sendo o primeiro mais proeminente.

A performance – assim como os múltiplos meios que emergem e combinam-se na prática contemporânea – rompe com o paradigma tradicional da produção de uma obra de arte, que levaria a um produto final objetivo. A performance é uma ação que, apesar de ser obra de arte, não produz nada concreto, nenhum objeto, e sim um acontecimento, uma relação entre corpos em determinado espaço-tempo.

É preciso um certo decurso temporal para admirar uma obra de arte, e outro para a produção desta. Ambos aspectos, aparentemente exteriores ao ato artístico em si, colocam uma incógnita no caso específico das *performances*.

Trata-se do tempo próprio de cada manifestação, o desenrolar temporal da obra, que nunca coincide com o tempo cronológico, constituindo-se num elemento externo que às vezes é externo e às vezes é interno.

É externo à medida que integra as temporalidades existenciais dos atores enquanto indivíduos e de seu público; é interno, desde que a performance, como um trabalho artístico, tem suas próprias leis de desenvolvimento que estão interligadas com a relação espaço-temporal. (GLUSBERG, 2016, p. 69)

Percebe-se, então, como a performance se insere na lógica do contemporâneo, pois desenvolve obras que se apresentam em um instante único, mas que emergem a partir de diversas temporalidades. O tempo de produção e recepção da obra se torna o mesmo; os tempos de vida do performer e do espectador se combinam em um novo arranjo que determina o instante criado. Fazer performance é articular tempo, espaço e corpo em uma experiência sensível que opera no campo das artes. No cenário contemporâneo, a performance ganha importância não apenas em seu reconhecimento no meio artístico, mas como pesquisa sobre as formas de se viver e estar no mundo através do corpo. Para Goldberg:

Hoje, a arte da performance reflete a velocidade inerente à indústria das comunicações, mas é também um antídoto indispensável para o efeito de alienação provocado pela tecnologia. É a própria presença do artista performativo em tempo real, a “suspensão do tempo” pelos *performers* ao vivo, que confere a este meio de expressão uma posição central. (GOLDBERG, 2007, p. 281)

Desta maneira, pode-se dizer que a performance suspende o tempo, ou que ela formula um novo tempo, uma camada superposta

ao tempo. Estas características inerentes à performance a colocam alinhada às artes visuais, na medida em que estas questionavam suas bases fortemente nos anos 1960, mesmo período da intensificação do meio. No entanto, o teatro também questionará seus limites na mesma época – um movimento que, assim como nas artes visuais, se inicia nas vanguardas do início do século XX e se intensifica nos anos 1960 – e é possível encontrar na área do teatro contemporâneo muitos pontos de encontro com a performance e vice-versa.

Neste contexto, independente da dificuldade de enquadramento e categorização da performance, é possível apreender aspectos da teatralidade sob os quais grande parte do que é entendido como performance se articula. Para Féral, há três aspectos da teatralidade que estão presentes nas performances. O primeiro seria uma *mise-en-situation*, que coloca elementos cênicos “ali importados como objetos e não como signos, e cujo deslocamento já é portador de sentido” (FÉRAL, 2015, p. 141). Em uma performance, objetos são postos em relação uns com os outros, com o performer e com o espectador, e dessa interação o sentido emerge. Os elementos de uma performance se assemelham aos do cotidiano, porém não representam o cotidiano como no teatro, mas apresentam novos sentidos para ele. Não diria, como Féral (2015), que a performance apresenta a “recusa do signo” (p. 141), pois isso é relativo de cada ação. Acredito que ela inicialmente importa o signo e, durante o próprio tempo da performance, faz emergir dele um novo sentido. Glusberg também toca na questão dos signos para comparar e diferenciar as performances de espetáculos, em relação à oposição entre apresentação e representação.

A nosso ver essa dicotomia entre *performances* e espetáculos (...) 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, 2016, p. 73)

Glusberg não se refere a uma recusa do signo, mas uma “recodificação” destes a partir da observação e dos gestos do performer,

ao qual ele atribui papel de “agente de transformação”. Para ele, “a arte de *performance* elabora signos que são especiais por sua mobilidade” (GLUSBERG, 2016, p. 77). Com efeito, pensa não em uma recusa do signo, mas em um signo móvel. Em *Semiotics of the Kitchen*, Marta Rosler faz de maneira eficaz esse movimento: importa objetos de signos bastante conhecidos – utensílios de cozinha – e a partir de seus gestos os reposiciona: a mulher de avental segura uma faca não para cozinhar, mas como uma potência violenta que denuncia estereótipos de gênero. Assim, ela age como performer na definição de Glusberg: “um operador de transformações entre inumeráveis códigos móveis e um conjunto de mensagens compostas por signos móveis baseados nestes paradigmas” (2016, p. 78).

O segundo aspecto da teatralidade que se apresenta na performance, conforme Féral, seria o enquadramento que o artista realiza, que é diferente da cena para o teatro:

14

Não há cena na performance, mas lugares. Na medida, pois, em que o lugar está preparado tendo em vista uma ação, dá-se um enquadramento espacial que solicita o olhar do espectador. O enquadramento cria um espaço, espaço do especular que se recusa tornar-se espetacular. (FÉRAL, 2015, p. 142)

A respeito do enquadramento, Féral (2015) determina, com efeito, um ponto que, ao mesmo tempo, aproxima e afasta a performance do teatro. Através do enquadramento, “ao criar um espaço para si (...) a performance cria ao mesmo tempo o espaço do outro” (p. 142), que seria a base de toda a teatralidade. No entanto, o espaço da performance não possui margens delimitadas como a cena do teatro: ele é inscrito no real, instituindo uma permeabilidade que o teatro não autoriza (p. 143). Neste movimento, a performance romperia com toda e qualquer ilusão ou representação, se afastando definitivamente do teatro.

Sabemos que o enquadramento da performance não é precisamente delimitado: por vezes o espectador entra em cena, por vezes o performer se locomove pela rua causando estranhamento nos transeuntes que mal sabem que assistem a uma performance, entre outros exemplos. Dentro da gama da arte da performance, há inclusive obras que não são feitas para serem “apresentadas” e “assistidas”, as quais são mais complexas de se perceber um enquadramento. Performances

duracionais, como algumas ações realizadas por Tehching Hsieh, no período de um ano, entram nesse lugar. Em *One Year Performance 1981–1982 (Outdoor Piece)* o artista se comprometeu a passar um ano sem entrar em espaços fechados. Seria possível falar de teatralidade e enquadramento nesta performance? A ação realizada pelo corpo do artista não é apresentada diante de espectadores e as fotos de registro, ainda que possa se pensar em performatividade nessas imagens, estão muito longe de registrar a ação. E se a foto ainda nos sugere uma espécie de enquadramento, pensemos *Disappearing* (1971), de Chris Burden, trabalho que nos apresenta apenas com o texto: “eu desapareci por três dias sem notificar ninguém. Nesses três dias meu paradeiro permaneceu desconhecido”. Não é possível precisar um enquadramento sugerido por este trabalho.

Em terceiro, Féral aponta a “prevalência do corpo”, característica que se perde em performances tecnológicas mediadas por um aparelho como o vídeo, mas está presente na performance teatral:

15

Nas performances teatrais, a força desse corpo é grande, pois ele é movido pelos afetos, desejos, libido e pelas sensações do performer. Ora, os corpos dos performers estão presentes, inteiros, unos. Tudo passa por eles. E é sobre seu movimento unicamente que repousa a dinâmica da representação. Mas esses corpos não atuam, eles não têm duplo, nem paradoxo. Eles não são corpos de atores em luta com uma alteridade (...). Os corpos do performer são corpos de domínio de si que filtram o real. (FÉRAL, 2015, p. 144)

Para Féral (2015), toda performance gira em torno do corpo, “servindo-se dele como de uma ferramenta, e inscrevendo o humano nas coisas até os limites do possível” (p. 145). Para ela, esses corpos jamais chegam no nível da emoção, mas trabalham pela superfície, pela sensação. Apesar de muitas performances se valerem do corpo como objeto, testarem os limites do que é possível inferir sobre um corpo em sua materialidade e presença, não considero que a performance não coloque em cheque as emoções do performer. A vulnerabilidade a qual o performer se submete aplica-se também às suas emoções, dependendo da ação. Há, de fato, uma vasta gama de performances que, ao tratar o corpo como objeto, fazem um movimento de retirada da subjetividade – o performer é antes corpo que sujeito – como é o caso de trabalhos de Marina Abramovic. Mas há também muitas performances que se

utilizam do pessoal: ao aproximar arte e vida, a performance tem a capacidade de alterar também o nível emocional daquele que a executa. Me parece estranho, para citar apenas um exemplo, pensar um artista como Joseph Beuys – que tem uma narrativa de sujeito sobre o qual se articulam seus trabalhos – não atuando na emoção.

Nesse contexto, Féral fala sobre a performance como uma arte do “eu”, apontando que o público é sempre *voyeur* passivo.

A performance aparece como a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um *mim eu (moi je)* que reduz tudo a ele e ele mesmo filtra o mundo (...). Por isso o *performer* reduz tudo a ele. Ele está, pois, no mais das vezes só (...). Há na performance esse chamado do olhar do outro para si e para si só. (FÉRAL, 2015, p. 146)

Esse olhar para si poderia ser relativizado. Muitas performances demandam que o público seja mais que um espectador passivo: experiências participativas em que o espectador entra em cena e exerce algo sobre o performer ou em que é proposto algo para se construir em coletivo. Estas participações – interações entre público e artista – ocorreram mesmo antes da denominação da performance, no seu precursor *happening*. As experiências dos neoconcretos no Brasil também são de grande valor nessa história. Talvez, com essa afirmação, Féral entenda que, mesmo quando o espectador age, ele também é passivo, pois age de acordo com os desejos e com a situação elaborada pelo performer.

Gostaria de propor o contrário: o espectador nunca é totalmente passivo, pois é sua percepção que dá sentido à performance. Se o performer não trabalha com signos institucionalizados, mas elabora novos sentidos em sua ação, ele demanda que o espectador os interprete e nela se instale. Mesmo que o performer não tenha duplo e esteja sozinho em cena, sua ação não é necessariamente reduzida a ele. Ainda que a performance não produza jogo catártico – algo muito proposto pelo teatro, mas que também é abandonado em determinadas produções no meio – o espaço especular que ela gera também envolve o espectador. A performance comporta múltiplas temporalidades: ela não é apenas a ação do artista, mas também a recepção do público.

“Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista” (GLUSBERG, 2016, p. 53).

É possível fazer um paralelo entre as ideias apresentadas por Féral e as de Matteo Bonfitto. No livro *Entre o ator e o performer* (2013), ele desenvolve um estudo comparativo das duas linguagens com base na alteridade, na relação Eu-Outro. Bonfitto não coloca em oposição o ator e o performer, mas reconhece possibilidades de ambivalências, manifestadas como *continuums* entre um pólo e outro. O autor chama a combinação destas ambivalências de “espaço entre”, onde pode posicionar diversos trabalhos em pontos que não são extremos. Este espaço cria um cenário abrangente para a cena atual – em performance e em teatro – que comporta uma gama de manifestações muito distintas.

A primeira ambivalência proposta por Bonfitto é “Representação x Apresentação”. Entende-se que representação está relacionada à referencialidade – base do processo de “imitação” comumente atribuído ao trabalho do ator – na qual ele reconhece a possibilidade de diferentes graus: da referencialidade à autorreferencialidade.

17

A associação entre referencialidade e imitação pode apresentar algumas complicações e revelar os próprios limites, sobretudo quando se lida com a questão da autorreferencialidade. (...) Qualidades expressivas permeadas por diferentes graus de autorreferencialidade podem emergir da exploração de processos de imitação, da desconstrução de tais processos. De qualquer forma, tal demonstração não deve ser vista como uma afirmação de que a autorreferencialidade pode emergir, no trabalho do ator e do performer, somente da desconstrução de processos de imitação. Incontáveis processos podem ser geradores de autorreferencialidade nesse campo. (BONFITTO, 2013, p. 105)

O lado da autorreferencialidade – no qual muitas performances se colocam – está relacionado com a apresentação, que deriva de uma processualidade em constante transformação. Aqui é possível colocá-lo em diálogo com Féral, pois, para Bonfitto (2013), é impossível reconhecer estas manifestações como signos: “Ao invés desse termo, outros seriam mais adequados nesses casos, como fluxo e/ou intensidade” (p. 107). Com isso, ele levanta uma pergunta importante: “uma vez que tais obras são permeadas por manifestações expressivas não reduzíveis a signos, seriam elas constitutivas de linguagem?” (p.

108). Para Glusberg, através de sua perspectiva de signos móveis – que se assemelham ao que Bonfitto chama de “fluxo e intensidade” – a performance seria uma linguagem. Para ele, o performer não se utiliza do corpo como objeto – como tantos autores afirmam – mas do discurso do corpo. Afirma Glusberg:

Os programas comportamentais e gestuais não vão responder, exceto em certos casos, às convenções comuns, e sim, ao invés disso, impor seus novos significados, totalizando uniões de campos semânticos, dinâmicos e flexíveis. A essência, e acreditamos que isso seja fundamental, é que a *performance* e a *body-art* não trabalham com o corpo, mas com o discurso do corpo. Porém, a codificação a que está submetido esse discurso é oposta às convenções tradicionais; embora parta das linguagens tradicionais, ela acaba por entrar em conflito com elas. (GLUSBERG, 2016, p. 56)

Através da elaboração e execução de um programa gestual complexo, o performer impõe novos significados e, assim, novas formas de explorar articulações do sensível. No entanto, para impor novos significados é preciso dialogar com os gestos comuns. Nesse cenário, tanto o trabalho do ator quanto o do performer podem manifestar-se entre os dois pólos: da referencialidade – no que diz respeito à importação de códigos socioculturais, que Richard Schechner chamou de “comportamento restaurado” – e autorreferencialidade – na produção de novos significados que emergem no aqui-e-agora da ação.

A segunda ambivalência apresentada por Bonfitto é “Intenção x Intensão”. Na perspectiva adotada, intencionalidade é “relacionalidade”. O autor se baseia na visão de Dennett a respeito dos vocábulos, associando o termo intenção – mais conhecido – à referencialidade; e intensão, a uma certa “opacidade referencial”. A intensão é uma intencionalidade específica que reconhece a “possibilidade de se fazer articulações subjetivas profundas que se dão no sujeito, entendido por ele como campo relacional” (BONFITTO, 2013, p. 110). Se a intensão se posiciona ao lado da autorreferencialidade, que é geradora de apresentação, é através dela que a performance instaura campos relacionais. Quando Féral fala de um espaço especular, é nesse campo relacional que podemos entendê-lo. O espectador – diante da falta de

referencialidade na manipulação de sentidos que o performer exerce – se relacionará com o que vê através das subjetividades – a sua e a do performer que ele assiste.

A última ambivalência que Bonfitto apresenta é “Significado x Sentido”. Para ele, a produção de significado está associada à esfera da representação, da referencialidade e da intenção; enquanto a produção de sentido está associada à apresentação, à autorreferencialidade e à intensão. Em sua definição, o significado faz parte do âmbito da palavra, enquanto o sentido seria aquilo que é difícil de se traduzir em palavras: experiências estéticas, subjetivações. Esta produção de sentido é bastante atribuída a trabalhos artísticos: “a complexidade dos fenômenos artísticos e das experiências produzidas por eles pode ser geradora de uma impossibilidade de tradução intersemiótica” (BONFITTO, 2013, p. 113).

Vale lembrar que Bonfitto não apresenta esses pólos como instauradores de dualismos, mas extremos de *continuums* onde cada trabalho se posiciona em um ponto particular. Significado e sentido não são excludentes. Um trabalho de performance pode alternar momentos de autorreferencialidade com momentos de referencialidade. No entanto, é no espaço da autorreferencialidade que a performance é capaz de instaurar articulações do subjetivo:

De fato, articulações subjetivas profundas se deram nos momentos autorreferenciais, que instauraram campos relacionais e funcionaram, ao mesmo tempo, como agentes aglutinadores de fluxos perceptivos, e como geradores de ações desprovidas de representação. Além dos processos descritos, cabe acrescentar que em muitos casos tais momentos foram permeados pela emergência de “fissuras narrativas”. (BONFITTO, 2013, p. 113)

Como esta fissura narrativa é característica de grande parte da performance, o senso comum a vê como a principal diferença do meio em relação ao teatro. No entanto, como Bonfitto mostra, isto não é verdadeiro. Há teatros que apresentam fissuras narrativas e performances que comportam narrativas lineares. O autor reconhece, e este é o motivo pelo qual sou atraída por sua análise, a possibilidade do “espaço entre”. As ideias expostas por Féral são muito contundentes e nos ajudam a pensar a respeito da relação entre as duas áreas, mas creio que suas determinações acerca da teatralidade na performance

são coerentes apenas para parte dos trabalhos do meio. A performance realiza, propositalmente, um movimento de fuga da definição – ela está sempre se contestando, repensando seus limites, assim como a arte contemporânea em geral. Ao apresentar-nos categorias como ambivalências, Bonfitto não aponta as semelhanças e diferenças entre a performance e o teatro, mas possibilidades de pontos de encontro em diversos graus. A performance ocupa esse “espaço entre” pois ela formula um tempo outro: um instante de temporalidades diversas que articulam arte e vida.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AGRA, Lucio. *Perfoda-se – um documentário sobre performance arte*. Direção Williane Gomes e Vanessa Paula Trigueiro. Documentário, 28 minutos, Brasil, 2013.

AUSLANDER, Philip. A Performatividade da Documentação de Performance. In: *eRevista Performatus*. Tradução cedida pela revista *¿Hay em Português?*, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer: alteridades, presenças, ambivalências*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.

21

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

GROYS, Boris. Comrades of time. In: *e-flux journal What is Contemporary Art?*. Tradução livre. Sternberg Press, 2010. p. 22-39.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Estudos da performance. In: *Revista percevejo*, UniRio, ano 11, n. 12, 2003.