

Comunicação e experimentações com a linguagem na performance

Fernando do Nascimento Gonçalves*

RESUMO

Este artigo discute a comunicação no contexto das artes, particularmente no âmbito da performance, gênero artístico surgido nos anos 70, que representou um *topos* de experimentação com a narrativa e a linguagem (cênica, corporal, textual e imagética) e uma experiência de resignificação dos códigos culturais. Estabelecendo uma estética problematizadora, a performance constituiu um importante recurso que não apenas permite repensar discursos e práticas sociais cotidianas e da arte, mas também pensar a comunicação para além de seu aspecto midiático.

Palavras-chave: comunicação, performance, experimentação

ABSTRACT

This article discusses communication in the arts, particularly in the domain of performance art, an artistic genre from 1970's which represented a topos of experimentation with narrative and language (bodily, textual, visual) and of resignification of cultural codes. Establishing a problematizing aesthetics, performance art was an important resource not only to rethink daily and artistic discourses and practices but also to repute communication beyond its mediatic aspects.

Keywords: communication, performance, experimentation

RESUMEN

Este artículo discute la comunicación en el contexto de las artes, particularmente en el ámbito de la performance art, género artístico que surgió en los años 70 y que ha representado un topos de experimentación con la narrativa y el lenguaje (escénico, corporal, textual y imagético) y de resignificación de los códigos culturales. Estableciendo una estética problematizadora, la performance ha sido un importante aporte no solamente para repensar los discursos y prácticas cotidianas y artísticas, sino también para reflejar acerca de la comunicación para allá de su aspecto mediático.

Palabras-clave: comunicación, performance, experimentación

A performance como fenômeno artístico e de linguagem vem sendo amplamente estudada nos Estados Unidos e na Europa desde a segunda metade dos anos 70. No Brasil, foi primeiramente caracterizada como linguagem por Renato Cohen, em sua dissertação de mestrado, embora sua prática já chamasse a atenção de artistas e críticos de arte do país desde o final dos anos 70, início dos 80.

Segundo o pesquisador argentino radicado nos Estados Unidos, Jorge Glusberg, a performance pode ser concebida como um fenômeno de “arte-corpo-comunicação”, status que muito interessa às pesquisas contemporâneas da comunicação, na medida em que permite retomar suas dimensões processual, criadora, estética e questionadora, num momento em que essas pesquisas tendem, não raro, a se colar – e a se reduzir - aos aspectos de sua mediação tecnológica e de forma pouco crítica.

Não se trata de refutar o fato de vivermos numa cultura “mediatizada”, que se apóia cada vez mais em sistemas midiáticos e tecnológicos. Antes, o que se pretende aqui é garantir um espaço para um pensamento que favoreça a investigação de processos culturais onde a comunicação se dê não apenas em seu aspecto de transmissibilidade, mas no da experimentação e da resignificação dos códigos sociais.

A discussão sobre a performance vai nos interessar por ser esta uma “arte de fronteira” e, ao mesmo tempo, um “topos de experimentação com a linguagem” (COHEN, 1987), o que nos permite fazer uma série de reflexões acerca da comunicação como processo - histórico, cultural, político e estético - complexo.

A performance como forma de expressão artística

Expressão típica dos anos 70 e herdeira direta dos ideais libertários dos anos 60, a performance nasce na fronteira de diversas artes e pode ser caracterizada como uma forma híbrida de expressão dotada de grande mobilidade e capacidade de auto-reciclagem. Trata-se de um gênero artístico que deve ser percebido como elo contemporâneo de um conjunto de expressões estético-filosóficas do século XX, da qual fazem parte as seratas futuristas, os manifestos e os cabarés dadá, a estética-escândalo surrealista e o *happening*.

A performance poderia ser considerada uma manifestação artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação e arte que se apropria de objetos, situações e lugares - quase sempre naturalizados e socialmente aceitos - para dar-lhes outros usos e significações e propor mudanças nas formas de percepção do que está estabelecido.

É importante destacar que a comunicação estabelecida pela performance em nenhum momento retorna à representação. Ao contrário, ao funcionar como um composto de “arte-corpo-comunicação”, como sugere Glusberg, a performance o faz em detrimento de uma compreensibilidade linear e de uma significação que se estabelece no nível da limitação dos códigos. Cria com isso, a possibilidade daquilo que René Berger, em suas pesquisas sobre as relações entre arte e comunicação, chamou do funcionamento da linguagem ao nível da comunicação “artística”. Nesta, a mensagem “não seria um dado e não estaria constituída nem no ato da emissão, nem da transmissão, nem finalmente na recepção, mas se consubstanciaria

no próprio ato de comunicar” (BERGER, 1977, p.132).

Tal concepção da comunicação a desloca necessariamente da noção de *transmissão* – que não raro a banaliza e a reduz nos processos midiáticos - para a noção de *processo*, da comunicação como ato instaurador, criador, por tanto, de outros possíveis da realidade. A mensagem artística introduziria novidades em todos os momentos da comunicação e apresentaria novas invenções toda vez que a comunicação operasse. Tal era a proposta da performance. Neste sentido, a performance, ao utilizar-se de uma linguagem híbrida – formada pela apropriação e justaposição de outras linguagens - e ao basear-se em não-histórias e em não-contextos, provoca no espectador uma recepção que é muito mais sensorial do que racional e funciona exatamente como “um *topos* de experimentação com a linguagem e com a comunicação”, como afirma Renato Cohen, buscando, assim, escapar formalmente de quaisquer delimitações disciplinares.

Para compreender esse processo de experimentação com a linguagem, será necessário definir para a performance dois projetos: um formalístico (modo de apresentação, linguagem) e um ideológico (filosófico, político), que se interpenetram a todo instante.

Em seu projeto ideológico da performance se compromete com a proposta da *live art*, da qual foi uma das principais representantes a partir dos anos 70. Tanto que Glusberg chama a atenção para o fato de que o termo “performance” apresenta duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo. Mas o caráter e a função desses elementos já não serão os mesmos daqueles das tradicionais

formas de teatro e da dança, nem as da pintura ou da música. Antes, tratam das relações entre corpo e espaço, questionando-as e buscando renovar as próprias práticas artísticas tradicionais.

Ora, é importante compreender que, como explica Glusberg, as atividades corporais e o próprio comportamento social estão determinados por convenções que constituem verdadeiros “programas gestuais” a que nos sujeitamos, conforme os tempos e as condições da cultura em que vivemos. Neste sentido, a performance “buscaria desenvolver programas criativos, individuais e coletivos, sendo que o que importa é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico” (GLUSBERG, 1987, p.53). Neste contexto, a relação arte-corpo seria encarada como uma relação de enfrentamento, pois através dela se produz o estranhamento do próprio corpo que se vê objetivado através de trocas de identidades, posições e formas imprevistas de ocupação do espaço, gestuações e associações com objetos e com outras pessoas de forma incomum. Este estranhamento permite à performance funcionar como operadora de transformações de condicionamentos generalizados e imagens corporais cristalizadas, mesmo que de forma efêmera e localizada.

Estas idéias se refletiram em práticas que marcam a construção de um projeto formalístico e de uma linguagem que, por sua vez, foram também reflexos das preocupações e das lutas da época. O início dos anos 70, sobretudo, foram marcados pela arte conceitual, que representou um processo de reflexão sobre a arte e o fazer artístico. A arte conceitual procurou “desestetizar” a arte num

momento de freqüentes questionamentos sobre o sentido e a função da arte frente à sua crescente mercantilização.

Em seu início, a performance foi um movimento de resistência a este processo de mercantilização, através do uso recorrente de materiais não-artísticos (lixo, pedaços de madeira e de papel, plásticos e objetos comuns) e do próprio corpo para apresentações efêmeras e não-repetidas, em locais alternativos. Como a arte conceitual, a performance representou mais uma experiência de tempo e de espaço do que de produção de objetos de arte; o corpo se converteu num meio de expressão mais direto: daí a importância dos *happenings* (intervenções rápidas e relativamente simples) e da *body art* na época, que mais tarde dariam origem à performance.

Em seu mapeamento, Renato Cohen reivindica para o projeto formalístico da performance um *topos* de experimentação com a linguagem. Essa experimentação se caracteriza pelo uso da *collage* como estrutura, pelo domínio da imagem sobre o texto - que geralmente se apresenta desarticulado, fragmentado - e pela fusão de mídias.

Para facilitar sua compreensão, definiremos este *topos* de experimentação de uma forma que contradiz sua própria natureza - que rejeita rotulações e apreciações estáticas e lineares. Isto, porém, se faz necessário para melhor descrevermos seu funcionamento. Embora a forma de apresentação da performance seja mais credora das idéias vindas das artes plásticas do que do teatro, para compreender seu funcionamento, adotaremos a conceituação de Jacó Guinsburg sobre a encenação, que caracteriza a expressão cênica pela tríade “atuante-texto-público”.

Nela, devemos entender por “atuante” não necessariamente um ser humano (ator/performer), mas, por exemplo, um boneco, uma tela de vídeo, como nos trabalhos de Laurie Anderson, ou um simples objeto, como o rádio falante de Guto Lacaz, que pisca enquanto “fala”. “Texto” deve ser entendido num sentido mais amplo, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou indiciais (COHEN, 1987, p.6) e poderiam ser sombra, ruído, fumaça, figuras delineadas pela luz ou a própria luz. A noção de “público” também passa por uma reformulação, podendo este ser concebido também como “participante” da cena, como pretendia Appia com sua idéia de cena como “sala Catedral do Futuro”, onde não haveria mais espectadores e sim, “atuantes”, no sentido de participantes.

Com tudo isto, é a própria concepção de espetáculo que se modifica. Desde a criação do anti-teatro de Ionesco - sem ação, sem personagens precisos, com textos cheios de palavras inventadas, gestos gratuitos e cronologia abolida - ao teatro de Beckett – que segue a mesma linha formal, porém marcado pelo tema do absurdo da própria da existência, pela ausência de sentido da vida, pela solidão, a idéia do nada e da morte. É a própria vida que, ao ser assumida enquanto arte e espetáculo, é literalmente “posta em cena”.

A performance como *topos* de experimentação com a linguagem

Em seu projeto de investigar os condicionamentos sociais e individuais, de expor a vida e o cotidiano, a performance representa um meio privilegiado,

embora não único, de viabilizar seus questionamento. Para tanto, vai lançar mão de recursos expressivos conquistados por outros campos da arte e vai tornar-se ela própria uma expressão artística de convergência, híbrida e descolada de rótulos. E será deste princípio que virá seu potencial criativo.

Desde Craig, Artaud e Brecht, nas artes cênicas, passando pelo dadá e o surrealismo, nas artes plásticas, as questões da linguagem e da comunicação já eram objeto de grandes questionamentos, sobretudo pela crise sofrida pela representação. Se cada vez menos as artes moderna e contemporânea se permitiram prender e fixar a fórmulas previsíveis e redutoras, seria preciso inovar na linguagem que se dispõe a apresentar uma realidade fugidia e fragmentada que assume seu estado de vertigem. Não raro, a pesquisa de novas linguagens e de formas expressivas nasce ou da negação de experiências precedentes, e/ou da exaustão destas e/ou então da reconfiguração interna de elementos já existentes em outras linguagens. Com a performance não foi diferente.

Expressão artística híbrida por natureza, a performance não surge rigorosamente por negação ou exaustão, mas por expansão, por experimentos com a mescla e com o excesso. Como linguagem, vai resultar de uma verdadeira catálise que incorpora elementos das artes plásticas (o imagético e a *collage*), do teatro (a cenografia, a iluminação, os jogos de apresentação, dentro da tríade guinsburgiana), da dança (o movimento, os ritmos e os tempos do corpo), da música (a capacidade de atingir os sentidos por uma materialidade sonora).

Só que este processo de catálise e mescla representa um exercício com a linguagem que extrapola a simples criação artística individual, exatamente por se produzir a partir da circulação e da mutação de idéias, conceitos, atos e imagens. Neste exercício são produzidos de diferentes formas não apenas formas expressivas, mas também sentidos de existência atualizados no cotidiano. Como processo criativo, estas operações de catálise e mescla passam por toda uma formulação de estilos e modos de vida que são produzidos não a partir da criatividade/genialidade individual do artista, mas de domínios mais amplos, que atingem, acredito, o âmbito daquilo que Deleuze e Guattari chamaram de “produção de subjetividade”.

Com o termo “subjetividade”, Guattari (1999, p.33) pretende trazer para o âmbito do coletivo uma experiência “assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares”, gerada a partir da circulação de informações em diferentes esferas (social, econômica, política, cultural, sexual, familiar, artística). Na verdade, como afirma Guattari, “a subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais”.

Aí estão presentes, por exemplo, os usos da língua e da fala, os arranjos estéticos das vestimentas, as marcas impressas no próprio corpo, como a tatuagem e o *piercing*, as formas de se organizar um discurso, de apresentar-se ao outro, de fazer arte. Essas práticas, porém, não são centradas no sujeito. Antes, são enunciados coletivos ou formações discursivas que constituem o que Deleuze e Guattari chamaram de “agenciamentos coletivos de enunciação”. Os enunciados não são palavras ou proposições, são precisamente essas formações

discursivas que se forjam a partir de uma série complexa de conexões, os agenciamentos. Os enunciados, explicam Deleuze e Guattari (1977, p.124), são precedidos pela enunciação, que desempenha a função de conectores desses enunciados.

A idéia de “enunciação” presente nessa noção de subjetividade tão pouco se atém aos atos da fala ou às diversas práticas semióticas em si. Antes, diz respeito a um funcionamento, a um tipo de engrenagem que produz uma série de outras engrenagens, através das quais discursos e práticas não apenas se articulam em quanto tal, mas nascem já enquanto engrenagens de um agenciamento. Deleuze e Guattari acreditam, portanto, que não há “enunciação individual” ou mesmo “sujeito de enunciação”, e sim, um agenciamento coletivo de enunciação. A enunciação precede o enunciado, na medida em que este último já seria a engrenagem de um agenciamento, ou seja, de toda uma série de conexões. É neste sentido que todo enunciado é coletivo.

Ao tratar dos jogos de poder implícitos na fala e das formas pelas quais é possível “empurrar a língua em direção a seus limites” para propiciar experiências singulares, Janice Caiafa (1997, p.5), propõe exatamente o exercício, no nível da linguagem, de novas experiências subjetivas e da produção de novos enunciados. É nessas operações que linguagem (criando rupturas) e comunicação (insubordinando-se contra os discursos dominantes e a transmissão de palavras de ordem – *mots d'ordre* -, como escreve Deleuze, em *Mil platôs*), não mais se prestam a gramaticalidades. E se a subjetividade está no campo do social, devem existir possibilidades de agenciamentos poéticos concretos

em diferentes instâncias do cotidiano, que instaurem indisciplinas, “instabilizando toda uma ordem sincrônica, social, política” (CAIAFA, 1997, p.8).

Neste sentido, a performance se situaria dentro de um campo de produção de novas experiências subjetivas com a linguagem artística e, como veremos mais adiante, com o que René Berger chamou de “comunicação poética” (1977, p.137). Como forma expressiva, a performance usa então a mescla para forjar seus processos criativos e abrigaria possibilidades de indisciplinas e de rompimentos com as grandes tradições estéticas. Com isso, tensiona e amplia as próprias possibilidades do fazer artístico, que pode tornar-se capaz de produzir outros agenciamentos e gerar novos enunciados.

A performance como forma de expressão artística é também uma tentativa de produzir uma linguagem que não se torne barreira para uma comunicação poética. Não se trata aqui de uma comunicação que se limita ou reduz à manipulação de seus códigos para alcançar uma inteligibilidade “pura” ou que busca uma simples transmissibilidade. Tão pouco trata-se de uma forma expressiva na qual uma idéia deve padronizar-se para estabilizar o sistema de transmissão e de recepção dentro de um mecanismo que visa a imposição de determinadas coordenadas semióticas, para usar um termo de Deleuze.

Falamos de uma comunicação onde a mensagem não corresponderia, como afirma René Berger, a uma significação necessariamente preestabelecida a priori. Lidamos aqui com uma comunicação que se produz “num permanente estado de tensão entre a forma e

a fórmula, entre a mensagem que é ativada na fonte e a imagem estabilizada que é seu produto (...)” (BERGER, 1977, p.124) e cujo fluxo, no contexto de uma comunicação pragmática, é obstruída por uma necessidade permanente de previsibilidade e controle.

É esse fenômeno que parece se dar na performance. A comunicação nela estabelecida tem como princípio uma quebra da representação. Ao funcionar como um composto de “arte-corpo-comunicação”, a performance o faz em detrimento de uma compreensibilidade linear e de uma significação que se estabelece no nível da limitação dos códigos. Cria com isso, a possibilidade daquilo que Berger chamou do funcionamento da linguagem ao nível da comunicação “artística” ou “poética”. Nesta, a mensagem “não seria um dado e não estaria constituída nem no ato da emissão, nem da transmissão, nem finalmente na recepção, mas se consubstanciaria no próprio ato de comunicar” (BERGER, 1977, p.132).

Nesta concepção de comunicação, vislumbra-se a possibilidade de um novo arranjo entre os signos e a significação de que uma mensagem pode ser portadora, arranjo este que é dado a cada novo olhar promover. Trata-se de uma comunicação onde o sentido não é dado *a priori*, segundo uma regra esperada de decodificação e que necessita, portanto, de um outro olhar para instaurar-se (e não para gerar significados definidos): a mensagem e sua significação só se constituem no arranjo que o outro olhar estabelece no momento do encontro entre olhar e mensagem. O processo de produção de sentido é - e aí está sua particularidade -, condicional sem ser, contudo, condi-

cionado. Trata-se, como sugere Berger, de uma mensagem que questiona o próprio circuito de comunicação.

Não pensemos, porém, que a mensagem poética seja ininteligível ou não tenha “eficácia”. Apenas rompe com a técnica de transmissão estabelecida, assumindo uma lógica diversa da pragmática, com a qual busca não produzir significados, e sim, efetivar um princípio de questionamento do que está dado e de instauração de novas realidades. A comunicação artística ou poética busca enunciar o “indizível”, que pode ser, como propunha Artaud, um estado de espírito, ao invés de um sentimento (ARTAUD,1999, p.37).

É que um sentimento pode ser “entendido” e, portanto, racionalizado e representado, já o estado de espírito, para Artaud, só poderia ser sentido e não representado. Por esta razão, na performance não se representa, se instaura. Para tanto, seria necessária uma linguagem que se afaste o quanto possível das amarras impostas pelas regras que anulam a força de uma mensagem para torná-la compreendida num único sentido. Não que a inteligibilidade seja em si um mal, mas em certas circunstâncias ela representa sem dúvida um limite para a expressão de idéias que fogem a um determinado modelo pré-estabelecido. A inteligibilidade “pura” representa, no caso da performance, por exemplo, um limite não em si mesmo, mas um limite para a produção de um código que não restrinja tanto o processo de comunicação e que possa favorecer uma multiplicidade do sentido.

Comunicação poética e a linguagem- *collage* na performance

No campo da arte, seria necessária uma linguagem

que fosse capaz de comunicar o indizível não por meio apenas da inteligibilidade, mas por meio de uma empatia, de um contágio de uma emoção, tal como num ritual. No caso da performance, é o princípio da mescla e da *collage*, característico de sua linguagem, que irá promover este exercício de intensificação da expressão e que buscará viabilizar a expressão do indizível. É importante lembrar que seria inadequado traduzir simplesmente *collage* como “colagem”. A *collage* caracteriza uma linguagem de justaposição de imagens que necessariamente não fazem parte de um mesmo sistema de referência ou de um mesmo tipo de fonte e que aparentemente não têm nenhuma conexão interna.

Ao analisar a *collage*, Chénieux-Gendron, demonstra sua filiação com toda uma discussão dos surrealistas acerca da linguagem e da poesia na década de 30, especialmente na França. Para André Breton, a imagem - no sentido da figuração alegórica do texto - e seus jogos com as formas codificadas da linguagem criariam sentido e, portanto, faria um trabalho “puramente sintático”, que lhe conferiria uma função poética (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.76). No campo das artes visuais, será a *collage* o campo em que essas reflexões sobre a imagem e a linguagem teriam lugar.

Seria, sobretudo, com Max Ernst que a *collage* evocaria a imagem e seria seu equivalente plástico. Ernst passa a realizar “uma justaposição irracional de elementos já prontos, desviando cada objeto de seu sentido a fim de despertá-lo para uma realidade nova” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.79). Na *collage* de Ernst, os fragmentos de imagens são rearranjados com uma determinada intenção expressiva, geralmente a

de promover uma releitura sobre algo. Sua função seria, portanto, “semântica” e seu funcionamento, “metafórico” (Id., p.80).

Em sua proposta de releitura, a *collage* reúne imagens que na realidade cotidiana jamais estariam juntas. Como exemplo, temos as gravuras que retratam mundos impossíveis, no realismo fantástico de Escher ou de Magritte, em cuja obra – decisivamente influente nas obras de Robert Wilson, no teatro, e de Pina Bausch, na dança - vemos uma tentativa de “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 juntas” (TORCZYNER, apud COHEN, 1987, p.42).

Dá a *collage* ser considerado por Cohen um “ato entrópico e lúdico”. Ela brinca com antinomias ao mesmo tempo em que causa um estranhamento que tem pelo menos duas funções: a de *destacar* um objeto de seu contexto original e forçar uma melhor observação, a exemplo do que fazia Brecht no teatro. A segunda, mais próxima dos surrealistas e, portanto, das artes plásticas e visuais, é a de criar novas utilizações para o objeto em destaque, além da função que lhe foi inicialmente atribuída.

Ao recriar imagens e objetos, o artista o faz por insatisfação com o “atual”, no sentido deleuziano, e busca sempre instaurar um outro possível para a realidade (o real). O artista nunca toma a realidade como definitiva. Visa, através de um processo de elaboração onírica, chegar a uma outra realidade que

não pertence ao cotidiano, mas que existe como um “virtual”, que pede para ser efetuado (DELEUZE, PARNET,1998, p.174). A utilização da *collage* na performance permitiria esse exercício de efetuação de outros possíveis da realidade.

É exatamente esta dimensão da criação, não intencional e não deliberada, que se faz ausente no teatro racionalista e que foi duramente atacada por Artaud. Para ele, o teatro tradicional não liberaria “as potências vitais” do homem. Mas a *collage* como estrutura de linguagem possibilitaria, além do resgate de impulsos não intencionais na criação, um distanciamento produzido pela recriação da realidade. Ernst, ao propor um homem com cabeça de águia não separa Arte e Vida, antes sugere uma outra leitura para os acontecimentos da vida:

Se a *collage* evoca – por exclusão – e recusa, portanto, por definição, o mundo codificado, ela impõe por justaposição – e, portanto, por síntese – uma 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 (FLUSSER apud COHEN,1987, p. 45).

Portanto, o uso da *collage* na performance reforça aquilo que Cohen considerou o uso de uma linguagem “mais gerativa que normativa”, tanto ao nível do verbal, quanto ao do imagético. O trabalho com o fragmento faz-nos entrar num outro discurso que estaria mais próximo da livre-associação, o que implica, por sua vez, a importância do “colador”, no caso, o performer.

Na performance, que usa a *collage* como estrutura de linguagem, a figura do performer/encenador e não mais do autor/diretor passa a ser fundamental. É ele quem irá efetuar a materialidade sónica dos elementos que fazem parte da ação performática. Na verdade, tanto nas atuações solo, quanto nas de grupo, o princípio é o mesmo, com a diferença de que nas apresentações solo é o próprio performer que toma para si o processo da encenação, concebendo e atuando ele próprio.

Algumas vezes, o performer, sem outros recursos que não o seu trabalho com o corpo e com a palavra articulada, torna-se efetivamente a própria obra em ação ou, se quisermos, a obra passa a ser a própria atuação do performer. No caso das encenações de grupo, caberá ao encenador organizar as diferentes formas de intervenção, nas quais os performers deverão criar “figuras vivas”, como nos trabalhos de Robert Wilson, onde os atores não trabalham o aprofundamento psicológico, mas recebem treinamento para lidar com a utilização do tempo e do espaço.

É o princípio de *collage* que permite à performance estabelecer uma relação diferenciada com os elementos cênicos que compõem um espetáculo. Seu projeto formalístico privilegia a forma em detrimento do conteúdo e da linha narrativa. Nele, os elementos cênicos não têm uma clara preponderância entre si, o que vai depender da necessidade de uma cena ou do efeito que ela exija. Nem mesmo o performer será sempre essencial. Em alguns casos, pode ser tão importante quanto um boneco ou um vídeo, um ruído ou um jogo de iluminação que produz sombras e objetos imagéticos que são os próprios atuantes de uma cena.

A eliminação da cena convencional, de inspiração aristotélica (com “início-meio-e-fim”), não elide, contudo, sua carga dramática. Ao contrário, fornece à performance uma ferramenta privilegiada, enquanto forma de expressão, para materializar disposições interiores, aspectos da imaginação que irrompem em cena aparentemente de forma “irracional”, mas que são coerentes com o estado de vertigem em que muitas vezes estas disposições e as situações imaginativas se produzem. Daí Cohen atribuir à performance a característica de um “drama abstrato”:

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. Ao se romper o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim “aquilo” que está sendo feito. (COHEN, 1987, p.49)

Com isso, fica evidente a característica da performance em operar uma comunicação que se faz no instante. A performance constrói, através de sua linguagem-*collage*, uma relação muito particular com o tempo e com os arranjos que este pode oferecer com os signos que ela materializa. Há intervenções que podem durar alguns minutos, outras podem durar várias horas, como as ópera-teatro de Robert Wilson e as mega-performances *high-tech* de Laurie Anderson.

Há intervenções que não se repetem mais que uma vez, outras já são passíveis de serem reapresentadas, porém sempre com variações. Há, finalmente, performances que são concebidas para serem apresentadas apenas em certos lugares e apenas por certos performers, respectivamente, por suas qualidades geográficas ou corporais intrínsecas. O tempo perde em cronologia para ganhar em intensidade.

Na performance, a valorização do momento da ação dá às intervenções uma característica de rito, no qual o público entra como que numa comunhão com o espetáculo: abolida a distância entre a cena e o espectador, produz-se ao invés de uma relação de fruição, uma relação de empatia. O ritmo do espetáculo gira também em torno desta comunhão que afeta o público da mesma forma que o faz com a performance que está sendo apresentada.

Existe, assim, na performance, uma “potência do instante”, que tira do fragmento e do instantâneo sua singularidade. Na performance, a comunicação se constitui enquanto *poesis*, pelas qualidades plásticas da *collage* de tempos, memórias e afetos, capazes de dizer e comunicar o indizível, numa época que parece preferir privilegiar a produção de uma repetição banalizadora, ao invés de produzir singularidades, numa época em que nem sempre se reflete, no âmbito da própria comunicação, sobre os efeitos da hipercomunicação que se produz.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.

BERGER, René. *Arte e comunicação*. São Paulo: Paulinas, 1977.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CAIAFA, Janice. Poéticas e poderes na comunicação. In: BENTZ, Ione. (Org.) *O olhar estético na comunicação*. Coleção Compós. Petrópolis: Vozes, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

Fernando do Nascimento Gonçalves é professor adjunto da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, pesquisador de comunicação e arte.