

A performance: entre o vivido e o imaginado¹

André Brasil ²

Resumo: *Provocados por um conjunto de filmes brasileiros recentes, buscamos, neste artigo, uma definição do conceito de performance. Antes de tudo, trata-se de uma emergência: força que ganha forma à medida em que se expõe, uma forma improvável. Ressalta-se, em segundo lugar, sua dimensão performativa, seu poder constituinte, produtivo. Exploramos, ainda, a questão: o que acontece às nossas performances no regime contemporâneo de imagens? Por fim, ao final do artigo, apenas esboçamos identificar uma dimensão política que permanece: entre o vivido e o imaginado, a performance nos oferece o irreparável do mundo e, ao mesmo tempo, sua extrema abertura.*

Palavras-Chave: *Performance 1. Formas de vida 2. Documentário 3. Ficção 4.*

Começemos por um final: as últimas cenas do filme *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges, não são exatamente o seu encerramento. Após acompanhar, de forma discreta, o percurso de três personagens – pessoas ordinárias que têm ali suas vidas ligeiramente ficcionalizadas –, o filme nos mostra a bela imagem de Everlyn Barbin, sozinha em seu quarto, a escrever um texto no computador. Enquanto cria, ela ouve e cantarola a música do rádio. Em close, seu rosto recebe o vento leve, do ventilador sempre ligado no canto do cômodo.

Se estas cenas finais não encerram o filme, é porque, ao contrário, abrem a ficção ao mundo, fazem atravessar o *mundo das imagens* pelo *mundo da vida*: este começa antes, é transfigurado pelo filme, e continua, transformado, para além dele.³ Ou, como diria Jean-Louis Comolli (2008, p. 56), o filme já está em curso, antes de nós, que “entramos” nele. Entre um e outro – o vivido e o imaginado – não há total distinção e, menos ainda, indistinção ou indiferença, mas mútuo atravessamento, afetos entrecruzados. Na esteira de Comolli, César Guimarães e Ruben Caixeta (2008) ressaltam que uma possível distinção

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, de 14 a 17 de junho de 2011.

² Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFMG. Doutor pela UFRJ.

³ Lembramos aqui de duas outras cenas finais que, de maneira enviesada, são exemplares desta abertura do filme ao mundo vivido. A primeira, em *Close Up* (1990), de Abbas Kiarostami: Sabzian, personagem que vai a julgamento por se fazer passar por Mohsen Makhmalbaf e que encena a própria experiência no filme, se encontra com o diretor na última cena. Ambos, “modelo” e “simulacro” (buquê de flores à mão) passeiam juntos, de moto, pela cidade. A segunda cena, em *Salve o cinema (Salaam cinema, 1995)*, do próprio Makhmalbaf. Nela, os personagens - pessoas comuns que fazem o teste para um filme – seguram a claquete de encerramento: ao invés do habitual “fim”, o texto nos diz “continua”.

entre o domínio da ficção e aquele do documentário não residiria, como se costuma pensar, na oposição entre o vivido e o imaginado, entre matéria e pensamento (oposição duradoura, de implicações ontológicas).

A distinção que firmamos entre ficção e documentário, extraída (por nossa conta e risco) dos escritos de Comolli, distancia-se tanto dessa ontologia purificadora que separa alma e espírito quanto das diferenças semióticas entre os gêneros, e busca inventar uma fenomenologia dedicada a compreender o lugar dos sujeitos – quem filma e quem é filmado – no mundo da vida e no mundo da vida filmada, pois eles deveriam andar juntos. (GUIMARÃES e CAIXETA, 2008, p. 36)

Nesse sentido, o vento que levanta levemente o cabelo de Everlyn vem do cinema e vem do mundo.⁴ Ele se produz em continuidade e, ao mesmo tempo, em descontinuidade com o mundo. Compõe a vida da personagem no filme e fora do filme, assim como seus gestos, suas palavras, suas roupas, a mobília do seu quarto, seus encontros.

Se esta questão, cara ao realismo, atravessa a história do cinema, hoje, acreditamos, ela ganha uma nova inflexão. A passagem, transfiguração e transformação do mundo vivido em mundo imaginado, do real em ficção é a contraface do *apelo realista* que marca fortemente nossas ficções.⁵ De fato a relação entre *formas de vida e imagem* – em suas continuidades e descontinuidades – está no centro da produção contemporânea, seja na mídia ou no cinema. O fenômeno midiático mais evidente se encontra nos *reality shows*: mais do que um formato televisivo, eles compõem atualmente uma *lógica* (e uma *logística*), baseada na indeterminação entre vida real (o âmbito do ordinário) e ficção (a teledramaturgia), que se realiza estrategicamente sob o modo do *jogo*, modulado por meio de uma *gestão*.

Se nos ativermos à produção no Brasil, no cinema, logo nos lembrariamos de *Serras da Desordem* (2006), filme dos mais importantes de nossa recente cinematografia, no qual Andrea Tonacci reencena a errância do índio Carapiru, tendo o próprio Carapiru (assim como aqueles que ele encontra pelo caminho) como ator. Fazendo encontrar, ao final do filme, personagem e diretor, Tonacci produz um efeito de espelhamento: a errância de um (Carapiru) atravessa a errância de outro (o próprio Tonacci).⁶ Em suas particularidades, outros filmes produzidos mais recentemente poderiam ser pensados a partir desta chave de

⁴ Vento que move o último e inquieto filme de Joris Ivens, em co-autoria com Marceline Loridan: *Uma história do vento* (*Une histoire de vent*, 1988)

⁵ A expressão precisa é de Ilana Feldman, em seu artigo *O apelo realista* (2008).

⁶ A relação entre o personagem Carapiru e o diretor Andrea Tonacci é indicada em XAVIER, Ismail. *As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério*. Cf. BRASIL, A. *Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da Desordem* (2008).

leitura: *Moscou* (Eduardo Coutinho, 2009), *Morro do Céu* (Gustavo Spolidoro, 2009), *Estrada para Ythaca* (Guto Parente, Pedro Diógenes, Luiz e Ricardo Pretti, 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010).⁷ Em outros moldes, incluiríamos nessa lista, não sem algum risco, *Residentes* (2011), de Tiago Mata Machado.

O que uniria exemplos tão díspares é, primeiramente, a indeterminação entre aquilo que vem do real e aquilo que vem da ficção: algo que torna logo improdutivas as categorias do documentário e da ficção para abordá-los, queiramos marcar sua distinção ou defender sua indistinção. Os filmes se criam, desde o início, em *mão dupla*: de um lado, ficcionalizam-se vidas reais – vidas mais ou menos ordinárias – em uma narrativa de caráter imanente, que levemente se desprende do real sem roteirizá-lo em um gesto demasiado. De outro lado, mas simultaneamente, produz-se algo como uma deriva da ficção, provocada pela deriva da vida ordinária de seus personagens.⁸ Assim, nestas obras, a vida ordinária *produz* ficção – produz imagens – e, em via inversa, *se produz* nas imagens, é produzida *na e pela* ficção.

Com razão, poder-se-ia objetar: esta “mão dupla” não é uma especificidade do cinema contemporâneo e já se percebe, em maior ou menor grau, na história do documentário e em autores modernos. Sim, com esta objeção concordaríamos parcialmente: de fato, não se trata de uma ruptura, mas, antes, de uma *intensificação*. Os filmes recentes compartilham um contexto de intenso entrelaçamento entre formas de vida e formas da imagem, o que as tornaria, no limite, indiscerníveis. Um estado de indistinção parece já existir habitualmente para todos, antes do filme, no próprio mundo vivido. Trata-se de algo que Comolli antevê já como uma preocupação moderna: “Como não observar que em nossos dias qualquer um de nós tem seu estoque de imagens para administrar? Nisso somos ricos, evasiva, infinita, mutável fortuna.” (2008, p. 53) Diferentemente, contudo, de experiências precedentes, diretores contemporâneos parecem já partir deste estado de indistinção: a eles resta operar *a partir* daí, é *a partir* deste ponto – imersos nessa espécie de *ethos* - que iniciam sua ventura. Não se trata assim, como em muitas estratégias reflexivas modernas, estritamente, de um ponto *ao qual* se visa. Atualmente, os filmes compartilham a situação em que este intenso imbricamento entre vida e imagem é, repetimos, constitutivo e intrínseco ao mundo vivido.

⁷ Apesar do nosso foco no contexto brasileiro, essa é uma questão que atravessa a obra de alguns dos mais relevantes diretores contemporâneos: Abbas Kiarostami, Pedro Costa, Jia Zhang-ke ou mesmo Apichatpong Weerasethakul.

⁸ Esta idéia de uma deriva da ficção foi sugerida por Cesar Guimarães, em sua apresentação no 14º Encontro da Socine (Seminário Temático “Cinema, Estética e Política: a resistência e os atos de criação”): *As imagens no devir do mundo* (2010).

Não poderíamos afirmar, nesse sentido, que o que foi *problema* para o cinema moderno, teria hoje se tornado *hábito*? Ainda de forma muito ampla, não poderíamos sugerir que um desafio para o cinema atual seria tornar novamente problemático (conflituoso) o que se tornara habitual?

Logicamente, de obra a obra, o imbricamento entre vida e imagem se realiza de modos distintos. Em algumas delas, as imagens são um espaço concreto de intervenção no mundo vivido: intervir na imagem significa intervir, mesmo que circunstancialmente, em uma coletividade, em suas formas de comunidade. O exemplo recente é *Moscou*, de Coutinho, filme que se cria a partir de uma proposição ao grupo teatral Galpão. Ao participarem dos ensaios de *Três Irmãs*, de Tchekhov – montagem que é proposta *para* o filme – os atores encenam a vida dos personagens da peça e, ao mesmo tempo, indissociavelmente, performam suas próprias vidas, que se entrelaçam à escritura da obra de Coutinho.

Em outros casos, este atravessamento se efetiva por meio de imagens midiáticas que, mais do que ilustrativas, emolduram a vida de seus personagens e constituem a própria escritura do filme. Emblemático nesse sentido, *Avenida Brasília Formosa*, de Mascaro, no qual uma das protagonistas participa de um vídeo que será enviado a Rede Globo, para a seleção do *Big Brother Brasil*. Este vídeo já existiria fora do filme? Ou foi produzido por demanda do diretor? Importa menos sabê-lo do que perceber, ali, o caráter constituinte destas imagens provenientes da mídia ou a ela endereçadas.

Por fim, *formas de vida e formas da imagem* podem se cruzar por conta do *método*, do processo de construção do filme que, em alguns casos, se realiza fortemente por meio de uma *práxis*: uma aproximação entre equipe de realização e personagens estreita-se e as várias *alterações* que derivam daí tornam-se constitutivas da obra. Este é o caso, novamente, de *Moscou*, de *Serras da Desordem*, ou de *O céu sobre os ombros*, filmes cuja escritura é inseparável da experiência compartilhada em seu processo de produção. Enquanto nos dois primeiros filmes esse processo aparece concretamente na forma expressiva do filme – é por ela tematizado – o terceiro mantém certa *transparência*, não trabalhando explicitamente o *processo* e a *relação* como matérias de seu enunciado.⁹ De todo modo, em uns e outro, a imagem parece abrigar uma experiência. Em outros termos, diríamos que ela é um lugar não

⁹ Devo estas nuances (e várias outras mudanças neste artigo) à leitura atenta de Cláudia Mesquita, a quem agradeço. Agradeço também os comentários sempre preciosos de César Migliorin.

apenas de representação, mas de *performance*; lugar no qual, não apenas se figuram, mas se efetuam *processos de subjetivação*.

1.1. O que é uma performance?

Em outra ocasião (BRASIL, 2010), ressaltávamos justamente caráter *performativo* das imagens contemporâneas, em diversos domínios, condição da qual, em maior ou menor grau, estas experiências parecem derivar. Hoje, mais do que nunca, a imagem faz conviver com sua dimensão representacional, uma dimensão *performativa*: ali, *se performam formas de vida*. Seja na mídia, nas artes visuais ou no cinema, não são poucas as experiências em que as imagens parecem não apenas representar ou figurar – *não apenas*, ressaltemos logo – mas inventar, produzir formas de vida, estas que mantêm com a obra uma relação de continuidade (em certos aspectos) e descontinuidade (em outros). Isso nos permitiria afirmar que as performances que ali se produzem (dos autores e dos personagens) estão, simultaneamente, no mundo vivido e no mundo imaginado, elas são, a um só tempo, *forma de vida e forma da imagem*.

A perseguir essa hipótese, uma questão fundamental torna-se evidente: o que consideramos aqui uma *performance*? Respondê-la exige nos distanciar da análise mais detida dos filmes – adiá-la um pouco mais – para nos ater à definição do conceito, principal intuito deste artigo.

A essa pergunta ampla, poderíamos oferecer, de maneira interessada, uma resposta breve, incipiente: a performance é o momento de uma *exposição*. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e *ganha forma* – não previamente – mas *à medida* em que *aparece*.

A definição, contudo, não é suficiente, não possibilita distinguir o lugar específico da performance em relação às outras formas de *exposição*. Apesar de voltada ao domínio da literatura, interessa-nos, na conhecida definição de Paul Zumthor, a afirmação de uma *forma-força*:

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a ‘forma’, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. (ZUMTHOR, 2007, p. 33)

Uma *exposição*, uma *presença*, uma *emergência*: totalidade precária, a performance articula uma *força* e uma *forma*. Nessa articulação, ela deseja a forma – improvável – na medida em que é constantemente ameaçada – por vezes, arruinada – por uma força que a transforma, que a faz defasar, alienar-se de si mesma.

No âmbito de nossa discussão, diríamos que a performance se encontra exatamente na passagem *entre as formas de vida e as formas da imagem*, entre o vivido e o imaginado. Ela é o que torna, afinal de contas, estes domínios imbricados um ao outro, produzindo-se justamente em seu limiar¹⁰.

Em outros termos, mais próximos à teoria do cinema, a performance estaria, assim, entre o *gesto* e a *mise-en-scène*. O primeiro é a exibição de uma *pura medialidade* – o *meio sem fim* do corpo que dança (AGAMBEN, 2000). Nem exatamente o *fazer* (domínio da *poiesis*, dos meios com vistas a um fim), nem estritamente o *agir* (domínio da *práxis*, dos fins em si mesmos), o *gesto*, nos diz Agamben, é o meio que se exhibe a si mesmo, independente de toda finalidade.

Quanto à *mise-en-scène*, deixemos de lado todas as nuances do conceito na teoria do cinema e, para os fins de nosso argumento, aceitemos esta definição, livremente derivada de Jacques Aumont (2004): a *mise-en-scène* é uma *ocupação do espaço*, um *ordenamento* no interior do qual o gesto só pode aparecer de maneira mais ou menos tensa, mais ou menos harmônica ou apaziguada.

Se o *gesto* é a exposição de um corpo em sua medialidade e se a *mise-en-scène*, um ordenamento, a performance será justamente o estado *liminar* no qual a tensão entre um e outro – um *meio em sua medialidade* e uma *ordem* – se explicita, *se expõe*. Já não se trata mais de um puro gesto (mesmo porque, todo gesto é impuro, desde o início, misto de espontaneidade e encenação). No entanto, não se trata ainda de um gesto adequado a um

¹⁰ Essa situação liminar da performance nos lembra, sem sobreposições, a perspectiva de Victor Turner, quando se apropria das formulações de Arnold Van Gennep acerca dos *ritos de passagem*. A performance seria uma transição entre dois estados, envolvendo a fase da *separação*, da *transição* (propriamente liminar) e da *incorporação*. Interessante notar que, no momento da transição, a entidade liminar está como que suspensa, na indistinção entre um e outro estado, não possuindo *status* ou propriedade. Cf. TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*.

Sobre a questão da liminaridade da performance, especificamente na obra de Chantal Akerman, ver MARGULIES, Ivone. *O índice corroído: liminaridade em Je tu il elle* (2010).

Vale dizer ainda que a noção “ampliada” de performance aqui desenvolvida sugere diálogos com a tradição da teoria da arte e do teatro. Este é, contudo, um diálogo ainda por se estabelecer. Cf. CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*.

ordenamento. A performance é o gesto *diante de* um ordenamento: ele está em vias de se inserir em uma ordem; ou de transfigurá-la na mesma medida em que se transfigura a si mesmo. Nesse sentido, a performance é o gesto em vias de se colocar em cena, mas que, nesse “em vias de”, reinventa a cena sem, finalmente, se reduzir a ela. Trata-se de uma força do gesto *em composição* – instável – com o espaço. Uma forma – sim – mas, repetimos com Zumthor, improvável.

Se o cinema é uma arte da *mise-en-scène* e da *montagem* – há aí sempre uma operação, um cálculo, uma escritura – ou se, como quer Agamben (2000), ele é uma *política do gesto*, a performance é o que se encontra no cruzamento de ambos. Quando a performance se inscreve no filme (quando ela se produz no filme), ocorre o que, na fórmula de Comolli, é uma espécie de *graça*: sempre, um suplemento ou um resto que não pode ser controlado, “o excesso de um impensado – mediante o qual, com efeito, a operação ainda precisa ser pensada”. (Comolli, 2008, p. 14)

Por fim, retomamos o início de nosso argumento para reiterar: a performance expõe a *continuidade* existente entre um domínio e outro – o vivido e o imaginado: ela é a natureza do gesto desde já artificializada e o artifício da *mise-en-scène* deslocado – “naturalizado” – pela espontaneidade e imprevisibilidade do gesto. Em contrapartida, ela nos mostra que entre o vivido e o imaginado há também *descontinuidade*: o artifício da imagem permite ao gesto defasar de si mesmo – encenar-se, montar-se – ou seja, ser, no interior do filme, *outro* gesto; e, por outro lado, a irredutibilidade do gesto persiste e resiste, escapa, em alguma medida, ao ordenamento da imagem.

1.2. O performativo

Ao lado desta dimensão *performática* – a de uma *forma-força* que *emerge* entre o gesto e a *mise-en-scène* -, o conceito de performance abriga também uma dimensão que poderíamos chamar de *performativa*.¹¹ Pensá-la nos exige deslocar o conceito de um viés puramente *representacional*, para ressaltar seu estatuto *ontológico*.

De fato, se tomada sob a égide da representação, à performance destinam-se duas possibilidades: ser ou não verdadeira; diante de um mundo já dado, adequar-se ou não aos

¹¹ Sem desconsiderar as abordagens da filosofia analítica (John Austin, John Searle...) acerca da dimensão performativa da língua, não nos filiamos a esse repertório. Fundamentalmente por acreditar que o *performativo*, no domínio da imagem, opera de maneira diferente daquele da língua.

critérios de verdade. Eis o mundo: resta-nos representá-lo, reproduzi-lo, interpretá-lo, reencená-lo, mais ou menos adequadamente. A performance seria, nesse caso, a atualização, por meio do corpo, deste trabalho de duplicação do mundo, deste processo de proliferação dos signos (proliferação de *simulacros*, diriam alguns).

É por isso que essa perspectiva submete o corpo a uma espécie de *ordem do discurso*, de ordem da representação (afinal de contas, uma *ordem do espírito*): a performance como encarnação, em um corpo, de uma *vontade de verdade* (ou mesmo sua negação, não importa. O que importa é que ela está lá, a pautar nossas condutas). O mundo da referência esperaria a representação, como um objeto a ser “capturado” pela imagem.¹²

Reivindicada uma abertura da representação, é ao *relativismo* que essa concepção nos levaria: um mesmo referente pode produzir/provocar representações diversas, ambíguas, contraditórias. Ou seja, podemos, nesse caso, aceitar o caráter parcial das representações, em sua tentativa de adequação ao mundo. Podemos aceitar ainda o caráter aberto das interpretações. Como atualização de uma relação de representação com o mundo, a performance pode, quem sabe, instaurar para o sujeito um lugar *relativo*, hesitante, um lugar de dúvida.

É toda outra concepção a que leva em conta a dimensão fundamentalmente *performativa* – e não apenas representacional – *da performance*. Como vimos, esta é, de maneira indiscernível, forma de vida e forma da imagem.

Entramos, portanto, no terreno do *perspectivismo*, que, de Nietzsche à Deleuze, passando por Leibniz e Whitehead, nos avisa: não vemos senão com nossos olhos, “não podemos enxergar além de nossa esquina” (Nietzsche, 2001, p. 278). Ou seja, não há um mundo além de nossas perspectivas, mas sempre por elas agenciado: as perspectivas, estas se criam por um corpo *situado*. Como escreve Silvia Velloso, em seu estudo sobre o *perspectivismo nietzschiano*, ele

constitui uma doutrina da imanência, que recusa a hipótese de toda instância transcendente ou subjacente ao mundo. Ele não consiste na doutrina epistemológica segundo a qual o conhecimento varia de acordo com o ponto de vista, mas na doutrina ontológica de que não há um ponto de vista exterior ao mundo – ou seja, um mundo do Ser, de substâncias e de essências, de identidade e permanência. (VELLOSO, 2003, p. 17)

¹² “Então, entenda-se, deveríamos filmar não para ‘capturar’ – que palavra perfeita para expressar o ato filmico e fotográfico tal com concebido pela ontologia ocidental! – o corpo e o pensamento do outro (filmado), mas sim para transformá-lo e nos transformar.” (GUIMARÃES e CAIXETA, 2008, p. 41)

Nesse sentido, nem objeto e nem sujeito preexistem – como instâncias transcendentais – ao devir do mundo, à sua inconstância, mas se instauram *em relação* – imanente e circunstancial – com ele. Essa relação é constituída e se constitui pela perspectiva (não havendo senão o puro devir para além dela).

Decorre daí a célebre fórmula deleuziana em sua leitura de Leibniz: é sujeito aquele que se instala no ponto de vista (DELEUZE, 2000), aquele que agencia um ponto de vista e, ao fazê-lo, torna-se *agente*, faz funcionar um mundo. Este e aquele se criam – se ordenam, se compõem, põem-se a funcionar – mutuamente, por meio da perspectiva.

É nesse sentido que, para Viveiros de Castro (2002) – autor que produz uma verdadeira reinvenção do perspectivismo a partir da cosmologia ameríndia –, não se trata aí de *relativismo*, mas de *relacionalismo*. Desde já, o perspectivismo não defende a existência de uma natureza *una*, diante da qual se produziriam diversos pontos de vista, diversas representações. Bem distante dessa idéia, ele nega a existência de tal natureza, que pudesse se fundar anteriormente a uma *relação*, a um *posicionamento*.

Em seguida, diríamos, com Viveiros de Castro (2002), que uma perspectiva não é uma representação: se a segunda é uma operação do espírito (que tomaria certa distância para pensar, conhecer e representar os objetos do mundo), a primeira é um agenciamento do corpo (que, imerso no devir do mundo, cria – circunstancialmente e em relação – os *objetos*, na mesma medida em que se cria – circunstancialmente e em relação – como *sujeito*).

Aqui, nomes e imagens são menos representações do que *relatores*: eles exercem uma função que se assemelha mais a dos pronomes que a dos substantivos, adquirem seu *sentido* (este não é o melhor termo) não a partir de uma identidade ou de um predicado, mas de uma posição. Vejamos um exemplo esclarecedor:

Ora, o que parece ocorrer no perspectivismo indígena é que substâncias nomeadas por substantivos como ‘peixe’, ‘cobra’, ‘rede’ ou ‘canoa’ são usadas como se fossem relatores, algo entre o nome e o pronome, o substantivo e o deítico . (...) Alguém é um pai apenas porque existe outrem de quem ele é o pai: a paternidade é uma relação, ao passo que a peixidade ou a serpentine é uma propriedade intrínseca dos peixes e cobras. O que sucede no perspectivismo, entretanto, é que algo também só é peixe porque existe alguém de quem este algo é o peixe. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002. p.384)

Não se trata assim de uma relação de representação, estritamente, mas de uma relação intensamente corporal¹³, de implicações ontológicas (pragmáticas e não apenas semióticas): eis, a um só tempo, um fato de linguagem e um fato *de fato*. Ou, em outros termos, para o perspectivismo, o mundo é, simultânea e indissociavelmente, *feito* (ficcional) e *fato* (real). Entre um e outro – a ordem das aparências e a ordem das essências – está o corpo em performance. *Nem puramente fato, nem puramente feito, o corpo se constitui, se cria e se inventa – efetivamente – enquanto se performa, enquanto se expõe e, nessa exposição, estabelece uma relação constituinte.*

No âmbito desta ontologia relacional, o critério valorativo de uma performance não passa mais pela *verdade* – sua adequação ao mundo da referência ou sua “autenticidade” –, mas – léxico caro aos tempos atuais! – pela efetividade de sua operação, por sua *produtividade*, por sua *eficácia*. Performar é, assim, menos encenar, fantasiar ou mascarar um corpo, do que produzi-lo, reinventá-lo.

Uma crítica das imagens – e não às imagens – passaria pela percepção de que, sim, elas enganam, mas em um sentido totalmente outro: as aparências enganam não porque são falsas confrontadas à nossa vontade de verdade, mas por um motivo, digamos, mais “pragmático”: por meio delas, entre a ficção e o real, mundos se criam, breves ontologias fabulosas e/ou perigosas nas quais efetivamente habitamos. “As aparências enganam porque nunca se pode estar certo sobre qual é o ponto de vista dominante, isto é, que mundo está em vigor quando se interage com outrem.” (Viveiros de Castro, 2002, p. 397)

Eis, assim, outra definição possível para performance – não excludente, mas complementar ao que vínhamos enunciando: trata-se do desenvolvimento de uma *tomada de posição*, que, por não ser apenas discursiva, mas relacional e ontológica, nos exige constantemente “ativar poderes de um outro corpo” (Viveiros de Castro, 2002, p. 393). A performance será então, nesse sentido, um processo de *alienação*: momento em que me alieno de mim mesmo, tornando-me outro. Ela é, precisamente, o encontro do ser com aquilo que o ultrapassa.

1.3. O imperativo da performance: breve digressão

¹³ Aqui, o corporal, o somático, não se restringe ao fisiológico ou ao anatômico, mas se define como o conjunto de nossos afetos e afecções.

Como insiste Giorgio Agamben (2000), uma *forma-de-vida* (com o hífen) é a *vida* inseparável de sua *forma*. Como tal, ela nunca é um simples *fato*, mas, desde sempre, uma *possibilidade*: “cada forma de vida humana nunca é prescrita por alguma vocação biológica específica, nem é determinada por qualquer necessidade; ao contrário, não importa o quão costumeira, repetitiva e socialmente compulsória, ela sempre retém o caráter de uma possibilidade (2000, p. 4)¹⁴ Uma forma-de-vida é, assim, precisamente, este lugar – performático e performativo – em que o ser se encontra com a possibilidade do ser.

Hoje, no âmbito do capitalismo avançado de consumo, não é então essa possibilidade que se coloca em jogo? Não poderíamos dizer justamente de um capitalismo de matiz performático e performativo? De fato, o domínio das aparências intensifica-se como espaço produtivo, espaço de performance: em um maquinismo disseminado, as imagens participam de dispositivos de ativamento, de acionamento, de agenciamento de corpos, subjetividades e *ethos*.¹⁵

Mas não é só isso: pautadas, de um lado, pelo *consumo* (que nos incita ao gozo) e, de outro, pelo *risco* (que nos solicita permanente auto-controle), nossas performances ganham um caráter *estratégico* (a concordar com Alain Ehrenberg, 1991, *atlético*): espécie de imperativo endereçado não apenas às celebridades, mas aos indivíduos quaisquer, em sua versão contemporânea, a performance é constantemente pressionada pela necessidade de auto-superação, em um cenário de intensa instabilidade. Trata-se de se superar, contando senão com a própria “performance” e a capacidade de lidar com as situações de maneira flexível.

Por isso mesmo, a performance assume hoje, muitas vezes (especialmente em sua conformação midiática, mas também em algumas experiências artísticas e cinematográficas), a forma do *jogo* – menos em seu sentido lúdico ou narrativo do que em seu sentido

¹⁴ No original: “each form of human living is never prescribed by a specific biological vocation, nor is it assigned by whatever necessity; instead, no matter how customary, repeated, and socially compulsory, it always retains the character of a possibility”.

¹⁵ Estamos próximos do que Nicolas Rose, na esteira de Michel Foucault, caracteriza como uma *ethopolítica* (versão atual da *biopolítica* em que o *self* se torna domínio de constante intervenção, seja em dimensão molecular do corpo, seja no âmbito da *psiquê*). Aqui, novamente, a ordem do *artifício* se revela estreitamente imbricada à ordem da *natureza*. “Nessa nova ética, a ordem vital do humano tornou-se tão completamente imbuída do artifício que até o natural precisa ser produzido por um trabalho sobre o *self* – comida natural, nascimento natural e assim por diante. Até a escolha de não intervir nos processos vitais torna-se um tipo de intervenção.”

No original: “Within this new ethics, the human vital order has become so thoroughly imbued with artifice that even the natural has to be produced by a labour on the self – natural food, natural childbirth and the like. Even choosing not to intervene in living processes becomes a kind of intervention.” (ROSE, 2001, p. 19)

competitivo. Ao *homo ludens* das brincadeiras, das festas e da arte articula-se o *homo calculans* da teoria dos jogos, das simulações e dos *reality shows*: torna-se controle aquilo que, na concepção antropológica do jogo, era exploração e imprevisibilidade (ASPE, 2006). Da *performance* ao *jogo* e do *jogo* à *gestão*, a imagem se torna o lugar no qual o indivíduo autônomo – qualquer um – administra estrategicamente o seu devir. Entre risco e consumo, administrar estrategicamente nosso devir significa, antes de tudo, boa dose de *moderação*.¹⁶ Em âmbito mais amplo, poderíamos dizer que este é o substrato de uma *ordem consensual*, que se desenvolve, em grande medida, por meio das imagens e das ficções que produzem. Como nos diz Rancière, o consenso se define, fundamentalmente, como “uma topologia do visível”, que é também uma topologia do pensável e do possível (2005, p. 8).¹⁷

1.4. Novamente, o vento

Uma nova pergunta então se arriscaria: como preservar o sentido *político* da performance? Como a performance pode ser um processo menos *moderado* (aquele que se produz em aderência a um *consenso*) do que *dissensual* (aquele que, diante do consenso, provoca uma espécie de *dano*¹⁸ a nos solicitar outra cena)? Ou, nos termos de Jacques Rancière, como a performance pode demandar uma efetiva “redistribuição do espaço material e simbólico” (2004, p. 37)¹⁹, operação estética na mesma medida em que é política?

No domínio do cinema, aquele que nos interessa mais de perto, essa demanda política exigiria um gesto paradoxal, este que, por isso mesmo, não se garante por nenhuma fórmula *a priori*: trata-se de manter a *estreita ligação* e, ao mesmo tempo, a *tensão* entre o *ser* e *aquilo que o ultrapassa*. Em outros termos, em um filme, a dimensão política da performance passa, não pelo apaziguamento, mas pela tensão (o caráter muitas vezes irreconciliável) presente na constante transformação do mundo vivido em imagem, do *gesto* em *mise-en-scène*.

Como vimos, um filme mantém-se em continuidade com o *vivido*: é dali que nascem suas performances e é para lá que elas devem retornar. Essa continuidade é o que permite à

¹⁶ Em um cenário de risco, a ameaça de não poder usufruir um futuro de *consumo* nos faz hesitar entre o *prazer* e o *controle*. “A hesitação”, escreve Paulo Vaz, “quando ela aparece, é aquela entre fazer e não fazer algo, entre o prazer e o risco futuro, entre a emoção imediata derivada de uma ação e o futuro cientificamente simulado”. (VAZ, 2002, p. 139)

¹⁷ No original: “une topographie du visible, du pensable e du possible”.

¹⁸ Em Jacques Rancière: “Há política por causa apenas de um universal, a igualdade, a qual assume a figura específica do dano. O dano institui um universal singular, um universal polêmico, vinculando a apresentação da igualdade, como parte dos sem-parte, ao conflito das partes sociais.” *O descentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996, p. 51.

¹⁹ No original: “un redécoupage de l’espace matériel et symbolique”.

obra resistir à planificação e ao aplainamento das rugosidades da vida cotidiana. Em continuidade com o vivido, a ficção se cria não como excessiva abstração, mas, ao contrário, como *relação* concreta, experienciada, entre quem filma e quem é filmado.

Mas, não negligenciemos, por outro lado, a dimensão intensamente ficcional do cinema: aquela se engendra no vivido, mas que se produz sempre em inevitável descontinuidade com ele. Preservar-se enquanto espaço ficcional, significa manter-se como espaço polêmico, no qual o vivido pode, por meio das imagens, vir a ser *outro* (outro que difere em relação àquilo que o consenso nos impõe como dualidade: aderir ou não aderir).

Se em alguns filmes contemporâneos preserva-se uma *política das imagens* é porque, neles, a *continuidade* com o vivido mantém-se em paradoxal *descontinuidade*: eles participam, intervêm, derivam da vida dos personagens que o habitam, mas, simultaneamente, por meio da ficção, produzem algo como um deslocamento, uma transfiguração – leve ou extrema – destas vidas. De todo modo, nem a dimensão documental, nem a ficcional se impõem absolutamente de fora uma à outra: os resultados, mais ou menos contidos, mais ou menos desconcertantes, nascem, propriamente, de uma relação de imanência: ficção que imana do real e real que se produz como ficção. Em uma via, se lembrarmos a célebre expressão de Jean-Louis Comolli (2008), *o real faz arriscar a ficção*; em via inversa, se nos remetermos à torção desta expressão por Ilana Feldman (2009), *a ficção faz arriscar o real*. Trata-se assim de recusar tanto a submissão do vivido ao imaginado quanto, em via inversa, a submissão do imaginado às demandas (de natureza estritamente sociais) do mundo vivido.

Em seu atravessamento tenso, repetimos, um faz arriscar o outro: como diria Rancière, em outro contexto²⁰, quando o mundo da imagem resiste a “explorar a miséria alheia como objeto de ficção”, o vivido lhe oferece, quem sabe, “a riqueza da experiência sensorial disponível nas vidas mais humildes” (RANCIÈRE, 2009, p. 61). Ao mundo vivido, por sua vez, as imagens oferecem, quem sabe, uma arte à altura da experiência desses “errantes sublimes”, “uma arte que provenha deles e que eles possam, por sua vez, partilhar” (RANCIÈRE, 2009, p.58). Ou seja, uma ficção que fale “à altura de seu destino” (p.61) e que, ao fazê-lo, só se possa expor como dissenso. Entre um e outro – o *vivido* e o *imaginado* – a performance, este momento em que o *gesto* se encontra diante de um *ordenamento*, aparece como *fratura*: gesto inadequado, irreconciliável, que nos exigiria *outro* ordenamento.

²⁰ Os comentários de Rancière referem-se especificamente à obra de Pedro Costa.

“A experiência dos pobres não é apenas a das deslocções e das trocas, dos empréstimos, dos roubos e das restituições. É também a da fractura que interrompe a justiça das trocas e a circulação das experiências.” (2009, p. 61). Antes de qualquer possível “tratamento” do dano, de qualquer possível reatamento da fractura, trata-se de nos colocar diante do “não-permutável” e do “irreparável”. Ficcionalizar a errância de vidas ordinárias, seria menos torná-las “comunicáveis” sob este ou aquele modo de narrativa, do que nos colocar diante da demanda de reordenação do espaço sensível: como se a cena que pudesse abrigar os personagens ainda não existisse e precisasse deste encontro entre filme e real para se criar.

Nosso argumento perderá sua pertinência se, em outro momento, não nos dedicarmos a explorar – filme a filme – como esse encontro se dá: o encontro entre determinada ordem e os gestos inadequados, errantes, que a povoam, que a alteram. Poderíamos então pensar como, em *Serras da Desordem*, Carapiru parece habitar sempre um lugar que lhe é impróprio, e como essa impropriedade se abriga precariamente no filme, nem apaziguada, nem exorcizada, nem “exotizada” (estas são maneiras como costumamos lidar com o impróprio).²¹ Ou, em *Moscou*, como a proposta de ficcionalização – a encenação do texto de Tchekhov – abre no interior da experiência vivida uma cena híbrida, na qual, entre o real, o teatral e o filmico, as performances não param de se engendrar e se transformar, em situação de deriva e inconstância.²² Ressaltaríamos, em *Avenida Brasília Formosa*, a artificialidade de nossas performances, estas que, de forma crescente, se criam na imagem, em estreita articulação com o midiático (a mídia aparece aqui como lugar *afetivo*).

E, enfim, *O céu sobre os ombros*, de Sérgio Borges, exemplo com o qual iniciamos este texto: em seu gesto *contido* (o que não significa, em consequência, que seja *moderado*), o filme acompanha os personagens, não nos deixando saber o que vem do cinema e o que vem do mundo. Aqui também os personagens parecem estar sempre onde não se espera que estejam. Mas, sim, eles estão lá, onde devem estar: vivem seu cotidiano, não são retirados, pela ficção, de seu *habitus*. O gesto de ficcionalização se faz sem alarde, o que solicita ao espectador se relacionar com o filme por meio de uma chave que não seja a do exotismo: diante das experiências cotidianas dos personagens são nossos enquadramentos (os consensos que nos constituem) que devem ser, pouco a pouco, desconcertados.

²¹ Em outro artigo, iniciamos uma análise do filme de Andrea Tonacci. Cf. BRASIL, A. *Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem* (2008)

²² Ver a ótima análise do filme em FELDMAN, I. *Do inacabamento ao filme que não acabou* (2009).

Anoitece no filme. Angustiado, Lwei conversa com amigos em um bar; deitada na cama, Everlyn confia a alguém (um amigo? O diretor?) a aflição de não poder mais ver a avó; Murari assiste, sozinho, um filme na televisão, em uma performance nossa conhecida. Em um corte seco, vemos que ele abandonou a indiferença, para, de *skate*, descer uma avenida vazia da cidade. A câmera o acompanha em um longo *travelling*, música ao fundo, o vento sobre o rosto. Novamente, o vento (que vem do cinema e que vem do mundo): bate no rosto do personagem, rebate no rosto do espectador. A sensação de que estamos diante do irreparável da vida e, ao mesmo tempo, de sua extrema abertura.

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Means Without End: Notes on Politics*. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2000.
- ASPE, Bernard. *L'instant d'après: projectiles pour une politique à l'état naissant*. Paris: La Fabrique Éditions, 2006.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BRASIL, André. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*, Porto Alegre, v. 17, n.2, 2010.
- _____. Carapiru-Andrea, Spinoza: a variação dos afetos em Serras da desordem. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, 2008.
- CAIXETA, Ruben e GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção e documentário, provisoriamente. Introdução. In: Comolli, J-L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus, 2000.
- EHRENBERG, Alain. *Le culte de la performance*. Paris: Hachette, 1991.
- FELDMAN, Ilana. *O apelo realista: uma expressão estética da biopolítica*. Texto apresentado no XVII Encontro da Compós, na Unip, São Paulo, jun. 2008.
- _____. Do inacabamento ao filme que não acabou. In: *Revista Cinética*, Rio de Janeiro/São Paulo, 2009.
- MARGULIES, Ivone. O índice corroído: liminaridade em *Je tu il elle*. In: *Devires – Cinema e Humanidades*, Belo Horizonte, v. 7, n.1, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. A política de Pedro Costa. In: Cabo, R (Coord.) *Cem mil cigarros: os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009.
- _____. *Chroniques des temps consensuels*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- _____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.
- _____. *O desentendimento: Política e Filosofia*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- ROSE, Nikolas. The politics of life itself. In: *Theory, Culture & Society* (SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi), Vol. 18(6): 1–30.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1976.
- VAZ, Paulo. Um corpo com futuro. In: Pacheco, A. et all (orgs.) *O trabalho da multidão: império e resistências*. Rio de Janeiro: Gryphus, Museu da República, 2002.

- VELLOSO, Silvia Pimenta. *Os abismos da suspeita: Nietzsche e o perspectivismo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: Viveiros de Castro, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- XAVIER, Ismail. As artimanhas do fogo, para além do encanto e do mistério. In: Caetano, D. (Org.) *Serras da desordem*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.
- ZUMTHOR, Paul. Em torno da idéia de performance. In: Zumthor, P. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.