

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA POTÊNCIA DA PERFORMANCE

Daniel Almeida Machado¹

Resumo

O presente artigo discute a noção de performance, enquanto produto de arte e reflexão poética, em especial no contexto contemporâneo. Ao nosso ver, trata-se de uma das mais potentes formas de representação artística, sobretudo por seu caráter de contestação e transformação. A fim de tentar abarcar essas forças, e demonstrá-las por meio da própria arte, serão trabalhadas algumas produções performáticas da artista paraense Berna Reale, que lidam com temas como a violência, o poder do Estado, o racismo, entre outros. As performances da artista escolhidas são “Palomo” (2012), “Dançando na chuva” (2013), “Soledade” (2013) e “Ginástica da pele” (2019), e a instalação artística “Gula” (2018), com os trabalhos fotográficos intitulados de “Sobremesa” (2018) e “Comida de rua” (2018).

Palavras-chave: Arte contemporânea. Performance. Berna Reale. Violência institucional. Racismo.

CONSIDERATIONS ON THE POWER OF PERFORMANCE ART

Abstract

The present article discusses the notion of performance, as an art product and poetic reflection, especially in the contemporary context. In our view, it is one of the most powerful forms of artistic representation, especially because of its character of contestation and transformation. In order to try to embrace these forces, and demonstrate them through art itself, we will work with some of the performance productions of the Pará artist Berna Reale, which deal with themes such as violence, the power of the State, racism, among others. The artist's chosen performances are "Palomo" (2012), "Dançando na chuva" (2013), "Soledade" (2013) and "Ginástica da pele" (2019), and the art installation "Gula" (2018), with the photographic works entitled "Sobremesa" (2018) and "Comida de rua" (2018).

Keywords: Contemporary art. Performance. Berna Reale. Institutional violence. Racism.

Para pensar verdadeiramente em termos de potência, seria preciso de início colocar a questão a propósito do corpo, seria preciso em primeiro lugar liberar do corpo da relação inversamente proporcional que torna impossível qualquer comparação de potências, e que, portanto, também torna impossível qualquer avaliação da potência da mente tomada em si mesma.

Gilles Deleuze

Não sei se a arte pode muito, só sei que é o único instrumento que tenho para protestar contra o que eu penso ser injusto. Espero que a arte consiga alguma coisa, mas tenho minhas dúvidas, pois penso que ela ainda tem um alcance mínimo.

Berna Reale

¹ Mestre em Estudos de Linguagens, doutorando em Estudos de Linguagens na UFMS. E-mail: danimachx22@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

Tendo como exemplo a instalação “Fruto estranho” (2010)², do artista brasileiro Nuno Ramos e que foi exposta no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, a intelectual argentina Florencia Garramuño (2014) propõe uma reflexão acerca de uma discussão de longa data no campo da arte: a inespecificidade de uma estética contemporânea. Não que se tenha dificuldade (ou talvez a dificuldade ainda exista) em perceber um determinado objeto como sendo pertencente ao *art world*, o que se coloca em questão é a confluência de linguagens e mídias que torna a imprecisão como um campo de visão ao apreciador/crítico/espectador. É o caso de “Fruto estranho” (2010), que mescla aviões reais com elementos da natureza, como árvores, a outros, tal qual a música, a palavra escrita e o cinema. Além disso, a instalação contava com um trecho do filme “A fonte da donzela” (1960), do diretor sueco Ingmar Bergman, em que um personagem corta uma árvore e se açoitava com seus galhos. O título da obra também possui um intertexto, pois “Strange fruit” (1939), canção interpretada por Billie Holiday, e que denuncia o racismo e a segregação no sul dos Estados Unidos, era tocada na sala em que a realização de Ramos estava exposta. Diante de tamanhos encontros e diálogos, Garramuño propõe a inquietação a respeito de qual família ou tradição artística situar um objeto que envereda por abarcar tudo e não precisar nada, que se situa entre o próprio e o alheio.

O terreno das (in)definições, acerca da estranha instituição chamada arte, pode ser delineado em outros campos, mesmo porque o artístico se nutre de sua própria constelação de obras, como bem faz Nuno Ramos em seu amálgama de discursos artísticos. Como exemplo, Antoine Compagnon, em seu *O Demônio da teoria* (1998), lembra-nos que não há um consenso entre o que é literário e o que não é, “mas pode-se dizer outra coisa que não Literatura é literatura?”, ou seja, “Literatura é o que se chama aqui e agora de literatura?” (COMPAGNON, 1999, p. 30). Assim sendo, o mesmo raciocínio aplica-se a outras materialidades artísticas, no qual uma possível e um pouco menos conflituosa solução seja deslocar o foco de nosso questionamento: “O filósofo Nelson Goodman (1977) propôs substituir a pergunta o que é arte (What is art?) pela pergunta “Quando é arte?” (When is art?) Não seria necessário fazer o mesmo com a literatura?” (COMPAGNON, 1999, p. 30).

² Cf. http://www.nunoramos.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=110&cod_Serie=106.

Ainda em literatura, seja no fio da tradição *Ut Pictura Poesis*, do movimento modernista e sua absorção das vanguardas europeias, da poesia (neo)concretista e o questionamento do espaço visual para o poema, há muito dá-se sinais do entrecruzamento de meios e suportes, derrubando os muros que possam enquadrar a linguagem artística enquanto noção uma de propriedade. O advento de uma tripartição dos gêneros, oriunda da poética Aristotélica, não comporta mais uma leitura do enquadramento, tendo em vista o embaralhamento de gêneros em *Eles eram muito cavalos* (2001), de Luiz Rufatto, da escrita de Clarice Lispector e Hilda Hilst, que atingem a prosa poética, ou do movimento concretista e neoconcretista, para citarmos alguns exemplos. Mesmo em séculos anteriores e no cânone literário, as experiências radicais de *Dom Quixote* (1605) e *Tristram Shandy* (1759) já demonstravam sinais de uma literatura fora de si (GARRAMUÑO, 2014). Outrossim, cada vez mais um sem fim de objetos/suportes são trazidos para a discussão, como é o caso da inserção da fotografia, outrora desconsiderada enquanto objeto artístico, e agora vista como um campo de experimentação, seja com *Nove noites* (2002), de Bernardo de Carvalho, e *Me segura qu'eu vou dar um troço* (1972), de Waly Salomão, ou no apurado trabalho do poeta Adolfo Montejo Navas, em *Fotografia & Poesia* (afinidades eletivas), publicado em 2017 e que une com singular sensibilidade as possibilidades de convívio entre literatura e fotografia.

No caso das artes visuais, arriscamos dizer que o exemplo mais radical em termos de hibridização e instabilidade, e que promovem um novo fôlego acerca do fazer artístico na contemporaneidade, sejam as manifestações denominadas *performances*. Como aponta Roselee Goldberg, no pioneiro e precisamente histórico *A arte da performance*, publicado pela primeira vez em 1979, a performance pode ser vista como a vanguarda das vanguardas, no sentido de que mesmo quando as experimentações de escolas como o cubismo, dadaísmo, surrealismo, futurismo - agitadas por natureza - pareciam ter esgotado seus limites, era por meio da performance que os/as artistas sinalizavam uma nova radicalidade e retomada de seus ideais revolucionários. O apelo à performance fez com que a mesma se tornasse um “catalisador na história da arte do século XX” (GOLDBERG, 2015, p. 7) pois “os artistas se voltavam para a performance como meio de demolir categorias e apontar novas direções” (GOLDBERG, 2015, p. 7). Por conseguinte, se a definição de literatura há muito deixou de ser o principal campo de discussões dos estudos literários, o mesmo ocorre com uma definição precisa de performance:

Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura,

assim com vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada *performer* cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução (GOLDBERG, 2015, p. 9).

Goldberg aponta para a instabilidade/inespecificidade e terreno híbrido na qual a performance sustenta-se. Com um programa ilimitado e multidisciplinar, a viabilidade para que aconteça em qualquer espaço (a *profanação* por excelência da qual pensa Giorgio Agamben (2017), isto é, tornando a obra de arte pública e comum a todos) e junção das mais variadas formas de linguagens ou até mesmo a participação/colaboração daquele que a assiste, a opção pela performance remonta ao seu artifício no início do século XX: o da contestação frente ao possível esgotamento de possibilidades. Ao lidarem precipuamente com o corpo do artista, que utiliza-o enquanto plataforma de expressão, a performance aproxima-se da ideia do “Corpo sem órgãos”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), em seu texto “Como criar para si um corpo sem Órgãos (CsO)? (1995)”. Com um título curioso, opondo-se a uma concepção biológica, as proposições dos filósofos não se propõem a perscrutar fundamentações irracionalmente orgânicas, isto é, que o sujeito retire seus órgãos e crie um corpo destituídos dos mesmos - “o CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 24). A hipótese é de criar um corpo que lute contra um organismo que funcione prescritivamente (“é isto que um corpo deve fazer”) para ceder lugar a um corpo da experimentação (“o que eu posso fazer com meu corpo?”) e que seja povoado de intensidades: “Encontre seu corpo sem órgãos, saiba fazê-lo, é uma questão de vida ou de morte, de juventude e de velhice, de tristeza e de alegria. É aí que tudo se decide.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 13). Não seria o caso de pensar os/as artistas que se dedicam à performance e fazem do seu corpo um palco de experimentação, denúncias, mensagens e reflexões poéticas, para muito além das verdades biologizantes?

No contexto do século XXI, tão demarcado pela efemeridade e inconstância, em que “tudo que é sólido se desmancha no ar”, ou da própria incerteza do tempo presente, “pós-moderno”, “reflexivo”, “tardio” ou “líquido”, conforme a orientação teórica escolhida, vemos a explosão incontestável de *performers* ou de artistas que se voltam para a performance como uma maneira de combater o efêmero³ e criar, cada qual à sua maneira, os seus CsO. São atitudes radicais e poéticas de incontinência, no sentido de desestabilizar um mundo inerte e fechado para o extraordinário. Enquanto o mundo se silencia, a performance grita: “olhe para mim, eu estou

³ Aqui fazemos menção ao texto “A literatura contra o efêmero” (2001), de Umberto Eco, em que o intelectual italiano posiciona a literatura como artefato possível de presença frente a instabilidade da era digital. Analogamente, queremos pensar a performance contra o efêmero.

aqui”, como foi o caso do “Movimento de Arte Pornô” de 1982, em que poetas e artistas liderados por Eduardo Kac despiram-se e realizaram uma passeata na praia de Ipanema em plena luz do dia, a fim de ressignificar a repressão do corpo e do sexo no contexto da ditadura; ou de *Como comprar (How to shop)*⁴ (1993/Figura 12), da artista britânica Bobby Baker, na qual as tarefas do dia a dia, associadas a uma feminilidade doméstica⁵, eram transformadas em cenário artístico:

Figura 1. Performance “Como comprar”, de Bobby Baker



Fonte: Artsadmin (1993).

O contato com o íntimo e o cotidiano, e a imersão desconcertante e não esperada pelo público na imagética planejada da cidade, tornam-se, nas palavras de Eleonora Fabião, “a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu

⁴ De maneira bastante irônica, a proposta da performance era criar “Um guia completo para a arte de fazer compras bem-sucedidas, apresentado em sete etapas fáceis de seguir, cada uma dando orientações passo a passo sobre compras para o espírito bem nutrido. Bobby conta com sua extensa experiência em compras para oferecer conselhos sobre todas as habilidades necessárias para o sucesso, desde a aquisição das virtudes necessárias até manobras de carrinho que economizam tempo”. (tradução nossa) (Cf. <https://www.artsadmin.co.uk/projects/how-to-shop>. Acesso em 02 de fevereiro de 2023).

⁵ Em 08/03/2017, em discurso pronunciado em um ato sobre o Dia da Mulher, algumas das palavras do então presidente Michel Temer foram: “Na economia também a mulher tem grande participação. Ninguém mais é capaz de indicar os desajustes de preços no supermercado do que a mulher.” (Cf. <https://g1.globo.com/politica/noticia/mulher-ainda-e-tratada-como-figura-de-segundo-grau-no-brasil-diz-temer.ghtml>. Acesso em 02 de fevereiro de 2023)

contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. Esta é a *potência* da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contra-pêlo” (FABIÃO, 2008, p. 237, grifos nossos). Jogar com o interlocutor e com isso ser uma arte de imersão. A colaboração e participação podem ocorrer com os mais variados temas e propósitos, como é o caso de *Cuide de você* (2007)⁶, em que a artista francesa Sophie Calle convida 107 mulheres para interpretar uma carta de rompimento que havia recebido de seu ex-namorado. Sem saber como responder à carta, e com o convite para que outras mulheres a interpretassem, surgiram as mais variadas narrativas, de análises literárias e jurídicas a leituras de tarô. “Pedi às participantes que analisassem a carta profissionalmente. Queria jogar com a frieza do vocabulário técnico, e não que as mulheres expressassem seus sentimentos por mim” (CALLE, 2007, sp).

Em suma, nos mais variados contextos e temas, a performance põe em cena a potência do corpo que visa à sua própria transcendência biológica, em busca de toda a potência de agir. Aqui, vale retomar a epígrafe de Deleuze, cuja discussão envereda pelas considerações de Spinoza e sua vasta filosofia em tentar compreender a potência do corpo em si próprio, algo explícito na consideração de que “poder existir é potência” (SPINOZA, 2016, p. 18). Um corpo, diria Spinoza, é “capaz de muitas coisas que surpreendem a sua própria mente” (SPINOZA, 2016, p. 132), constatação que leva o pensador, já nos idos de 1600, a formular a célebre frase: “o fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo” (SPINOZA, 2016, p. 131). Se, ainda hoje, passados cinco séculos de seu pensamento inovador, o corpo ainda permanece um mistério, a performance, sem dar uma resposta definitiva, pelo menos lhe empresta uma nova significação: a possibilidade de ser a plataforma de expressão de uma linguagem artística. A fim de compreender melhor essa potência de agir em uma artista em específico, traremos à discussão a *performer* Berna Reale, cuja vasta produção, neste século, visa tentar compreender a violência que assombra o não tão ameno solo brasileiro.

2 PERFORMATIZAR A VIOLÊNCIA: BERNA REALE E O BRASIL

Nos mais variados contextos e temas, e de maneiras que não necessariamente coincidem, cada artista possui o seu “programa performativo” (FABIÃO, 2013), isto é, como e porquê o *performer* tornará visível “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 4). Em cada ato performático, há um vigoroso trabalho

⁶ Cf. <<https://www.ufrgs.br/artevera/?p=26>>

intelectual em busca de passar uma determinada mensagem, não raro altamente política, e que constitui a arquitetura do trabalho do *performer*. É esse o caso da artista que escolhemos.

Berna Reale, artista visual e perita criminal paraense, foca toda sua produção na “abordagem crítica aos aspectos materiais e simbólicos da violência e aos processos de silenciamento presentes nas mais diversas instâncias da sociedade” (REALE, 2018, sp), algo notável já em seu primeiro trabalho de destaque, “Cerne” (2006), exposto no Salão de Arte do Pará. Nele, a artista concatenou uma série de imagens de vísceras humanas em boxes de venda de carne animal, no famoso mercado Ver-o-Peso, de Belém do Pará, considerado pela artista como um “estômago da cidade” (REALE, 2021), por fazer conviver, ao mesmo tempo, a fome e a miséria, a abundância e a falta. Por conseguinte, sua outra ocupação, a de perita criminal, não se opõe ao seu trabalho artístico, mas antes o complementa, ao permitir que a artista se insira na cena de um crime, o que muitas vezes serve como fonte de inspiração na composição de suas obras.

Sobretudo, a poética performática de Berna Reale busca um apelo, não necessariamente como pedido ou participação, mas um olhar à alteridade radical, na qual o choque e inércia, mediados por um contemplativo silêncio, contribuem para pensar a performance como uma arte de *transformação*. É o que pensa o *performer* brasileiro Renato Cohen: “A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A performance não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética” (COHEN, 2013, p. 46). Nesse sentido é que temas tão incisivos como a brutalidade da polícia, a objetificação e violência sexual contra mulheres, a discriminação e preconceitos raciais, corpos massacrados e inferiorizados, bem como violências das mais variadas ordens encontrem nas performances de Reale, que serão apresentadas ao longo do trabalho, a interlocução para um incômodo tão latente. Ademais, como denota Goldberg (2015), é uma arte cujo próprio caráter visual e efêmero em seu ato faz com que a tradução de temas tão polêmicos e necessários ocorra de modo que o governo e seus cães de guarda não sejam capazes de deter. Em nosso contexto, um país sitiado pela performance pode ser a forma de denunciar a visão doentia e complacente frente à violência que nos acompanha cotidianamente. É o que pensa a própria artista:

O que eu quero é que as pessoas ao ver o meu trabalho possam ter um momento de reflexão, algum estranhamento e, principalmente, que elas tenham a oportunidade de um momento estético público. Gosto muito da rua pela possibilidade de poder levar estética e conceito para quem não tem acesso às galerias, ao espaço sacramentado como arte. Sou fascinada em criar performances para enfrentar a rua, entrar na cidade, que tem uma energia, uma adrenalina diferente, e ali tem o espectador que você nunca vai ter num museu (REALE, 2021, sp).

No museu a céu aberto criado por Berna Reale, iniciamos com “Palomo” (2012), que nos convida a pensar sobre o desequilíbrio que o poder institucional assume especialmente na sociedade brasileira, personificando a forma soberana e vigilante do Cavaleiro do Cavalo Vermelho, uma alegoria bíblica contida no livro do Apocalipse, e caminhando imponente pelas ruas de Belém. O título da obra, “palomo”, substantivo espanhol que significa “pombo”, é o animal visto como o símbolo da paz e a cor original do cavalo (branco), que foi tingido por efeitos de computador. A performance ironiza até que ponto somos estritamente controlados com a prerrogativa de que é preciso manter a ordem social, como se contraíssemos, de acordo com o filósofo francês David Lapoujade “uma dívida antes mesmo de nascer, uma dívida de existência que faz com que sejamos já sempre devedores já desapossados. Estamos no registro da dívida infinita como violência primeira fundadora” (2015, p. 86):

Figura 2. Fotografia da performance “Palomo”, de Berna Reale.



Fonte: Galeria Nara Roesler, 2012.

A performance de Reale, desse modo, contraria o modo como nos vemos e somos olhados⁷, constituindo uma *persona* gentil e de alegria verde amarelo. A título de ilustração,

⁷ Não faltam notícias e pesquisas a respeito da animosidade do povo brasileiro, a exemplo de matérias jornalísticas como “Brasileiros são considerados o povo mais legal do mundo” (Cf. <http://www.saopaulopesquisas.com.br/brasileiros-sao-considerados-o-povo-mais-legal-do-mundo/>. Acesso em 10 de julho de 2023), “Um jeito brasileiro de ser” (Cf. https://istoe.com.br/23_UM+JEITO+BRASILEIRO+DE+SER/. Acesso em 10 de julho de 2023) e “Povo

nas considerações finais da obra *O povo brasileiro* (1995), um estudo acerca da formação de nossa identidade e nação, o antropólogo Darcy Ribeiro chega à conclusão esperançosa de que:

Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma. Mais alegre, porque mais sofrida. Melhor, porque incorpora em si mais humanidades. Mais generosa, porque aberta à convivência com todas as raças e todas as culturas e porque assentada na mais bela e luminosa província da Terra. (RIBEIRO, 2006 [1995], p. 411)

Sem desconsiderar o tom confiante do autor, é preciso entender aquilo que se cria com a naturalização de um determinado sistema ou a impossibilidade de enxergar “para além de”. O Brasil não é só violência, longe disso. Pensar desse modo é igualmente doentio, pois nos deixa aprisionados/as naquilo que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2019) considera o “perigo de uma história única”, termo que a autora elabora para se referir aos constantes olhares de pena e mitificações que teve de lidar quando saiu do continente africano e decidiu cursar a graduação nos Estados Unidos, como se não fosse possível pensar que, em sua terra natal, viver pudesse ser uma condição plena. Não combatemos um estereótipo criando outro, trocando um determinado rótulo por aquele que pareça mais agradável. Sem considerar, portanto, que o Brasil seja somente o “país das balas perdidas” ou “a terra do samba e do futebol”, situamo-nos no entre-lugar e é a partir dele que devemos pensar a construção de uma determinada narrativa simbólica: o mito da não violência. Este termo, primeiramente pensado por Marilena Chauí, em seu texto “O mito da não violência brasileira” (2019), alerta-nos que a imposição de “uma história feita sem sangue” (CHAUÍ, 2019, p. 37), aquela que nos é contada nos livros de história, de que bastou que Dom Pedro I “fizesse ecoar “num brado retumbante” as célebres palavras “Independência ou morte!” para que julgássemos ter saído da condição colonial” (CHAUÍ, 2019, p. 36), opera na construção mítica de uma sociedade que se viu livre, de uma vez por todas, de um passado exploratório, machista, opressivo, silenciador e escravocrata:

Ergue-se assim, a imagem de um povo generoso, alegre, sensual, solidário, que desconhece o racismo, o machismo, a homofobia, que respeita as diferenças étnicas, religiosas e políticas, que vive sem preconceitos porque não discrimina as pessoas por sua etnia nem por sua classe social nem por suas escolhas sexuais, religiosas ou profissionais. (CHAUÍ, 2019, p. 37)

Não é fácil se livrar de um mito e suas implicações. Ele está constantemente a nos seduzir, e, uma vez inserido no imaginário coletivo, torna-se o discurso aceitável e legítimo,

brasileiro é o mais otimista do mundo quando pensa no futuro” (Cf. <http://g1.globo.com/jornal- hoje/noticia/2013/12/povo-brasileiro-e-o-mais-otimista-do-mundo-quando-pensa-no-futuro.html>. Acesso em 10 de julho de 2023).

bem como a própria aceitação de nossa sociedade enquanto tal. Afastar-se da narrativa de que somos uma nação já consolidada em seus ideários de solidariedade, terra da ordem do progresso, sempre em defesa da família e dos valores do bem, é um afastamento ainda *porvir*, tal qual a justiça.

Esse afastamento, tema de toda a poética de Berna Reale, pode ser visto na provocativa “Gula” (2018), exposição de fotografias de Berna Reale que articula os “abusos de poder em circunstâncias diversas, procurando mostrar que tais situações resultam do apetite voraz na busca pela satisfação de um prazer sórdido, que beira o sadismo (REALE, 2018, sp)”:

Figura 3. Fotografia de “Sobremesa”, de Berna Reale.



Fonte: Galeria Nara Roesler, 2018.

Figura 4. Fotografia de “Comida de rua”, de Berna Reale.



Fonte: Galeria Nara Roesler, 2018.

Um de seus trabalhos menos explícitos, e nem por isso menos impactante e sarcástico, “Gula” (2018) é a representação da putrefação institucional: o *locus* por excelência da violência. Os podres e doces poderes governamentais, personificados na figura do policial faminto e que devora seu pedaço de bolo, encontra o apetite voraz em outros pratos. Os garotos da foto, com calções decorados por comidas de rua, metaforicamente associados aos próprios meninos, fazem-nos pensar nos corpos que são abocanhados cotidianamente pelo pulso firme de uma sociedade punitiva, em que os grupos minoritários - lgbtqi+, negros/as, mulheres, pobres, índios, pessoas com deficiência e toda sorte de grupos vulneráveis e marginalizados - tornam-se a refeição principal de um banquete grandioso em que o tempero principal é a violência nua e crua. Ademais, conforme apresentado com “Cerne (2006), outra série de fotografias, a artista retoma o poder das imagens em contextualizar situações de hipocrisia e violência institucional, de modo que o foco de sua produção, ainda que se dê via performances, não abre mão do registro em imagens, sobretudo por considerar que “a fotografia, nesse contexto, desempenha um papel fundamental. Ela não é apenas o meio de registro de suas ações, capaz de perpetuá-las, mas um desdobramento de seu processo de criação (REALE, 2018, sp).

Logo, seja em suas fotografias e performances, a *performer* joga com a realidade e o real, contrapondo as leituras oficiais da nação, quase sempre em torno de uma positividade e

prosperidade acerca do que acontece por aqui. Em “Cantando na chuva” (2014), Reale aparece trajada com um terno dourado e uma máscara de gás, interpretando a clássica canção “Singing in the rain” (1952), imortalizada no celebrado musical homônimo estadunidense de 1952, estrelado por Gene Kelly e Debbie Reynolds, e ironizando a situação paradoxal e angustiante que distancia a realidade social do real que nos é apresentado (e do qual vivenciamos) cotidianamente pela economia. Com direito a um tapete vermelho no lixão, a performance questiona o acúmulo de riquezas, privilégio de pouquíssimos, em detrimento da pobreza dilacerante que assola a realidade brasileira. Já em “Soledade” (2013), aliando-se à mesma temática, a artista trafegou em uma charrete dourada por uma rua que integra a rota de tráfico de drogas em Belém, denunciando novamente o descaso do poder público - violência das mais cruentas - simbolizando uma poderosa entidade de terninho e colar de pérolas que passa impassiva e com olhar altivo frente a pobreza e a exclusão social de uma população marginalizada e que pouco importa.

Figura 5. Fotografia da performance “Cantando na chuva”, de Berna Reale.



Fonte: Galeria Nara Roesler, 2014.

Figura 6. Fotografia da performance “Soledade”, de Berna Reale.



Fonte: Galeria Nara Roesler, 2013.

Berna Reale encena a perfeita necropolítica pensada pelo filósofo Achille Mbembe (2016), na qual certos corpos ganham o direito de viver uma vida plena enquanto outros tornam-se os “corpos matáveis” (MBEMBE, 2016). Mbembe amplia o conceito de biopolítica, apresentado em diversos momentos nas obras de Michel Foucault e cujo filósofo francês sintetiza em *História da sexualidade 1: a vontade de saber*: “por muito tempo, um dos privilégios característicos do poder soberano fora o direito de vida e morte” (FOUCAULT, 2019 [1976], p. 145) e conclui que há uma política de governo para com o direito à vida. Muito cruelmente, é o Estado que dispõe “o poder e a capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer” (MBEMBE, 2016, p. 123). Um breve passeio pelos noticiários brasileiros, que nos acostumamos a conviver diariamente, ou pelas intervenções artísticas de Berna Reale, demonstra-nos os corpos que podem viver e aqueles que não detém tal privilégio. Para alguns, viver é estar marcado para morrer e sobreviver é tarefa das mais árduas, quase como uma missão diária.

Em um de seus últimos trabalhos, “Ginástica da pele” (2019), há talvez uma representação daquilo que a artista vivencia em seu outro contexto de trabalho: o de perita criminal. A obra reuniu mais de 100 jovens, que caminham pelas ruas de Belém recebendo ordens de uma carcereira, interpretada por Berna Reale. Entre a criação artística e a tessitura do

real, curioso notar que todos os jovens, de 18 a 29 anos⁸, já foram abordados pela polícia. Trata-se, mais uma vez, do jogo que a artista faz entre a realidade brasileira e a necessidade de pôr em linguagens, verbais ou não, aquilo que aqui acontece. Não meramente como simples forma de denúncia, mas também como modo de reflexão para a própria potência do artístico, sobretudo da performance, ao encenar na arte, expondo-o nas ruas, um dado do mundo empírico e daquilo que chamamos de “real”:

Figura 7. Fotografia da performance “Ginástica da pele”, de Berna Reale.



Fonte: Galeria Nara Roesler, 2019.

Em depoimento acerca da obra, concedida à plataforma virtual do prêmio PIPA, do qual a artista foi finalista em 2019, Reale considera como uma maneira de diálogo que, menos quando não ouvida, pelo menos é obrigada a ser vista, como é o caso de uma performance que acontece nas ruas.

Conversei muito com esses rapazes sobre o trabalho durante todo o processo. Fico feliz de vê-los compartilhando fotos da performance nas redes sociais, orgulhosos de terem participado, porque queriam denunciar as situações que enfrentam. Estamos vivendo um momento terrível. Não tem diálogo, o governo atual não preza pela cultura, e a arte não acessa as camadas mais pobres da sociedade. As pessoas estão se odiando sem escutar o outro, não se consegue nem olhar e nem ouvir. Existe um templo de acusações e ignorâncias. Mas acredito que podemos trabalhar para melhorar esse quadro, pois a arte e a filosofia são as únicas coisas que deslocam, que fazem pensar, refletir (REALE, 2019, sp).

Por fim, o deslocamento que a performance proporciona, um “dar-se-a ver ao outro” (RIVERA, 2018, p. 24), que é também um ato de sacrifício (RIVERA, 2018, p. 24), faz repensar a potência da arte e do corpo. Este, sendo enxergue não mais enquanto uma mera habitação

⁸ Média de idade da população carcerária no Brasil, segundo dados do Infopen (2016).

segura, mas em toda sua potencialidade de encontros possíveis e inimagináveis - um “CsO” por excelência - inclusive daqueles que possam suscitar um desconforto consigo e com o outro.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na contemporaneidade, a noção de performance põe em jogo a questão do sujeito (um retorno ao sujeito). Deslocado de si, fragmentando, entrecortado e cingido, o vir-a-ser desse sujeito é um dos questionamentos centrais da própria reflexão da arte, especialmente nos contextos dos séculos XX e XXI. Se a gênese da modernidade é marcada pelo cogito cartesiano “penso, logo existo”, a máxima de Descartes corresponde a uma consideração de outrora, a do pensamento enquanto única força de realização e existência, e que há muito foi ultrapassada. O corpo, ente esquecido e excluído no método do filósofo, retorna na arte contemporânea, que promove constantemente o descentramento da lógica cartesiana, haja vista a aproximação com as experiências corpóreas e o retorno do estatuto do sujeito à cena de suas discussões e representações⁹. Paradoxalmente, contudo, Tania Rivera aponta para a necessidade de um cuidado no que diz respeito à presença do corpo, não importa a maneira que ele se coloque. Para Rivera: “*não basta a presença do corpo para que a verdadeira questão do sujeito se coloque. A performance deve explicitar uma reflexão poética que se engate na fugidia condição do sujeito na contemporaneidade*” (RIVERA, 2018, p. 24, grifos nossos).

O universo semiótico de Berna Reale reflete as ponderações de Rivera e as considerações entre sujeito, corpo e identidades na contemporaneidade. Sua preocupação com a composição de um cenário, como em “Cantando na chuva” (2014) e “Soledade” (2013), e o investimento cuidadoso nas vestimentas e adereços, o terno dourado e o tapete vermelho, no primeiro, o conjunto presidencial e a vestimenta, no segundo, denotam uma preocupação em que o corpo está presente, mas como parte de um árduo trabalho estético e poético. Ademais, como na série “Gula” (2018) e “Ginástica da pele” (2019), em que outros personagens compõem o cenário imaginado, percebe-se que o diálogo com outros corpos não é um problema, como em vários outros trabalhos da artista, o que suscita a lembrança do caráter colaborativo

⁹ A respeito de tais proposições, podemos pensar nas considerações de Sigmund Freud no clássico *O mal-estar na cultura*, publicado em 1930, em que o psicanalista diagnosticava nosso corpo como uma das causas do sofrimento humano na modernidade: [...] *nossas possibilidades de felicidade são restringidas por nossa constituição*. É bem menos difícil experimentar a infelicidade. O sofrer nos ameaça a partir de três lados: *do próprio corpo*, que, fadado ao declínio e à dissolução, não pode sequer dispensar a dor e o medo, como sinais de advertência; (FREUD, 2011, p. 20, grifos nossos).

da performance, em que a participação do Outro pode inclusive aumentar a “potência de agir” (SPINOZA, 2016) do artista.

É lidando com as múltiplas potências de um corpo como suporte de expressão, por meio de seu próprio, que Reale constitui hoje um dos mais importantes nomes no cenário artístico brasileiro contemporâneo. Seus trabalhos, que também dialogam com outros recortes, como a violência contra a mulher, violências contra corpos lgbtqiap+, as questões de gênero, e os abusos cometidos por instituições religiosas, temas caros ao mundo atual, atestam o veredito de Goldberg (2015) de que “a arte da performance continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil - uma forma que os artistas usam para articular uma mudança e responder a ela” (GOLDBERG, 2015, p. 242). Berna Reale sabe disso e suas reflexões críticas acerca da própria obra, ao reconhecerem a impossibilidade de uma transformação imediata do mundo, sabem que é sua maneira de ao menos ser ouvida e vista, em seu apelo emergencial.

Em última análise, dentro do imprevisível com o qual se constitui toda e qualquer performance, de Berna Reale ou não, vale ressaltar que toda performance é ato, mas um “ato de perda” (RIVERA, 2018, p. 31). As imagens registradas, e das quais nos valem ao longo dessa discussão, ainda que permitam uma maior compreensão e visualidade da performance, não são a performance em si. Essa caracteriza-se pelo ato irrepitível, um aqui-agora incapturável na realidade empírica. Se, para a poetisa polonesa Wislawa Szymborska, ao pronunciamos a palavra “futuro” já criamos com a primeira sílaba o passado¹⁰, a performance enquanto ato é sempre um momento único, seja por intervenções do mundo externo ou pela própria existência do mundo enquanto tempo que escorre e não volta mais. Mesmo inscrita por meio de fotografias, lembra-nos Barthes em *A câmara clara* (2017), “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES, 2017 [1980], p. 12). Tal qual a vida a todo instante, a performance só se presencia uma vez; é rio que não entramos duas vezes, se bem lembrarmos da máxima heraclitiana.

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

¹⁰ SZYMBORSKA, Wislawa. "As três palavras mais estranhas". In: _____. *Poemas*. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CHAUÍ, Marilena. “O mito da não violência brasileira”. In: CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. p. 29-50.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. v. 3. Trad. Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. Autêntica: Belo Horizonte, 2016.

FABIÃO, Eleonora. “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”. **Revista Sala Preta**, v. 8, 2008, p. 235-246.

FABIÃO, Eleonora. “Programa performativo: o corpo-em-experiência”. **Revista do LUME**, n. 4, 2013, p. 1-11.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. 3. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

LAPOUJADE, David. “Fundar a violência: uma mitologia?”. In: NOVAES, Adauto. (Org.). **Fontes passionais da violência**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015, p. 79-93.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. In: **Artes & Ensaios**, v. 32, 2016, p. 123-151.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

REALE, Berna. **Portfólio**, 2018. Disponível em: <<https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2023.

REALE, Berna. **Entrevista concedida ao site PIPA**, 2019. Disponível em: <<https://www.premiopipa.com/2019/12/berna-reale-elabora-performance-em-que-critica-o-sistema-prisional/>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2023.

REALE, Berna. **Entrevista concedida ao site UOL**, 2021. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/rfi/2021/03/11/berna-reale-uma-voz-contra-a-violencia-cotidiana.htm>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2023.

RIVERA, Tania. “O retorno do sujeito: Sobre performance e corpo”. In: RIVERA, Tânia. **O avesso do imaginário**. Arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: SESI-SP, 2018, p. 17-45.

SZYMBORSKA, Wisława. **Poemas**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Submetido: 03/06/2023

Aceito: 13/11/2023