EU SOU BEYONCÉ: UMA REFLEXÃO-CRÍTICA SOBRE A PERFORMANCE ARTÍSTICA BE_ONCE

Daniel dos Santos Colin[1]

RESUMO: Este artigo faz uma análise-crítica da performance artística BE_once, do grupo Teatro Sarcáustico (Porto Alegre/RS). A performance faz uma crítica à corpolatria ao confrontar duas ideias de modelo corporal: o "corpo canônico" e o "corpo dissonante" (FONTES, 2007). A partir da imagem corporal da cantora norte-americana Beyoncé, os performers remodelam seus próprios corpos através de artifícios como maquiagem, peruca e cinta modeladora, por exemplo.

PALAVRAS-CHAVE: Performance art; "Corpo canônico"; "Corpo dissonante"; Corpolatria.

ABSTRACT: This article makes a critical-analysis of the performance BE_once, done by Teatro Sarcáustico (Porto Alegre/RS). The performance criticizes body idolatry when confronting ideas of body model: the "canonical body" and "dissonant body" (FONTES, 2007). From the American singer Beyoncé's body image, the performers reshape their bodies through devices like makeup, wig and belt molding, for example.

KEYWORDS: Performance art; "Canonical body"; "Dissonant body"; Body idolatry.

INTRODUÇÃO

Minha relação com o teatro nasceu do ato de interpretar. A partir desta paixão, enveredei por outros "caminhos cênicos", como a direção e a dramaturgia, e, muitas vezes, encontro-me dividido nessa tripla-função num mesmo espetáculo. Como artista, o que me move a aprofundar meus conhecimentos é justamente o diálogo entre o criador e o seu processo mais pessoal. Minhas experiências artísticas mais recompensadoras, tanto na Academia quanto fora dela, basearam-se em processos teórico-práticos e,

[1] Daniel dos Santos Colin é mestrando (Bolsa REUNI) no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, no qual desenvolve a pesquisa prática intitulada "Não-eu: a busca incessante do performer por si mesmo", orientada pela Profª Drª Inês Alcaraz Marocco. Bacharel em Artes Cênicas – Habilit. Interpretação Teatral (DAD-UFRGS). Fundador do grupo Teatro Sarcáustico (Porto Alegre/RS), no qual atua como diretor, ator e dramaturgo.

desta forma, pretendo seguir pesquisando, pois acredito que “é da experiência que emerge a conceituação e não o contrário” (GREINER, 2005, p. 123).

Ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS, tinha como objeto de pesquisa o espaço não-convencional. Porém, desestimulado pelo lugar-comum ao qual minha pesquisa pessoal se encontrava – sendo que trabalho com esta opção espacial há um certo tempo –, decidi abraçar-me a outro fator que me apaixona e impulsiona: o amor pelo desconhecido, por descobrir novos caminhos. Por isso, optei por investigar mais a fundo a Performance art, sobre a qual tenho pouca compreensão e muito preconceito. Até porque ela possui um aspecto que muito me agrada: “o que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final.” (GLUSBERG, 2009, p. 53).

A partir disso, começo minhas primeiras reflexões: se o corpo assume na arte contemporânea o papel do próprio objeto artístico (LE BRETON, 2003, p. 44), nada mais sensato que centrar meu foco no corpo do performer, ou seja, no meu próprio corpo. Mas, qual é o meu corpo? De que corpo estamos falando?

Se concordamos com Greiner, quando esta escreve que:

> *“(...) não é a cultura que influencia o corpo ou o corpo que influencia a cultura. Trata-se de uma espécie de ‘contaminação’ simultânea entre dois sistemas sígnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos.” (GREINER, 2005, p. 103-104)*

Podemos então nos perguntar: que corpo é esse que eu produzo e que a cultura constrói em mim simultaneamente? Vários autores[2] crêem que

> *“por meio das mídias, das formas de representação e dos discursos colocados em circulação, criamos parâmetros para avaliar e produzir nosso próprio corpo. Estabelecemos padrões de exigência que acabam regulando e promovendo o consumo (...) para atingir o corpo almejado.” (MOMO, 2007, p.58)*

O tal “corpo almejado” descrito por Momo pode receber outras denominações, tais como “corpo canônico” (FONTES, 2007) ou ainda “corpo

[2] Ler especificamente sobre este assunto nos escritos de Momo, Malysse, Goldenberg e Fontes.

virtual" (MALYSSE, 2007), não importa – o fato é que este corpo, apresentado pela mídia, "é um corpo de mentira, medido, calculado e artificialmente preparado antes de ser traduzido em imagens e de tornar-se uma poderosa mensagem de corpolatria" (MALYSSE, 2007, pg.93). Pergunto-me, portanto, referenciando Momo e Camozzato (2009, p.38): "Que modos de estar sendo sujeito a sociedade contemporânea vem produzindo ao apresentar determinados corpos como objetos a serem incansavelmente buscados e desejados?"

A partir desta, formulo outras questões: Quais são os parâmetros deste "corpo canônico" veiculado pela mídia? Se a mídia "contamina" o meu corpo, a minha aparência, até que ponto isso afeta a minha identidade? E o corpo do performer? Em que medida a idealização do corpo interfere no seu processo criativo? Ou, melhor formulada: em que medida os processos do performer podem ser influenciados pela noção de "corpo ideal" difundida pela mídia? Quais procedimentos o performer pode utilizar para desconstruir / corrigir / reconstruir/ transformar seu corpo?



Figura 01: Beyoncé em foto promocional de "Single Ladies (Put A Ring On It)"

Apresento aqui, portanto, uma reflexão-crítica acerca da performance artística BE_once, dirigida por mim, cujos processos vão ao encontro a alguns destes questionamentos.

O CORPO COMO OBRA DE ARTE

"O corpo é o lugar onde mundo é questionado." (LE BRETON, 2003, p. 44-45)

Alguns estudiosos defendem que, de modo panorâmico, podemos aceitar o fato de que o corpo passou por três estatutos culturais básicos durante o século passado, a saber:

> *"(...) o corpo representado, visto e descrito pelo olhar do outro, da igreja, do estado, do artista; o corpo representante, um corpo ativo, autônomo, quanto às suas práticas, consciente do seu poder político e revolucionário, porta-voz do discurso de uma geração, contestador, sujeito desse próprio discurso e agente propositor e defensor de reformas que vão da sexualidade à política. Finalmente temos o corpo apresentador de si mesmo, aparentemente a serviço de uma cultura que se pauta pelo efêmero e pelo imediato, caracterizado como porta-voz de forma e não de conteúdos. Trata-se do corpo reconstruído à base de cirurgias plásticas e implantes de substâncias químicas que busca incessantemente apagar da pele as marcas biológicas do tempo, ao mesmo tempo inscrever na forma física os sinais da corpolatria. Este corpo é, em si mesmo, o próprio espetáculo." (FONTES, 2007, p. 79)*

Evidentemente, as pesquisas acerca do corpo não se restringiram apenas aos estudos culturais, ultrapassando fronteiras e chegando ao âmbito artístico. Da mesma maneira que Fontes relata os estatutos culturais pelos quais o corpo passou no século XX, autores como Le Breton e Glusberg afirmam que ele assumiu também uma postura inédita por volta dos anos 1960 ao se transformar em objeto artístico, ou seja, ao entrar em cena em sua materialidade (LE BRETON, 2003, p. 44), como pôde ser percebido em movimentos como os Happenings ou a Body art. Contudo, ao que parece, é na Performance art que o corpo vai ser mais explorado, já que alguns de seus criadores não se limitaram apenas à investigação das capacidades corporais – tendo o corpo como matéria-prima, mas sim "incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte." (GLUSBERG, 2009, p. 43). É preciso compreender ainda que, segundo GLUSBERG (2009, p. 57), "a performance e a body art não trabalham com o corpo e sim com o discurso do corpo".

Assumida a condição do corpo como foco de variadas e inúmeras investigações artísticas, diversas perspectivas surgem acerca dos estudos somáticos. Greiner, por exemplo, compreende que

> *"o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos (acionando o sistema límbico) vai perdurar. Não porque ganhará permanência neste estado, o que seria uma impossibilidade, uma vez que sacrificaria a sua própria sobrevivência. Mas o motivo mais importante é que desta experiência, necessariamente arrebatadora, nascem metáforas imediatas e complexas que serão, por sua vez, operadoras de outras experiências sucessivas, prontas a desestabilizar outros contextos (corpos e ambientes) mapeados instantaneamente de modo que o risco tornar-se-á inevitavelmente presente." (GREINER, 2005, p. 122-123)*

Sejam quais forem as metáforas epistemológicas que surgirem – corpo sem órgãos, corpo-máquina, corpo-autômato, corpo-organismo, corpo-treinamento... (GREINER, 2005, p. 122-124) –, o importante é não esquecer que "é preciso ficar atento para o fato de que a metáfora de um corpo não o aprisiona definitivamente, uma vez que tudo é fluxo" (GREINER, 2005, p. 120).

Torna-se fundamental também a explicação de que o próprio termo performance pode expor diversas dubiedades e englobar os mais variados aspectos do cotidiano, tal como podemos perceber na citação de Caballero:

> *"Para (Victor) Turner, em qualquer tipo de performance cultural – desde o ritual, o carnaval até a poesia ou o teatro – se ilumina algo que pertence às profundidades da vida sociocultural, se explicita algo da própria vida. Neste sentido, toda expressão performativa está em relação ou 'exprime' uma experiência. Daí que se volta à etimologia do termo performance derivado do francês antigo parfournir – realizar ou completar – concebendo então a performance como a realização de uma experiência (80)." (CABALLERO, 2007, p. 40)*[3]

[3] "Para Turner, en cualquier tipo de performance cultural – desde el ritual, el carnaval hasta la poesía o el teatro – se ilumina algo que pertenece a las profundidades de la vida sociocultural, se explicita algo de la vida misma. En este sentido, toda expresión performativa está en relación o 'exprime' una experiencia. De ahí que regrese a la etimologia del término performance derivado del francés antiguo parfounir – realizar o completar – concibiendo entonces el performance como la realización de una experiencia (80)". Todas as citações em

Para evitar possíveis desentendimentos, coloco que, neste estudo, utilizo o termo associando-o sempre à ideia de Performance art, tal como a descreve Robyn Brentano:

> *"A performance tem sido um catalisador poderoso na história da arte do século XX não somente porque subverteu as convenções formais e as premissas racionais da arte modernista e sim também porque aguçou nossa consciência do papel social da arte e, às vezes, tem servido como veículo da troca social... (...) Nos últimos 35 anos, se produziram muitos estilos e modas de performance, desde as investigações privadas até (...) projetos baseados na comunidade, em grande escala, como meios de apropriar-se do poder social e político." (BRENTANO apud SCHECHNER, 2000, p. 252)*[4]

Ao contextualizar aqui a ideia de performance, estarei me referindo ainda às características que Caballero atrela a ela: criatividade eufórica, condição ultra-efêmera e consciência de ser uma arte inconclusa, tanto no processo de elaboração como no ato performático em si (CABALLERO, 2007, p. 54).

"VOCÊ SEMPRE PODE SER MELHOR DO QUE VOCÊ MESMO!"

A performance intitulada BE_once, dirigida por mim, realizava-se em 20 minutos e foi apresentada em duas ocasiões apenas, uma em 2009 e outra em 2010, ambas na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre. BE_once, como o próprio título da performance sugere[5], consistia na transformação dos corpos dos seis performers, utilizando o modelo corporal da cantora norte-americana Beyoncé como referência. A partir dos corpos metamorfoseados, os performers tinham que realizar juntos a coreografia do videoclipe "*Single Ladies (Put A*

espanhol aqui apresentadas foram livremente traduzidas por mim.

[4] "La performance ha sido un catalizador poderoso en la historia del arte del siglo XX no sólo porque ha subertido las convenciones formales y las premisas racionales del arte modernista sino también porque ha agudizado nuestra conciencia del papel social del arte y, a veces, ha servido como vehículo del cambio social... [...] En los últimos treinta y cinoc años, se han producido muchos estilos y modas de performance, desde las investigaciones privadas hasta [...] proyectos basados en la comunidad, en gran escala, como medios de apropriarse del poder social y politico."

[5] A expressão da língua inglesa "BE_once" significa "seja uma vez" e é notadamente um trocadilho com o nome da cantora norte-americana.

Ring On It)"[6], que era transmitido em uma TV[7]. "Sejam as 'Beyoncés' mais perfeitas que vocês conseguirem!", era a orientação dada aos performers, que utilizaram procedimentos como depilação, escurecimento da pele com maquiagem, uso de perucas, levantamento do nariz com esparadrapos e afunilamento da cintura por meio de cinta modeladora. A escolha de Beyoncé, e sobretudo do videoclipe da música "*Single Ladies (Put A Ring On It)*", não foi aleatória: a coreografia executada pela cantora e suas duas dançarinas virou febre na internet e tornou-se referência para diversos flash mobs, seriados de TV, filmes, outros videoclipes, bem como para cidadãos comuns que, gravando a si mesmos, expuseram-se como "fantasias anatômicas" (CABALLERO, 2007, p. 50) de Beyoncé em inúmeros vídeos no Youtube.



Figura 02: Alguns exemplos de pessoas que parodiam ou homenageiam o videoclipe de "Single Ladies..."

[6] "A coreografia do videoclipe teve um grande sucesso, ganhando vários tipos de imitações e paródias. De acordo com o jornal Toronto Star, a coreografia se tornou conhecida por ser a primeira grande mania de dança do milênio e da internet. [...] O clipe de Single Ladies (Put a Ring on It) foi dirigido por Jake Nava [...]. O vídeo foi lançado em 13 de outubro de 2008. Beyoncé aparece com um maiô preto e rebolando com duas dançarinas – Ashley Everett e Ebony Williams – uma de cada lado. Ao decorrer do clipe, Beyoncé faz inúmeras coreografias cansativas e com alto nível de dificuldade. [...] Foi a coreografia mais imitada no YouTube [...] O vídeo de Single Ladies (Put a Ring on It) ganhou diversas premiações, como Melhor Vídeo do Ano da Revista Rolling Stones (em 2008), BET's Awards 2009 e foi o Vídeo do Ano no VMA 2009." (http://pt.wikipedia.org/wiki/Single_Ladies_%28Put_a_Ring_on_It%29)

[7] Na primeira apresentação, o videoclipe era comandado pelos próprios performers, que poderiam iniciá-lo a qualquer momento, fazendo com que todos os outros participantes parassem suas ações para reproduzir a coreografia. Já na segunda, o vídeo foi veiculado apenas uma vez, no final da performance, com todos os participantes tendo concluído suas "transformações".

Em BE_once, os performers “brincavam” com a possibilidade de mudar suas identidades através da reconfiguração de seus corpos, o que coincide com duas reflexões de Le Breton: a primeira diz que “todo corpo contém inúmeros outros corpos virtuais que o indivíduo pode atualizar por meio da manipulação de sua aparência e de seus estados afetivos” (apud. MALYSSE, 2007, p. 79), ao passo que a segunda percebe que

> *“o corpo não é mais apenas, em nossas sociedades contemporâneas, a determinação de uma identidade intangível (...), mas uma construção (...), um objeto transitório e manipulável suscetível de muitos emparelhamentos. (...) Hoje o corpo constitui um alter ego, um duplo, um outro si mesmo, mas disponível a todas as modificações, prova radical e modulável da existência pessoal e exibição de uma identidade escolhida provisória ou duravelmente.” (LE BRETON, 2003, p. 28)*

Um dos objetivos da performance era a de confrontar duas ideias de modelo corporal: a primeira delas seria referente à cantora Beyoncé, cujo corpo poderíamos chamar de “canônico”, que segundo Fontes, é aquele corpo

> *“(...) equivalente a uma determinada corporeidade físico-anatômica predominante na cena sociocultural contemporânea e corresponde a um modelo de construção da identidade e da imagem próprio das últimas décadas do século XX. É sinônimo do modelo corporal, marcado pelo culto à chamada boa forma física, o corpo estandartizado onipresente nos meios de comunicação de massa.” (FONTES, 2007, p. 74)*

Já cada um dos performers, com seus corpos desiguais e fora dos padrões estabelecidos, seria denominado como “dissonante”, ou seja,

> *“um corpo não válido quando comparado e confrontado com a lógica da boa forma e do vigor físicos. O corpo dissonante, (...) aquele que não adere aos artifícios de reformulação e adequação da aparência, tende a despertar reações de estranhamento e até mesmo de repulsa.” (FONTES, 2007, p. 84)*

Através do confronto real entre dois modelos diferenciados de corpo – o “canônico” e o “dissonante” –, fazendo com que um se (re)modele no outro, BE_once quer fundamentalmente criticar a padronização dos corpos, uma das grandes características da corpolatria, tão em voga nas últimas décadas. Segundo Malysse,

> *"(...) os corpólatras tornam-se os Pigmaliões do próprio corpo, esculpindo-o e desenhando-o ao longo dos regimes e das sessões de musculação e procurando imitar os corpos prestigiosos apresentados pela mídia ou simplesmente vistos na praia ou na academia. (...) Na busca de um corpo ideal, os indivíduos incorporam as imagens-norma dessa nova estética e se condenam a uma aparência que lhes escapa irremediavelmente. (...) Como uma obra de arte, a corpolatria considera o corpo uma simples imagem que projetamos de nós mesmos." (MALYSSE, 2007, p.132-134)*

Os processos de (re)construção corporal pelos quais as pessoas se submetem para se encaixarem nos moldes de padrões de beleza ou para se parecerem com seus ídolos particularmente me impressionam. Desde atividades aparentemente inofensivas, como dietas rigorosas, até práticas mais extremistas – cirurgias plásticas –, passando por bronzeamentos (artificiais), lipoaspirações, "malhação", cremes, cabeleireiros... "Existe uma verdadeira indústria em torno da produção de corpos e desejos sobre os corpos" (MOMO & CAMOZZATO, 2009, p.38). Mas, para mim – e para outros autores[8] – o que está por trás desta corpolatria desenfreada é bem mais profundo e preocupante:

> *"o indivíduo contemporâneo busca em seu corpo uma verdade sobre si mesmo que a sociedade não consegue mais lhe proporcionar. Na falta de realizar-se em sua própria existência, este indivíduo procura hoje realizar-se através de seu corpo. Ao mudá-lo, ele busca transformar a sua relação com o mundo." (LE BRETON apud. GOLDENBERG, 2007)*

O primeiro procedimento usado por cada um dos performers nos ensaios foi o de comparar detalhes de seu corpo com os da cantora, tentando levantar pontos específicos de sua "dissonância corporal" para poder "consertá-los". Desta maneira, tornou-se extremamente pessoal o trabalho dos performers, já que cada um possuía atributos diferentes a serem remodelados: enquanto os homens precisavam esconder ou modificar seu gênero, por exemplo, as mulheres tentavam disfarçar suas diferenças através de alisamento do cabelo ou do aumento de quadril com artifícios extracorporais, como enchimentos.

> *"(...) As performances e a body art particularizam o corpo (...). Desta forma, a cabeça, os pés, as mãos ou um braço podem se apresentar como elementos distintos do corpo que se*

[8] Ler especificamente sobre este assunto também nos escritos de Momo, Malysse, Goldenber, Le Breton e Fontes.

> *oferecem contendo uma proposta artística." (GLUSBERG, 2009, p. 56)*

No meu caso, especificamente, fiquei mais preocupado em parecer mais magro, em disfarçar minha barriga e minhas coxas grossas, tendo em vista que peso cerca de 40 kg a mais que a cantora. Meu processo foi de pesquisar formas de "emagrecimento rápido" durante os ensaios, e acabei optando por manter o uso de cinta e bermuda moduladoras e de maquiagem na apresentação.

Através da tentativa de assumirem um corpo que não era o seu, os performers colocavam à prova essas imagens-normas, que, segundo Malysse, vão convidando os espectadores a considerar seu corpo como defeituoso e vão incentivando-os a "corrigir" este corpo através de

> *"numerosos rituais de autotransformação, sempre seguindo os conselhos das imagens-normas veiculadas pela mídia (...). A mídia apresenta o corpo como um objeto a ser reconstruído tanto em seus contornos quanto em seu gênero. Por meio de complexos mecanismos de incorporação de estereótipos corporais, o corpo torna-se então uma superfície virtual, um terreno onde são cultivadas identidades sexuais e sociais." (MALYSSE, 2007, p. 94)*

É precisamente na crítica a estas convenções sociais, através de um discurso corpóreo que seja oposto a elas, que reside a maior qualidade de BE_once: frente à ficção de uma forma corporal imposta por rituais sociais estabelecidos, os artistas apresentam um corpo diferenciado, que se aproxima do que Glusberg escreve como "(...) um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgrida a realidade operativa." (GLUSBERG, 2009, p. 57).



Figura 03: BE_once (2009), performance dirigida por Daniel Colin. Teatro Sarcáustico (Porto Alegre/RS) Foto: Patrícia Salge Lessa Colin.

É de extrema importância ressaltar que a modificação corporal realizada em prol de um modelo exterior ao próprio corpo não diz respeito apenas à forma, pois, como nos informa Malysse, ao mudar seu corpo, a pessoa vai tentar controlar tudo aquilo que foge ao seu controle na vida social:

> *"ela escolhe uma forma física 'nova', indo atrás de um modelo que a personifique e com o qual se identifique. No entanto, esse modelo corporal não é apenas formal, uma vez que o sujeito incorpora também os valores morais (corporeidade modal) incluídos em sua constante reconstrução." (MALYSSE, 2007, p. 96)*

Esta afirmação em muito lembra o que Greiner escreve, citando Edelman, ao dizer que "o que se costuma chamar de 'si-mesmo' não diz respeito apenas ao interior de um corpo, mas às conexões do interior com o exterior" (GREINER, 2005, p. 42). A frase irônica proferida por um dos performers, ao final de cada apresentação, ilustra bem estas últimas afirmações: "E lembre-se: você sempre pode ser melhor do que você mesmo!"

Pois, como escreve Le Breton, “se não é possível mudar suas condições de existência, pode-se pelo menos mudar o corpo de múltiplas maneiras” (LE BRETON, 2003, p. 28).

O CORPO COMO ESPELHO DEFORMANTE

É evidente, contudo, que, em 20 minutos, nenhum dos performers conseguiu modelar seu corpo tal e qual a imagem-norma de Beyoncé, principalmente por falta de tempo, o que gerou a profusão de vários outros corpos, “incompletos”, “inconclusos”, que não eram nem aqueles dos performers e muito menos o da cantora. Estes corpos estranhamente distorcidos, carregados de um discurso político-artístico, com rostos deformados por esparadrapos ou barbeados apenas pela metade, com peles de tonalidades diferentes em uma mesma pessoa, ou ainda com a sugestão de gênero dúbio, reforçado quando um dos performers tenta esconder seu órgão genital para conseguir que seu corpo masculino conseguisse assemelhar-se ao de uma mulher, aproximam-se da ideia de corpo grotesco, o qual, segundo Caballero, adquire dimensão plena nas ações carnavalescas:

> *“(...) pertence ao sistema de imagens da cultura popular, onde o alto e o baixo têm um sentido estritamente topográfico e onde se integram o cósmico, o social e o corporal. Ali o grotesco representa uma imagem heterogênea e ambivalente do mundo, integrando reinos opostos: vida-morte, riso-dor.” (CABALLERO, 2007, p. 56-57)*[9]

Quando Caballero escreve sobre a questão “riso-dor” como uma das características do corpo grotesco, podemos perceber nitidamente esta ambivalência no resultado de BE_once: ao passo que várias pessoas gargalhavam ao assistir àqueles corpos deformados reproduzirem a coreografia do videoclipe, outros se sentiram angustiados com a estranheza dos mesmos, fazendo associações com cirurgias plásticas e outras práticas dolorosas e intrusivas no corpo.[10]

[9] "[...] adquiere plena dimensión en las acciones carnavalescas, pertenece al sistema de imágenes de la cultura popular, donde lo alto y lo bajo tienem un sentido estrictamente topográfico y donde se integran lo cósmico, lo social y lo corporal. Allí lo grotesco representa una imagen heterogênea y ambivalente del mundo, integrando reinos opuestos: vida-muerte, risa-dolor."

A utilização consciente de um corpo grotesco, que evidentemente "se trata de um corpo em movimento, nunca acabado, sempre em estado de criação"[11] (CABALLERO, 2007, p. 56-57), vem concordar com as palavras de Caballero, que percebe a arte do século XX e XXI como produtora de construções visuais que problematizam o cânone do belo. Para a autora,

> *"o grotesco é um organismo desorganizador, desestabilizador do cânone agelasta do belo. As séries do belo-sério-elevado e do feio-cômico/risível-degradado têm estabelecido convenções legitimadas por um sistema poético ao largo de mais de vinte séculos. Estas convenções determinaram a percepção estética de nossa cultura, inclusive depois das perfurações das vanguardas." (CABALLERO, 2007, p. 57)*[12]

Caballero, ao rememorar algumas ações da vanguarda, citando obras artísticas de Marcel Duchamp, Orlan, Carolee Schneemann, Marina Abramovic, dentre outros, percebe que em todas elas

> *"se configura o corpo grotesco como esfera do híbrido, produzindo a emergência do oculto-degradado, do 'sujo' e do 'feio' social. Esta outra configuração artística constitui uma subversão de convenções, de olhares, de posições, e gera confrontações. A representação do corporal como espelho deformante, como freak, tem um correlato metafórico no corpus nada apolíneo de certas teatralidades emergentes nas últimas décadas do XX." (CABALLERO, 2007, p. 58)*[13]

Para a autora, portanto, estas novas teatralidades se enriqueceram com as experiências das collages, das instalações, da body art e da performance, e "implicam um questionamento progressivo dos espaços da ficção/ilusão e das fronteiras entre a arte e o real" (CABALLERO, 2007, p. 58)[14]. Estas fronteiras entre o real e o artístico estão explicitamente reforçadas em BE_once, já que

[10] Registro de opiniões diversas coletadas pelos integrantes da performance, opiniões estas que foram expressas através de emails ou por depoimentos orais.

[11] "Se trata de un cuerpo en movimiento, nunca acabado, siempre en estado de creación."

[12] "Lo grotesco es un organismo desorganizador, desestabilizador del canon agelasta de lo bello. Las series de lo bello-serio-elevado y de lo feo-cósmico/risible-degradado han estabelecido convenciones legitimadas por un sistema poético a lo largo de más de veinte siglos. Estas convenciones determinaron la percepción estética de nuestra cultura, incluso después de las horadaciones de las vanguardias."

[13] "[...] se configura el cuerpo grotesco como esfera de lo híbrido, produciendo la emergencia de lo oculto-degradado, de lo 'sucio' u lo 'feo' social. Esta otra configuración artística constituye una subversión de convenciones, de miradas, de posiciones, y genera confrontaciones. La representación de lo corporal como espejo deformante, como freak, tiene un correlato metafórico en el corpus nada apolíneo de ciertas teatralidades emergentes en las últimas décadas del XX."

[14] "[...] implican un cuestionamiento progresivo de los espacios de la ficción/ilusión y de las fronteras entre el arte y lo real"

cada um dos performers “coloca-se em cena” com suas roupas cotidianas, reforçando ainda mais suas identidades e aparências a elas atreladas. Esta postura de não-representação, uma das várias características da Performance art, acentua a condição do performer, tal e qual se tem entendido na arte contemporânea, e “enfatiza uma política da presença ao implicar uma participação ética, um risco em suas ações sem o encobrimento das histórias e dos personagens dramáticos” (CABALLERO, 2007, p. 45)[15]. Schechner, por exemplo, ao comentar o trabalho de Athey e de outros artistas da performance, escreve que neles “(...) está passando algo que é mais real, mais verdadeiro, mais sincero e mais significativo que o que oferece o teatro comum. (...) os atores são os significados que representam” (SCHECHNER, 2000, p. 244)[16]. Ao relacionar o real com o artístico, a performance apresenta, portanto, um apelo sócio-político já que “mais além da especialização e da hiper-reflexibilidade, o retorno ‘ao real’ apela ao entrecruzamento entre o social e o artístico, acentuando a implicação ética do artista” (CABALLERO, 2007, p. 46)[17].

Além disso, como reforça Caballero, a Performance art

> *“(...) redescobriu outras dimensões da corporalidade. O olhar paródico e carnavalizador – olhar político – dos atos performativos se projetaram na construção de corpos grotescos que questionaram os modelos apolíneos dos cenários mais tradicionais.” (CABALLERO, 2007, p. 58-59)*[18]

Quando utiliza o termo carnavalização, bem como suas variantes, a autora refere-se a Bakhtin e defende que

> *“a carnavalização toma daquele (o carnaval) a irreverência e as manifestações de inversão topográfica, com os consequentes destronamentos e criação de duplos rebaixados ou paródicos. Qualquer discurso artístico estruturado a partir dos procedimentos da inversão carnavalesca representa uma transgressão e desmitificação dos discursos oficiais e monologuistas (...). Os discursos carnavalescos parodiam*

[15] "[...] enfatiza una politica de la presencia al implicar una participación ética, un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos."
[16] "[...] está pasando algo que es más real, más verdadero, más sincero y más significativo que lo que ofrece el teatro común. [...] los actores son los significados que representan."
[17] "Más allá de la especialización y la hiper-reflexividad, el retorno a 'lo real' apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista."
[18] "[...] esta variante artística redescubrió otras dimensiones de la corporalidad. La mirada paródica y carnavalizadora - mirada política - de los actos performativos se proyectó en la construción de cuerpos grotescos que cuestionaron los modelos apolíneos de los escenarios más tradicionales"

> *convenções, invertem cânones, trazem à cena as vozes dos marginais, a cultura da praça pública, o riso libertador, o corpo aberto e transbordado. Qualquer imagem associada às estruturações carnavalescas reflete o grande espetáculo do mundo ao contrário." (CABALLERO, 2007, p. 59)*[19]

Os corpos grotescos dos performers de BE_once, ao imitarem um modelo e ao reproduzirem uma coreografia realizada com destreza por Beyoncé, carnavalizam a corpolatria, a qual "(...) transforma o aspecto físico dos indivíduos em uma verdadeira fachada social, e transforma a relação corpo/sujeito em idolatria do corpo/objeto" (MALYSSE, 2007, p.119). Aliás, o processo de aprendizagem e mímese da coreografia foi o mais complicado dentro da performance: se modificar o próprio corpo para parecer com outra pessoa já era uma tarefa árdua, conseguir executar os movimentos coreografados do videoclipe de "Single Ladies...", caracterizados por gestos fragmentados de diversas partes do corpo, tornou-se extremamente difícil. Através da observação do clipe – e de inúmeras "pausas" para a perfeita compreensão e imitação dos passos –, os performers perceberam que mimetizar uma ação era deveras hermético, sobretudo aquelas tão elaboradamente encenadas. Desta maneira, o momento da coreografia em BE_once talvez colaborasse ainda mais para que os espectadores percebessem o "grotesco" nos corpos dos artistas, já que estes mesmos tornavam-se desengonçados na reprodução dos passos e na imitação da performance da cantora.

A imitação, em BE_once, assume uma posição fundamental no processo de criação dos artistas e possui um caráter absolutamente central no objetivo crítico do trabalho, já que pode ser compreendida sob duas perspectivas. Se, por um lado, a imitação comumente pode ser observada como um processo evolutivo do homem, tal como Mauss defende ao escrever que

[19] "[...] la carnavalización toma de aquél la irreverencia y las manifestaciones de inversión topográfica, con los consecuentes destronamientos y creación de dobles rebajados o paródicos. Cualquier discurso artístico estructurado a partir de los procediemientos de la inversión carnavalesca representa una transgresión y desmitificación de los discursos oficiales y monologistas [...] Los discursos carnavalescos parodian convenciones, invierten cánones, hacen subir a escena las voces de los márgenes, la cultura de la plaza pública, la risa libertadora, el cuerpo abierto y desbordado. Cualquier imagen asociada a las estructuraciones carnavalescas refleja el gran espetáculo del mudo al revés. De allí que lo carnavalesco pueda llegar a ser constestatario, disociador de convenciones, desestabilizador, incluso en su dimensión teórica."

> *"a criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxito e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. (...) O indivíduo toma emprestado a série de movimentos de que ele se compõe do executado à sua frente ou com ele pelos outros. É precisamente nesta noção de prestígio da pessoa que torna o ato ordenado, autorizado e provado, em relação ao indivíduo imitador, que se encontra todo o elemento social." (MAUSS, 1974, p. 215)*

Por outro, podemos perceber a mímese não só como semelhança, mas também como uma ameaça. Aqui, BE_once entra em contato com o que Greiner escreve sobre a mímese: para a autora, amparada nos textos de Homi K. Bhabba,

> *"a imitação emergeria também como representação da diferença, que seria, por si mesma, um processo de repúdio. A imitação seria o signo da dupla articulação, uma estratégia complexa que se apropria do outro já que este visualiza o poder (...) A ameaça da imitação está na visão dupla que revela a ambivalência do discurso colonial e rompe com a sua autoridade." (GREINER, 2005, p. 105-106)*

Desta forma, BE_once utiliza a imitação como artifício contestador dos processos de padronização corporal socialmente estabelecidos, pois

> *"a mímese não apenas destrói a autoridade narcísica no discurso colonizador através da fragmentação da diferença e do desejo, como o afronta a partir de estratégias diferentes." (GREINER, 2005, p. 106)*



Figura 04: BE_once (2010), performance dirigida por Daniel Colin. Teatro Sarcáustico (Porto Alegre/RS). Fotograma da gravação feita por Eder Ramos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Escenarios liminales: teatralidades, performances y política.** Buenos Aires: Atuel, 2007.

FONTES, Malu. **Os percursos do corpo na cultura contemporânea**. In: COUTO, E. S.; GOELLNER, S. V. (orgs.). Corpos mutantes: ensaio sobre novas (d)eficiências corporais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 73-87.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da Performance.** Trad. Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2009.

GOLDENBERG, Mirian (org.). **Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GREINER, Christine. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

LE BRETON, David. **Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2003.

MALYSSE, S. **Em busca de (H)alteres-ego: Olhares franceses nos bastidores da corpolatria carioca.** In: GOLDENBERG, M. (org.). Nu & Vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 79-138.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. In: MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo: EPU, 1974.

MOMO, Mariangela. **Mídia e consumo na produção de uma infância pós-moderna que vai à escola**. Porto Alegre, 2007. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

MOMO, Mariangela; CAMOZZATO, Viviane Castro. **O inescapável consumo de si mesmo: pensando a fabricação dos sujeitos contemporâneos**. In: COSTA, M. V. (org.). A educação na cultura da mídia e do consumo. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 38-40.

SCHECHNER, Richard. **Teatro que se cree**. In: SCHECHNER, R. Performance: teoria y prácticas interculturales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 231-252.

PERFORMANCE

BE_once. Performance artística apresentada na Usina do Gasômetro, em 26/03/2009 (mezanino) e em 26/03/2010 (hall de entrada), ambas para o evento coletivo Usina Polifônica, do Projeto Cultural Usina das Artes (SMC–Porto Alegre). Direção: Daniel Colin. Performers: Daniel Colin, Guadalupe Casal, Ricardo Zigomático, Rodrigo Marquez, Tatiana Mielczarski e Vania Tavares. Participação especial: Rossendo Rodrigues (2009) / Claudio Loimil (2010). Porto Alegre, 2009-2010.

VIDEOGRAFIA

NAVA, Jake. **Single Ladies (Put a Ring on It)**. Com Beyoncé Knowles, Ashley Everett e Ebony Williams. EUA, 2008.