

# Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível

Paula Sibilía

---

*O mundo é um grande teatro...*  
William Shakespeare

*¿Talvez o mundo seja um palco, mas o elenco é um horror.*  
Oscar Wilde

O que é uma performance? Embora tenha se popularizado consideravelmente nos últimos tempos, esse termo continua sendo escorregadio, repleto de ambiguidades e dobras. No campo das artes, pelo menos, sabemos que se trata de um movimento surgido nos anos 1970, que deu à luz um novo gênero artístico batizado com essa palavra. Mas em que consiste exatamente? Mesmo nesse terreno mais restrito, a definição está longe de ser simples. Em boa medida, porque foi inventada para abranger todas aquelas manifestações híbridas que então surgiram e não conseguiam ser acolhidas dentro das margens dos cânones estabelecidos. Na performance podem se conjugar dança e teatro, poesia e música, artes visuais e auditivas, *happenings* e experimentações com as novas tecnologias digitais, com a fotografia ou com o vídeo.

Entre as possibilidades quase infinitas que engloba essa denominação, cabe evocar algumas das mais usuais: pode se tratar de uma encenação inesperada que interrompe o fluxo habitual do espaço público, por exemplo, ou então uma breve *mise-en-scène* apresentada num café ou numa discoteca, um espetáculo audiovisual montado ou projetado numa galeria de arte, ou inclusive (re)produzido digitalmente nas telas da internet. Como uma tentativa de cercar o conceito sem deixar de abarcar essa multiplicidade que o compõe, poderia se afirmar que uma performance no sentido artístico é um ato qualquer – ou, pelo menos, uma enorme variedade de atos possíveis – mas que, para poder ser categorizado como tal, deve ser efetuado por um ou vários artistas *performáticos*. De modo que teríamos, aqui, um primeiro ensaio de definição: trata-se de uma ação praticada por alguém que considera estar realizando uma performance, e cujo público assim o vivencia.

Nos últimos tempos, porém, o conspícuo vocábulo tem transbordado amplamente os limites da esfera artística. Apesar do persistente estrangeirismo de sua sonoridade em territórios ibero-americanos, também aqui tem se convertido numa palavra-curinga que costuma operar como certo sinal de época: um termo capaz de impregnar todos os âmbitos com a rica ubiquidade de sua polissemia. Assim, hoje, quando se fala em performance, pode-se fazer referência ao desempenho profissional de uma determinada pessoa, por exemplo, aludindo à perícia capaz de lhe render uma boa atuação em áreas como os negócios, os esportes ou até mesmo na espetacularização da vida cotidiana. De fato, é nesse último e curioso campo onde ocorrem algumas das performances que despertam mais interesse no mundo contemporâneo.

Por tudo isso, não soa fortuito que vários estudiosos do presente clima cultural se refiram a nossa época como “a era da performance”, por se tratar de um momento histórico que registra pressões inéditas sobre os corpos e as subjetividades, instando-os a que melhorem constantemente seu desempenho nos domínios mais diversos. Nesse sentido, a performance constituiria “uma nova ideologia”, típica de nossa época, segundo admite o título de um livro editado pelo especialista em marketing Benoît Heilbrunn (2004). A competitividade regida pelo mercado – uma das principais premissas que mobilizam o mundo contemporâneo – parece se inspirar nos valores do atletismo ao estimular a ultrapassagem dos próprios limites e uma busca de aperfeiçoamento que não reconhece barreiras para vencer os demais, seja no ambiente empresarial ou em qualquer outro âmbito hoje apreciado sob o signo do sucesso.

Em última instância, essas forças socioculturais, políticas e econômicas que se descarregam cotidianamente sobre os sujeitos contemporâneos e os treinam no “culto da performance”, como o denominara o sociólogo francês Alain Ehrenberg (1991), apontam a consumir neles uma exigência primordial naquilo que atualmente se considera uma boa performance existencial: ser feliz. Mas não se trata tão só de atingir esse estado de ânimo tão desejado; é necessário, também e talvez sobretudo, que essa felicidade seja visível e que os outros possam verificá-la com o poder legitimador de seus olhares. Parece estar crescendo, na peculiar atmosfera cultural da sociedade contemporânea, essa sorte de exigência na produção de um gozo *performático* e inesgotável como um horizonte de realização universal. Em seu ensaio sobre o crescente uso de produtos farmacêuticos a que se recorre para acompanhar os velozes ritmos da atualidade, Edvaldo Souza Couto (2009, p. 52) o constata: “não adianta preservar quimicamente a felicidade se essa sensação não for espetacularizada, vista e, sobretudo, admirada – às vezes fortemente invejada – pelos outros”.

### *Performar é ser exibido ao extremo*

*Penso na vida como uma peça de teatro maravilhosa que eu mesma escrevi para mim, e quero me divertir muito desempenhando meu papel.*

Shirley MacLaine

Deixando fluir as ressonâncias das páginas anteriores, convém retornar, agora, ao campo artístico, com o fim de analisar certas definições que circulam nesse terreno. Um dos analistas mais importantes desse gênero é Richard Schechner, professor de artes dramáticas da Universidade de Nova Iorque e autor de alguns livros que contribuíram fortemente para fundar essa área de estudos, como *Performance theory*, publicado originalmente em 1977, e *Performance studies*, de 2002, ambos traduzidos para vários idiomas e amplamente citados quando se trata de aprofundar este tipo de indagações. “Na vida cotidiana, *performar* é ser exibido ao extremo, sublinhando uma ação para aqueles que a assistem”, afirma esse especialista num artigo intitulado, precisamente, “O que é performance”, cuja versão inaugural foi publicada no primeiro dos livros acima mencionados e, desde então, tem sido atualizada em diversas ocasiões. Assim continua o texto: “no século XXI, as pessoas têm vivido, como nunca antes, através da performance” (SCHECHNER, 2003, p. 25).

O autor provavelmente se refira ao fato de que esse exibicionismo, nos tempos que correm, tem deixado de ser uma extravagância de uns poucos ou um episódio isolado em que alguns poderiam incorrer de vez em quando, para se tornar uma estratégia habitual na vida de qualquer um. Cabe assinalar que esse tipo de atitude fora considerada de mau gosto em outras épocas, inclusive nem tão longínquas como poderia se supor: tempos regidos pela discricção da moral burguesa oitocentista, por exemplo, que viam em tais empolgações uma vergonhosa falta de decoro. Eis uma ilustração disso: em 1900, quando o político e escritor Joaquim Nabuco publicou seu livro de memórias intitulado *Minha formação*, seguindo os moldes do clássico relato autobiográfico exemplar, os pudores daquela época impediram uma boa recepção da obra: embora o autor tivesse evitado os personalismos confessionais que hoje abundam, então não era atinado escrever “todo um livro acerca de si mesmo” (JAGUARIBE, 1994, p. 25). Tal gesto se considerava vulgar: na alta sociedade brasileira do século XIX e inícios do XX, essa construção da imagem de um “*eu* triunfante” denotava um flagrante atentado ao recato. Claro que isso não ocorria somente na retraída América Latina. Quando o romancista Marcel Proust (2013, p. 13) alude a sua refinada tia-avó num ensaio de 1905, por exemplo, conta que “ela rejeitava com horror

que se colocassem temperos em pratos que não o exigiam, que se tocasse o piano com afetação e abuso de pedais, que ao receber convidados se fugisse da perfeita naturalidade e que se falasse de si com exagero”.

Agora, porém, todos esses pruridos soam antiquados, de modo que a autopromoção perdera boa parte de suas conotações negativas para se converter num gesto cada vez mais comum e sem carga pejorativa. De fato, numa época dominada pela cultura midiática, qualquer vida não só gera uma quantidade crescente de imagens e relatos inspirados em tais moldes mas, além disso, essa ‘vida comum’ tende a se realizar nas imagens: ganha consistência ao se produzir com a ajuda dos códigos midiáticos e ao se plasmar nas telas que se multiplicam por toda parte. Com uma história que quase nem chega à primeira década de vida, tanto as redes sociais da internet como os *reality-shows* da televisão constituem gêneros paradigmáticos nesse sentido: mais do que um formato midiático, como afirma o pesquisador André Brasil (2011, p. 2), essas instâncias de auto-exposição “compõem atualmente uma *lógica* (e uma *logística*), baseada na indeterminação entre vida real (o âmbito do ordinário) e ficção (a teledramaturgia)”.

Esse transbordamento e essa indistinção não deixam de se expandir. Em muitas manifestações midiáticas e artísticas recentes, não se trata somente de representação mas também de performance, como acrescenta o mesmo autor: nesses casos, cria-se uma situação na qual “não apenas se figuram, mas se efetuam processos de subjetivação”. É o que acontece em filmes como *Tarnation* ou *33*, por exemplo, cuja matéria-prima se constitui de registros que até pouco tempo atrás teriam sido considerados ‘privados’ do próprio cineasta; até *Pacific* ou *A vida num dia*, inteiramente realizados a partir de filmagens caseiras de gente outrora anônima; passando por experiências como as que propõem os sites da internet *Meureality.com* ou *The interview project*, e iniciativas artísticas como *Public isolation project*, *One day in the life of...* ou *The nu project*, para mencionar apenas alguns exemplos quase que ao acaso. De modo que, para além de sua dimensão representacional, haveria uma dimensão *performativa* que hoje se destaca nesse tipo de produções. Com esse ambíguo realismo que também prolifera hoje em dia, convoca-se a vida comum para que ela *performe* em cena.

Assim, nessas criações tão contemporâneas, é isso o que acontece: convida-se a ‘vida real’ para participar, interagir, julgar, colaborar e, sobretudo, ela é tentada insistentemente a se produzir para e nas telas. Por outro lado, a própria vida cotidiana se contagia desse *modus operandi* e se espetaculariza ela também, de modo crescente, mesmo nas cada vez mais escassas situações em que as câmeras não estão presentes. Em palavras de Schechner (2003, p. 49): “mais e mais pessoas experimentam suas vidas como sequências de performances conectadas”. A familiaridade contemporânea com os meios de comunicação, sobretudo

os audiovisuais e interativos, ajuda a intensificar esse fenômeno. Essa impressão de que “a performance está em todo lugar”, segundo o autor estadunidense, “é enfatizada pelo ambiente cada vez mais midiático em que vivemos”. Na seguinte listagem, Schechner ilustra esse uso de técnicas teatrais e comportamentos coreografados no cotidiano de qualquer um: “vestir-se para uma festa, ser entrevistado para um emprego, brincar com papéis masculinos e femininos e com a própria orientação sexual, viver papéis da vida pessoal como os de mãe e filho, ou da vida profissional, como os de médico ou professor”.

Então, se viver se assemelha a atuar ou encenar, se ‘ser alguém’ equivale a interpretar um personagem, e se a vida tende a se parecer cada vez mais com uma narrativa midiática, isto ocorre porque costumamos sublinhar nossos gestos e ações “para aqueles que assistem”, retomando as palavras de Richard Schechner. Como se estivéssemos, o tempo todo, fazendo performances. Pois estas são “comportamentos marcados, emoldurados ou acentuados”, conforme esclarece o mesmo autor. Contudo, se os modos de vida contemporâneos levam os sujeitos a emoldurarem seus atos cotidianos como se estivessem sempre prestes a serem projetados numa tela, estimulando jeitos *performativos* de viver, isso é algo cujas implicações merecem ser examinadas com maior atenção. Em vez de considerá-lo uma característica natural e universal do ser humano, portanto, aqui sustentamos que talvez seja sintomático de uma importante transformação nas subjetividades ocidentais. Porque essa teatralização coreográfica não só está se generalizando, mas tem se legitimado no plano moral, sem que isso afete as noções vigentes daquilo que se considerava ‘decoro’ nem contradiga a aposta no valor da autenticidade, como poderia ter ocorrido em outros momentos históricos.

Admite-se, então, que viver consiste em desempenhar certos papéis mais ou menos teatrais, agora que a vida tende a se parecer cada vez mais com uma série de videoclipes vertiginosamente editados; ou com uma *Timeline* audiovisual, como impôs a rede *Facebook* a seus milhões de usuários a partir de 2011. Esse é, aliás, o argumento central de outro autor estadunidense, Neal Gabler (1999), em seu livro intitulado *Vida, o filme: Como o entretenimento conquistou a realidade*. De acordo com essa visão, se hoje vivemos *performando* para “aqueles que assistem”, acentuando nossos comportamentos cotidianos visando a seduzir os espectadores, é porque as atuais condições de vida nos levam a fazer isso: calcular, estudar, ensaiar e emoldurar nossos próprios gestos do dia a dia, como se o objetivo fosse enquadrá-los para que o público possa apreciá-los. Não por acaso, o termo *selfie* passou de ser um neologismo desconhecido para se converter na “palavra do ano” em 2013, segundo o prestigiado dicionário Oxford, e hoje os auto-retratos invadem as telas enredadas pelo mundo afora, sempre à caça da maior quantidade possíveis de ‘curtidas’ por parte dos cobiçados seguidores ou fãs.

Essa tendência parece ter uma relação direta com a exigência de criar para si mesmo uma felicidade visível, antes mencionada, e estudada por pesquisadores como João Freire Filho (2010), por exemplo. Estimula-se, assim, um modo *performático* de ser e estar no mundo que, de acordo com a perspectiva aqui defendida, seria indicativo de fortes mudanças nas subjetividades, ocorridas na transição do século XX para o XXI, denotando a conformação de novas formas de se relacionar consigo, com os outros e com o mundo.

### Construir-se a si mesmo como um espetáculo

*Como herdeiro da fotografia, o cinema sempre quis ser mais real que a vida.*  
Jean-Luc Godard

Nos longínquos anos 1950, o sociólogo estadunidense David Riesman vislumbrou os primeiros indícios dessa mutação nos ‘modos de ser’ dos sujeitos ocidentais. Em seu livro *A multidão solitária* (1995), que apresenta os resultados de um estudo empírico sobre os processos de modernização nos Estados Unidos, esse autor assinalou a crescente relevância do consumismo e dos meios de comunicação de massa – sobretudo, os audiovisuais, cinema e televisão – como vetores fundamentais na articulação de tal movimento. Junto com os demais processos que integraram essa complexa metamorfose, esses dois fatores se destacam por ter afetado intensamente a sociabilidade e os modos de autoconstrução, desembocando numa notável transformação da subjetividade. Para traduzi-lo de uma forma bastante sintética, essa mudança consistiu num deslocamento do eixo em torno ao qual se edifica o que se é: de “dentro” de si mesmo (*intro-dirigido*) para “fora” ou para os outros (*alterdirigido*).

Além das expressões informadas entre parênteses, o termo usado por esse autor para nomear o primeiro tipo de constituição subjetiva é *caráter*, aludindo a uma solidez interna na qual se hospedava o núcleo de cada um, alimentada por certa crença na estabilidade do *eu* e no valor da palavra para constituir o que se era. Essa essência interiorizada se definia, portanto, como uma entidade pesadamente intangível, naqueles tempos considerada bem mais valiosa e determinante do que tudo aquilo que se vê e que constituiria, ao contrário, as “vãs aparências” (SIBILIA, 2006). Por sua vez, a outra modalidade de auto-estilização analisada por Riesman recebeu o eloquente título de *personalidade*. Para descrevê-la rapidamente, caberia destacar que, em vez de se assentar sobre a densa base da própria interioridade, essa construção subjetiva aposta a se erigir a partir dos efeitos que consegue provocar nos outros, sobretudo no plano visual.

Os modos de vida e os valores privilegiados pelo capitalismo em auge ao

concluir a primeira metade do século XX foram cruciais nessa transição do caráter interiorizado para a personalidade sempre exposta ao olhar alheio. Com a gradativa instauração dessas novidades, o desempenho visível e a imagem pessoal de cada um se tornaram valores primordiais, propiciando o desenvolvimento de certas habilidades de autopromoção nos indivíduos. Em vários sentidos, portanto, todo esse movimento de complexas transformações pode contribuir para explicar a súbita popularização da performance nas últimas décadas e, em particular, dos modos *performáticos* de ser e viver, assim como as contundentes mudanças no que se refere a sua valorização moral.

O próprio David Riesman (1995, p. 34) explica que “os americanos sempre procuraram uma opinião favorável, e sempre tiveram que procurá-la num mercado instável, em que as cotações do *eu* poderiam mudar, sem a restrição de preços de um sistema de castas ou de uma aristocracia”. Ao finalizar o século XX, porém, já não se tratava mais de uma suposta exclusividade daquele país: apesar dessa tradição já cimentada por esse trajeto nacional específico, durante a segunda metade do século passado essa tendência se irradiou em nível global. Uma vez deslanchada essa “redefinição do *eu*”, germinou um tipo de subjetividade que busca desesperadamente atrair olhares e aprovações; e que, justamente por isso, tenta tecer contatos e laços íntimos com os demais. Ao se ver gradativamente despossuído de sua velha ancoragem ‘interior’, o centro de gravidade no qual este novo tipo de sujeito se apoia reside na olhar alheio. Por isso, comparada com suas ancestrais oitocentistas, a nova geração “vive numa casa de vidro, não por trás de cortinas de renda ou de veludo”, como afirmava Riesman (1995, p. 34) há mais de meio século.

Vive *performando*, poderíamos parafrasear hoje em dia, atualizando assim o vocabulário que esse autor empregou – de modo bastante visionário – nos distantes anos 1950. Sob o império das subjetividades *alterdirigidas*, o que se é deve ser *visto*, e supõe-se que cada um é aquilo que *mostra* de si mesmo. Assim, no início do século XXI, esse “tipo caracterológico social” que brotou nas peculiares condições da cultura estadunidense em meados do século passado, parece estar se tornando hegemônico em escala planetária. Um indício desse triunfo seria o livro *Eu 2.0*, de Dan Schawbel (2011), conhecido como “o guru do marketing pessoal”. Essa obra se transformou num *bestseller* global graças à promessa enunciada, sem resquícios dos velhos pudores, na própria capa: “como aproveitar todo o potencial das mídias sociais para a promoção pessoal e profissional”.

A tentadora proposta de Schawbel se baseia na ideia de “marca pessoal”, uma expressão cunhada em 1997 que revela “como vendemos nossa imagem aos demais”. Algo não apenas muito desejável mas também cada vez mais possível, sobretudo graças ao auge das redes sociais da internet, que já permitiriam que

“qualquer pessoa se torne uma marca”, algo que não faz muito tempo só era possível para algumas celebridades. Em outras palavras, numa atmosfera moral renovada como a que se vive atualmente nas sociedades aglutinadas pelos mercados globais, dispositivos como as redes sociais *Facebook*, *Twitter*, *Instagram* e *Youtube*, assim como a proliferação de câmeras e telas sempre disponíveis para se ver e se mostrar, estão a serviço dessas novas ambições. Servem para tornar visível a própria performance – e, nesse gesto, *performar* e projetar um *eu* atraente – para um público potencialmente infinito. E, é claro, não é preciso ser artista para isso, ou sim?

Tudo o que foi descrito nos parágrafos precedentes irriga aquilo que, em 1967, o cineasta e ativista francês Guy Debord vislumbrou como a configuração de um novo modo de vida nos países ocidentais: “a sociedade do espetáculo”. Um mundo no qual se desvaneceram as antigas crenças em essências ocultas – inclusive aquelas que costumavam integrar o núcleo da subjetividade e eram, como tais, ‘invisíveis aos olhos’ –, de modo que as aparências passaram a constituir tudo o que existe porque tem algum valor. Trata-se, em síntese, de um universo onde só é o que se vê e como se deixa ver. Nesse novo contexto, engendrado na segunda metade do século XX – e que agora, nos albores do XXI, parece cristalizar plenamente em todas as esferas de nosso cotidiano –, só pode haver garantias de que alguém existe se o sujeito em questão consegue que sua performance vital se torne visível. Para isso, cada um deve lutar por se sobressair num mercado das aparências cada vez mais competitivo.

### **Performar a própria autenticidade**

*Eu sou profundamente superficial.*  
Andy Warhol

O que acontece na esfera artística, como se sabe já faz um bom tempo, não está isolado dos movimentos que sacodem o resto da sociedade. Além de se contaminarem mutuamente – e, cada vez mais, chegando inclusive a se desmancharem tais limites –, a arte costuma contribuir para estimular ou cimentar as mudanças que afetam as subjetividades. No entanto, alguns elementos das buscas artísticas que inauguraram as performances nos anos 1970 parecem contradizer todo esse ideário que foi emergindo na mesma época até triunfar entre nós, rapidamente percorrido nas páginas precedentes. Além do marcado compromisso político contra as estruturas estabelecidas num mundo regido pelo capitalismo e pela moral burguesa, que costumavam marcar aquelas práticas contraculturais, havia nelas também uma forte reivindicação da autenticidade

individual de cada artista. Ambas as características não pareciam contraditórias, pelo menos naquela época, como assevera o famoso lema “o pessoal é político”, ao mesmo tempo aparentado e oposto àquilo que Richard Sennett (2002) denominara “as tiranias da intimidade” e que hoje triunfam entre nós em sua inesperada projeção pública.

Enquanto a performance parece enfatizar o artifício e a encenação, a autenticidade reivindica algo que seria exatamente o contrário. É possível que vivamos, atualmente, tanto na “era da performance” como na “era da autenticidade”? Com esse último rótulo define a nossa época o filósofo canadense Charles Taylor, por exemplo, em seu livro *Uma era secular*. Esse autor se refere à “compreensão da vida que emerge com o expressionismo romântico do final do século XVIII”, mas que só iria se popularizar na segunda metade do século XX, com a ajuda dos movimentos artísticos e socioculturais dos anos 1960-70, precisamente, passando assim a integrar os valores mais compartilhados da atualidade. Esse tecido de crenças que sustenta o presente, sempre segundo Taylor (2008, p. 557), supõe que cada um de nós “possui sua própria maneira de realizar nossa humanidade, e que é importante encontrar-se a si próprio e viver a partir de si mesmo, em contraposição a render-nos ao conformismo com um modelo imposto”.

Chama a atenção, contudo, que tal aposta cristalice com tanta força nestes primórdios do século XXI, já que a crença na autenticidade do *eu* pressupõe uma peculiar relação com a verdade, algo supostamente superado após os embates do ‘pós-modernismo’ que agitaram as últimas décadas do século passado. De fato, tal perspectiva assume a existência de uma essência interiorizada que constituiria o núcleo de cada indivíduo: uma entidade relativamente fixa e estável, hospedada nas profundezas de cada um, que nos acompanharia e se sedimentaria ao longo de toda a vida. Ser autêntico, portanto, implicaria uma fidelidade a esse centro identitário ancorado nos abismos de si mesmo. Tanto esse desejo como essa demanda de auto-transparência assumem que há um *ser* e uma *verdade* “dentro” de cada um de nós. Algo que parece contraditório com a implosão e a fragmentação da identidade moderna e com esse escoamento da interioridade psicológica que marcam as subjetividades contemporâneas, cada vez mais voltadas para formas flexíveis, múltiplas, epidêmicas, fluidas e mutantes de ser e estar no mundo. Ou seja: modos de vida *performativos*.

Seria este, então, outro paradoxo da complexa cultura globalizada do século XXI? Uma época na qual, segundo a psicanalista Suelly Rolnik (1997, p. 19), “muitas são as cartografias de forças que pedem novas maneiras de viver, numerosos os recursos para criá-las e incontáveis os mundos possí-

veis". Considerando as complexas mutações que vêm afetando a produção de subjetividades nas últimas décadas, uma certeza volta à tona: não é de se estranhar que a performance como gênero artístico tenha surgido nos anos 1960-70. Tampouco surpreende que isso tenha ocorrido no seio da tradição espetacular dos Estados Unidos, num momento de fortes questionamentos atrelados aos movimentos da contracultura; e que, meio século depois, esteja se expandindo pelo planeta globalizado do século XXI com outras tonalidades e com tanto vigor.

Boa parte das impugnações políticas que marcaram aquele momento, porém, hoje parecem exaustas: desativadas pela arrasadora desilusão que veio depois e, até, por certo acoplamento das resistências aos dispositivos de poder mais argutos da atualidade, apesar das tentativas de ressuscitar esse espírito que ainda se manifestam no campo artístico. O que parece ter triunfado, contudo, é certa sobrevivência e inclusive uma exacerbação da performance, o que faz todo o sentido se o fenômeno for examinado a partir da perspectiva genealógica aqui apresentada. Numa cultura que insta a viver sob a lógica da visibilidade e que acicuta nos sujeitos uma busca tão ansiosa pela espetacularização de si, alimentada pelo desejo de obter celebridade a qualquer custo, já não basta *ser* alguém ou *fazer* algo. Além disso, o tempo todo, é preciso *performar*: mostrar-se fazendo o que for e sendo alguém. E, é claro, também é necessário ser *visto* nessa exibição.

O curioso é que essa superexposição em franco crescimento e a suposta transparência que se almeja por toda parte hoje parecem coincidir com a definição de certa autenticidade igualmente valorizada, mas que não se assenta mais nas profundezas da própria interioridade. Em vez disso, e quase que ao contrário, essa 'verdade' se constrói no plano do visível. Tal vez porque a performance implica um corpo que se expõe e, nesse gesto, cria-se a si próprio. Isso significa que essa subjetividade ganha forma e existência a medida que (e na medida em que) se mostra e aparece, *performa* e *se performa*. Tal é a dimensão *performativa* que faz parte do próprio ato de se tornar visível. Por isso, nestas novas práticas midiáticas e artísticas, não se trata tanto de encenar uma ficção ou de simular ser alguém que, na realidade, não se é, nem tampouco de vestir uma máscara mentirosa. O que de fato ocorre nesses atos é a invenção de um corpo e uma subjetividade *reais*. Como afirma André Brasil (2011, p. 10) no texto antes citado: "o critério valorativo de uma performance não passa mais pela verdade – sua adequação ao mundo de referência ou sua 'autenticidade' —", mas "pela efetividade de sua operação, por sua produtividade, por sua eficácia."

## A arte de se mostrar fazendo e sendo

*Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano, e é solitário.*  
Clarice Lispector

Na linguagem coloquial dos últimos tempos, quando se diz que alguém é *performático* significa que seus gestos e atos parecem ter sido treinados para impressionar o espectador. Isso evoca as raízes epistemológicas da palavra *hipócrita* que, curiosamente, nem sempre exalou conotações negativas: para os gregos, *hypókrisis* era a arte de desempenhar um papel teatral. Com o passar do tempo, porém, triunfou o tom pejorativo que até hoje tinge o vocábulo, privilegiando o sentido de falsidade da interpretação cênica e transbordando o âmbito estritamente artístico. Assim, o hipócrito se converteu em alguém que finge sentimentos diferentes dos que realmente experimenta, com o objetivo de enganar ou seduzir alguém. Algo não muito diferente do que hoje se considera *performático*, como uma característica da personalidade atualmente em voga.

No entanto, numa época como esta, tão marcada pelo desejo e pelas demandas de "ser autêntico", com sonhos de transparência total na definição de quem é cada um, cabe aqui uma suspeita: por quê será que os atores gozam de tanto prestígio? Os representantes mais bem-sucedidos dessa profissão se convertem em ídolos, encarnando as famosas 'celebridades' que são adoradas e emuladas por boa parte dos sujeitos contemporâneos. Mas se trata de grandes *hipócritas*, pois seu ofício consiste em 'fingir' diante das câmeras e projetar sua imagem 'mentirosa' em inúmeras telas, com uma crescente diluição do limite entre os momentos em que encenam ficções e aqueles em que desempenham o papel de si mesmos. Ou seja, quanto mais *performáticos* (e mais dissimuladamente conseguem sê-lo), melhor. Contudo, como explicar essa idolatria aos hipócritas nesta era da autenticidade? Talvez isso possa começar a ser respondido atualizando, aqui, a genealogia apresentada por Richard Sennett no livro antes citado: se a era burguesa representou um trânsito do "regime da máscara", característico da aristocracia e a artificialidade cortesã, em direção a certa "era da autenticidade" que se instalou após a utopia democrática de finais do século XVIII, é possível que agora estejamos ingressando num novo e complexo "regime da performance".

Neste contexto, muitas ações parecem coreografadas para afetar os outros, que agora têm sido redefinidos como "aqueles que assistem", retomando a expressão de Richard Schechner. Pois o esforço performático sempre tem como alvo o olhar alheio: sua meta consiste em conquistar a atenção daqueles que observam e que, como tais, ainda conformam o principal modelo receptor dos

produtos artísticos e midiáticos, assim como das subjetividades que precisam ser vistas para existir. Eis uma possível explicação da insistência na 'interatividade' dos formatos mais atuais; particularmente, da performance. Porque esta apenas existe se alguém estiver olhando – ou, melhor ainda, admirando e batendo palmas. Seja em tempo real ou diferido, como ocorre nos casos das filmagens ou projeções, inclusive na crescente quantidade de material desse tipo que circula pela internet. Algo é evidente, porém: se esses cobiçados olhos que (me) olham jamais comparecerem, não haveria performance alguma. Tudo isso leva a formular uma conclusão inquietante, embora óbvia: somente se *performa* para o olhar alheio.

Esse ajuste na definição é muito eloquente, nem que seja porque converte ao *performer* num personagem: aquele que sempre tem testemunhas, alguém que precisa ser observado porque sua existência está condicionada por esse olhar dos outros. Os personagens só existem enquanto são observados: somente *são* alguém se outros *vêm* sua performance. Essa é, precisamente, uma das definições possíveis para essa outra entidade escorregadia, o personagem: não se trata aqui de remarcar a ambígua -- e cada vez menos relevante -- diferenciação entre realidade e ficção, mas de encarnar uma subjetividade que somente existe se estiver sob observação (SIBILIA, 2008, p. 265). A partir desta perspectiva, portanto, o personagem – isto é, aquele que *performa*, seja real ou fictício – está sempre à vista e somente *é* ou *existe* se (e na medida em que) alguém estiver olhando. O que equivale a dizer, retomando os conceitos de Riesman, que sua personalidade é *alterdirigida*.

“Os modos pelos quais alguém *performa* a si mesmo”, de acordo com a argumentação de Schechner (2003, p. 34), seguem uma lógica semelhante “aos modos por que pessoas *performam* outras pessoas nos dramas, danças e rituais”. Em suma, seja desempenhando o papel de si mesmo ou encarnando um personagem fictício, em todos os casos se trata de mostrar-se fazendo algo ou exibir-se sendo alguém. Todo o peso desta definição recai no pólo receptor: no outro, aquele que olha ou assiste e, com esse gesto, tem o poder de conceder existência ao personagem que *performa*. Desse modo, acaba de ser delineado, aqui, outro ajuste importante na definição de que significa *performar*: consiste em fazer algo – ou, simplesmente, em ser ou parecer alguém – com a certeza de estar sendo observado.

“Hoje, dificilmente existe atividade humana que não seja uma performance para alguém, em algum lugar”, constata Richard Schechner (2003, p. 39), com o advérbio temporal remarcado pela autora de este ensaio. Porque o que se procura argumentar aqui é uma torção que já foi anunciada: não se trata de algo inerente à natureza humana, como parecem insinuar as teorias de autores

que seguem a linha de Erwin Goffman (1985), por exemplo, assim como de boa parte daqueles que se inscrevem na reluzente vertente acadêmica aberta pelos *performance studies*. A posição aqui esboçada sugere que, ao contrário, há explicações históricas para tudo isto: faz sentido que a performance tenha se transformado no que ela é agora entre nós, diferentemente do que ocorreu em outras épocas e culturas, inclusive nas sociedades ocidentais que vigoraram até pouco tempo atrás.

Desde o final do século XIX e, sobretudo, ao longo do intenso século XX, tem se realizado um grande esforço por dissolver as fronteiras entre o que se considerava ficção ou encenação e tudo aquilo que supostamente não o era; uma tentativa que se juntou às distinções entre arte e não-arte, ou inclusive entre vida e arte. De alguma maneira, essa meta foi atingida: agora, no início do terceiro milênio, todos esses limites têm se diluído. “De um lado desse espectro, está muito claro o que é uma performance, o que é uma obra de arte”, exemplifica Schechner (2003, p. 39); “do outro lado, essa clareza não existe”. É provável que um dos motivos – e, ao mesmo tempo, dos efeitos – dessa dissolução dos antigos pares dicotômicos seja, justamente, que agora *tudo* é performance e arte; ou que, pelo menos, tudo pode chegar a sê-lo.

Trata-se de uma das múltiplas complicações implícitas nesse tipo de implosões das velhas categorias: se tudo é performance e se todos somos *performers* o tempo todo, então corre-se o risco de que nada e ninguém o sejam jamais. Ou, no outro extremo e com efeitos idênticos, que a coisa nomeada não tenha relevância alguma ou sequer exista. Se todos somos uma sorte de artistas porque temos a capacidade de converter nossas ações diárias em arte – como exemplifica Schechner aludindo às *webcams* que transmitem o cotidiano de qualquer um pela internet, e poderíamos incluir aí também boa parte da atividade que se desenvolve nas redes sociais e nos blogs –, então, sob quais critérios determinaremos quem merece ser assinalado como um verdadeiro artista *performer*? Quer dizer, alguém que cria performances artísticas dignas de serem consideradas com atenção nesse campo, diferente de todos os demais que realizam seus triviais performances cotidianas. Ou será que esse esforço de diferenciação realmente perdeu seu sentido?

A partir destas rápidas reflexões sobre algumas das reverberações do termo performance na cultura contemporânea, este breve ensaio se propõe, agora, o desafio de concluir consumando seu ambicioso objetivo. A meta que guiou este trajeto em seu esforço por ajustar as definições é, precisamente, problematizar o estatuto da performance artística – aqui definida como um ato efetuado por alguém que se considera um artista *performático* e que coloca seu próprio corpo em exibição – em suas complexas relações com duas

entidades onipresentes na atualidade: a mídia e o mercado. Por isso, tentou-se desvendar, a partir das reflexões esboçadas nas páginas precedentes, certas engrenagens de nossos modos históricos de ser como somos, sujeitos contemporâneos, nos quais tanto a ideia como a prática da performance parecem estar se tornando cada vez mais relevantes.

### O corpo do artista eclipsa a obra

*Exibir-se é difícil para aqueles que não se sentem bem com seus próprios corpos. Eu poderia ter sido mais humilde; mas se tivesse sido mais humilde, não teria sido uma artista.*

Hannah Wilke

São vários os paradoxos que enfeitam o campo artístico na contemporaneidade, em sua crescente fusão com o universo midiático, e que colaboram para que nele se realize uma peculiar absorção das mutações mais recentes ocorridas nas subjetividades. Após o desmoronamento do templo da arte arrematado por aquelas vanguardas que já são históricas, e depois de todos os certificados de óbito concedidos ao autor, ao artista e até aos museus nas últimas décadas, o panorama da criação contemporânea que oferecem os meios de comunicação – e que o mercado celebra e consoma – não podia ser mais consagrador de todas essas pomposas figuras. Talvez porque, nesse convulsionado século XX que há pouco tempo se encerrou, desdobraram-se também vários outros processos: a partir das reivindicações vanguardistas, por exemplo, o artista passou a ser tanto sujeito como objeto de sua obra, algo que se generalizou a partir dos anos 1960-70. O ato de criar se converteu ele mesmo numa espécie de objeto de culto: ao se instalar sob os holofotes, o corpo do artista se transformou no principal alvo dos espectadores.

No é casual, portanto, que manifestações como a *body art* e a performance tenham surgido nesse terreno que fertilizou a cena artística contemporânea. Tudo começou, provavelmente, com as fotos e filmagens de Jackson Pollock em ação, pintando seus enormes lenços com o corpo inteiro. É o que afirma Amelia Jones em seu ensaio publicado no livro *O corpo do artista* (2006, p. 23). A partir das análises dessa autora, poderia se dizer que tais imagens tiveram um imenso poder *performativo*, contribuindo para engendrar outra forma de ‘ser artista’ na geração que sucederia aos modernos e que deslocaria a obra do primeiro plano colocando a figura do autor no centro da cena. Se o sonho modernista era fazer da vida uma obra de arte, algo comparável aos objetos acabados que tais artistas costumavam produzir, talvez agora a meta consista em protagonizar a vida como uma boa performance.

Cabe inserir aqui, entretanto, a dúvida de Henri-Pierre Jeudy (2002, p. 111): “será que essa maneira de dar seu corpo como espetáculo é uma violência feita à representação?”. Se a ilusão de ultrapassar essas limitações da criação artística mais tradicional levou à exibição corporal dos autores, o próprio excesso desse gesto “só faz consagrar a generalização do espetáculo à própria vida cotidiana”, responde o mesmo autor em seu livro *O corpo como objeto de arte*. Seja como for, no complexo momento atual, não é possível ignorar a crescente importância da mídia e do mercado na definição do que é arte e de quem é um artista. Difícil não reconhecer que essas duas entidades costumam estampar em suas vitrines somente aquilo que se pode comunicar e vender mais ou menos facilmente; de preferência, se vem amparado sob a marca de alguma novidade polêmica que produza algum pequeno escândalo transitório e depois desapareça arrastada pelo fluxo de informações que nunca cessa. Nesse magma se intuem as pegadas do caminho que levou a fazer do artista uma estrela ou uma espécie de marca que deve projetar uma imagem capaz de vencer na luta por conquistar certa visibilidade. Em suma: alguém que, como todos os demais, também precisa converter seu *eu* num *show* para poder ‘ser alguém’ ou para se posicionar nos mercados como, por exemplo, um artista.

Assim, ao se tornar uma celebridade que lança uma série de produtos e serviços assinados com sua marca – sabendo que entre eles, e sobretudo, deve se ocupar de vender sua própria imagem –, o artista tocado pela varinha de condão da mídia e do mercado se distancia definitivamente do artesanato. Ele não precisa fazer mais nada com suas mãos, pois já não se trata de produzir belos objetos acabados que serão apreciados em si e por si. O que importa agora é a *performatividade* de seu corpo, não apenas seu aspecto físico ou sua imagem corporal, mas também suas ações cotidianas que, com sua concomitante repercussão mediática, têm se tornado subitamente determinantes para valorizar sua ‘obra’. Sob essas novas regras do jogo, será tanto a fulgurante personalidade do artista como sua performance – numa acepção ampla e até existencial do termo – as que emprestarão seu sentido e seu valor a qualquer obra que ele fizer, e não ao contrário como era de praxe.

Esses processos costumam ser interpretados como a consumação de certa ‘democratização’ da arte, que por sua vez acarreta uma enganosa desaparecimento da autoria. Contudo, a partir desta perspectiva, esse eclipse autoral não parece implicar exatamente a agonia do autor, mas sua transformação em algo de outra ordem, que poderia levar inclusive à sua exasperação. “A ampliação do conceito de arte é imagem especular da expansão da subjetividade do artista criadora de valor”, afirma Peter Sloterdijk (2007) em seu lúcido ensaio sobre as peripécias

da arte contemporânea apresentado na Documenta XI de Kassel, realizada na Alemanha em 2002. “Tudo quanto toca a vida do artista será transformado em arte”, acrescenta o filósofo alemão, e ilustra sua ideia do seguinte modo: “se tivesse sido juridicamente possível, Andy Warhol teria vendido a colecionadores com sólidas finanças ruas inteiras de prédios de Nova Iorque que ele teria transformado em obras de arte ao passear por elas”. Eis, sem dúvida, uma performance cuja documentação fotográfica ou audiovisual poderia atingir cotações impensáveis nos mercados contemporâneos.

À luz destas reflexões parece voltar à tona, aqui, a interrogação tantas vezes repetida: afinal, o que é arte hoje em dia? Se optarmos por assumir a avara definição puramente mercadológica e midiática que tem sido esboçada nestas páginas, parece óbvio que os resultados dessa maquinaria são incapazes de gerar uma experiência capaz de comover, surpreender, angustiar, sacudir e ampliar o campo do possível. Em vez de apostar no desconhecido, em vez de borrar a marca autoral com um estouro de sentido – ou de sem-sentido – e demolir a aura um tanto enferrujada, embora sempre reciclada, dos museus e das galerias (bem como dos artistas), abrindo as portas para um diálogo crítico com as dores e delícias da vida contemporânea, essa definição costuma ser pobremente tautológica. Arte é aquilo que fazem essas excêntricas celebridades, os artistas mais cotados do momento... mesmo que, em rigor, eles nada façam. Basta apenas que saibam *ser* artistas – ou *parecê-lo*, porque a diferença entre ambos os verbos também tem se eclipsado –, na medida em que saibam *performar* seus próprios papéis e *se mostrar* como tais.

### Uma performance para além do *performático*

*A vida é uma peça de teatro mais ou menos boa, com um terceiro ato muito mal escrito.*

Truman Capote

Chegados neste ponto quase final da presente reflexão, cabe novamente se perguntar o que é performance e o que fazem exatamente aqueles artistas que praticam tal gênero. Trata-se, talvez, poderíamos perguntar, de uma redefinição (e de uma revalorização) bem contemporânea da clássica *hipocrisia*, mesmo quando o personagem encarnado seja o de um autêntico artista? Um detalhe curioso é o fato de que, pelo menos no Brasil, o termo ‘artista’ se identifica coloquialmente como sinônimo de ator ou atriz, sobretudo em referência às celebridades da televisão e do cinema, incluindo aí o que agora se conhece como ‘figuras midiáticas’. Além disso, é preciso destacar a crescente importância dos

suportes audiovisuais na cena artística contemporânea, que invadem tanto as grandes exposições bienais como as pequenas galerias de todo o mundo, para não mencionar as redes informáticas, em diversos formatos e para além do espaço antes restringido às salas de cinema ou à tela doméstica do televisor. Não há forma de negá-lo, então: a performance audiovisual está em auge.

Mas o que são e o que fazem, afinal, os *performers*? Talvez se trate de verdadeiros hipócritas bem-sucedidos: fingem espontaneidade, interpretam bem os personagens que “estão sendo” e, por isso, são premiados com o olhar dos espectadores. Um olhar que é capaz de lhes conceder nada menos que a própria existência, embora a rigor já não *sejam* ninguém, pois nos últimos tempos perdera força tanto a crença no valor do caráter interiorizado como a confiança na existência de uma identidade fixa e estável. Parece ter restado, entretanto, aquilo que a já mencionada Suely Rolnik (1997, p. 20) denominara “referência identitária”. Trata-se de uma quimera que ainda insufla ao *eu*, com suas despóticas demandas de autenticidade e transparência, alimentadas cotidianamente por um frondoso catálogo de suportes e “drogas” de diverso tipo, que segundo a mesma autora ajudam a “sustentar a ilusão de identidade”.

São as mesmas forças que estilhaçam as identidades e intensificam suas misturas, as que levam a produzir “kits de perfis padrão”, como os chama Rolnik (1997, p. 21), ou “identidades globalizadas flexíveis, que mudam ao sabor dos movimentos do mercado e com igual velocidade”. Sob esta perspectiva, o turbilhão que vem arrasando as velhas formas da identidade não implicou necessariamente um abandono de tais formatos; em vez disso, as subjetividades contemporâneas “tendem a insistir em sua figura moderna, ignorando as forças que as constituem e as desestabilizam por todos os lados, para organizar-se em torno de uma representação de si dada a priori, mesmo que, na atualidade, não seja sempre a mesma esta representação” (ROLNIK, 1997, p. 21). Neste novo quadro, portanto, os mudanças e as reinvenções do *eu* não são apenas permitidas, mas acabam sendo constantemente estimuladas. Contudo, mesmo sendo provisória e instável, certa referência identitária persiste e tiraniza essa subjetividade mutante.

Como sugere a própria Suely Rolnik, isso pode se dever ao imenso desafio que implica se desfazer de tais amarras, com o decorrente pavor de “virar um nada” quando não se está à altura das circunstâncias. Ou seja, quando se é incapaz de produzir o perfil requerido para gravitar em alguma órbita do mercado. Essa ameaça de se esfacelar no nada é uma experiência terrível e muito contemporânea, que teria sido improvável quando vigorava a crença num acervo firmemente arraigado nas próprias entranhas – apesar de todo o despotismo implícito nessa aposta –, e quando os tentáculos do mercado não tinham se infiltrado nas nervuras mais delicadas do corpo e da subjetividade.

Uma hipótese que guiou este ensaio é que essa complexidade e essa ambiguidade, que caracterizam a produção do *eu* no mundo contemporâneo, constatam-se nas inúmeras tentativas de criar personagens verossímeis que proliferam atualmente – tanto no campo artístico como no midiático ampliado à internet. Porque essa verossimilhança não costuma se basear na fidelidade a alguma essência interiorizada; ou seja, àquilo que os personagens *são*, mesmo sendo fictícios. Em vez disso, sua potência em termos de veracidade ou autenticidade se apoia em sua capacidade de aparentar e mostrar – e, nesse mesmo ato, inventar ou *performar* – aquilo que eles *estão sendo*, fortemente apoiados num *eu* considerado verdadeiro e cuja existência se apresenta com toda a legitimidade do *real*.

Assim, mesmo pulverizada após as turbulências que a desestabilizaram na segunda metade do século XX, a referência identitária continua operando como uma exigência bastante ativa para a produção de subjetividades no atual império das personalidades *alterdirigidas*. Essa antiga demanda, embora envelhecida e fragilizada pelas lutas que a fustigaram ao longo das últimas décadas, ainda pauta as novas estratégias de construção de si, que se desdobram tanto nas telas e galerias como em qualquer outro lado. E, cada vez mais, anulam-se as diferenças entre todas essas instâncias. Nessa transição dos caracteres *introduzidos* que constituíam as subjetividades modernas rumo às personalidades *alterdirigidas* que imperam atualmente, a velha ilusão identitária continua inspirando a criação de personagens verossímeis. Trata-se de sujeitos que devem ser transparentes e parecer autênticos, não porque sejam fieis à sua essência – daí sua condição ilusória –, mas porque *aparentam* muito bem *ser* aqueles que aparentemente eles *estão* ou *gostariam de estar sendo*.

Embora o panorama pareça, às vezes, demasiadamente falacioso ou inclusive um tanto desolador, é justamente por tudo isso que o trabalho artístico se tornou tão vital na contemporaneidade: as artes tem muito para dizer sobre o que está acontecendo e sobre o que pode vir a acontecer; e, sobretudo, acerca do que gostaríamos que aconteça embora ainda não consigamos sequer imaginá-lo. Para poder gritar bem alto e que seus brados sejam ouvidos em meio a tanto barulho e a tantas miragens, porém, os artistas enfrentam um desafio que não é menor, e que o próprio Guy Debord vislumbrou em suas ácidas teses de 1967. Na sociedade do espetáculo, a própria crítica se espetaculariza e se vende como mercadoria; e, nesse processo, sua potência de invenção costuma ser desativada. “Porque é evidente que nenhuma ideia pode conduzir para além do espetáculo existente, mas somente para além das ideias existentes sobre o espetáculo”, constatava há quase cinco décadas o cineasta situacionista (DEBORD, 1972, p. 193).

Incumbe à ousadia artística, portanto, a difícil missão de driblar as sedutoras ciladas da espetacularização do *eu*. Será necessário saber contornar ou explorar, de algum modo, isso que leva as subjetividades contemporâneas a se mostrarem desesperadamente e da maneira que for, tentando conquistar as vitrines dos meios de comunicação e do mercado para ter a garantia de que existem e *são* alguém. “Afim, a performance, em sua forma de simulacro encenado para câmeras ‘ocultas’, já invade hoje os estúdios de televisão que geram programas cujo sucesso é mais um motivo de desencanto e abatimento”, afirma o curador Teixeira Coelho no prefácio do livro *Sobre performatividade* (2009, p. 10). Diante desse quadro, o autor convida a recuperar “o sentido forte da performance, com a exploração sensível de suas sintonias finas que o recuo no tempo agora permite”. Para isso, será preciso esquivar ou resolver alguns dos problemas aqui esboçados. O desafio é particularmente complicado para os artistas *performativos*, embora pelo mesmo motivo seu sucesso pode ser mais promissor, na medida em que consigam reinventar essa experiência buscando um estalo ou uma vibração, tanto neles como nos outros, recuperando assim sua capacidade altamente política de sugerir novos modos de experimentar o mundo e a vida.

- BRASIL, André. "A performance: entre o vivido e o imaginado," **XX Encontro COMPÓS**, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <<http://www.compos.org.br/pagina.php?menu=8&mmenu=0&fcodigo=1603>>.
- COELHO, Teixeira. Performance e um outro sentido de cultura. In: MOSTAÇO, Edelcio (Org.). **Sobre performatividade**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009; p. 7-10.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Lisboa: Ed. Afrodi, 1972.
- EHRENBERG, Alain. **O culto da performance: Da aventura empreendida à depressão nervosa**. Aparecida – SP: Ideias & Letras, 2010.
- FREIRE FILHO, João. **Ser feliz hoje: Reflexões sobre o imperativo da felicidade**. Rio de Janeiro: FGV, 2010.
- GOFFMAN, Erwin. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GABLER, Neal. **Vida, o filme: como o entretenimento conquistou a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- HEILBRUNN, Benoît. **La performance, une nouvelle idéologie?** Paris: La Découverte, 2004.
- JAGUARIBE, Beatriz. "Autobiografia e nação: Henry Adams e Joaquim Nabuco". In: GIUCCI, Guillermo; DIAZ, Maurício Diaz (Orgs.). **Brasil-EUA**. Rio de Janeiro: LeViata, 1994. p. 109-141.
- JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Pablo: Estação Liberdade, 2002.
- JONES, Amelia; WARR, Tracy. **El cuerpo del artista**. Londres: Phaidon, 2006.
- PROUST, Marcel. **Sobre la lectura**. Buenos Aires: Livros del Zorzal, 2003.
- RIESMAN, David. **A multidão solitária**. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- ROLNIK, Suely. "Toxicômanos de identidade". In: Daniel Lins (org.). **Cultura e Subjetividade**. Campinas: Papius, 1997; p. 19-24.
- SCHAWBEL, Dan. **Yo 2.0**. Barcelona: Conecta, 2011.
- SCHECHNER, Richard. "O que é performance?". **O Percevejo**, Revista de Teatro, Crítica e Estética, UNIRIO, Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12; p. 25-50, 2003.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: Tirania da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico: Corpo, subjetividade e tecnologias digitais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.
- \_\_\_\_\_. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2008.

- SLOTTERDIJK, Peter. "El arte se repliega en sí mismo". **Documenta XI**. Kassel. In: **Observaciones Filosóficas**, 2007. Disponível em: <<http://www.observacionesfilosoficas.net/elarteserepliega.html>>.
- SOUZA COUTO, Edvaldo. "Corpos dopados: Medicalização e vida feliz". In: RIBEIRO, Paula (Org.). **Corpo, gênero e sexualidade**. Rio Grande: FURB, 2009, p. 43-53.
- TAYLOR, Charles. **Uma era secular**. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

Copyright © da Editora CRV Ltda.

Editor-chefe: Railson Moura

Diagramação e Capa: Editora CRV

Revisão: Érika Zemuner de Barros

**Conselho Editorial:**

Prof. Dr. Andréia da Silva Quintanilha Sousa (UNIR/UFRN)  
Prof. Dr. Antônio Pereira Gaió Júnior (UFRRJ)  
Prof. Dr. Carlos Alberto Vilar Estêvão  
- (Universidade do Minho, UMINHO, Portugal)  
Prof. Dr. Carlos Frederico Dominguez Avila (UNIEURO - DF)  
Prof. Dr. Carmen Tereza Velanga (UNIR)  
Prof. Dr. Celso Conti (UFSCar)  
Prof. Dr. Cesar Geronimo Tello  
- (Universidad Nacional de Trés de Febrero - Argentina)  
Prof. Dr. Eliose Maria Nogueira Diogenes (UFAL)  
Prof. Dr. Elsie Jose Cori (Universidade Federal da Fronteira Sul, UFFS)  
Prof. Dr. Gloria Fariñas León (Universidade de La Havana - Cuba)  
Prof. Dr. Francisco Carlos Duarte (PUC-PR)  
Prof. Dr. Guillermo Arias Beatón (Universidade de La Havana - Cuba)

Prof. Dr. João Adalberto Campato Junior (FAP - SP)  
Prof. Dr. Jailson Alves dos Santos (UFRJ)  
Prof. Dr. Leonel Severo Rocha (URI)  
Prof. Dr. Lourdes Helena da Silva (UFV)  
Prof. Dr. Josania Portela (UFPI)  
Prof. Dr. Maria de Lourdes Pinto de Almeida (UNICAMP)  
Prof. Dr. Maria Lilia Imbiriba Sousa Colares (UFOPA)  
Prof. Dr. Paulo Romualdo Hernandes (UNIFAL - MG)  
Prof. Dr. Maria Cristina dos Santos Bezerra (UFSCar)  
Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus (IFRO)  
Prof. Dr. Solange Helena Ximenes-Rocha (UFOPA)  
Prof. Dr. Sydione Santos (UEPG PR)  
Prof. Dr. Tadeu Oliver Gonçalves (UFPA)  
Prof. Dr. Tania Suely Azevedo Brasileiro (UFOPA)

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE  
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

N189

Narrativas digitais, memórias e guarda / organização Maria Luiza Magalhães Bastos  
Oswald, Dilton Ribeiro do Couto Junior, Karen Worcman. - 1. ed. - Curitiba, PR:  
CRV, 2014.  
232 p. (Modos de viver, narrar e guardar; 3)

Inclui bibliografia  
ISBN 978-85-444-0187-3

1. Narrativa. 2. Escrita. 3. Educação. I. Oswald, Maria Luiza Magalhães Bastos.  
II. Couto Junior, Dilton Ribeiro do. III. Worcman, Karen. IV. Série.

14-15736

CDD: 411  
CDU: 003

Foi feito o depósito legal conf. Lei 10.994 de 14/12/2004.  
2014

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra sem autorização da Editora CRV  
Todos os direitos desta edição reservados pela:

Editora CRV

Tel.: (41) 3039-6418

www.editoracrv.com.br

E-mail: sac@editoracrv.com.br