



Expressão e Política: um estudo de caso no campo da performance social

Matheus Capovilla Romanetto

Graduando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
matheus.romanetto@hotmail.com

Resumo

O artigo acompanha e analisa o desenvolvimento de dois pronunciamentos – um discurso e uma performance dramática – no curso de uma cerimônia política, a partir das premissas de Victor Turner sobre a *performance* social. Procura-se demonstrar que as discrepâncias de forma e conteúdo entre seus atos de fala podem ser interpretadas como expressões de uma diferença entre as concepções que têm esses indivíduos de suas posições sociais. A maneira como organizam e apresentam suas biografias publicamente revela concepções diferentes sobre a relação entre indivíduo e sociedade, e serve a propósitos políticos distintos em cada caso.

Palavras-chave: Expressão. Política. *Performance*. Biografia. Reflexividade.

Abstract

The article follows and analyses the development of two pronouncements – a speech and a dramatic performance – during a political ceremony, based on Victor Turner's perspectives on social performance. It intends to demonstrate that the differences in form and content between their speech acts can be interpreted as expressions of a difference in the way they conceive of their social positions. The way they organize and present their biographies in public reveals opposite conceptions of the relation between individual and society, and serves distinct political goals in each case.

Keywords: Expression. Politics. Performance. Biography. Reflexivity.

Introdução

Em novembro de 2014, a Câmara Municipal de Valinhos (SP) realizou a entrega do título de cidadão honorário a dois moradores – um músico e um artista plástico –, em função das contribuições artísticas que prestaram ao município. A cerimônia, um pequeno rito cívico aberto ao público, contou com um aspecto singular. Aos dois agraciados foi dada a oportunidade de discursar brevemente em agradecimento ao título. De fato, assim fez o músico, dirigindo-se a seus conhecidos e demais cidadãos na plateia, dentro do tempo que lhe foi concedido. O artista plástico, entretanto, optou por uma alternativa imprevista. Ao invés de subir ao pódio onde aguardava seu microfone, realizou uma pequena *performance* artística narrando sua trajetória biográfica, uma espécie de teatro da própria vida, alternando mímicas e alguns fragmentos falados. Não apenas em forma, mas também em conteúdo a apresentação foi uma surpresa: tanto os gestos quanto os enunciados tinham algo de breve e enigmático, exigindo uma concentração especial para que se pudessem deduzir seu sentido e interlocutores previstos. Após uma construção dramática um tanto quanto tensa, a *performance* finalmente encontrou um desenlace pacífico, e a cerimônia pôde continuar seu curso programado.

Embora não tenha rompido definitivamente o andamento da entrega de títulos, a opção do artista plástico por uma forma imprevista de comunicação representa um problema sociologicamente relevante. Ela interfere com um importante traço da vida ritual: seu *caráter regular*, tanto do ponto de vista da *ação* – como configuração normativa que “prescreve ma-

neiras de agir” (DURKHEIM, 1996, p. 19) –, quanto do ponto de vista da *significação* – como “sistema adequado de símbolos públicos” (GEERTZ, 2008, p. 59), comumente inteligíveis a todos os participantes. Em uma cerimônia que tem por objeto o reconhecimento do indivíduo como membro de uma comunidade política, a execução de um pronunciamento que escapa à compreensão coletiva imediata é inusitada. *Que significa esse desencontro entre simbolismo público e simbolismo privado?* Se o artista se encontra, do ponto de vista da cerimônia, em uma posição estrutural equivalente à do músico, *o que produz a diferença entre seus discursos?*

É do objetivo de solucionar essas questões que se ocupam os parágrafos seguintes. Antes que avancemos propriamente a uma análise da *performance* artística, porém, é importante que compreendamos o contexto em que ela se localiza e executa. Isso exige que tenhamos clareza a respeito da organização da cerimônia – sua *estrutura processual*, por assim dizer, e a função que cumprem nessa sequência os pronunciamentos dos participantes. No contraste entre essa função regular, e o sentido que lhe dá o artista plástico ao apropriar-se do espaço que lhe concedem, encontraremos os elementos para a elucidação do caso.

Estrutura da cerimônia



A cerimônia de entrega de títulos de cidadão honorário tem um caráter intermitente. Acontece apenas quando há proposituras de nomeação aceitas pelos vereadores, sem que seja obrigatória sua repetição em função da época do ano, ou de qualquer outro fator cronológico. Ela depende, portanto, das circunstâncias políticas do município. Isso confere à análise um caráter similar ao estudo de Leach (2000) a respeito da investidura dos cavaleiros britânicos, que foi baseado em uma única participação nessa cerimônia. A interpretação seguinte foi produzida com base na observação dos eventos no momento de sua ocorrência, acrescida do recurso posterior a filmagens e fotografias deles, fornecidas pela própria Câmara Municipal. Os filmes tornaram possível a transcrição e análise detida do conteúdo dos pronunciamentos proferidos. Além disso, realizamos uma entrevista extensa com um dos protagonistas da cerimônia, nos moldes propostos por Seidman (2012). Procuramos deduzir, de uma atenção cuidadosa à “situação etnográfica” (cf. SILVA, 2009), aqueles aspectos que poderiam ser julgados estruturais na cerimônia, e compreender, a partir disso, o sentido dos gestos e falas dos dois agraciados.

No que concerne à natureza e objetivos manifestos da cerimônia, um discurso apresentado pelo mestre de cerimônias, no início do evento, é esclarecedor.

Segundo ele,

O título de cidadão honorário é oferecido pela Câmara ao munícipe que realiza importantes ações voltadas à área filantrópica, em benefício da comunidade; não visando lucro ou interesse pessoal, mas sim demonstrando amor pela cidade e sua população, lutando pelo desenvolvimento de Valinhos.

Trata-se, portanto, de uma forma de reconhecimento público pelos empreendimentos passados do homenageado, que é então “equiparado a um irmão valinhense, adotado oficialmente pela comunidade local, de modo mais nobre, pelo coração”.

A composição social da noite podia ser dividida em oito grupos, representados na Figura 1. Havia, em primeiro lugar, o Presidente da Câmara Municipal (1), responsável por abrir e fechar a sessão oficialmente, além de entregar os títulos aos homenageados. Sentados ao seu lado, ao longo de uma mesa, num palco, encontravam-se três outros vereadores, e também o secretário de cultura de Valinhos (2), representando o prefeito, que se ausentara. A participação desse grupo na cerimônia consistiu principalmente em comentar a entrega dos títulos publicamente. Os dois homenageados (3) situavam-se à esquerda da mesa (do ponto de vista da plateia), em poltronas acompanhadas de uma mesinha. Tiveram o papel de receber efetivamente o título, e de discursar a respeito disso em seguida.

Na extremidade oposta do palco, o mestre de cerimônias (4) coordenava, em um pequeno palanque com microfone, todas as ações coletivas. Foi o responsável por apresentar o evento, e intervinha em cada etapa intermediária sua, anunciando o que aconteceria a seguir, convocando as pessoas ao palco, conduzindo as explicações necessárias. Falava predominantemente de maneira impessoal, como porta-voz da Câmara. Poder-se-ia atribuir a ele tanto uma função organizacional, quanto uma pedagógica, na medida em que seus anúncios instruíam os que nunca haviam participado de uma cerimônia como aquela sobre o que deveriam fazer. Ainda no palco, um conjunto de cerimonialistas (5) auxiliava, tão discretamente quanto possível, na organização do evento, o transporte de objetos, e outras atividades.

No degrau mais baixo do auditório, a plateia preenchia dois conjuntos de cadeiras, com uma leve inclinação descendente entre as mais distantes e as mais próximas do palco. A participação do público (6) consistia majoritariamente em aplaudir nos momentos certos, com exceção de alguns conhecidos dos políticos e homenageados (7), que eram mencionados nos discursos proferidos durante a cerimônia, cumprindo o papel de mediar simbolicamente entre o palco e os demais espectadores. Vários dos vereadores, nas sentenças iniciais do que diziam, selecionavam um ou dois amigos presentes, para “cumprimentar em sua pessoa” todos os demais. Um conjunto de fotógrafos (8), enfim, registrava o evento em silêncio.

Já neste cenário, uma diferença interessante era visível. A composição do vestuário no palco era predominantemente formal. Todos os vereadores, incluindo o Presidente, trajavam paletó aberto, gravata, camisa, calças e sapato, à exceção do secretário de cultura – ligeiramente mais informal –, com calças jeans e camisa, sem o paletó nem a gravata. Cerimonialistas e mestre de cerimônias também se vestiam formalmente. O público, por sua vez, variava entre vestes mais ou menos cotidianas. Mas é entre artista plástico e músico que a diferença principal se encontrava. Enquanto o músico trajava roupas ainda mais formais que as da mesa de vereadores (um conjunto inteiro preto, com o paletó fechado), o artista plástico comparecera usando roupas casuais: um chapéu cinza, camisa polo de mangas curtas rosa, calça jeans e sapato. Ele figurava, portanto, como a única figura completamente informal no palco elevado. Como já seria possível inferir, desde pelo menos o estudo de Sahlins (2003) a respeito do código de vestuário americano, a diferença não era gratuita; continha já a expressão latente de uma divergência mais profunda entre os posicionamentos subjetivos dos novos cidadãos do município, cuja explicitação e desenvolvimento teriam curso no decorrer dos eventos da noite.

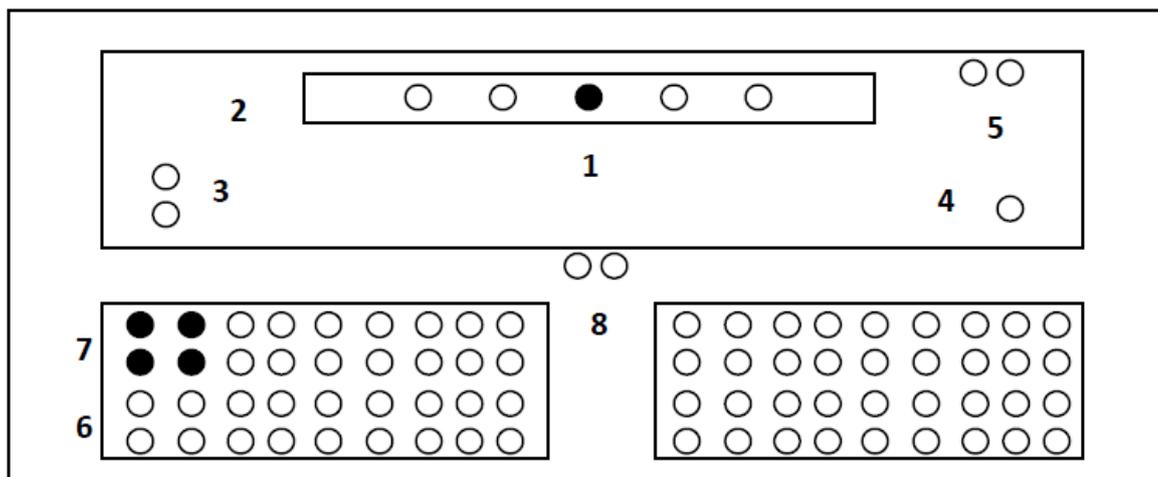


Figura 1 - Configuração social da entrega de títulos.

O progresso da cerimônia deu-se em onze etapas distintas. Na primeira delas, o mestre de cerimônias apresentou o evento e os homenageados. Em seguida, chamou o Presidente da Câmara ao palco. Este, por sua vez, convocou os demais vereadores para compor a mesa (ainda mediado pelo apresentador). Os dois homenageados foram, enfim, os últimos a subir. Num quinto momento, o Presidente abriu oficialmente a sessão, ao que se seguiu a entoação do hino nacional, e depois do municipal, com todos em pé e voltados a um conjunto de bandeiras, situadas à esquerda da mesa dos vereadores. Foram então exibidos, em um telão, vídeos expondo pequenas biografias do artista plástico e do músico. Após isso, aconteceu a entrega propriamente dita dos títulos – um par de cartas emolduradas, dadas pelo Presidente em mãos aos seus respectivos detentores, enquanto trocavam apertos de

mãos e um diálogo breve. (No caso do músico, o Presidente foi acompanhado pelo vereador responsável pela propositura do título). Foi dada então a palavra, a ambos os homenageados, para que discursassem livremente sobre a ocasião – o ponto em que a *performance* dramática do artista plástico aconteceu. Após o término dos discursos, cada um dos vereadores, incluindo o Presidente, tomou o microfone, comentando suas relações com os novos cidadãos, parabenizando-os e tocando, eventualmente, em assuntos mais distantes. A sessão foi então oficialmente encerrada pelo Presidente.

Fica assim clara, no interior da cerimônia, a principal função do discurso proferido pelos que recebem o título de cidadão. Após uma exposição dos feitos que justificam publicamente a nomeação dos beneficiários, o título é entregue, e a cerimônia exige que ele seja simbolicamente instaurado – primeiro pelos próprios agraciados, que recebem a palavra para que possam se pronunciar em relação à sua nova condição de cidadãos; e depois pelas autoridades municipais, que detêm o poder de legitimar oficialmente o que está sucedendo. Do ponto de vista institucional, o título está garantido desde que a propositura passa por votação; mas a cerimônia centra-se ao redor de um elemento *subjetivo*, segundo o qual cumpre às três partes principais do evento – vereadores, músico e artista plástico, público – o reconhecimento e acolhida aberta daquilo que foi antes discutido pelos políticos. Apenas com a participação *ativa* dos agraciados na instauração do *status* de cidadania honorária é que a cerimônia chega a atingir seus objetivos. O princípio básico do desenvolvimento ritual é, portanto, uma forma de *performatividade* social, no sentido pleno do termo: o de que a condição social *efetiva* dos atores é instaurada pela eficácia de seus próprios atos – sem que eles estejam, porém, determinados de saída, dentre os vários cursos de ação *possíveis* no tempo concedido para os pronunciamentos.



Ora, é na relação com esse elemento subjetivo que se deve compreender a apresentação do artista plástico. Ela representa um momento em que a *performatividade* (social) sobre a qual o rito se constrói chega, por assim dizer, à consciência de si, expressando-se sob a forma de uma *performance* (artística)¹. Se o artista traja vestes informais, e se opta por uma forma de comunicação que escapa àquilo que é esperado pela norma tácita da cerimônia, é porque sua relação com as duas outras partes – o público e os políticos – difere da que o rito prescreve segundo

1. Nos termos de Turner (1988), diríamos que ali as variedades "social" e "cultural" da performance vêm a coincidir, apoiando-se uma sobre a outra.

sua estrutura formal. Um componente individual interfere no simbolismo público, e vem dar a ele um novo sentido – sem que com isso se desmantele totalmente o curso programado para a noite. Tanto o músico quanto o artista plástico aceitam suas novas posições como cidadãos; mas aceitam-nas de modos diferentes, por motivos diferentes. Uma comparação entre seus pronunciamentos deve elucidar de que natureza é essa diferença, e a maneira como ela se expressa e cristaliza naquilo que todos presenciaram, por ocasião da cerimônia.

Biografia e *performance*

Um traço peculiar de uma cerimônia como a que descrevemos acima é o espaço que ela concede à individualidade de seus participantes. Apenas como representantes de uma biografia particular, e de uma série de feitos particulares, é que músico e artista plástico são convidados à recepção de seus títulos. Por outro lado, a condição de cidadania desloca a ênfase do processo cerimonial para um componente sumamente indiferenciado: sua identidade como participantes de um grupo do qual, ademais, já faz parte a maioria dos demais presentes. É sobre essa antinomia que se funda o desdobramento do evento, e o momento dos discursos individuais é aquele em que ela se apresenta de maneira mais visível.

Talvez seja possível reler, à luz dessas impressões, a definição que dá Turner do conceito de *performance* (social), segundo a qual:

o homem é um animal autoperformativo – suas performances são, de certo modo, reflexivas, na performance ele se revela a si mesmo. Isso pode suceder de duas maneiras: o autor pode conhecer melhor a si mesmo através da atuação ou encenação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a conhecer-se melhor através da observação e/ou participação nas performances geradas e apresentadas por outro conjunto de seres humanos [tradução nossa] (1988, p. 81).

Se, como afirma o mesmo autor em outro texto, “[o] mundo social é um ‘mundo *in becoming*’, e não ‘um mundo *in being*’” (TURNER, 2008, p. 20) – isto é, se a vida coletiva sucede como conjunto de transformações ininterruptas –, então o papel da individualidade na ocasião cerimonial é o de demonstrar a *convergência* entre a vida íntima e a vida pública. Trata-se de mobilizar, “reflexivamente”, determinados componentes da biografia pessoal, de tal modo que a passagem à condição de cidadão seja algo mais que um acidente; que ela plante suas raízes, por assim dizer, nos eventos que antecipam a nomeação oficial.

É por conta da necessidade de mediar entre esses dois componentes que a linguagem empregada no discurso dos agraciados pelo título precisa ser, de um ponto de vista normativo, uma linguagem “pública”. Ela tem um desempenho tanto melhor, quanto mais os demais cidadãos se identificam naquilo que ouvem. É precisamente

sobre esse elemento que trabalham os dois pronunciamentos da noite, e eles o levam a extremidades opostas de significação.

Jerci Maccari – o artista plástico de quem falamos – nasceu no Sul do país, e migrou para Valinhos em 1970, onde trabalhou como pintor (e também como presidente da Orquestra Filarmônica de Valinhos, a antiga Soft Orquestra)². Sua apresentação mobilizou elementos desse trajeto, com a dupla finalidade de evidenciar aquelas partes de sua vida que ele julgava determinantes, e de incitar sobre o público um momento reflexivo em relação às suas próprias biografias. Afirma ele em entrevista que, no processo de elaboração da *performance* artística, conjecturava a respeito da reação do público: “Eu quero que *pensem* naquilo que eu vou dizer”. Desde o início, a opção pelo formato dramático tinha a intenção de provocar uma espécie de choque sobre os presentes.

A ideia de um discurso nesses moldes havia surgido durante a leitura de um livro – *Isso é arte?*, de Will Gompertz –, onde sucede uma discussão a respeito da arte da *performance*. Diz o artista:

eu estava lendo justamente o capítulo do pós-modernismo. O pós-modernismo é uma miscelânea de tudo que tinha acontecido até então. [...] Imagina a minha cabeça: explodiu. Achei a alavanca que move o mundo, achei a saída ou a solução para o meu discurso. Vai ser um discurso performático. Foi nesse momento que eu descobri o que eu queria fazer.

Rapidamente, após essa conclusão, o artista lançou uma primeira versão daquilo que realizaria na Câmara. A primeira sentença – proferida imediatamente após a entrega do microfone, sem maiores explicações – tinha um sujeito coletivo: “Nascemos analfabetos, carecas, sem escolher família, classe social, país, clima ou cultura”. Sucediam, então, ora momentos de silêncio, ora pequenas demonstrações, em que o artista ia registrando algumas das etapas de sua vida profissional. Ajoelhando-se com o terço em mãos, assinalava sua ida ao seminário, durante a juventude. Vestindo um jaleco, pincéis em mãos, aludia à carreira de artista plástico. Posando com o violino, era à vida de músico e gerente de orquestra que fazia referência. Todos esses eram conteúdos compreensíveis apenas em função da entrevista que a Câmara exibira anteriormente, em que eram mencionados esses pontos todos de sua trajetória pessoal. Dos trechos proferidos nesse percurso, o mais importante se poderia dizer o seguinte: “Fiz escolhas. Busquei caminhos”. Ele registra o mote principal dessa parcela da apresentação.

Compare-se essa sequência com o início do discurso do músico. Ele falava calmamente, de maneira pausada, gesticulando pouco. Seu

2. A divulgação do nome real do artista, bem como de todos os depoimentos que seguem, foi autorizada por ele.

primeiro movimento foi o de dizer “boa noite”, agradecendo a presença das pessoas, registrando o fato de que aquele era “um momento de muita emoção”. Disse que não havia preparado nada para dizer, pois gostava de falar assim como quando subia num palco para cantar: “Deixar minha emoção me dominar”. Havia nascido pobre, dizia – “pé de cana”, numa cidade de interior em que as únicas opções para sobreviver eram cortar cana, lavar batata, ou tentar uma vida melhor em outro lugar. Lá, no começo de sua trajetória, ele ouvia rádio e sonhava em ser músico: mas a vida o desafiava pelas limitações que impunha. Queria tocar na rádio – “Mas que jeito, cortando cana, né? Que jeito, buscando lenha no fogão?”.

Já uma série de contrastes se vai tecendo nesse ponto dos discursos. Ao aspecto deliberado e planejado da *performance* artística de Jerici, contrapõe-se o imprevisto (pelo menos suposto) do discurso do músico. À *forma* performática, contrapõe-se a enunciação regular. E mesmo em termos de conteúdo, uma clara oposição se delineia: se o músico começa com uma narrativa estritamente individual, e enfatiza a aparente falta de escolhas de sua primeira condição social, o artista abre seu discurso com uma frase dotada de um sujeito universal, e então migra para uma discussão das escolhas que o vão levando à sua posição atual.

As diferenças se acentuam com o desenvolvimento das duas falas. Diz o músico, em sequência ao que já expusemos, que estar ali era a concretização de algo longamente desejado, agradecendo aos que o apoiaram: “hoje, pra mim, a minha vida é a realização de um sonho”. Pôs-se então a narrar alguns eventos desde sua chegada à cidade de Valinhos, em meados da década de 1980, dirigindo-se em seguida a um dos vereadores presentes, responsável pela propositura de seu título, pois eram amigos de longa data. Contou histórias que os dois partilharam, e agradeceu à Câmara pela aprovação unânime da entrega da honraria. Dirigindo-se à plateia, escolheu um tio seu, que teve papel importante no início de sua carreira, como objeto de agradecimento particular, simbolizando o reconhecimento de todos os demais conhecidos.

Para fins de análise, uma de suas últimas frases é talvez a mais importante. Diz o músico: “quando eu cheguei em Valinhos pé de cana, eu fui enxertado pelo pé de figo, e os meus frutos estão dando. Estou colhendo esses frutos. Hoje, eu me considero um pé de figo, e agora, com esta certidão de nascimento nova minha [apontando para o título]”. Em seguida, fez novos agradecimentos a todos, e despediu-se. Ora, ocorre que Valinhos é chamada a capital do figo roxo, um de seus principais produtos agrícolas. Afirmar a passagem de “pé de cana” a “pé de figo” executa, portanto, uma curiosa condensação de significados: ao mesmo tempo a passagem da pobreza à riqueza (“dar frutos”), e certa forma de enraizamento à nova terra – pois as imagens do pé e do enxerto remetem ao solo, onde afinal os novos frutos logram crescer. O ápice do discurso se dá, pois, na afirmação de certa

forma de indiferenciação entre o músico e os demais cidadãos, e no elogio dessa identidade que os reúne em torno de algo comum. Se o título é uma “certidão de nascimento”, é porque o músico nasce de novo, agora plantado no solo de seus conterrâneos, e passa a partilhar de sua identidade.

Todo esse percurso discursivo adéqua-se bem àquilo que esperaríamos, quanto à função da exposição biográfica na cerimônia. Trata-se precisamente de fazer convergirem a vida pessoal e certo imaginário público, a partir do quê torna-se possível reafirmar simbolicamente alianças com as demais partes da cerimônia – *performar* (socialmente) a condição de cidadania, calcando-a sobre a narrativa pessoal. O músico agradece aos vereadores tanto quanto ao público, elegendo uma pessoa específica em cada caso como objeto de cumprimento particular, a partir de onde irradia o reconhecimento da participação de todos os demais na conquista do título. A linguagem é simples, a prosódia marca afeto, e o léxico remete à vida rural, cenário familiar a boa parte da população adulta da cidade. Todo o improviso sucede de maneira pacífica e inclusiva.

Se voltarmos a atenção à *performance* do artista plástico, entretanto, a situação é bem diferente. Estamos, no caso de Jerci, diante de um fenômeno que expressa, não apenas a “capacidade reflexiva” de um homem sobre suas relações com a sociedade em que se insere, mas também uma espécie de réplica sutilmente agonística, em que a cada momento (os instantes de silêncio, as frases alusivas) se cobra do público – da “sociedade” – um movimento correspondente de reflexão a respeito de si mesmo. “Nascemos analfabetos”, dizia a primeira sentença da atuação, e em seguida o artista punha-se em silêncio, a cabeça baixa, as mãos timidamente unidas em frente à barriga. A súbita interrupção de seu discurso insinuava um espaço para o que ele denominou em entrevista “uma espécie de exame de consciência”. “Quantas daquelas pessoas presentes”, diz o pintor, “nasceram analfabetas? Todas. Quantas não escolheram as famílias onde deveriam nascer? Todas não escolheram. Mas um monte delas que estavam lá foram privilegiadas pelo destino, pelo acaso, e nasceram em famílias privilegiadas”. Tratava-se de proporcionar, na surpresa do silêncio, uma espécie de incitação à autorreflexão, por parte de cada pessoa ali presente.

Esse movimento se repetiu pouco depois, após mais uma sentença breve: “Cresci. Fui à escola”. O silêncio, desta vez, não era acompanhado de um olhar direcionado ao chão. Jerci encarava o público. Queria que pensassem: “Mas em que escola eu fui? [...] Quantos que estavam ali foram à escola, e em que escola foram?”. A *performance* artística começava já a delinear os traços de uma distinção entre Jerci e as demais pessoas. Pois aquele momento da vida “também não é uma escolha: você tem que ir pra escola” – mas a diferença entre a instituição que ele frequentou, no mundo rural do Sul do país, e as que as demais pessoas presentes

havam conhecido, lançava já as bases de uma futura divergência entre os destinos de cada um.

Esse contexto de imperativos sociais ganhava, na frase seguinte, um cenário particular: “Meu mundo se chamava Sessão São Miguel, onde estavam a minha família, amigos, os meus sonhos, no meio de uma paisagem estonteantemente bela, ora muito fria, ora muito quente”. O artista situava sua narrativa em um local específico, para então executar a sequência de gestos miméticos mencionados anteriormente: ajoelhar-se, pintar, posar com o violino, num crescendo cujo principal contraste, em relação aos momentos anteriores da encenação, era justamente o fator da individualização: a ideia de que o artista *escolhera* tornar-se aquilo que se tornou. Para ele, tudo isso se supunha acompanhado de uma reflexão por parte do público. Em entrevista:

Quem fez escolhas? Você fez escolhas, ou você deixou ser escolhido? Foi você que escolheu? [...] Você foi capaz de escolher? Você teve peito pra encarar esse tipo de coisa? [...] Eu escolhi. Eu decidi. Quantos de vocês decidiram? [...] Eu escolhi ser artista.

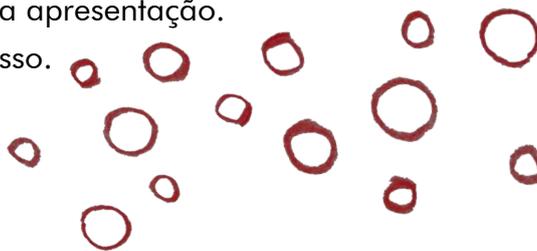
Fica assim claro que o valor dominante na concepção que tem Jerci de sua própria vida não é o da realização conjunta, no sentido da passagem a “pé de figo” do músico, mas sim o valor da *autonomia*, como absoluta responsabilidade sobre as próprias decisões, e capacidade de levá-las às suas últimas consequências. É verdade que, ao final da encenação, o pintor viria a agradecer e partilhar a posse do título com os demais membros de sua orquestra; mas o tema de tudo que precede esse momento, aliás, já exterior à *performance* dramática, é o da conquista individual. O elemento agonístico da apresentação, desde a opção por uma forma pouco convencional, até o caráter críptico do que se diz e encena, dirige-se, nem tanto a um público específico, mas a uma *postura* que o artista valora negativamente. “Eu canso de ouvir”, afirma o pintor: “estou fazendo tal coisa porque essa coisa dá dinheiro; estou fazendo essa coisa porque é meu pai que quer. Ou seja: a pessoa não tem vontade própria, ou de decidir: ‘não, eu quero ser assim’”. A vida profissional concebe-se, pois, como esfera de autodeterminação, em que a felicidade corresponde à perseguição ativa dos próprios ideais, em detrimento das pressões sociais. Começa assim a transparecer que o ato discursivo é, em cada caso, não apenas fenômeno *simbólico*, mas também fenômeno plenamente *ideológico*, no sentido da expressão de uma concepção sobre a condição política do indivíduo. A *performance* artística logra atingir um momento reflexivo, não apenas por encadear publicamente os fatos biográficos, mas por fazê-lo segundo uma compreensão específica da relação entre sociedade e indivíduo. Da atitude pacífica e coletivista do músico, passamos a uma visão de mundo conflitiva e individualista.

Ora, dentro do que já apresentamos, o discurso e a *performance* dramática revelam-se como fenômenos políticos apenas segundo a escolha da forma, e de alguns traços do conteúdo falado. Se for verdade que o músico integra à sua cele-

bração tanto os políticos quanto o público, falta uma diferenciação clara da atitude de Jerci em relação a seus espectadores, que permita confirmar se também ali se verifica alguma forma de antagonismo. Essa postura, latente durante a metade da cerimônia que já cobrimos, torna-se explícita durante a metade posterior. A partir dali, Jerci deixa de discursar abertamente a respeito de sua biografia, e passa a endereçar mensagens a vários públicos diferentes, que vão dissolvendo a unidade aparente dos espectadores em uma miríade de receptores – nunca diretamente identificados, mas supostos no preparo da apresentação.

Vejamos o que se pode concluir disso.

Performance e conflito



Quando o artista foi informado de que receberia o título de cidadão honorário, já conhecia a natureza dessa honraria, e da cerimônia em que ela é entregue. “Eu sabia, porque eu já tinha visto a entrega de outros títulos; [...] tinha pleno conhecimento sobre o que significava um título, ou seja, quem era merecedor” dele. A informação veio como uma surpresa: “Nem passava pela cabeça que um dia eu pudesse ser objeto de avaliação para receber tal título”. A Câmara Municipal gravou uma entrevista extensa, que rendeu o material do vídeo exibido no telão, mas deu poucas informações além disso. Segundo Jerci, “não houve nenhuma comunicação oficial” sobre os motivos da cerimônia; tampouco foi ele informado, a princípio, sobre os trajes que deveria utilizar. E, o que é o mais interessante: nada havia sido dito sobre o intervalo para discurso. “Oficialmente, eu não fui avisado que eu tinha que discursar. Mas como eu conheço o processo eu sabia que ia ter que falar, então nem precisaram me avisar.” A preparação de sua apresentação deu-se, portanto, com plena ciência do que deveria ocorrer no evento.

Foi nesse contexto prévio que a *performance* artística foi concebida, não apenas como exposição biográfica, mas também como statement político direcionado a vários círculos públicos com que Jerci estava envolvido. Segundo o artista plástico, “[n]ão tinha outra situação melhor do que essa para fazer essa *performance* impactante”. Ele julgava que o efeito “não seria o mesmo se eu fizesse isso em qualquer outro lugar”, pois:

naquele momento, eu era o destaque, naquele momento, eu estava sendo homenageado, então [...] eu tinha que fazer jus ao título e falar assim: realmente o título foi merecido, e realmente ele é um artista, porque ele é um artista que provou que faz a coisa de forma criativa.

À tarefa de uma legitimação subjetiva – “performativa” – da conquista do título de cidadão aliava-se, portanto, um elemento de ambição estética, relativo à sua concepção do que significa a identidade como pintor:

Eu sou um artista plástico. E eu não quero ser um artista plástico, digamos, que seja um cara comum, com falta de criatividade. [...] Eu quero mostrar, já que eu ganhei um título também por causa desse trabalho – eu tenho que mostrar que também nesta hora eu *continuo* sendo artista plástico, e *continuo* fazendo jus à conotação de: ‘o artista plástico é criativo’ – e eu acho que tem que ser criativo.

Sob um paradigma individualista de sociedade, e motivado por um determinado ideário a respeito da natureza da arte, Jerci convertia assim a tarefa de fundamentar a convergência entre pessoa e público em uma demonstração da vitória da pessoa – da criatividade pessoal – *a despeito da resistência* que lhe apresenta (uma parte do) público.

Jerci convidara, por meio de um evento no *Facebook*, aqueles que gostaria que o presenciassem. Os públicos efetivos a que se dirigia a *performance* dramática, entretanto, eram variados, excedendo inclusive os que estavam fisicamente presentes no local. “Nem todo mundo que eu queria que estivesse lá, estava”, disse-nos o pintor. “Mas eu também sabia que essas pessoas muito provavelmente [...] estariam vendo tudo aquilo pela TV Câmara. Como eu não as encontrei, não sei o que entenderam, mas espero que tenham entendido alguma coisa”. A apresentação portava um conjunto de mensagens, com destinatários bem delimitados, e operava na tensão entre o direcionamento mudo do que era dito a essas pessoas, e o fato de que Jerci, apesar de tudo, “queria que [...] todo mundo que estivesse lá compreendesse”. Daí o caráter marcadamente alusivo, principalmente da segunda metade da apresentação. Ela falava com muitos interlocutores, apostando em que eles se reconheceriam como tais, sem a necessidade de um recurso fático direto.

Toda a segunda metade da *performance* dramática foi construída como um diálogo com as várias pressões que Jerci sofreu ao longo da vida. O elemento mimético foi posto de lado, e a apresentação retornou à forma de uma enunciação simples, embora ainda intercalada por silêncios. Ela abriu com uma sentença densa: “Uma trajetória, uma carreira, qualquer que seja, não se constrói do dia para a noite. Muito menos sem sacrifícios, renúncias, angústias, tropeços, críticas, decepções. Só os determinados, os obstinados, alcançam seus objetivos.” A realização da própria felicidade, das próprias vocações, se assim for possível dizer, exige uma dedicação contínua por parte do diletante, que só sobrevive se não ceder às dificuldades. Lançada esta chave semântica, o discurso segue em um bloco de quatro contraposições bem marcadas.

O primeiro diálogo de Jerci tomava a audiência da orquestra como interlocutor. “Formar e gerenciar uma orquestra”, dizia o artista na Câmara, “é semelhante a educar um filho. Renuncia-se à individualidade, perdem-se noites de sono. O filho e a orquestra têm vontades próprias, e são feitos de pessoas. A orquestra é feita de pessoas diferentes umas das outras, que regularmente precisam de um norte, de

uma direção”. A assunção implícita da figura metafórica do pai apontava, então, para as dificuldades do trabalho de coordenar o trabalho com os músicos. Jerci contrapunha-se àqueles que não valorizavam seu trabalho como presidente da orquestra, reafirmando a importância de seu papel para o desenvolvimento daquele grupo.

Vinha em seguida uma menção a um contexto social mais amplo. “O mundo da arte é cruel. Primeiro massacra, ou tenta; não conseguindo, passa a valorizar, percebendo que está diante de um destemido, forte, que não teme desafios”. Aqui o tema da obstinação voltava, direcionado a um interlocutor que Jerci identificou em entrevista como “o poder público”. Segundo ele, “[o] mundo da arte é seletivo, altamente seletivo”: pressiona os que ainda não se estabeleceram nele a recuarem, desistirem. Há pouco suporte público (particularmente governamental) para a manutenção das práticas artísticas. Jerci queria dizer, então, conforme um trecho de nossas entrevistas: apesar das adversidades, “eu venci, quando tentaram me massacrar”.

No interior do que Jerci denominou “o mundo da arte universal”, recortava-se um meio profissional particular, objeto da terceira sentença dessa série de *statements*. “O mundo musical tem as suas peculiaridades. Há aqueles que imaginam ser melhores do que realmente são, de difícil trato, e há os que realmente são bons, de fácil trato”. Era um recado, não apenas para os músicos de sua própria orquestra, mas para os músicos do ramo em geral. O artista contrapunha-se àqueles de postura soberba, que dificultavam seu trabalho como presidente, por não saberem reconhecer suas limitações. A frase foi acompanhada de um último momento de silêncio, em que, deixando o microfone de lado, o artista sentou-se à beira do palco, olhando a plateia enquanto sorria. Ali se encontravam, naturalmente, vários de seus colegas de profissão. Mais uma vez, a intenção era a mesma: “quero provocar uma reação na plateia”. Para Jerci, “o que é bom é difícil”, e ele gostaria de incitar uma última reflexão: “se eu consegui, não é porque sou gênio, mas porque sou determinado”. O terreno estava preparado, então, para o último movimento da *performance*.

Numa frase inequivocamente tensa, dizia o artista: “Ouvir dizer que é muito simples contratar a Soft Orquestra – basta apenas lhe oferecer pão com mortadela – equivale a dizer que se pode contratar você, médico, dentista, advogado, administrador, professor etc., por umas duas bananas”. Era este o único momento de identificação explícita com o público – não no sentido da celebração do músico, e sim no da aliança com os espectadores numa espécie de réplica, cujo desenlace veio em seguida. Abandonando o microfone, o artista seguiu até o fundo do palco, em direção ao Presidente da Câmara, e disse a plenos pulmões, entregando-lhe um presente: “Ainda bem que nem todo mundo pensa assim”. Foi este um momen-



to de aspecto catártico, acompanhado de aplausos (embora a princípio um pouco tímidos) por parte do público. Seguiram-se então agradecimentos, e a mensagem de que, sendo parte do título de cidadão honorário devida aos trabalhos do artista em sua orquestra, ele dividia agora suas honras com todos os demais músicos.

O artista explicou em entrevista esses dois momentos da apresentação. A menção ao pão com mortadela replicava uma sentença, que havia corrido no meio musical, insinuando que sua Orquestra era fácil de contratar, que tinha um trabalho de qualidade medíocre. A intenção daquilo era, uma vez mais, contrapor-se aos que não valorizavam a atuação profissional de Jerci (e agora, também de seus colegas músicos). A opção pela entrega do presente ao Presidente – afirmando, lembremos, que ele constava entre aqueles que “não pensam assim” – era na verdade retribuição a uma colaboração passada entre ele e a orquestra. A Orquestra havia obtido, por iniciativa do Presidente, uma lei que a institucionalizava como sociedade de utilidade pública. Jerci agradecia, então, antes ao legislador que ao Presidente, sendo sua posição atual na Câmara algo secundário no planejamento inicial da *performance* artística. O movimento seguinte, de agradecimento e partilha do título com os músicos da orquestra, nada mais era do que a continuação dessa retribuição. Jerci codificava finalmente a honraria como algo vindo de duas fontes. De um lado, sua iniciativa pessoal como artista plástico; de outro, o trabalho com a orquestra, que tornava justa, afinal, a dedicação das honras a todos os demais participantes daquele empreendimento. Este era um caso em que a responsabilidade sobre os próprios ideais não podia ficar restrito à atuação individual, e as consequências positivas daquilo estendiam-se, conseqüentemente, a todos os demais envolvidos.

Todo o desenvolvimento da segunda etapa da *performance* artística segue, portanto, fundamentado sobre os mesmos motivos da primeira metade “biográfica”. A conquista do título de cidadão, e o reconhecimento da obra como artista plástico, são submetidos a uma concepção do mérito e do sucesso como atributos do indivíduo – o artista criativo, determinado –, *contra* aqueles que tentam derrubá-lo. O público de espectadores, concebido pelo músico ainda sob a unidade simbólica da “comunidade política”, degenera agora em uma série de frações antagonistas, seja de um ponto de vista moral ou econômico. Embora abandone o elemento dramático, e quase não contenha referências explícitas a contextos biográficos, essa segunda parte do pronunciamento de Jerci é ainda essencialmente um tipo de reflexão biográfica. Ela abdica da narrativa linear dos eventos, para explicitar, *segundo sua própria forma dialógica* (interlocuções com vários grupos diferentes em seguida), um conceito da sociedade como opositora da ambição individual. O espaço da cerimônia transforma-se assim em plataforma política, a partir de onde o artista pode

defender seu ponto de vista, falar a vários públicos de uma só vez, apropriando-se do espaço do discurso, e dando a ele um sentido mais adequado à sua concepção de mundo e interesses. Segundo Jerci, em entrevista: “o recado foi dado”.

Fica claro, com isso, o sentido social da opção pela forma da *performance* dramática. Segundo a intenção de Jerci, o público deveria tomar consciência de si como antagonista do artista, como corpo estranho às suas ambições, e que o pressiona a tomar decisões equívocas. Mas isso precisava suceder no momento que o próprio público concede ao agraciado para discursar. Era necessário discursar contra o sentido oficial da cerimônia, porém *sem jamais dissolvê-la por completo* – pois isso implicaria a retirada das condições rituais que garantem a própria eficácia do discurso! A saída para essa antinomia consistiu em traduzir o caráter agonístico da relação (pretérita) entre Jerci e os munícipes em termos de um antagonismo (presente), imanente à mecânica ritual. A *performance* artística escancara a performatividade social do pintor, enquanto agente ritual, para que seja possível afirmar: “Vocês, que antes me quiseram calado, são hoje quem garante que eu possa falar. O poder que agora me concedem para determinar meu destino foi, na verdade, desde o início meu. Meu lugar está finalmente assegurado, porque assim sempre estive” .

É interessante notar, enfim, que, se observamos a estrutura da atuação, ela percorre uma sequência muito similar à do “drama social” de Turner (2008, pp. 33-37). A sentença sobre a carreira, no início da segunda metade do discurso, promove certa forma de “ruptura”, ao que se segue uma “escalada da crise” conforme o artista vai se contrapondo a seus vários interlocutores sociais. A entrega do presente ao Presidente da Câmara opera, por si só, como uma espécie de “ação corretiva”, ao que se segue uma “reintegração” do artista plástico ao conjunto da sociedade, conforme ele faz seus agradecimentos. Daí a diferença que apontamos entre seu discurso e o do músico. A assimilação de Jerci pela comunidade valinhense já não se dá, no interior do jogo simbólico executado por ele, como mera dissolução da pessoa no corpo político (o “solo onde se plantam raízes”). Ele garante o reconhecimento de sua nova posição estrutural, mas explicita o fato de que, até ali, segundo sua percepção, o tema principal de sua vida não é o da benevolência generalizada, e sim o da luta e da abnegação. Uma curiosa analogia se estabelece, portanto, entre o desfecho dos processos políticos tipificados por Turner, e o da *performance* artística que analisamos. O antropólogo prevê que, ao fim do drama, “a natureza e a intensidade das relações entre as partes, e a estrutura do campo [político] total, ter-se-ão modificado” (TURNER, 2008, p. 37). Similarmente, a atuação de Jerci conduz a uma nova configuração pública de sua imagem – uma nova “fachada”, para falar como Goffman (2011) –, ajustada – caso a apresentação tenha sido efetiva – aos valores que o próprio pintor seleciona como estruturantes de sua vida.

Conclusão

A autobiografia, segundo Dilthey,

é a forma mais elevada e mais instrutiva, na qual a compreensão da vida vem ao nosso encontro. Aqui, um transcurso vital é o elemento manifesto, algo que aparece sensivelmente, a partir do qual, então, a compreensão se aproxima daquilo que produziu esse transcurso vital *em um meio social* [itálico nosso] (2010, p. 178).

A entrega de título de cidadão honorário, dirigindo-se àqueles cujos serviços à comunidade se destacam sob algum critério, exige precisamente, desde sua estrutura, e como parte da elevação do indivíduo ao *status* de cidadão honorário, que uma série de movimentos de legitimação subjetiva dessa nova condição sejam executados. Quando a palavra é dada aos agraciados pela cerimônia, esse elemento de reflexão sobre a posição da pessoa em relação ao grupo sofre a interferência dos valores e visões de mundo a que aderem tais indivíduos. Assim é que se produz a diferença entre as duas execuções, e também uma série de outros fenômenos concomitantes, que vão construindo o terreno para aquilo que sucederá durante a cerimônia. Quando opta por um traje ainda mais formal do que o dos vereadores, o músico reafirma o valor pessoal (pelo menos declarado) de que reveste o evento. O artista, por outro lado, trajando roupas cotidianas, já se retira em parte da aura da situação, antecipando o distanciamento que a *performance* dramática virá a comunicar. Não se trata, certamente, de descaso, muito menos de rejeição. Ao fim de seu discurso, o poder público é ainda presenteado. Jerci aceita o título, enfim. Mas aceita sob a condição de uma “reinterpretação em ato” de seu significado, e a de que aquele momento seja utilizado como veículo para a defesa de seus interesses, perante os antagonismos que visualiza ao longo da carreira. Daí que a cerimônia não se desmantele, e o evento possa continuar segundo sua programação prevista.

Atentando para a sucessão dos conteúdos, percebe-se que a estratégia geral do discurso do artista plástico opera num movimento simétrico e oposto ao do músico. Partindo de uma situação inicial de “indiferenciação” em relação ao mundo (“Nascemos analfabetos...”), a primeira metade da *performance* narra uma progressão crescente rumo à consolidação de sua personalidade como algo independente, singular em relação às demais pessoas. A força motriz dessa mudança é posta (e representada) justamente como a capacidade de fazer escolhas, que vai se acentuando ao longo da biografia, e culmina na opção pelas atuais atividades que o sustentam. Da imposição inicial de um conjunto de marcadores (classe, família, cultura...), passa-se à escolha deliberada da assunção de determinados papéis sociais (artista, músico). A transição da “indiferenciação” do indivíduo à sua “diferenciação” dá-se, pois, como transição de um contexto de *heteronomia* a outro de *autonomia*. É esse o ponto de partida da segunda metade da apresentação, que podemos interpretar



como a narrativa da passagem, mediada pelo conflito e pela luta, de um estado de autonomia *não-reconhecida*, para outro em que essa singularidade e força de vontade pessoais são finalmente agraciadas com o *reconhecimento* público, o título de cidadão honorário. Ao contrário do músico, a ênfase da “explicação” biográfica sobre essas mudanças não recai sobre o contexto de estar na cidade, mas sobre as atitudes individuais do artista – por vezes, aliás, em oposição visível ao contexto (profissional) que o circunda. O discurso termina, também neste caso, com a aceitação da honraria que lhe foi concedida, mas delimita uma relação diferente entre indivíduo e público, em que as qualidades singulares do homenageado se preservam, ao invés de serem diluídas no denominador comum da condição de cidadão. Uma síntese breve desses momentos consta na Figura 2.

	Progressão da apresentação →			
Músico	Diferenciação social (“sonhos”)		Indiferenciação social (“pé-de-figo”)	
Artista	Indiferenciação social		Diferenciação social	
	Heteronomia	Autonomia	Não Reconhecimento	Reconhecimento

Figura 2 – Percorso estrutural dos discursos dos dois homenageados

Uma apreensão propriamente política da história do evento exigiria que tivéssemos acesso à série de relações sociais que conduz à eleição dessas duas personagens pela Câmara de vereadores, os componentes interacionais e estruturais envolvidos, e assim por diante. Ao mesmo tempo, já é visível, no escopo de nossa observação, o aspecto altamente *contingente* do que sucedeu na Câmara. Embora a *performance* de Jerci tenha sido planejada, ela veio à tona num lampejo criativo, dependente da leitura ocasional do capítulo de um livro. O discurso do músico, por sua vez, a crer no que ele diz durante a cerimônia, é completamente improvisado. Os componentes estruturais que se podem deduzir de uma análise do que ele apresenta são permeados de um elemento de chance e acaso, que não pode ser perdido de vista em nenhuma análise que reconheça o caráter singular dos eventos que contempla. “Ao lado da categoria da realidade efetiva, que desponta para nós no presente, emerge aqui a categoria da possibilidade” (DILTHEY, 2010, p. 171).

Reconhecidos os limites da análise precedente, cumpre solucionar as questões que nos propusemos. Fica claro agora que o atrito entre “simbolismo público” e “simbolismo privado” desponta, no caso do artista, como expressão de um desencontro entre a posição social que a cerimônia lhe outorga, e aquela em que ele se reconhece. A concepção subjetiva que faz de si mesmo o pintor exige que a acolhida do título seja revestida de um aspecto de antagonismo, cujas marcas se visualizam, desde o conteúdo explícito das frases proferidas, até a opção por uma forma de expressão não convencional. Desafiar a expectativa da linguagem pública é já, neste caso, posicionar-se de maneira agonística – mas fazê-lo dentro dos limites necessários para garantir que ainda haja reconhecimento político. Forma e

conteúdo expressam, a um só tempo, a posição em que se reconhece o sujeito, e aquela a que ele aspira – e assim o aspecto singular de sua biografia, reinterpretado segundo determinada representação sobre a natureza da sociedade, torna também singular o desenvolvimento da situação ritual.

Referências

DAWSEY, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. *Revista de Antropologia da USP*, v. 50, n. 2, p. 528-570, 2007.

DILTHEY, Wilhelm. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação: ensaios sobre o comportamento face a face*. Petrópolis: Vozes, 2011.

LEACH, Edmund. Once a knight is quite enough. *Mana*, v. 6, n. 1, p. 31-56, 2000.

TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.

SAHLINS, Marshall. *Cultura e razão prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SEIDMAN, Irving. *Interviewing as qualitative research: a guide for researchers in education and the social sciences*. New York: Teacher's College Press, 2012.

SILVA, Hélio R. S. A situação etnográfica: andar e ver. *Horizontes Antropológicos*, ano 15, n. 32, p. 171-188, jul-dez/2009.

Recebido para publicação em 01 de maio de 2016

Aprovado para publicação em 15 de setembro de 2016

