

“Quero Ficar no Teu Corpo Feito Tatuagem”¹

Thiago SOARES²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Num videoclipe caseiro feito por um fã, um garoto dubla a canção “Wrecking Ball”, da cantora Miley Cyrus. Encena os trejeitos da cantora. Os gestos. A dramaticidade. Propõe-se neste texto uma reflexão sobre a natureza performática da dublagem – tão usual em fenômenos da Cultura Pop. A dublagem aciona um duplo, mas sobretudo um devir. Está em jogo um corpo que imita e o virtuosismo da imitação. Onde fantasia e ficção são aportes do entendimento dos jogos performáticos. Recupera-se uma tradição dos estudos de performance da Antropologia e do Teatro para tratarmos na natureza ambígua do bios cênico midiático. Aquele que se constitui através de uma política dos afetos e dos corpos, sobretudo, nas redes sociais.

Palavras-chave: performance; teatro; música pop; cultura pop; Miley Cyrus.

*“Que é pra te dar coragem,
Quando a noite vem”*

Sobre uma bola demolidora, a cantora Miley Cyrus está nua. A bola vai colidir com uma parede cinza e Miley Cyrus está nua. A bola atravessa a parede aparentemente indestrutível e Miley Cyrus está nua. Enquanto o cenário é destruído pela bola demolidora, Miley Cyrus está nua. E estar nua num cenário colidindo talvez evidencie que a nudez de Miley Cyrus é, antes, um corpo vulnerável prestes a também ser destruído e soterrado pelo cinza e branco de um ambiente artificial. Diante de uma aparente inevitabilidade, a única alternativa que resta a Miley Cyrus é seduzir os objetos: oferecer seu corpo nu para uma bola demolidora, um martelo, uma parede em risco de desabamento.

Uma imagem: a ruína e o corpo nu.

“I came in like a wrecking ball/ I never hit so hard in love”³, grita Miley Cyrus no refrão de “Wrecking Ball”, canção mais emblemática do álbum “Bangerz”, lançado em 2013. As imagens de Miley Cyrus nua sobre uma bola demolidora integram o videoclipe da faixa, dirigido pelo fotógrafo e artista visual Terry Richardson. O videoclipe de “Wrecking

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento do XIV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCom) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), email: thikos@gmail.com.

³ “Eu entrei como uma bola demolidora/ Eu nunca me atirei com tanta força no amor” é uma tradução possível para este verso da canção “Wrecking Ball”, cantada por Miley Cyrus.

Ball” se constitui em dois blocos: um primeiro, centrado no rosto de Miley Cyrus, chorando, enquanto canta versos da canção e um segundo, em que a cantora está no cenário, ora nua, ora vestida, sobre uma bola demolidora.

Há uma obviedade em tudo isso: Miley Cyrus canta uma canção em que usa a metáfora da bola demolidora como sintoma de entrega e violência de um amor (supostamente) não-correspondido e, no videoclipe, vemos a imagem de Miley Cyrus nua sobre uma bola demolidora. O óbvio materializado em áudio e visual no videoclipe. O que vaza? A nudez de Miley? (**Fig.1**) A sedução do martelo? O cenário “frio”? O clichê na relação direta entre palavra e imagem. O clichê das lágrimas no início do videoclipe – descaradamente citando o clipe da canção “Nothing Compares 2U”, de Sinéad O’Connor, lançado em 1990. O clichê da performance exagerada de Miley Cyrus.



Figura 1

Este texto é uma tentativa de encontrar beleza na obviedade. Sentidos nos clichês. De reconhecimento do clichê como um estrutura recorrente, ululante, de baixo valor estético – portanto. Mas minha ideia aqui é pleitear um lugar de potência performática dos clichês. Uma ordem que se direciona para corpos que os ocupam. Clichês como molduras/balizas performáticas que denotam uma certa violência sobre sua incidência. A violência da cópia precária. A violência de se constituir deliberadamente como um outro.

O que move a imitação?

Os clichês da imitação

“Na imitação da vida, ninguém vai me superar”, canta, raivosa, uma Maria Bethânia habitada em diversos travestis, *drag queens*, artistas performáticos que a dublam em shows em casas noturnas. Quero pensar um tipo específico de urgência performática: aquela que parece dizer “quero ficar no teu corpo feito tatuagem, que é pra te dar coragem quando a noite vem”. A urgência performática de um corpo que habita outro, deliberadamente, acionando os clichês de uma encenação.

O videoclipe de “Wrecking Ball”, de Miley Cyrus, é um norteador para que pensemos como os clichês se configuram em potências miméticas que serão en-formadas em outros corpos, performatizadas em rituais precários de imitação, êxtase, deleite, exagero. A partir do videoclipe de “Wrecking Ball”, olho para um vídeo que me chegou através do Facebook. Um jovem do sexo masculino dubla a canção “Wrecking Ball” enquanto se banha num chuveiro aparentemente numa garagem (**Fig.2**), incorporando as lágrimas de Miley Cyrus e todos os trejeitos emotivos (profundamente clichês, óbvios) que a cantora encena no vídeo (**Fig.3**). Ao final do vídeo, corre e se atira numa “bola demolidora” imaginária e cai num chão molhado (**Fig.4**) – talvez tentando traduzir o “se atirar” no amor presente na letra da canção.



Figura 2



Figura 3



Figura 4

Quero pensar estes dois vídeos (o videoclipe de Miley e o vídeo caseiro de um jovem supostamente fã da cantora) como instâncias potentes de produção de sentido na performance. O meu interesse aqui é debater:

1. o videoclipe como um lugar que fornece subsídios imagéticos e simbólicos para ritualizações do cotidiano, processos de sublimação e artificialização de atos corpóreos, como se a “vida fosse um videoclipe” (RAMONEDA, 1997, p. 7) e a potência mimética dos clichês nos videoclipes como importantes aparatos narrativos para a incorporação de um senso performático atado a corpos midiáticos forjados pela indústria da música e do entretenimento;

2. o vídeo musical caseiro (também chamado de fanclipe) como um ambiente de reverberação e compreensão de lógicas performáticas que emulam corpos midiáticos e são, em si, materialidades do devir-habitar daqueles artistas que se presentificam em atos, gestos, olhares, mimetizando um estar midiático agora fortemente proporcionado pela disseminação via internet e redes sociais.

A partir dessas duas instâncias, debato, portanto, a performance também como uma profanação, uma violência sobre um corpo. Recuperar uma tradição dos estudos de performance mais calcados na Antropologia para pensar dimensões de uma urgência, um tomar incontrolável de um corpo por outro que oblitera inclusive questões morais. Pensar a performance na ordem da violência pressupõe reconhecer que há um certo ordenamento vazando a moral de um corpo que se projeta muitas vezes, estranho, abjeto, risível, tosco, *camp*, *trash*, nas redes sociais. Vira alvo de acusações jocosas. De compartilhamentos, justamente, por seu caráter de estranhamento exagerado. Há um corpo que performatiza ali: há um bios encenando um outro bios, uma vida que parece sublimada por outra. E há o riso, o ridículo, o jocosos. Uma encruzilhada: o que “move” o corpo que emula outro mesmo sabendo-se exagerado, risível, tosco senão algo da ordem de uma violência performática?

Quero pensar, antes, sobre cantoras e a potência dos clichês.

O devir-habitar das cantoras

Sobre o palco, a imagem. A cantora. Uma voz. Uma dança. Uma biografia. Um corpo que se encena norteado pela noção de clichê. Uma cantora é uma espécie de fantasma de inúmeras outras cantoras. Uma imagem que se ergue sobre outros corpos, mesmos trejeitos, mesmos olhares, mesmos cabelos. Havia algo de Billie Holliday em Amy Winehouse. Algo de Clara Nunes em Vanessa da Mata. Um quê de Madonna em Britney Spears. Um certo “perfume” de Gal Costa em Tulipa Ruiz. De Rihanna em Miley Cyrus.

Um rosto que é outro. Ou outros. Um corpo em perspectiva. Caleidoscópico. Atos, gestos, expressões que já vimos e somos seduzidos exatamente porque já vimos. O deleite pela repetição, pela reiteração.

Queria ampliar aqui a perspectiva delineada por Edgar Morin em seu “As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema” (1989) que centra sua análise do corpo das estrelas do cinema a partir de uma relação enfática com o rosto. O rosto como um lugar privilegiado de ser afetado pela experiência cinema. Tocar a pele-tela de Marilyn Monroe, de Greta Garbo. Sobre a ênfase no rosto, natural que Morin se atenha a esta perspectiva ao tratar do cinema. No entanto, estou aqui discorrendo sobre música, cantoras. O rosto não basta. O corpo-som da cantora é seu rosto, sua voz, as expressões que se dilatam nos músculos da “face gloriosa” (OMAR, 1997) no auge do canto, mas é sobretudo seu corpo musical: as mãos que gesticulam, seguram o microfone com mais ou menos veemência; os ombros que se projetam diante de um suspiro, de um alento, de um momento dramático; os quadris que se movimentam concentrando um certo erotismo no ato de se mover, numa malemolência que circunscreve atração ou afastamento; as pernas, no seu jogo de revelar-esconder, um epicentro poético da altivez: o salto alto. O corpo-som das cantoras projeta um certo senso de musicalidade e movimento para as imagens. Ao contrário do rosto estático da estrela do cinema, a ideia de movimento se faz presente no corpo-som das estrelas da música.

É deste quadro de imagens dinâmicas que reitero a potência dos clichês. Ou reconheço que estas imagens fantasmagóricas das cantoras que “assombram” outras cantoras são um espaço de convocação para devires performáticos: um lugar de potência de um corpo utópico, ideal, edificado pelas imagens midiáticas, cenas de filmes, shows, atos performáticos ao vivo. A cantora como um corpo que sugere um habitar performático, uma lógica constituída por prazer e encantamento, razão e sublimação, sem que um se oponha a outro. Queremos aqui nos afastar das perspectivas que enxergam estes processos como “fugas do real”, deliberadas “válvulas de escape” ou qualquer premissa que se utilize de uma lógica binária de tratamento entre realidade e ficção. A nossa perspectiva é mais próxima de Michel de Certeau (2014) e de Gregory Bateson (2006) que tratam o cotidiano como uma invenção e, portanto, passível de agenciamentos ficcionais, e de um certo grau orgânico existente nos enlaces das teorias dos jogos e da fantasia. Ao aproximar De Certeau e Bateson, lanço mão de pensar como a ideia de “seriedade” e “brincadeira” precisam ser vistas não como instâncias binárias afastadas e estanques, mas sim como estados performáticos que ensejam uma organicidade e uma metacomunicação – ou a consciência

de que no ato de performatizar está contida a própria dinâmica da natureza performática, como um pacto que leva em consideração jogo e fantasia.

O ensaio de Gregory Bateson, “Uma Teoria do Jogo e da Fantasia”, fornece subsídios para que se desenvolva a ideia de que a invenção do cotidiano se faz de forma contínua, em seus espaços de “seriedade” e “brincadeira”, subvertendo o “rígido”, acionando o “leve”, constituindo uma dinâmica profundamente enraizada em estratégias de acionamento do lúdico em corpos que se performatizam. Por isso, quero aqui delinear que pensar o acionamento performático de cantoras, “sentir” como elas, “viver” como elas, significa incorporar fragmentos dispersos de seus gestos, biografias, atos de fala, entrevistas, olhares. O corpo-som das cantoras traz, em si, um devir-habitar, que se presentifica numa ocupação, por parte dos fãs ou indivíduos que se afetam por aquelas imagens, numa forma de reconhecimento de estratégias lúdicas no cotidiano.

Cabe aqui pensarmos que natureza de performance é esta acionada. Neste sentido, é possível trazer à tona a noção de performance como virtuosismo cotidiano, como sugerida por Jean Alter (1990) ao descrever que o virtuosismo posiciona um corpo em estado de alerta, de preparo, posição em risco diante do inevitável e da necessidade de mostrar uma “expertise”. Neste sentido, pensar o virtuosismo em atos cotidianos significa reiterar a ideia de que as cantoras, em suas disposições virtuosas fornecem subsídios simbólicos para que se pense a existência de um corpo vivo e presente, enérgico, pronto para a luta, que não esmaece, nem fraqueja. É deste lugar que falo: do devir-habitar o corpo da cantora. Por alguém que, em certa medida, não apenas se “espelha” naquela figura mítica (?) que aparece, mas que fundamentalmente passa a habitá-la, num espaço de imagens, sons e implicações performáticas que estão na base para se pensar a noção de metaperformance, a consciência performática que se constitui como dispositivo para que se acione a compreensão das curvas que podem precisar os itinerários para o que Michel de Certeau chama de “invenção do cotidiano”.

Na performance das cantoras pop como um devir-habitar, um constante processo de construções. No espaço que se habita, emerge o corpo *camp*.

O corpo *camp*

Se as cantoras parecem sugerir um devir-habitar em suas performances, cabe discutir, portanto, qual a natureza do enlace entre este material simbólico e os corpos

afetados por esta disposição. Em sua afecção pelo artifício, o devir-habitar das cantoras parece sugerir um enfrentamento performático que se dê pela retransmissão do pertencimento. Neste sentido, a estratégia performática dos corpos que se incidem por um devir-habitar das cantoras parece ser a da construção de um bios cênico (BARBA, 1994) que, para além das noções clássicas da mimese, está apto a trabalhar sob a “energia de um corpo decidido, vivo, crível”. O conceito de bios cênico trazido por Eugenio Barba para pensar uma antropologia teatral parece ser útil para pensar a existência de “comportamentos cênicos pré-expressivos que funcionam na base de gêneros, estilos e papéis sociais, através da evocação de tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23). Ao trabalhar a ideia de bios cênico, Barba reconhece que, para além das inscrições culturais nos processos performáticos ou ritualísticos, há uma dimensão que parece vazar ao – digamos – “controle” dos aparatos da performance. Existe um tipo de comportamento cênico pré-expressivo, que seria formador de uma noção de gênero – ou aqui nos interessa fortemente esta inclinação conceitual de Barba para a questão de gênero - porque estaríamos lidando com a base do que Judith Butler considera como gênero, ou seja,

“um processo, um devir, e não um estado ontológico do ser que simplesmente somos, o que determina, então, o que nos tornamos, bem como a maneira pela qual nos tornamos isso? Em que medida alguém escolhe o seu gênero? Na verdade, o que ou quem faz a escolha? E o que determina tal escolha, se é que existe alguma escolha que a determine?” (apud SALIH, 2012, p. 67)

É neste ponto, referente ao agenciamento das escolhas que incidem sobre as balizas de gênero, que recai a questão que quero tocar aqui. Se estamos diante do espaço de um devir-habitar que deve ser ocupado por corpos em performances moventes de gênero, o enfrentamento destas disposições performáticas se dá através da estética: o *camp*. Ou como atesta Denilson Lopes, “o termo *camp* aponta para uma sensibilidade e uma estética marcadas pelo artifício, pelo exagero, presente no interesse por ópera, melodramas e canções românticas”. (LOPES, 2002, p. 36) O *camp* se situaria, segundo o autor, na ruptura entre alta cultura e baixa cultura, como o kitsch, o trash e o brega, remetendo à fechoação, ou seja, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos,

“tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou, pelo menos, uma imagem

mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Por meio do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e da fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas” (LOPES, 2002, p. 38)

Na medida em que reivindica um outro lugar para a performance que não o estabelecido pelas normatizações de gêneros, a ideia de *camp* nos ajuda a compreender a incidência do que chamei de uma certa “violência” da performance – entendendo aqui violência como um estado de urgência, não-controle, insurgência de uma disposição material que vai de encontro a construções socialmente inscritas de padrões comportamentais – no nosso recorte, do que venha a ser a performance do masculino e do feminino. No momento em que borra, embaralha, turva as fronteiras entre gêneros, a performance circunscreve um deslocamento: uma prática ordenada que deriva do corpo, o reconfigura, burla as inscrições de gênero. Para Judith Butler, em sua leitura política destes fenômenos, estaríamos diante de um valor: um processo de deslocamento de eixos normativos, de estremecimento do que a autora chama de uma “metafísica da substância”, em busca de construções “fantasmagóricas” e processuais de outros corpos possíveis.

Sintetizando aqui meu interesse em aportar no corpo *camp* diz respeito à maneira de pensar que estamos diante de uma performance centrada deliberadamente na ideia de artifício, com metáfora decadentista e *ethos* neobarroco, um tipo de disposição corpórea que reconhece o mundo como teatro, o cotidiano como palco e, portanto, se vê diante de implicações políticas e estéticas capazes de abrir novos flancos sobre o agir no mundo que questiona disposições de gêneros. O corpo *camp* é, portanto, a materialização em gestos, olhares, viradas de rostos, cabelos, soerguimento de pernas, de uma conduta que transita, cambaleante, entre os gêneros, deixando um rastro *queer*, incerto, em que se questiona valores, valências, propósitos destas encenações. O corpo *camp* é, antes, uma urgência indizível, da ordem de um fazer que parece não levar em consideração as implicações do ato – daí sua violência de ordem moral – acionando uma ética que é acintosamente estética, fluida, desordenada. As reencenações do corpo *camp*, carregadas de ironia, desdém, espelhos midiáticos, são lugares de tentativa de estabilidade desta natureza inacabada em processo.

O duplo na dublagem

No fanclipe em que vejo um adolescente fã da cantora Miley Cyrus “dublando” em seu videoclipe “Wrecking Ball”, pareço me remeter ao princípio basilar da performance, ou como atesta Richard Bauman, a performance como “consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação com um certo modelo – potencial, ideal, lembrado, dessa ação” (BAUMAN, 1986, p. 114). Esta disposição comparativa é direcionada a um observador que, naturalmente, reconhece a natureza do duplo performático. Em outras palavras, uma performance pressupõe um “de alguém para alguém”, um público: embora, muitas vezes, a audiência seja o self.

Cabe aqui, portanto, resgatarmos também uma certa tradição moderna da performance que situa a questão do atuar como a “encenação de uma habilidade”, ou, como situa Marvin Carlson (2010 p. 171), a consciência que vem com um “outro invisível”, numa ação de luta para incorporá-la. Dessa forma, emerge a questão: o que, de fato, é visível de uma performance? No caso deste vídeo caseiro do fã dublando Miley Cyrus, temos um fã fingindo ser Miley Cyrus. Fingir ser alguém diferente do que de fato se é constitui num exemplo comum de um tipo específico de comportamento humano que Richard Schechner rotula de “comportamento restaurado” ou o agrupamento de ações separadas da pessoa que as executa – teatro ou outros papéis lúdicos, transes, xamanismo, rituais. Aqui, o autor destaca que a habilidade da performance estaria na natureza de incorporação: que seria a busca por rastros, vestígios, índices de um corpo, um outro, a ser materializado numa ação presente. Esta busca pelo gesto ideal, pela maneira digamos mais “coerente” e precisa de traduzir um outro corpo, nos colocaria diante de uma atuação que julgamos hábil. Neste trâmite por materializar a cinesia, o movimento fantasmagórico de um outro, emergem aparatos de valor que estão para além de uma lógica binária. Estaríamos diante de uma valência ou de uma atuação que se propõe verdadeira, digamos, sincera (JANOTTI e SOARES, 2014).

Então, há algo neste fanclipe que vemos que parece chamar atenção para uma certa sinceridade precária: possivelmente estratégica em se fazer exagerada para angariar olhares risíveis e virais nas redes sociais. Vemos então que o risível, o tosco, o *trash*, podem ser eficientes estratégias retóricas de ocupação do espaço midiático na cibercultura – e lembro portanto como vídeos virais de travestis contraventores como Vanessão ou de “dubladores” de divas pop como Walter Mercado ganharam notoriedade numa sociedade que chamamos de alta visibilidade, em que a busca por ocupação do espaço midiático se converte em ordenamentos performáticos que, muitas vezes, agem sobre incidências morais.

Este deliberado “jogar” das ações performáticas estaria alojada naquilo que John Austin (1990) classifica como “o performativo”, ou seja, a ideia de que a validade de um enunciado deve-se menos ao seu caráter de verdade e mais à sua eficácia e oportunidade. Trata-se de demarcar critérios para o reconhecimento do caráter ontológico que existe no performativo. Pensar o performativo como eficácia e oportunidade nos direciona para conceitos e aportes das artes cênicas que lidam com a noção de jogo. Ou como situa Jean-Pierre Ryngaert

“O jogo desliza nos espaços mais ínfimos entre dois atores, dois jogadores; ele existe, de maneira precária, apenas no movimento que o faz nascer, no jorro do instante que possibilita seu surgimento. Se a língua falha para qualificar com exatidão esses fenômenos, ela arrasta, contudo, algumas expressões já prontas que escapam ao vocabulário teatral” (RYNGAERT, 2009, p. 53)

Em busca da experiência *camp*

Pensando na existência de um espaço entre o videoclipe “Wrecking Ball” de Miley Cyrus e o vídeo feito pelo fã através da retransmissão de uma partilha do sensível, vou em busca de que tipo de experiência é partilhada neste interstício. Estou aqui tratando experiência como o conjunto de fenômenos vividos e organizados em valores que estruturam o indivíduo, inaugurando sua subjetividade e lhe posicionando em relação ao mundo. Neste caso, intento particularizar um tipo de experiência sensível: a *camp*. Ou aquela cuja partilha se dá através do reconhecimento e da validação de um corpo *camp*, exagerado, desestabilizador de gêneros, de forma a que quem performatiza e quem observa a performance se colocam partilhando um conjunto de valores comuns e que também desestabilizam valores supostamente inscritos na enunciação.

Quero dizer que achar verdadeira, bela, feia, tosca ou qualquer adjetivação que possa ser evocada diante de vídeo do fã dublando “Wrecking Ball” parece se ancorar na ordem de uma partilha: reconhecer o tosco como uma sinceridade é algo que eu partilho na observação deste vídeo de fã, mas é tão somente a minha observação que corrobora de códigos culturais inscritos na enunciação. Eu partilho e experiencio o *camp* que há no fanclipe e isso, portanto, me leva a reconhecer que a performance é também uma mediadora.

A performance se encontra mediando sujeitos, articulando subjetividades dentro de experiências culturais⁴, reorganizando valores dentro das poéticas dos corpos que ocupam os ambientes midiáticos. Se a experiência é uma ação de experimentação direta, ou seja, uma espécie de processo na dimensão prática da vida, a performance

“é o momento de uma exposição. Um corpo se expõe e ao se expor cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma, não previamente, mas à medida em que aparece” (BRASIL, 2011, p. 5)

A definição sobre performance de André Brasil, na ênfase em torno da efemeridade, da aparição, da dinâmica de uma forma, de seu movimento – lento – de criação sobre o corpo, me parece em consonância com a tradição sobre a performatividade, ou seja, a ação da performance. Aqui é particularmente importante a noção de movimento: a produção de sentido dos atos, das ações, dos gestos. Um corpo em ação gerando uma camada sensível sobre a qual repousam crenças. Por isso a noção de movimento – e o contínuo entre performatividade e performance – na base de ligação entre indivíduos.

Faço aqui uma pausa para decantar conceitos que venho colocando em operação. São eles: performance, performatividade e performativo. Não vai aqui qualquer tentativa de estancar o fluxo dinâmico destas palavras, mas circunscrevê-las na forma com a qual lido com elas nas minhas observações. Tomo aqui portanto:

1. performance como o enunciado, o aqui-e-agora de um corpo, num contexto, numa lógica de atuação, que estaria articulado tanto a uma premissa de construção do eu na vida cotidiana (GOFFMAN, 1975) quanto de uma busca por uma forma (ZUMTHOR, 2007) e de uma lógica do encontro (RYNGAERT, 2009), da atuação para outrem ou como o outro condiciona/modula regras de atuação.

2. performatividade como a ação, movimento, recorte da matéria-corpo que coloca em síntese intenções (DORT, 2010), a energia da presença, disponibilidade, a escuta, a

⁴ Ao pensarmos subjetividades e, portanto, sujeitos, estamos circunscrevendo tais premissas dentro de um lastro também antropológico. O sujeito é um fundamento que se encontra dependente de sua gênese antropológica, uma vez que é na sua experiência cultural que encontra-se o cerne dos modos de agir, julgar, desejar. Como atesta Vladimir Safatle: “regularidades esperadas nas capacidades cognitivas, expressivas e judicativas dos sujeitos”. (SAFATLE, 2012, p. 2) “Crítico a categoria de sujeito é tentar nos acordar daquilo que chamam de ‘sono antropológico’”, ou seja, a consciência dos limites do alcance das noções culturais que “colonizariam” o nosso olhar”. (SAFATLE, 2012, p. 3)

ingenuidade ou a sagacidade, a capacidade de apreensão dos códigos no espaço potencial do enunciado (BARRET e LANDIER, 1994), reação, imaginação, cumplicidade, júbilo, conflito, adesão.

3. performativo como valor, resultado mesmo que em processo, validade efêmera, impactos nas transformações e nas interações entre os sujeitos (TURNER, 2011), apreensões em sistemas culturais, rearranjos materiais de signos e imagens “entre o que se vê e o que se diz, entre o que se fez e o que se pode fazer” (RANCIÈRE, 2009).

A beleza do clichê ou um quase-fim

O garoto dublando “Wrecking Ball”, de Miley Cyrus, é uma tentativa de dar corpo e voz a um outro insurgente que emerge. É Miley Cyrus e a Cultura Pop que insistem em se juntar ao corpo do garoto. A busca pela fama dele? A tentativa de fazer de se “inserir” da Cultura Pop transnacional, ciber, através das redes sociais? Desconfio que é uma tentativa de estar mais perto do ídolo. E estaria propondo aqui enxergar uma política do corpo, uma estratégia que se desenha no devir, na possibilidade de integrar estes fluxos de informação do midiático.

O que nos interpela? A performance. Um corpo. Ou vários. Os gestos.

É desta disposição material que emergem as questões que aqui enceno. Da ordem de uma violência de um corpo sobre outro, do apagamento dos traços do imitador, da emergência do corpo do imitado. Das sombras que vão deixando rastros.

O menino quer ser Miley Cyrus.

E ele é Miley Cyrus.

Neste lugar incerto em que a fantasia e a ficção se irmanam. Em que o jogo de se fazer clichê é solução e “grito de alerta” para a busca da “palavra mais certa”.

REFERÊNCIAS

ALTER, Jean. **A Sociosemiotic Theory of Theater**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990.

AUSTIN, John. **How to do Things with Words**. 3.ed. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel – Tratado de Antropologia Teatral**. São Paulo: Hucitec, 1994.

BATESON, Gregory. **A Theory of Play and Fantasy**. In: SALEN, Katie e ZIMMERMAN, Eric. *The Game Designer Reader: The Rules of Play Anthology*. Cambridge/Londres: MIT Press, 2006. p. 314-128.

BAUMAN, Richard. **Story, Performance and Event. Contextual Studies in Oral Narrative**. Nova York: Cambridge University Press, 1986.

BRASIL, André. **A Performance: Entre o Vivido e o Imaginado**. In: PICADO, Benjamin; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos e CARDOSO FILHO, Jorge. *Experiência Estética e Performance*. Salvador: Edufba, 2014. p. 131-145.

CARLSON, Marvin. **Performance: Uma Introdução Crítica**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

DE CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano – Artes de Fazer**. 21.ed. São Paulo: Vozes, 2014.

DORT, Bernard. **O Teatro e Sua Realidade**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1975.

JANOTTI, Jader e SOARES, Thiago. **Mentiras Sinceras me Interessam**. In: XXIII Congresso da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2014, Belém (PA). Anais Eletrônico. Disponível em http://www.compos.org.br/biblioteca/sinceridade-jeder-thiago-compos_2165.pdf. Acesso em 19 de julho de 2014.

LANDIER, Jean Claude e BARRET, Gisèle. **Expressão Dramática e Teatro**. Porto (Portugal): Asa Editora, 1994.

LOPES, Denilson. **O Homem que Amava Rapazes**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

MORIN, Edgar. **As Estrelas – Mito e Sedução no Cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OMAR, Arthur. **Antropologia da Face Gloriosa**. São Paulo: Cosac Naify, 1997.

RAMONEDA, Bianca. **Só**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, Representar**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SOARES, Thiago. **A Estética do Videoclipe**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.
_____. **Videoclipe – O Elogio da Desarmonia**. Recife: Livro Rápido, 2004.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos, Metáforas**. Niterói (RJ): Eduff, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Em Torno da Ideia de Performance**. In: _____. *Performance, Recepção, Leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.