

A PERFORMANCE E O RITUAL NA PROJEÇÃO PÓSTUMA DE TUPAC SHAKUR

Performance and ritual in the postum projection of Tupac Shakur

Actuación y ritual en la proyección postum de Tupac Shakur

Patrick Alexsander Bastos Santos

Graduado em Artes Visuais e Mestre em Comunicação: Mídia e formatos narrativos, pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia - UFRB.

E-mail: patrick8alexander@gmail.com

Renata Pitombo Cidreira

Doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA, professora associada da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB.

E-mail: pitomboc@yahoo.com.br

Resumo

Nosso objeto empírico são as projeções falsamente holográficas em homenagem a celebridades falecidas, as chamadas *delebs* (*dead celebrities*). Nesse artigo voltaremos-nos, particularmente, ao que tange os problemas da performance e do ritual, situando a projeção póstuma de Tupac Shakur nesse contexto. Desse modo, veremos como as afecções têm um papel fundamental nos modos de recepção, ao passo que esses últimos são determinantes para compreender as projeções sob a perspectiva que escolhemos.

Palavras-chave: *Deleb*. Performance. Ritual. Tupac Shakur. Recepção.

Abstract

Our empirical object is the falsely holographic projections as a tribute to dead celebrities, also known as “delebs”. In this article we will turn particularly to what concerns the problems of performance and ritual, as we place the posthumous projection of Tupac Shakur in this context. Thereby, we will see how the affections have a fundamental role in the modes of reception, while the latter are determinants to comprehend the projections under the perspective we have chosen.

Keywords: *Deleb*. Performance. Ritual. Tupac Shakur. Reception.

Resumen

Nuestro objeto empírico son las proyecciones falsamente holográficas en honor a celebridades muertas, las llamadas (*dead celebrities*). En este artículo, nos centraremos particularmente en los problemas de la performance y el ritual, ubicando en este contexto la proyección póstuma de Tupac Shakur. De esta forma, veremos cómo los afectos juegan un papel fundamental en los modos de recepción, mientras que estos últimos son determinantes para comprender las proyecciones desde la perspectiva que elijamos.

Palabras clave: *Deleb*. Performance. Ritual. Tupac Shakur. Recepción.

Introdução

Este artigo é um recorte da dissertação de mestrado deste pesquisador. A dissertação em questão é voltada para as performances simuladas de artistas falecidos ou *delebs* (*dead celebrities*) (D'ROZARIO, 2007) que são produzidas a partir da projeção de um corpo virtual, que faz alusão à imagem holográfica, ao longo da dissertação buscamos construir um mapa conceitual que possa nos auxiliar na análise de espetáculos dessa modalidade. Neste formato de artigo a proposta é trazer alguns pontos fundamentais desse mapa, de modo a pensar, sobretudo, acerca da performance e a dinâmica ritual dos espetáculos de *delebs*. Debruçando-nos, assim, sobre o espetáculo pseudo-holográfico¹ de Tupac Shakur, que teve lugar no Festival Coachella, em 2012.

A tecnologia utilizada trata-se de um melhoramento da *Pepper's Ghost*, apropriada e modernizada pelo inventor alemão Uwe Maass, nomeada de *Musion Eyeliner*. Ela possibilita a criação de imagens que dão a falsa sensação de hologramas tridimensionais, de modo a ser empregada para “trazer à vida” desde animações propriamente ditas, como a cantora virtual japonesa Hatsune Miku ou a banda virtual Gorillaz, até os artistas, Tupac Shakur, Michael Jackson, Eazy-E, Ol' Dirty Bastard, e no Brasil, Cazuza e Renato Russo.

Uma vez que não tivemos acesso ao espetáculo propriamente dito, nosso objeto empírico serão vídeos hospedados no *youtube*, que nos permitem o “acesso indireto” ao *show*. Embora não haja um vídeo oficial da apresentação do Tupac simulacro disponível, há uma série de vídeos, feitos pelos fãs e hospedados no *youtube*. Dentre esses, escolhemos aquele cuja resolução era

melhor e com o mínimo de interferências externas, como o principal material para analisar². Ainda, para que possamos ter pontos de vistas de filmagem diversos e acesso a outros comentários, usamos duas outras captações alternativas, que serão o material secundário³.

I. Pensando a performance: *corpo performático e corpo performativo*

A arte da performance tem, como um de seus principais motes, a aproximação entre a arte e a vida, ligada a uma tentativa de ruptura com a noção de arte enquanto empreendimento estético institucionalizado e a incessante busca de uma reafirmação do corpo, da presença, assim como a reivindicação da potencialidade artística do comportamento cotidiano. Tudo isto, segundo Monclar Valverde (2018), aponta a ideia subjacente à performance de não só rejeitar os formatos clássicos e estabelecidos da arte, mas de superar a própria representação (ambição que é vista com controvérsia pelo autor).

O posicionamento crítico adotado por Valverde (2018), frente aos pressupostos implícitos na arte da performance, tem como base a experiência do corpo próprio, junto à defesa da indissociabilidade entre percepção, ação e expressão, que encontramos em Merleau-Ponty e que somente seria possível *pelo corpo*, pois o corpo seria a sede de toda a experiência. A ideia de uma sensibilidade passiva a processos intelectivos da percepção não é aceita por Merleau-Ponty (2004; 2006), que defende a tese de que há uma *percepção originária*. Para o filósofo, o ato de perceber o mundo não é um ato de recortar os objetos percebidos, e não corresponde a uma operação isolada dos

¹ Fazemos uso dessa estranha nomenclatura, “pseudo-holográfico”, por entender que tal técnica não pode ser designada como um holograma, do ponto de vista óptico, por se tratar de uma imagem bidimensional e não tridimensional (ainda que seu resultado final assemelhe-se muito a um holograma, de modo que é frequentemente referido assim, mas de forma indevida).

² “2PAC HOLOGRAM LIVE Coachella | RARE | | High Quality | | HD|” de 2014, com aproximadamente 15 milhões de visualizações. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uJE8pfPVRo>> Acessado em: 1 de março de 2020

³ “Tupac Hologram Snoop Dogg and Dr. Dre Perform Coachella Live 2012”, postado em 2013, com 53,8 milhões de visualizações (escolhido por ser o mais acessado e o que possui mais comentários). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TGbrFmPBVoY>> Acessado em: 1 de março de 2020. Por último, “2pac - Full Performance - Coachella 2012 (best audience response version)”³ (por ser o que melhor capta o áudio da plateia), de 2012, com pouco mais de 153 mil visualizações. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-hSzUIMPhNM>> Acessado em: 1 de março de 2020. Evidentemente, o número de visualizações de cada um está sujeito ao momento de escrita desse artigo.

sentidos, mas a uma disposição movente do corpo no mundo. Ou seja, a percepção acontece tomando os objetos na sua relação e nossa capacidade de perceber está diretamente implicada em nossa capacidade de movermo-nos.

É importante notar que o movimento e a apropriação perceptiva integrada nele acontece “no caldo da cultura, no fluxo das significações, a partir das quais a nossa experiência é sempre retomada” (VALVERDE, 2018, p. 124). Esta atribuição de sentido, marcada pela cultura em que a percepção se manifesta, é já expressão, pois, uma vez que percebemos o mundo de acordo com a movimentação do corpo, a própria percepção configura-se como expressão deste movimento. Portanto, percepção, expressão e ação estão profundamente imbricadas – o que aponta que perceber é já expressar. A ação está efetivamente associada ao impulso do corpo em enveredar pelo mundo que se exprime na intencionalidade do sujeito e resulta no próprio movimento, bem como na aderência ou na contração aos estímulos, até porque “as forças a que estamos submetidos seriam incapazes de exercer-se na total ausência de disposição.” (VALVERDE, 2018, p. 125)

Uma consequência inevitável desta via interpretativa é que a própria percepção está subsumida a uma determinada atuação corporal. Este é, finalmente, um dos pontos cruciais da crítica de Valverde àqueles pressupostos da performance.

No âmbito da experiência estética, a fortiori, pode-se afirmar que a recepção de uma obra de arte é mobilizadora e não se reduz a uma atitude apenas contemplativa (e, menos ainda, uma ausência de atitude), mas supõe uma atuação corporal, uma “performance”, ou seja, um desempenho comportamental, por sua vez, igualmente expressivo (Ibid, p. 125).

Questiona, assim, a apologia da performance, que parece não notar o caráter performativo das ações do cotidiano, que, como vimos, está expresso no próprio modo de viver e perceber o mundo. Como consequência, vincula-se a essa ideia outra igualmente equivocada: a de que o receptor apenas atua sobre a obra quando levado a tomar a perspectiva de autor. O que a fenomenologia da percepção nos mostra é que a recepção, como tal, possui caráter performativo perante a obra, assim como a experiência cotidiana contém também performatividade. Contudo, essa situação não coloca a

performance artística em pé de igualdade com a performance da vida, pois seria enganoso agarrar-nos à concepção totalizante de que tudo é performance.

Nesse sentido é que, Renata Pitombo Cidreira (2013), inspirada na distinção entre performatividade integrada e performatividade pura, de André Helbo (2010), propõe, no campo da aparência, as noções de *corpo performativo* e *corpo performático*.

No primeiro caso, o ator/ indivíduo se mostra através de seu corpo; no segundo “num espaço determinado, na relação entre ator/performer e seu entorno, o corpo torna-se outra coisa que um corpo, porque ele é olhado diferentemente pelo ator e pelo espectador, que se colocam de acordo sobre as condições da enunciação” (p. 11) ou da atuação (CIDREIRA, 2013, p. 154-155)

Ficamos, portanto, com esta clara distinção relacional, entre a performance como expressão do vivido, que é aquela do *corpo performante* ou *performativo* e uma outra, do campo das artes performáticas, em que há uma intenção de produzir uma experiência estética e induzir determinadas relações entre quem atua e quem observa, que é a do *corpo performático*. Assim, a performance cênica, relativa ao palco, que é a que mais se aproxima das projeções póstumas é produzida de forma *performática*, não *performativa*.

2. A performance e sua condição presencial

Ao estudar a poesia e suas formas de recepção Paul Zumthor toma como crucial o estudo da performance, uma vez que seu legado relaciona-se ao estudo da poesia oral, mas também por compreender que a recepção de textos literários não prescinde de performatividade, de modo que o autor nos diz que:

...performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como savoir-faire. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein

comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.
(2007, p. 31)

A partir desse raciocínio, em paralelo com outras definições de performance, a característica central que se mantém é a imprescindibilidade de um corpo e a afirmação reiterada de sua presença⁴. Isto é válido tanto para a arte da performance, quanto para a performatividade cotidiana (ainda que para esta última não se faça necessário a hipertrofia da presença).

Em nosso caso, ao passo que é inegável que lidamos com uma produção audiovisual, ela não pode ser enquadrada na mesma espécie de produção (tanto do ponto de vista técnico quanto simbólico) que é o cinema ou a televisão, por exemplo. Diferentemente desses últimos, cuja materialidade e mediação estão visíveis para o espectador (nesse caso, mais a televisão do que o cinema) e nos quais há a evidente clareza de que o que está sendo mostrado é um construto, uma ficção fruto de um roteiro (nesse caso, mais o cinema que a televisão), o pseudo-holograma de *deleb*, por sua vez, busca esconder sua mediação e impor-se como uma presença real.

Segundo o viés etnológico apresentado por Zumthor (2007), a performance serve como constituinte da forma de uma manifestação determinada. Nesse caso, o problema do registro audiovisual é, então, de ordem formal: a forma do vídeo não corresponde à forma da dança, por exemplo. Todavia, isso apenas nos leva de volta ao problema da presença, pois a forma da dança implica um corpo presente capaz de compartilhar, de forma vibrátil, sua experiência poética e performática com outros corpos que também impõem sua presença. Em suma: a dança acontece na co-presença.

⁴ Vale notar que Zumthor elabora sua concepção de performance a partir da de Dell Hymes, sobre a qual ele retém quatro traços: 1. “A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (p. 31), o que sublinha o caráter ritual da performance; 2. “A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma ‘emergência’, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar” (p. 31); 3. A performance “é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (p. 31-32), além de possuir “reiterabilidade”, que é uma qualidade repetível porém não redundante desta conduta; 4. A performance, ao transmitir algum conhecimento, modifica-o através de seu ato performativo – “ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca.” (p. 32)

O vídeo, por outro lado, não dispõe destas relações, pois ainda que mostre a dança, media, enquadra e produz um deslocamento espaço-temporal através da produção de uma imagem, que está subsumida aos percalços e particularidades da tecnologia que a produz. Todavia, os pseudo-hologramas parecem produzir um tensionamento com relação ao vídeo, tanto no que diz respeito à produção de presença (que está diretamente ligada à “performatividade”), quanto à recepção, de modo a sugerir outra abordagem.

3. Dos rituais às afecções: um diálogo possível entre Richard Schechner e Jesús Martin-Barbero

Voltando-nos à perspectiva dos estudos da performance, na busca de um possível diálogo entre os diferentes pontos de vista em nossa abordagem, vemos que para Schechner (2013), “rituais são memórias coletivas codificadas em ações” (p. 52, tradução nossa), mas estas ações, assim como na definição de Martin-Barbero, não estão enclausuradas à própria imediatez, pelo contrário, reverberam em outras dimensões da vida humana. De modo que podem se desdobrar no auxílio a determinadas dificuldades psíquicas e/ou somáticas, ao lidar com transições, com hierarquias, relacionamentos, assim como podem também engendrar transformações ou deslocamentos temporários (*Ibid*). É interessante como as definições sobrepõem-se justamente em seu aspecto central, todavia é importante levar em conta os diferentes pontos de partida entre os autores: um deles parte do campo da comunicação e considera as ritualidades, gramáticas de leitura que o objeto comunicacional oferece ao público, enquanto o segundo interpreta a dimensão ritual existente no campo da performance.

Assim, a qualidade emergente e cumulativa (que se repete de modo a produzir o re-conhecimento) apontam para a dimensão ritual presente nos *shows* pseudo-holográficos, de modo a determinar, na recepção e na afecção provocadas por este tipo de evento, a produção sensível de determinadas gramáticas que permitem sua interpretação, assim como uma série de disposições que regulam nosso modo de vida contemporâneo.

Embora Schechner demarque uma diferenciação entre ritual e entretenimento, a partir da diáde que o autor nomeia de “a diáde da eficácia-entretenimento” (p. 79, tradução nossa) em que o ritual promove a eficácia por um lado, enquanto por outro, a performance teatralizada, estetizada, promove o entretenimento, o autor admite não considerar esta diáde como uma oposição entre pólos, mas como um *continuum*. De sorte que é razoável a existência de performances em que o ritual e o entretenimento coexistem, diferenciando-se de umas a outras nas proporções destas características. Assim, se por um lado “o propósito da performance é em sua maior parte dar prazer, exhibir, ser bela, ou passar o tempo, então a performance é um entretenimento” (*Ibid*, p. 80, tradução nossa), por outro, o autor dirá logo em seguida que “o fato é que nenhuma performance é pura eficácia ou puro entretenimento” (*Ibid*, p. 80, tradução nossa). Assim, uma performance voltada para o entretenimento, como a que pesquisamos, pode conservar seu vínculo com a dimensão ritual, o que nos permite admitir que as *delebs* estabelecem ritualidades, tanto do ponto de vista do *show* “ao vivo”, como do vídeo – embora sejam ritualidades bastante distintas, em cada caso.

Para Schechner (2013) os rituais podem ser entendidos a partir de quatro perspectivas: estruturas⁵, funções⁶, processos⁷ e experiência⁸. No que diz respeito a essa última, cabe ressaltar que a coletividade do público produz uma situação especial de modo que, como nos diz Phillip Auslander (2017), na esteira de Gracyk (1996), “o ouvinte individual tem a oportunidade de comungar com outros colegas fãs e experimentar uma ligação afetiva ilusória com o *performer*” (p. 169). É interessante notar como a ligação com o *performer*, nos casos excepcionais das projeções, ainda subsiste, a partir de uma conexão com o ídolo, que está ligada, em certa medida, a um reconhecimento de sua

figura e “performatividade” no palco. Mas, para além da ligação com o *performer*, este próprio comungar sugere também uma ligação afetiva entre os espectadores, até porque (e por isso mesmo) o reconhecimento daquele espectro visual dá-se coletivamente. Essa ligação pode ser pensada através da noção de Turner (1974) de *communitas* trazida por Schechner em sua investigação sobre o ritual, em que explica que “enquanto num estado liminar, pessoas [...] sentem-se em sintonia com seus camaradas; diferenças pessoais e sociais são postas de lado. Pessoas são elevadas, varridas, tomadas” (p. 70, tradução nossa).

Por fim, há dois fatores proclamados por Schechner que são características fundamentais de qualquer processo ritual (ao menos um deles aparece): a transformação e a transportação. Enquanto a transformação é mais comumente associada a ritos de passagem, a transportação pode facilmente ser associada ao nosso objeto empírico. A transportação pode ser vista em “rituais liminoides, efetuando uma mudança temporária – às vezes nada mais do que uma breve experiência de *communitas* ou longas horas interpretando um papel” (SCHECHNER, 2013, p. 72, tradução nossa). Esta mudança temporária acontece nos espetáculos de música, como já vimos, através de uma breve experiência de *communitas*. A noção de transportação parece ter parentesco com a de comunidade afetiva, de inspiração kantiana, de modo que supõe a experiência como algo comunicável, o que implica que nossa interpretação do fenômeno dá-se, não de forma solipsista ou privada, mas com o outro, numa intersubjetividade transcendental. Assim, é possível defender uma experiência de *communitas*, mesmo na recepção do registro videográfico dos espetáculos, ainda que em menor intensidade que o *show* “ao vivo”, e que não goze do mesmo tipo de partilha *a posteriori*, no mundo prático.

No fim das contas, é pertinente afirmar que a ligação afetiva propiciada pelo ambiente, contexto e performatividade durante um espetáculo como o que investigamos é, por si mesma, o traço principal que marca este acontecimento enquanto ritualístico, para além do próprio comportamento restaurado e as outras características já tão sondadas até aqui. Pois, como afirma Schechner (2013), “ritual é também uma forma de

⁵ “what rituals look and sound like, how they are performed, how they use space, and who performs them” (SCHECHNER, 2013, p. 56)

⁶ “what rituals accomplish for individuals, groups, and cultures” (*Ibid*)

⁷ “the underlying dynamic driving rituals; how rituals enact and bring about change” (*Ibid*)

⁸ “what it’s like to be ‘in’ a ritual” (*Ibid*)

conectar com um coletivo, lembrar ou construir um passado mítico, construir solidariedade social, e formar ou manter uma comunidade” (p. 87, tradução nossa).

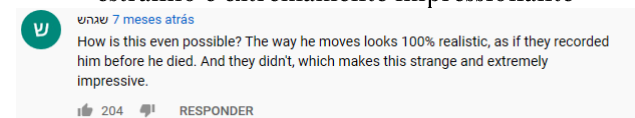
4. A projeção póstuma simulada de Tupac Shakur

Tupac Amaru Shakur, ou simplesmente Tupac, morre precocemente em 13 de setembro de 1996, aos 25 anos, vítima de um homicídio. Ele foi cantor (*rapper*), letrista e ator, e é considerado por muitos como um dos nomes mais significativos do cenário do *rap* e do *hip hop* de todos os tempos. No dia 15 de abril de 2012, quase dezesseis anos após sua morte, uma projeção bidimensional, que dá a ilusão de um holograma (tridimensional), é apresentada no *Coachella Valley Music and Arts Festival*, à fervilhante aglomeração de 75000 espectadores. A projeção simula performar as canções *Hail Mary* e *2 Of Amerika's Most Wanted*, duas das canções mais consagradas da sua carreira que, embora bem conhecidas, a performance empregada não é a reprodução ou imitação de nenhuma feita em vida pelo artista, mas uma produção totalmente nova, da ordem da simulação. Isso foi possível graças a utilização de um dublê de corpo, que atuou em seu lugar, somada à magia da tecnologia digital.

Ao assistir, o espectador é confrontado com a imagem de Tupac no que havia de mais emblemático em sua aparência, seu estilo, enfim, sua aparição (CIDREIRA, 2013), que é justamente o corpo na forma que aparece e impõe sua presença em seus modos estilístico e performativo, como vemos *simulado* nas imagens da projeção: vê-se um Tupac sem camisa, à maneira que costumava apresentar-se ao vivo, uma calça *sagging* branca, tatuagens espalhadas pelo corpo e um grande crucifixo pendurado no pescoço.

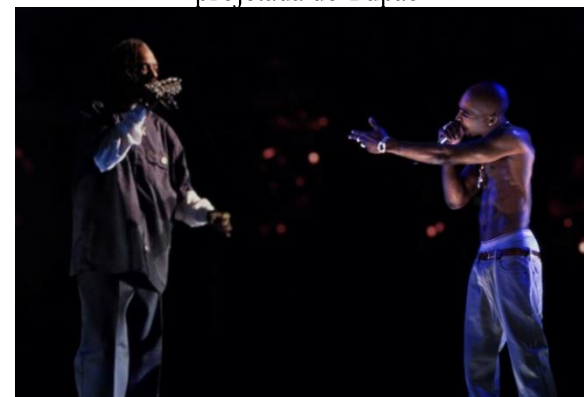
Desde o primeiro movimento, é perceptível como todo o gestual, o movimento, é assustadoramente verossímil à do artista. O truque mostra-se, pois, bastante sofisticado. Um fã qualifica-o como “extremamente impressionante” (Fig. 1). Se o efeito quase chega a convencer, numa mistura de “ilusão perceptiva” e desejo de reconhecer o ídolo, seu aspecto material perde a força com a entrada de Snoop Dogg, para cantar *2 of Amerika's Most Wanted*, pelo confronto entre o corpo de carne e o simulacro de luz (Fig. 2). Seu aspecto afetivo, por outro lado, é reforçado pelo sentimento nostálgico e emotivo de vê-los juntos de novo – ainda que de forma falseada.

Figura 1 – Numa tradução livre, o usuário comenta: “Como isso é possível? A maneira como ele se mexe parece 100% realista, como se tivessem gravado-o, antes de morrer. E não gravaram, o que faz disso estranho e extremamente impressionante



Fonte: Extraído de seção de comentários no youtube.

Figura 2 – momento em que há o “dueto” entre Snoop Dogg e a *deleb* projetada de Tupac

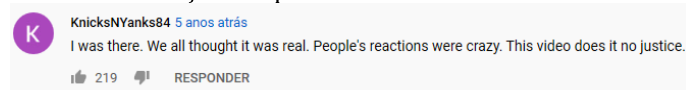


Fonte: Frame extraído de vídeo disponível no youtube.

Para a produção de efeito de realidade há, além dos índices convencionalmente reunidos e o desejo dos fãs, toda a dimensão intersubjetiva e intercorpórea integradas nessa percepção, que são sugeridas tanto pelo ajuizamento do gosto, em Kant, quanto pela hermenêutica fenomenológica de Merleau-Ponty. E que, no jogo de percepção do simulacro de *Tupac*, consegue colocar braço onde há simulacro de braço, cabeça onde há simulacro de cabeça, etc., posto que, em ressonância comunicativa com a comunidade afetiva, já que o ajuizamento estético é um sentimento comunitário, tira-nos de nossa dimensão subjetiva, para transportar-nos a sentir junto ao outro.

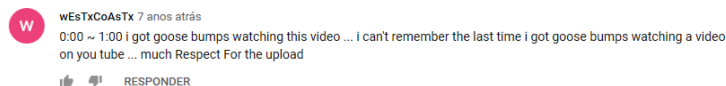
A aura que sustenta a experiência daquele momento está completamente envolvida pela relação profundamente afetiva que se tem pelo morto e que encontra apaziguamento em sua vivificação — no vigor dos traços reunidos ali e que é arrematado por todo o contexto fantástico promovido no festival, que pode levar, até mesmo, à suspensão da descrença (Fig. 3). Com o vídeo, o efeito ainda aparece, mas claro, de forma reduzida e ressignificada (Fig. 3), num outro contexto de recepção e a partir de uma mídia distinta — mas, os comentários que fazem referência a emoção profunda são, ainda, alguns dos mais frequentes (Fig. 4 e 5). Todavia, a experiência com esta *delebr* não é somente harmoniosa, já que frequentemente causa estranhamento. Pode ainda haver emoção, como pode-se reconhecer a familiaridade vigente no espectro, mas essa familiaridade não deixa de ser desconcertante de algum modo, quer o motivo esteja claro para o espectador ou não (Fig. 6). Há ainda, uma menor parcela do público que acha esse tipo de homenagem desrespeitosa ou assustadora (Fig. 7).

Figura 3 – Em tradução livre: “Eu estava lá. Todos nós pensamos que fosse real. A reação das pessoas foi louca. Esse vídeo não faz jus.”



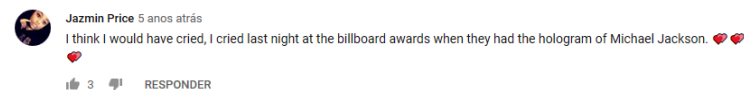
Fonte: Extraído de seção de comentários no *youtube*.

Figura 4 – Em tradução livre: “Eu tive arrepios assistindo a esse vídeo... não me lembro a última vez que tive arrepios vendo um vídeo no *youtube*... muito Respeito pelo *upload*”



Fonte: Extraído de seção de comentários no *youtube*.

Figura 5 – Em tradução livre: “ Eu acho que eu teria chorado, eu chorei ontem à noite com o *bma* quando passaram o holograma de Michael Jackson.”



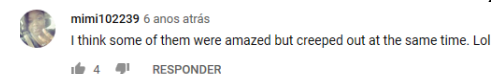
Fonte: Extraído de seção de comentários no *youtube*.

Figura 6 – Em tradução livre: “Algo nisso simplesmente não parece certo”



Fonte: Extraído de seção de comentários no *youtube*.

Figura 7 – Em tradução livre: “Eu acho que alguns deles ficaram maravilhados mas assustados ao mesmo tempo.”



Fonte: Extraído de seção de comentários no *youtube*.

Ainda assim, o que essa suspensão da descrença revela é como naquele contexto singular da projeção as pessoas são varridas por uma força de comoção, que leva, num acordo coletivo, a agir como se estivesse na presença do artista. O que não significa necessariamente que aquela mídia é capaz de produzir aquela presença, mas tão somente que todo o contexto estabelecido remete a um sentimento de vínculo com relação ao artista — talvez por isso também, a sensação ao assistir o vídeo quando se chega em casa é de que não corresponde ao que foi sentido, uma vez que a magia daquele momento, que se produz naquela força ritual e coletiva é unívoca. Claro, isso não se produziria sem os acordos tácitos envolvidos, que por sua vez são diferentes dos que estão envolvidos na performance real de um artista real.

O vigor da “ressurreição” de Shakur deve-se, em parte, à sua qualidade vestigial. Trata-se da aproximação dos rastros do que fora Tupac, reconstituído de forma minuciosa, numa coleção de traços simbólicos que remetem à sua biografia, de modo a conseguir o pretendido: a emoção dos fãs à flor da pele. Por outro lado, essa minuciosa coleção acaba também por denunciar o artifício, evidenciando o símbolo, denegando a tentativa de falseamento de presença e revelando a simulação. Desse modo, a tentativa de restituir o corpo performático, não passa mesmo de tentativa. A distinção

ontológica entre corpo e imagem sempre limita a *delebs* projetada à condição de simulação. Ou seja, pode-se concluir que, não respeitada a condição presencial, a performance esvazia-se, pela própria natureza dessa operação. Evidencia-se portanto, aquilo que fora formulado anteriormente neste texto, que partindo da noção de performance, particularmente, há necessidade do corpo de carne, osso e existência, para se falar em presença (COHEN, 2002; VALVERDE, 2018; ZUMTHOR, 2007). Certamente, essa noção está colada à forma com que Merleau-Ponty situaria a presença, isto é, está relacionada, portanto, ao corpo fenomenológico, que percebe, se expressa e age, inevitavelmente.

Considerações finais

No que diz respeito à dimensão performática das *delebs*, ainda que possamos estabelecer relações, investigar seus efeitos, sob um leque interpretativo dos estudos em performance, como sugerido por Schechner, não há como qualificá-las, em si, como performances, uma vez que os estudos mais aprofundados no campo apontam para a hipertrofia da presença, que não há no objeto. O que temos é uma rede complexa que provoca certos efeitos de presença no público, mas que está muito mais ligada ao contexto estabelecido que à instauração efetiva de alguma espécie de corpo presente.

As ritualidades, ou seja, as configurações perceptivas e os hábitos instaurados por determinado meio, em determinado tempo e espaço, estão ainda a se esboçar, visto que falamos de um meio novo e que tivemos algumas experiências singulares, mas que estão ligadas às relações que temos com os novos meios digitais. As relações perceptivas que se tem com esse tipo de espetáculo são herdeiras de outros modos de recepção, particularmente, o cinema e o espetáculo de música, reiterando, portanto, as configurações de seu formato expressivo, a saber, concêntricas, submetidas ao regime das telas (ainda que a projeção o reconfigure) e à perspectiva planimétrica.

Na performance simulada, o elemento de conformação da forma (ZUMTHOR, 2007) que é inerente a toda e qualquer performance não está ali, já que esta é uma possibilidade apenas inaugurada pelo corpo

performante, de modo que seria necessário uma co-presença, que é, inclusive, o que nos oferece a condição da contingência, elemento essencial no que diz respeito à presença. Quando voltados ao momento da recepção percebemos, de toda forma, que se instauram efeitos de presença, de performance e, portanto, efeitos de contingência, mas que somente aparecem sob o vigor das afecções acionadas. Assim, mesmo no vídeo, vemos comentários sugerindo a forte emoção sentida ao lidar com o material em questão. O que não prova, por sua vez, a capacidade das projeções de *delebs* de se levar ao engano, ou de gerar presença: o público *sabe* que se trata de uma ilusão. A questão que emerge como fulcral nessas relações é como todo esse aparato técnico, social e cultural, se converge para atrair os afetos, instigar os sentidos e com isso elevar os ânimos, mesmo diante da simulação de uma performance. Parece-nos que toda essa força eleva-se além do normal justamente por essa performance entre aspas ser a única possível de se ver daqueles artistas.

Referências

Auslander, P. (2017). “Ver é Acreditar”: A performance ao vivo e o discurso da autenticidade na cultura do rock. In Almeida, Laís Barros Falcão de; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org.), Circuitos Urbanos e Palcos Midiáticos: Perspectivas Culturais da Música ao Vivo (pp. 167-194). Trad: Bruno Jaboorandy. EDUFAL.

Cidreira, R. P. (2013). As formas da moda: comportamento, estilo e artisticidade. Anablume, p. 145-154.

Cohen, R. (2002). Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação. Ed. Perspectiva.

D'rozario, D., et al. (2007) The Use of Images of Dead Celebrities in Advertising - History, Growth Factors, Theory, Legality, Ethics and Recommendations. NA - Advances in Consumer Research, 34, 446-450.

Martin-Barbero, J. (1998) Prefácio à quinta edição espanhola. In *Dos Meios às Mediações*.

_____. (2002). *Ofício de Cartógrafo: Travesías Latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de cultura econômica.

Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologia da Percepção* (3ª ed.) Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. Martins Fontes.

_____. (2004). *O Olho e O Espírito: seguido de A linguagem direta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Trad: Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. Cosac & Naify.

Schechner, R. (2013). *Performance Studies: An Introduction*. Ed. Routledge.

Valverde, M. (2018) *A instituição do sensível: uma hermenêutica da experiência estética*. J. Andrade.

Zumthor, P. (2007) *Performance, recepção, leitura* (2ª ed.). Trad: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosac Naify.