

# O corpo em performance



## **Organizadores**

Antonio Hildebrando

Lyslei Nascimento

Sara Rojo

N.Cham. 792.028 C822 2003

Título: O Corpo em performance : imagem, texto,  
palavra .



61610507

350148

IMAGEM

TEXTO

PALAVRA

Este livro, como todo resultado de um pensamento teórico que se admite ainda em formação, é um reflexo parcial de um processo conjunto de pesquisa vivido durante cerca de um ano. Esse processo, que se vem realizando nas esferas do repertório e do arquivo (oficinas, eventos, mesas-redondas, filmes), objetiva atingir diversos canais de percepção, sendo a letra impressa apenas um deles. Muitas pessoas o compartilharam conosco e ainda o continuam fazendo através de inúmeros projetos, encontros e debates que, por certo, não serão concluídos com esta publicação.

Entendemos este livro como mais um passo dado em direção a redes que tecem saberes diferentes e, principalmente, como uma nova tentativa de abertura, no interior do espaço acadêmico, a práxis alternativas de conhecimento: trata-se de um processo progressivo que inclui atividades de diferentes ordens. Entre essas pesquisas - que poderiam, a princípio, parecer díspares - o marco teórico e a perspectiva conjunta configuraram, em alguns níveis, uma reflexão importante sobre a questão da performance. As atividades do NELAP constroem-se, portanto, nas fronteiras, exatamente como nosso objeto de estudo.

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Departamento de Letras Românicas  
Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP)

© 1ª edição em 2003 (Todos os direitos reservados aos autores)

Este livro pode ser reproduzido, no todo ou em parte,  
desde que citada a fonte.

Organização: Antonio Hildebrando  
Lyslei Nascimento  
Sara Rojo

Revisão, projeto gráfico e editoração:  
Vívien Gonzaga

Capa: sobre fotografia que integra o trabalho *Cicatriz*,  
de Rosângela Rennó, realizado a partir de original  
do acervo do Museu Penitenciário Paulista, e  
gentilmente cedida pela artista.

---

C822 O corpo em performance: imagem, texto, palavra /  
Antonio Hildebrando, Lyslei Nascimento, Sara  
Rojo (organizadores). – Belo Horizonte: NELAP/  
FALE/UFMG, 2003.

188 p.: il.; 21 cm

ISBN: 85-87470-51-5 C822

1. Performance (Arte). 2. Artes cênicas. 3. Cinema. 4. Literatura e tatuagem. 5. Teatro grego. 6. Língua portuguesa – Estudo e ensino. I. Hildebrando, Antonio. II. Nascimento, Lyslei. III. Rojo, Sara.

CDD: 700

---

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP)  
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha  
31270-901 - Belo Horizonte - MG  
Telefone: 31 3499-5106  
email: nelap@ufmg.br  
http: www.lettras.ufmg.br/nelap

792.025  
C. 02.  
2003

**Antonio Hildebrando  
Lyslei Nascimento  
Sara Rojo  
(Organizadores)**

**O CORPO EM PERFORMANCE**  
imagem . texto . palavra

**U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA**



**61610507**

**NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA**

Belo Horizonte  
NELAP/FALE/UFMG  
2003

# Sumário

- 7 Prefácio**
- 17 A letra e a cena: encenação do texto não-dramático**  
Antonio Hildebrando (Artes Cênicas / EBA - UFMG)
- 31 Performances escritas: o diáfano e o opaco da experiência**  
Graciela Ravetti (FALE - UFMG)
- 63 O teatro da vida sonhada: o cinema de Andy Warhol & Paul Morrissey**  
Luiz Nazário (EBA - UFMG)
- 97 Tatuagens e cicatrizes: performances narrativas na contemporaneidade**  
Lyslei de Souza Nascimento (FALE / COLTEC - UFMG)
- 113 Corpo e mente: performance e oficinas**  
Jane D'arc (COMUNICAÇÃO - PUC), Marcos Alexandre, Sara Rojo e Welington Guimarães (FALE - UFMG)
- 145 Notas para encenação de Alceste, em Áulis e Prometeu**  
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa (FALE - UFMG)
- 171 Artes performáticas e aquisição de normas cultas**  
Evelyne Dogliane (FALE - UFMG)
- 183 Sobre os autores**

## *Prefácio*

A partir dos anos sessenta, o conceito de performance passa a abranger não só o exercício de atuar, de interpretar e de desempenhar ato ou ação dramática em um espaço definido como artístico, como também a insinuação de um expediente e um articulador teórico, que é utilizado nas artes, na antropologia, na política e em outras áreas e disciplinas cujos discursos impõem um outro olhar sobre o homem nos conturbados anos que viriam.

O termo passa a fazer referência a performances de caráter antropológico e artístico, a um determinado tipo de debate e de embate social e a textos narrativos perlocutórios que colocam, cada vez mais, a linguagem, o corpo, a política e as representações sociais, culturais e artísticas em contínua tensão. Mas a história do conceito de performance não nasce aí. Podemos rastrear a sua origem nos rituais religiosos ou míticos de diversas culturas, nas improvisações da *Commedia Dell'Arte*, nos ritos sociais que o homem concebe como ser de linguagem.

Essa abrangência poderia, de alguma forma, invalidar o uso do conceito para analisar determinadas práticas de linguagem. Se todas elas podem ser passíveis de avaliação sob o conceito de performance, seria essa uma ferramenta capaz de estabelecer uma interpretação, uma leitura ou uma interação efetiva na contemporaneidade? Segundo a reflexão que vimos realizando no Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (NELAP), através do Projeto de Pesquisa "A Palavra e a Imagem: diálogos e transposições", o conceito de performance configura-se como um instrumental teórico que, ao funcionar dentro das possibilidades de "arquivo e de repertório",<sup>1</sup> o faz de forma diversa, múltipla, e cada vez mais aberta a liames do sujeito com o ambiente político, social e artístico em que vive.

O conceito de performance atua, assim, no interior do arquivo (o que foi registrado, escrito e canonizado), fazendo com que o texto, além de seus limites e fronteiras, produza questionamentos e

---

<sup>1</sup> Taylor, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: Ravetti, G. e Arbex, M. (org). *Performance, exílio e fronteiras*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas. FALE / UFMG, 2002.

revoltas nas margens da letra escrita, do paradigma, no modelo cristalizado da forma, para, no repertório – um conjunto de saberes paralelos ao conhecimento impresso –, abrir possibilidades de confluências e encontros de saberes, por meio do resgate de um comportamento esquecido<sup>2</sup> e, dessa maneira, constituir-se enquanto atuação política e consciente no presente. É, por assim dizer, um constructo teórico que funciona como um articulador móvel de diversas práxis, tendo como eixos centrais: estabelecer um diálogo anímico/sígnico com um outro (Deus, público, leitor),<sup>3</sup> reescrever e resgatar a memória, valorizar tanto o processo quanto o resultado de ações e desempenhos e modificar o estatuto anterior à performance nos âmbito do “fazer saber, fazer acreditar e fazer fazer”.<sup>4</sup> Essa modificação, no entanto, devemos acrescentar, não se alicerça na produção de procedimentos didáticos ou dogmáticos.

---

<sup>2</sup> Schechner, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.

<sup>3</sup> Com ou sem referentes externos a esse próprio diálogo. Aqui entramos na questão da representatividade versus *presentatividade* do ato performático.

<sup>4</sup> De Marinis, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

Este livro, como todo resultado de um pensamento teórico que se admite ainda em formação, é um reflexo parcial de um processo conjunto de pesquisa vivido durante cerca de um ano. Esse processo, que se vem realizando nas esferas do repertório e do arquivo (oficinas, eventos, mesas-redondas, filmes), objetiva atingir diversos canais de percepção, sendo a letra impressa apenas um deles. Muitas pessoas o compartilharam conosco e ainda o continuam fazendo através de inúmeros projetos, encontros e debates que, por certo, não serão concluídos com esta publicação.

Entendemos este livro como mais um passo dado em direção a redes que tecem saberes diferentes, e principalmente como uma nova tentativa de abertura, no interior do espaço acadêmico, a práxis alternativas de conhecimento: trata-se de um processo progressivo que inclui atividades de diferentes ordens. Entre essas pesquisas – que poderiam, a princípio, parecer díspares – o marco teórico e a perspectiva conjunta configuraram, em alguns níveis, uma reflexão importante sobre a questão da performance. As atividades do NELAP constroem-se, portanto, nas fronteiras, exatamente como nosso objeto de estudo. Vale assinalar que a performance é

uma arte de fronteira porque rompe convenções e "formas e estéticas, num movimento que é ao mesmo tempo de quebra e aglutinação".<sup>5</sup>

Antônio Hildebrando analisa, em seu ensaio, o conceito de performance na encenação de textos não-dramáticos a partir da distinção proposta por Pavis entre *performer/ator*, visualizando a possibilidade de que o artista possa ser ambas as coisas. Assim, o ensaísta articula os conceitos de teatralização e dramatização, segmentados em três abordagens do texto impresso: transposição, adaptação e recriação.

Evelyne Dogliane, ao ter como objeto de pesquisa e análise a língua e a linguagem, circunscreve o seu recorte teórico a partir da hipótese de que a aquisição desse repertório poderia dar-se pelo desenvolvimento de estratégias oriundas de uma prática pedagógica cujo instrumental seria o texto teatral colocado em cena a fim de obter-se competências e habilidades lingüísticas.

Graciela Ravetti lança uma série de questionamentos partindo de uma pergunta básica que se

---

<sup>5</sup> Cohen, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989:27.

constrói no texto: "pode-se compaginar performance e escrita?". Ao término de suas indagações, sua conclusão aponta para uma possível ruptura de fronteira: "até onde se pode aceitar como performático um tipo de narrativa que seja, ao mesmo tempo, arquivo e recuperação de formas de expressão corporal, mantendo a força transgressora?". As respostas não estão dadas, ao contrário, ao acercar-se da noção de performance com indagações quanto à sua natureza e conformação, a ensaísta instaura um olhar de viés, de soslaio, que nos alerta para a precariedade da rede que nos prende a antigos instrumentos de poder.

Jane D'arc, Marcos Alexandre, Sara Rojo e Welington Guimarães procuram entender quando uma oficina teatral adquire um caráter lúdico e performático, no sentido de um comportamento recuperado, e em que medida esse comportamento transforma e resgata, no sujeito, o sentido da existência, da sociabilidade e do uso de diversas linguagens.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> A investigação, neste caso, dá-se a partir da análise de diversas oficinas realizadas pelo grupo de teatro Mayombe ou de outras nas quais seus integrantes participam.

Lyslei Nascimento, por sua vez, analisa o conceito de performance a partir das inscrições do e no corpo dentro do que poderia ser chamado de sistema carcerário. Metaforicamente, não só é performance o que se produz dentro dos limites de uma prisão, mas também o confinamento e a aridez da linguagem. A tatuagem enquanto ato e imagem, ao ferir a pele, produz signos narrativos que, mesmo na tentativa de sua rasura, geram novos signos, outras significações. Desse modo, o corpo fala e é falado, encena e é encenado no palco da pele e da página.

Luiz Nazário, ao refletir sobre a tensão entre arte e vida, aplica o conceito de performance a certas práticas estéticas e políticas do cinema experimental que se cristalizam nos filmes *underground* de Andy Warhol e Paul Morrissey. Nesse sentido, a performance do obsceno, do que está fora de cena, pauta-se pelo uso estético e político do corpo e da linguagem. O corpo, performático e múltiplo, sofre e exerce mutações naturais em cena, exibindo-se como persona e personagem, simultaneamente, num processo contínuo de construção e desconstrução de mitos em oposição à fixidez do corpus dogmático.

Tereza Virgínia Barbosa apresenta o conceito de performance em relação ao teatro, mais especificamente à tragédia do mundo clássico. Ao tomar o termo como uma prática de artes visuais – teatro, poesia, música e dança –, associa o teatro antigo à celebração das orgias e mistérios de Dionísio e à representação do ciclo da vida. Em seu estudo enfoca a maquiagem da morte no mundo antigo para uma possível superação do inevitável. Assim, a ensaísta pensa a performance no sentido de ação ritualizada e facilitadora do viver.

Em todos esses textos o corpo configura-se como um suporte privilegiado do fazer performático. Nesse sentido, a performance, como conceito, desempenho ou metáfora, permeia a totalidade dos ensaios e cria sua própria trama, seu próprio eixo gravitacional.

O *corpo em performance*, portanto, pretende atuar dentro daquilo que se registra e se configura como pertinente – e como mobilizador de margens, de territórios, de saberes engavetados, logo, como uma prática interpretativa da ordem do impertinente. Procuramos as contaminações, as experiências diversas, os saberes em trânsito, os deslocamentos e os múltiplos olhares que provocam o questionamento

do arquivo, procurando resgatar as forças que resistem às infinitas formas de encarcerar a liberdade, a resistência e a voz.

Nosso livro pretende ser um objeto móvel e mutante que possa ser re-escrito em práxis e em espaços diversos: da sala de aula à tela do cinema. Não queremos que, mudo, faça parte apenas de uma biblioteca, desejamos que seja uma ferramenta de trabalho para pesquisadores, artistas e professores. Assim ele nasceu e esperamos que continue a ser re-escrito por todos os nossos leitores.

Antonio Hildebrando  
Lyslei Nascimento  
Sara Rojo

## *A letra e a cena: a encenação do texto não-dramático*

Antonio Hildebrando

Na maior parte da história do teatro ocidental, a literatura dramática foi o elemento privilegiado na **abordagem do fenômeno** teatral. Em sua *Poética*, Aristóteles já abrira caminho para a idéia de que o valor do espetáculo se apequenava frente ao texto literário ao afirmar que o "espetáculo, embora fascinante, é o menos artístico e mais alheio à poética; dum lado, o efeito da tragédia subsiste ainda sem representação nem atores; doutro, na encenação, tem mais importância a arte do contra-regra **do que a dos poetas**" (Aristóteles, 1981: 26).

Ampliando o rol de interpretações de Aristóteles, posso dizer, de forma bastante livre, que o filósofo não pregava a subordinação do espetáculo ao texto; apenas lhe dava um estatuto próprio, uma "poética" própria, segundo ele, do domínio do contra-regra. Interpretando desta maneira, penso que Aristóteles apenas preconizou a existência de duas artes: a do texto dramático e a da encenação.

Desde o "contra-regra" de Aristóteles ou, mais precisamente, o *didaskalus* do teatro grego, passando pelo *meneur de jeu* medieval, pelos arquitetos e cenógrafos renascentistas e barrocos e pelos grandes atores do século VXIII e inícios do XIX, sempre houve alguém que tinha a função de organizar o es-

petáculo ou instruir os atores. Mas, para o surgimento da encenação como arte autônoma como a concebemos hoje, foi preciso aguardar até o naturalismo e o aparecimento de "encenadores" como Antoine<sup>1</sup> e Stanislavski, entre outros. Nas palavras de Bernard Dort, "o advento do encenador provoca no exercício do teatro o aparecimento de uma nova dimensão: a reflexão sobre a obra. Entre esta obra e o público, entre um texto "eterno" e um público que se modifica, submetido a condições históricas e sociais determinadas, existe agora uma mediação" (Dort, 1977: 68).

O surgimento da figura do encenador/mediador possibilitou o início do processo de libertação – que chegará ao auge com a obra de Antonin Artaud – do teatro do jugo da literatura, garantindo-lhe o estatuto de arte autônoma e não de simples veículo da literatura dramática. Perdendo muito do seu privilégio, a letra, entretanto, não foi expulsa do teatro e é, cada vez mais, incorporada a partir de textos não-dramáticos. Explodindo a separação entre os gêneros, o teatro contemporâneo traz para a cena textos que, em sua gênese, não pressupunham uma atualização cênica.

---

<sup>1</sup> André Antoine (1853-1943). Empregado da Companhia de Gás de Paris, fundou o Théâtre Libre e é considerado, pela maioria dos estudiosos, como o primeiro encenador moderno. Para um maior conhecimento de suas idéias sobre o teatro: Antoine, A. *Le théâtre*. Paris: Les Editions de France, 1932.

Se pensarmos no papel do encenador hoje, veremos que este, ultrapassando a função de organizar cenicamente o espetáculo de acordo com a tradição, assegurando-lhe unidade e criando uma "bela moldura" – possivelmente a função do contra-regra de Aristóteles – assumiu a posição de leitor privilegiado, tornando-se uma espécie de co-autor. No caso do drama, ele não só transpõe para o palco a encenação proposta pelo autor na obra impressa, mas a interpreta e, às vezes, modifica-a, influenciando decisivamente no sentido, na "mensagem" a ser decodificada pelo público. Note-se, entretanto, que, como alerta Jean Jacques Roubine,

Até uma época recente, digamos até o fim da década de 1950, a noção de *polissemia* não era praticamente admitida. Supunha-se que um texto de teatro veiculava um único sentido, do qual o dramaturgo detinha as chaves. Assim sendo, cabia ao encenador e aos seus intérpretes a tarefa de mediatizar esse sentido, fazer com que ele fosse apreendido (compreendido, sentido...) da melhor maneira possível pelo espectador. (Roubine, 1998: 48)

Na verdade, desde que a necessidade de expressão do ser humano trouxe à luz realizações chamadas artísticas, a busca pelo entendimento dos processos criativos tende a degenerar-se na tentativa de aprisionar tais realizações em moldes rígidos, impondo-lhes regras, criando limites, fornecendo receitas de "excelência" estética. Se, por um lado, tais "receitas" podem, mais do que servir de norte aos criadores, representar um entrave à criação, por ou-

tro, funcionam como um desafio para artistas "rebel-des", dando impulso a novas criações.

Assim se dá com o drama, aqui considerado apenas como uma composição para o palco. Trata-se de um texto literário que, em sua gênese, pressupõe uma posterior encenação e, embora possa – e deva – ser lido e analisado independentemente de sua atualização cênica, somente nesta ultrapassa os limites da literatura para tornar-se um dos elementos constitutivos do teatro.

Coloca-se, assim, em primeiro lugar, o fato de o dramaturgo, ao escrever uma peça, ter em mente uma encenação ulterior, determinando os recursos que irá utilizar. Como afirma Anne Ubersfeld:

é difícil (salvo raríssimos casos) compreender a produção do texto de teatro sem levar em conta o fato capital de que o texto de teatro não poderia ser escrito sem a presença de uma teatralidade *anterior*; não se escreve para o teatro sem saber nada de teatro. Escreve-se para, com, ou contra um código teatral preexistente. De um certo modo a "representação", no sentido mais amplo da palavra, preexiste ao texto; o autor de teatro, quando não está ele mesmo envolvido na produção teatral, não escreve, apesar disso, sem a perspectiva imediata do objeto-teatro: a forma da cena, o estilo dos atores, sua dicção, o tipo de figurino, o tipo de história que conta o teatro que ele conhece, e outros tantos elementos que inserem o autor em um certo modo de escrita (Ubersfeld, 1981: 14)

Complementando a esclarecedora citação, é preciso dizer que mesmo questões práticas (tipo de

público a que será apresentado, duração prevista para o espetáculo e até, no caso do autor/encenador, a verba disponível para a montagem) costumam assumir importância determinante nas escolhas do autor que pretende ver sua obra encenada.

Evidentemente o que nos faz reconhecer, de imediato, este "certo modo de escrita" é a presença das falas dos personagens, representadas pelos diálogos e – no caso do teatro épico – também pelas narrações ou letras das canções. É necessária, entretanto, a percepção de que o texto para o teatro comporta dois tipos de enunciados: o composto pelas falas e o composto pelas rubricas ou indicações cênicas, também chamadas de didascálias.

As rubricas são fundamentais para se chegar à especificidade do drama, ou seja, elas surgem da consciência do autor de estar escrevendo uma obra que, como já disse, pode ser lida, mas, normalmente, tem como objetivo último ser transposta para um outro código, que incorpora e ultrapassa o lingüístico. A partir dessa consciência, o enunciador do texto dramático funciona como o primeiro encenador, enviando ao destinatário – o leitor (no papel de encenador virtual) – informações que situam as falas dos personagens no tempo e no espaço, bem como fornecendo "dicas" sobre suas motivações e intenções secretas não expressas nas falas.

O "desprezo" pelas rubricas aponta para a indefinição que cerca o estudo de dois objetos distintos: drama e encenação. Vítor Manuel de Aguiar e Silva,

apenas para citar um exemplo, afirma que “no drama, as figuras se desenham como gestos... o dramaturgo não domina as suas personagens e para as revelar, só pode recorrer à voz, ao gesto, ao silêncio e à encenação” (Aguiar e Silva, 1973: 218). Tal afirmação talvez seja pertinente em relação à encenação, mas, no drama escrito, o autor pode recorrer a algo mais: às rubricas.

Para a encenação, portanto, a letra não é necessariamente o ponto de partida. Este pode ser, por exemplo, apenas as sensações e sentimentos experimentados pelos atores em seus “laboratórios”, surgindo daí a possibilidade de, posteriormente, “aparecer” um roteiro escrito – espécie de síntese de uma experiência coletiva – que seria, então, um “texto do teatro”; resultado do processo teatral, não do literário; ponto de chegada, não de partida. É nesse movimento que se inserem os textos não-dramáticos quando passam a funcionar como elemento verbal de uma encenação.

Fixado na letra, o texto, seja “para” ou “do” teatro, é sempre, em certa medida, provisório. Aguarda apenas que uma nova encenação, ao mesmo tempo releitura e reescrita cênica, lhe imprima novas variantes, novos sentidos, mesmo sem modificar nenhuma palavra. A cada vez que leio o *Auto da alma*, de Gil Vicente, pensando em uma possível montagem (apenas para “encenar” meu pensamento), vejo a alma a despir o “vestido e jóias que lh’o imigo deu” (Vicente, 1967: 159) ao mesmo

tempo em que os representantes da Igreja guardam sofregamente tais objetos em um grande baú. Assim, com a inserção de um elemento cênico não sugerido pelo autor em suas rubricas, as intenções da Igreja de purificar e "aliviar" o peso da alma não mais seriam as que Gil Vicente procurou mostrar nesse auto. Embora tal alteração pudesse ser justificada pela crítica do autor à Igreja, levada a termo em outros autos, o fato é que a encenação põe em questão a própria noção de autoria. Como observa Patrice Pavis, é sempre necessário, no processo de encenação, perguntar

A que *ideologização* são submetidos o texto dramático e a representação? O texto, seja ele dramático ou espetacular – só se compreende em sua *intertextualidade*, principalmente em relação às formações discursivas e ideológicas de uma época ou de um *corpus* de textos. Trata-se de imaginar a relação do texto dramático e espetacular com o *contexto social*, isto é, com outros textos e discursos mantidos sobre o real por uma sociedade. Sendo esta relação das mais frágeis e variáveis, o mesmo texto dramático produz sem dificuldade uma infinidade de leituras e, portanto, de encenações imprevisíveis a partir somente do texto. (Pavis, 1999: 124)

Para se transformar em voz é que a letra pede, exige uma estrutura, uma forma (não "fôrma"), uma construção própria. A sua prerrogativa de poder vir a ser o ponto de partida de um espetáculo, de "participar" de uma encenação, torna o texto para o teatro uma obra com um estatuto próprio que lhe permite ser, ao mesmo tempo, completa e lacunar e

por isso fascinante, exigindo do leitor uma maneira especial de a ler.

A leitura do drama pode ser extremamente prazerosa, mas é preciso, nessa abordagem, uma postura diferente da que temos em relação à poesia ou à narrativa. O que é normalmente apontado como sendo o problema na leitura do texto para o teatro, ou seja, as lacunas a serem preenchidas pela encenação,<sup>2</sup> pode-se transformar em sua maior qualidade. A sua leitura é atraente justamente porque o leitor pode preencher as "lacunas" com a sua imaginação e "completar" o sentido do que está na letra com a sua própria interpretação, tornando-se, com isso, um encenador virtual com total liberdade para corroborar ou subverter a "mensagem" do autor. Esse preenchimento de lacunas, gerando o processo aqui chamado de encenação virtual, torna-se ainda mais radical na encenação de textos não-dramáticos. Sem o apoio de rubricas, normalmente presentes nos textos escritos para o teatro, mostram-se ainda maiores as possibilidades de atribuição de sentidos propiciadas pela encenação virtual.

Para que o leitor venha a se tornar um encenador virtual, entretanto, a "imaginação" precisa agir dentro de um determinado espaço cênico (palco ita-

---

<sup>2</sup> Não que a poesia e a narrativa sejam necessariamente fechadas, sem lacunas, mas não pressupõem, como no caso do drama levado à cena, a existência de outro elemento mediador que não seja o leitor.

liano, palco elizabetano, arena, rua etc.) e de suas convenções. Como observa Jean-Pierre Ryngaert,

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto "a caminho do palco". (Ryngaert, 1996: 25)

Se penso, mantendo o exemplo, na "alma" a caminho da salvação e "do palco", preciso construir um cenário, vesti-la com um determinado figurino, iluminá-la e corporificá-la na figura de um ator, seja ele um daqueles que posso encontrar no meu arquivo teatral-televisivo-cinematográfico, ou um vizinho alçado a condição de ator, ou mesmo um ser imaginário, mas com corpo e voz altamente definidos que me permitam vê-lo e ouvi-lo. Eu, como leitor, preciso dominar o mecanismo que me faça sair da frente do livro para estar, virtualmente, na posição de espectador que vê no palco a letra transformada em voz. O mesmo processo, elevado à máxima potência, mostra-se uma ferramenta necessária para a transposição cênica do texto não-dramático.

É claro que a letra levada à cena, quando retorna às prateleiras da biblioteca, mantém a sua independência. Mesmo integrada ao espetáculo, ela não se "dissolve" ao calor dos refletores. O espectador médio percebe o texto ou quaisquer dos outros elementos cênicos – iluminação, figurino, cenário –

como um elemento à parte, embora não possa determinar o grau de fidelidade do encenador à letra impressa. Não são raros, à saída de um espetáculo teatral, comentários elogiosos em relação ao texto ou à iluminação, por exemplo, e depreciativos em relação ao espetáculo como um todo e vice-versa.

Em nosso trabalho com a encenação de textos não-dramáticos, o ator tem a possibilidade de, a partir de sua própria encenação virtual do material impresso, assumir o controle sobre a sua criação. Assim, além de aprofundar-se no estudo da relação letra/cena, adquire maior consciência dos processos de construção de textos dramaturgicos. É impossível descrever detalhadamente, aqui, todos os processos utilizados e os resultados alcançados. Em linhas gerais, cada caminho trilhado oferece diferentes possibilidades para a discussão de questões ligadas à encenação e ao desempenho do ator. E, nesse sentido, vem-se impondo a distinção entre ator e *performer*. Para Pavis,

num sentido mais específico, o *performer* é aquele que fala e age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O *performer* realiza uma encenação de seu próprio eu, o ator faz o papel de outro." (Pavis, 1999: 284-5)

Com a encenação de textos não-dramáticos rasuramos a distinção proposta por Pavis criando uma via de mão dupla entre *performer*/ator, seja

quando o texto serve de pretexto para a exploração do universo pessoal, seja quando os laboratórios geram situações para as quais são selecionados textos. Assim, dois processos básicos articulam nosso trabalho: a teatralização e a dramatização, segmentadas em três principais abordagens do texto impresso: *transposição*, processo no qual procuramos levar à cena o texto impresso sem quaisquer cortes ou acréscimos; a *adaptação*, que pressupõe uma adequação aos princípios do texto escrito para o teatro, e a *recriação*, que utiliza a idéia básica proposta pelo tipo de texto abordado na construção de um novo texto.

Segundo Pavis, teatralizar "é interpretar cenicamente usando cenas e atores para construir a situação. O elemento visual da cena e a colocação em situação dos discursos são as marcas da teatralização"; em nosso caso, com a performance *Acasa*, construída a partir de classificados de compra e venda de imóveis, a letra foi transposta à cena sem qualquer adaptação aos princípios do texto dramático. Por outro lado, ainda segundo Pavis, a dramatização "diz respeito unicamente à estrutura textual: inserção em diálogos, criação de uma tensão dramática e de conflitos entre os personagens, dinâmica da ação". Unindo teatralização e dramatização, preparamos o espetáculo *Cárcere*, criando um roteiro atento aos conceitos fundamentais para a construção do drama de viés aristotélico – principalmente a fábula, o conflito, unidades, tensão dramática, carac-

teres – e, posteriormente, partindo para a procura de poemas que se “encaixam” no roteiro proposto.



*Acasa, performance* construída a partir de anúncios classificados



Cena do espetáculo *Cárcere*

Enveredando pelas questões que envolvem a relação letra/cena – o duplo ator/performer, o papel do diretor/encenador, os pressupostos de formação do ator presentes nas principais “escolas” de atuação do século passado –, a encenação de textos não-dramáticos tem, no mínimo, possibilitado aos participantes interrogar-se, revendo a tradição e forçando os limites, sobre os princípios fundamentais do fenômeno teatral.

**Bibliografia:**

ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Aristóteles, Horácio, Longino. A Poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1981.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral – 1880-1980*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

RYNGAERT, Jean Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1973.

UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur, lire le théâtre II*. Paris: Sociales, 1981.

VICENTE, Gil. *Teatro de Gil Vicente*. Lisboa: Portugália, 1967.

***Performances escritas:  
o diáfano e o opaco da experiência***

Graciela Ravetti

Traduções: Melissa Gonçalves Boechat e  
Karla Fernandes Cipreste

Leio Néstor Perlongher:

[...]  
un trazo  
(deleble persistencia)  
en el enroque de los magmas  
en el cuadriculado del mantel

– mental, la sala  
de entrecasa (arte kitsch)  
compostelaba medianías  
en el corset de voile, leve y violado.

Pero los voladitos  
de los encajes del mantel urdían  
más que un texto una forma, una figura...<sup>1</sup>

O único saber, diz Lacan, é o saber inconsciente. A performance é um dos caminhos da exteriorização desse saber, o desenho que sai da alma na busca constante que nos é negada em sua visibilidade, mas que nos desafia com sua concreitude diáfana e que, em sua projeção ao exterior, refaz paisagens individuais e culturais. É imagem trans-

---

<sup>1</sup> "um traço / (delével persistência) / no roque dos magmas / no quadriculado da toalha / – mental, a sala / da entrecasa (arte kitsch) / compostelava medianias / no corset de voile, leve e violado. / Porém os babados urdiam / mais que um texto uma forma, uma figura (Perlongher, 1996: 379).

lúcida, fugitiva, ubíqua, mas sua ausência resulta tão manifesta e visível como a do ar, a de um rastro deixado por um barco na água, dos resíduos de uma tristeza, da falta de alguém que se ama. Possui a qualidade do etéreo, ainda que palpável, vazio de materialidade, mas cheio e transbordante de substância inatingível. Transparente, porém não deixa ver através de si porque a presença do invisível desenhado pela experiência desse saber – que busca com paixão fazer-se consciente, no momento em que aparece é tão contundente que absorve a mirada de quem o *especta*. É móvel. O performático não é imagem congelada, é ato dentro de uma imagem, ações de imagens em espetáculos de natureza diversa. É visível apenas ao olho, também performático, de quem compartilha a experiência, seja como ajudante, seja como espectador, seja como leitor, seja como um mero *voyeur* que passa.

A performance obstrui nossa condição de objetos arquiváveis. Como encaixotar uma performance? Como fazer uma gaiola para aprisioná-la?

A performance possui um germe interno que a constitui de forma sutil, e é justamente esse o ponto que incita a contradição, o ataque, e convoca à defesa: o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar esse fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro; entre a produção espontânea; entre o mostrar e o refletir sobre o mostrado. No fundo, as questões neurálgicas são as relacionadas às perguntas: a performance é prepa-

rada ou espontânea? se é preparada, em quê se distingue da artificialidade do teatro tradicional?<sup>2</sup> a performance pode repetir-se ou existe apenas como um sopro que não pode assemelhar-se a outro? E outras: o recente e progressivo descobrimento do valor epistemológico da performance não caracterizaria um novo surto de colonialismo, já que, outra vez, as comunidades humanas que vivem na periferia do "alto capitalismo" são observadas em sua corporalidade para constituir-se em novos objetos antropológicos? a rejeição radical da escrita e a condenação da mesma como elemento definitivo

---

<sup>2</sup> Meléndez, 2001: 539, cita Diana Taylor: "Em inglês, 'performance' se utilizou geralmente para referir-se a dois fenômenos que são essencialmente antitéticos. Em seu sentido mais comum, a palavra poderia ser traduzida por atuação ou *mise en scène*. Se o teatro se considera uma arte híbrida – texto e espetáculo – *performance* se definiria em oposição ao teatro dramático, um sub-gênero teatral. Em seu outro sentido, *performance* chegou a representar quase o *oposto do teatro*; se tornou independente para constituir-se em diversas formas teatrais que resistem a categorizações: *performance art*, *public art*, instalações vivas, etc. Na teoria, *performance art recusa a institucionalização do teatro e tenta subverter um sistema de representações acusado de ser cúmplice de um sistema social repressivo*". ("En inglés, 'performance' se ha utilizado generalmente para referirse a dos fenómenos que son esencialmente antitéticos. En su sentido más común, la palabra se podría traducir como puesta escénica o *mise en scene*. Si el teatro se considera un arte híbrido - texto y espectáculo - *performance* se definiría en oposición al texto dramático, un sub-género teatral. En su otro sentido, *performance* ha llegado a representar casi lo *opuesto de teatro*; se ha independizado para constituirse en diversas formas anti-teatrales que resisten categorización: *performance art*, *public art*, instalaciones vivas, etcétera. En teoría, *performance art* rechaza la institucionalización del teatro e intenta subvertir un sistema de representaciones acusado de ser cómplice de un sistema social represivo" (tradução de Meléndez – do inglês).

de destruição de saberes corporais, ao mesmo tempo em que afirmam registrá-las para a posteridade, para a história, não seriam um novo caso de desprestígio da teoria nascida na "periferia" do "centro", já que esse tipo de literatura, em muitos casos, é produzido justamente em tais regiões?

Sobre a performance escrita<sup>3</sup> podem-se levantar mais e não menos comprometedoras perguntas: pode-se compaginar performance e escrita? o que tem a ver performance com autobiografia? trata-se do mesmo fenômeno literário? e com relação às memórias, em que sentido os testemunhos narrativos são performáticos? até onde se pode aceitar como performática um tipo de narrativa que seja, ao mesmo tempo, arquivo e recuperação de formas de expressão corporal, mantendo sua força transgressora? em que medida a busca de novas formas de escrita, pautadas por diferentes registros, pode ser considerada performática? em que bases podemos admitir como performático um tipo de texto que é simultaneamente ficcional, teórico e autobiográfico?

A performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem,

---

<sup>3</sup> Sobre esse tema, trabalhei em outras publicações, como em Ravetti, 2002 e Ravetti, 2001(a) e 2001(b).

e que passam a ser pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser re-escrito, mas que, de alguma forma, deve ser restituído a um passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente.

**Transgênero performático:  
a escrita como arquivo**

A performance, como diz Diana Taylor, é uma forma de preservação e transmissão da memória, especialmente em comunidades ou setores sociais que um dia careceram da escrita. Escrita sem maiores especificações, uma vez que o termo remete exatamente ao que por tal se considera no Ocidente. Não levo em consideração aqui as formas de inscrição material (os quipos ou glifos, por exemplo) que essas comunidades praticam ou praticaram, pois o conflito só se realiza entre os que possuem a escrita (de tipo ocidental) e os que dela carecem – sejam grupos humanos portadores de marcas étnicas, sejam estigmatizados pela pobreza e pelo desamparo político. Quando digo escrita de tipo ocidental penso, sobretudo, em uma classe de texto que exige, para ser decifrado, certos modos e procedimentos de leitura (alfabética), o que a situa como mais determinada e definida por suas condições de leitura que por sua forma de produção. Para Taylor, a performance diz fortes impropérios ao poder dominador da escrita e, principalmente, insurrecciona-se contra a consolidação de posições que

escrituralmente se mantiveram e se apresentam como tradição, contra a destruição de diferenças não fáceis de prever pelo registro, e contra a má interpretação irremediável de tantas culturas. Argumenta Taylor:

O arquivo e o repertório têm sido sempre fontes importantes de informação, ambos excedendo as suas limitações, mesmo nas mais letradas sociedades. Sua relação não é, por certo, de um binarismo direto – com o escrito e o arquivístico constituindo o poder hegemônico e o repertório produzindo o desafio anti-hegemônico. [...] Ainda que a relação entre o “arquivo” e o “repertório” não seja por definição antagonística ou de oposição, o documento escrito tem reiteradamente anunciado o desaparecimento das práticas performáticas contidas na transmissão mnemônica. A escrita tem servido como uma estratégia de repúdio e de clausura das práticas corporificadas que proclama descrever. (Taylor, 2002: 20)

Claro está que é necessário esclarecer que no que se refere ao arquivo é imprescindível deslindar o que são as guerras de apropriação, de possessão, de autoridade. Em última instância, o que se faz e o que se quer fazer com o arquivo? de que tipo de arquivo estamos falando? daquele que é um móvel, um edifício e, conseqüentemente, passível de ser saqueado, queimado, copiado? do inconsciente? de outras formas, mais sutis e impalpáveis de registro? do corpo educado pela cultura? de textos escritos?

E, se sabe: o sólido se retém com mais facilidade que o diáfano; o opaco, que o transparente.

Contra as tendências genocidas que se serviram de práticas escriturais, a performance possibilitou, desde o princípio dos tempos, o registro e a permanência daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos. Trata-se de outros tipos de arquivo. Ou, para dizê-lo de outra maneira, o não dominar os procedimentos ocidentais de leitura e escritura não implica não possuir memória, história ou reminiscências. Por esses motivos se justifica estudar as ações performáticas quando nos interessamos por nossas tradições, cultura e arte: é porque tudo o que somos e o que sabemos nos remete sempre a um mais além do sacralizado pela escrita e, mais que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua – qualquer língua – pode articular por si mesma.

Derrida, em *Mal de arquivo*, levanta hipóteses que concernem à *impressão da assinatura freudiana* sobre “su propio archivo, sobre el concepto de archivo y de archivación [...], sobre la historiografía”<sup>4</sup> (Derrida, 1997: 13). Tratar-se-ia, no caso de Freud, de um projeto de saber, de prática e de instituição. Pergunto-me se poderíamos aproveitar essa reflexão de Derrida para pensar em algo assim como uma *assinatura plural*, aquela que reúne a um e mais

---

<sup>4</sup> “scu próprio arquivo, sobre o conceito de arquivo e de arquivamento [...], sobre a historiografia”.

assinantes, anônimos em sua individualidade mas identificáveis em sua *grupalidade*. Uma assinatura *floral, ramificada, performática*. Então, o arquivo performático estaria chamando a uma assinatura e a um consignatário dessa assinatura, aquele que traz consigo não só uma denominação – o *representante* –, mas também um saber cuja possessão lhe foi garantida pelo grupo. A assinatura *performance* seria o que diferencia essas práticas – performáticas – das demais; a consignação entrega-se a quem se responsabiliza por essa performance: como executante, como observador, como testemunha, como teórico, como crítico ou cumprindo mais de uma dessas funções. O consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e projeta-se naquilo que executa. Às vezes, um texto escrito.

*No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera,*<sup>5</sup> afirma Derrida (1997: 19). Há, então, depósitos e depositários.

Entender a lógica da performance implica decifrar esse arquivo que nos escapa, tentar conter e tornar inteligível parte do que não nos pode ser formulado pela escrita, nem colecionado como quantificável, ainda que esse movimento possa, às vezes,

---

<sup>5</sup> “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Nenhum arquivo sem um fora”.

dar a impressão de que pretendemos imobilizar o que deve sempre circular, de que pretendemos consolidar aquilo que tem que manter seu caráter incorpóreo. Como ser consistente e resistir ao passar do tempo e, ao mesmo tempo, ser flexível? Como ser denso de sentido e, simultaneamente, dar a sensação de leveza? E é nesse sentido que penso que essa chave de interpretação, que nos permite reler e reescrever a história da América Latina de outro ângulo, revelando outros saberes e competências, pode também se dirigir à literatura e ser usada – a performance como chave de leitura e de escrita – para deslindar novos espaços de conhecimento cultural e literário; para iniciar a descrição de outro arquivo; para fundar uma nova autoridade no manejo desse arquivo. Não me escapa que muito do que foi escrito neste continente durante o século XX pode ser reinterpretado sob essa luz.

Estou pensando em um corpus amplo e versátil, englobado no que chamo “o transgênero performático” – um *transarquivo* (não apenas registrado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética) – cultivado por escritores(as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber, e para, também, sensibilizarem-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos. Ter sensibilidade para descobrir os comportamentos performáticos e, em seguida, encontrar formas escriturais de registro e transmissão que, sem apagar o que se diz registrar, produzam, como

conseqüência, novos códigos que permitam aos leitores sensibilizar-se também.

Por que transgênero? O prefixo *trans* refere-se a "movimento para mais além de"; "através de"; "posição para mais além de"; "posição ou movimento de passagem"; "intensidade". Neste caso, o utilizo no sentido de "ir mais além" da noção de gênero literário, no mais amplo dos sentidos, e mais ainda, no de atravessar os gêneros em um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensificá-los em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática.

O performático é encontrado com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, minha percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro – românticos, barrocos, clássicos etc. – e, dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensados a partir da performance.

A intenção da mistura e da contaminação é muito evidente nessa noção de transgênero, não

apenas por incluir formas e conteúdos diversos, mas por trazer signos provenientes de outras linguagens convocadas, de tecnologias não escriturais que se introduzem de algum modo na escrita, de vozes e de ritmos, de dança, de magia, de mitologias orais e de formas artísticas não lingüísticas. O transgênero performático privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações.<sup>6</sup>

### **Transgênero: a astúcia auto-etnográfica**

Quanto ao difícil ou inviável diálogo intercultural, tanto dentro do território próprio quanto em territórios alheios e de influência recíproca assimétrica, um dos tópicos do debate teórico contemporâneo aponta para uma radical impossibilidade desse diálogo, a não ser entre formas mais ou menos “degeneradas” dos discursos subalternos: apenas a partir de um aprendizado orientado para o domínio de uma língua comum com o grupo dominante (inglês ou espanhol, de preferência) poderia começar a se pensar em algo semelhante ao diálogo, sendo que o aprendizado já

---

<sup>6</sup> Meléndez, 2001: 542, citando Vanden Heuvel, diz que o discurso da performance “tenta rebelar-se contra a visão fechada do texto, procura quebrar as distinções tradicionais entre arte e vida, defende a primazia do ator/performer frente ao autor, e deseja privilegiar a voz humana sobre a palavra escrita”. (“intenta rebelarse contra la visión cerrada del texto, procura quebrar las distinciones tradicionales entre arte y vida, defiende la primacia del actor/performer frente al autor, y desea privilegiar la voz humana por sobre la palabra escrita”).

produziria, no chamado sujeito subalterno, uma comoção tal que ele já teria deixado de lado sua subalternidade juntamente com a aquisição de seu novo perfil de poliglota.

Uma saída possível para esse impasse seria, acredito, aprofundar as formas de percepção de como cada cultura está formada por camadas oriundas de várias culturas *outras* encaixadas, umas nas outras, até o ponto em que uma não possa ser entendida sem as demais. Não existem culturas chamadas subalternas sem a existência de uma hegemônica e vice-versa. Edward Said (2001), por exemplo, afirma que o Islam "está dentro do Ocidente desde o princípio, como foi obrigado a admitir o próprio Dante, grande inimigo de Muhammad, quando situou o Profeta no próprio coração de seu inferno".<sup>7</sup>

Penso que uma escrita de tipo performático, ou um tipo de escrita que enfoca comportamentos performáticos, pode contribuir para a efetivação de diálogos culturais considerados impossíveis. Desse modo, a escrita é performática ou mediadora de performances e entra em um novo arquivo que estamos aprendendo a decifrar no espaço do conhecimento contemporâneo.

---

<sup>7</sup> "El Islam está dentro de Occidente desde el principio, como fue obligado a admitir el propio Dante, gran enemigo de Muhammad, cuando situó al Profeta en el propio corazón de su infierno".

No artigo citado anteriormente, publicado no jornal *Folha de São Paulo*, em outubro de 2001, Edward Said comenta um livro de Samuel Huntington, *El choque de civilizaciones* (O choque de civilizações), parodiando o título e transformando-o em *El choque de ignorancias* (O choque de ignorâncias). O raciocínio de Said, coerente com suas idéias mais que conhecidas sobre os usos ideológicos da construção e imposição de pseudo-identidades a civilizações, desestima o simplismo ideológico daqueles que pretendem saber do que se fala quando se fala em "Islam", em "Ocidente", "como se questões extremamente complexas como identidade e cultura existissem em um mundo semelhante ao das historinhas, onde Popeye e Brutus se enfrentam de cara limpa e o pugilista com mais virtudes se sai melhor que seu adversário".<sup>8</sup> Em outra parte do texto, Said refere-se, ainda que superficialmente, a certas questões que me parecem essenciais para pensar essa ampliação da percepção à qual nos referimos aqui. Diz que a história que descreveu os efeitos da dominação árabe-islâmica sobre a Europa (cita o historiador belga Henri Pirenne) costuma delinear as diferenças das civilizações como batalhas entre inimigos histórico-culturais. O que Said enfatiza é que historiadores como Pirenne não levaram em consideração que o Ocidente aproveitou a cultura

---

<sup>8</sup> "como si cuestionares extremadamente complejas como identidad y cultura existiesen en un mundo semejante al de las historietas, donde Popeye y Brutus se enfrentan a cara descubierta y el pugilista con más virtudes se da mejor que su adversario".

árabe-islâmica e que "o islâmico está dentro do ocidente desde o início".

Mary Louise Pratt, em *Ojos imperiales*, trata os relatos de viagens como textos híbridos nos quais se mesclam as narrações de sobrevivência, de busca de conhecimento científico e de registro de maravilhas e curiosidades vistas ou imaginadas. Um dos termos conceituais acunhados por Pratt nesse trabalho me parece pertinente para pensar uma das formas do transgênero performático: o gesto auto-etnográfico, destacado em "zonas de contato", ou, como prefere Alfredo Bosi, "expressões de fronteira", que se produzem "pelo contato da vida popular com os códigos letrados para cá trazidos ao longo de todo o processo colonizador".<sup>9</sup> Diz Pratt:

Se os textos etnográficos são um meio pelo qual os europeus representam perante eles mesmos seus (usualmente submetidos) outros, os textos autoetnográficos são aqueles que os outros constroem em resposta às mencionadas representações metropolitanas ou em diálogo com elas. A revisão que em sua *Nova crônica* faz Guamán Poma da história e dos costumes incaicos, e sua apropriação da forma da crônica espanhola para fazê-lo, constituem um exemplo canônico de representação autoetnográfica. [...] Os textos autoetnográficos não são, então, o que geralmente se consideram formas autóctones ou "autênticas" de auto-representação (tais como os quipos andinos, nos quais estava armazenada grande parte da informação que Guamán Poma colocou por escrito). A autoetnografia implica sobretudo a colaboração parcial

---

<sup>9</sup> Bosi, 1992, p. 46.

com o conquistador e a apropriação de sua linguagem. [...] Os textos autoetnográficos são tipicamente heterogêneos também no extremo de recepção e, dirigidos pelo comum tanto aos leitores metropolitanos quanto aos setores ilustrados do grupo social do emissor, estão destinados a ser recebidos de maneira muito diferente por cada um. Estes textos constituem um ponto de entrada de um grupo à cultura letrada metropolitana.<sup>10</sup>

Pratt menciona a *arpillera*,<sup>11</sup> forma de “arte de exportação” surgida no Peru na década de 1980, fabricada por mulheres conhecedoras de antigas

---

<sup>10</sup> Pratt (1997: 28): “Si los textos etnográficos son un medio por el que los europeos representan ante ellos mismos a sus (usualmente sometidos) otros, los textos autoetnográficos son aquellos que los otros construyen en respuesta a las mencionadas representaciones metropolitanas o en diálogo con ellas. La revisión que en su *Nueva crónica* hace Guamán Poma de la historia y las costumbres incaicas, y su apropiación de la forma de la crónica española para hacerlo, constituyen un ejemplo canónico de representación autoetnográfica. [...] Los textos autoetnográficos no son, entonces, lo que usualmente se consideran formas autóctonas o “auténticas” de autorrepresentación (tales como los *quipus* andinos, en los que estaba almacenada gran parte de la información que Guamán Poma puso por escrito). La autoetnografía implica más bien la colaboración parcial con el conquistador y la apropiación de su lenguaje. [...] Los textos autoetnográficos son típicamente heterogéneos también en el extremo de recepción y, dirigidos por lo común tanto a los lectores metropolitanos como a los sectores ilustrados del grupo social del emisor, están destinados a ser recibidos de manera muy diferente por cada uno. Estos textos constituyen un punto de entrada de un grupo a la cultura letrada metropolitana.”

<sup>11</sup> Arte têxtil de grande sofisticação, surgida na região andina aproximadamente entre 500 a.C. e 1550 d.C. Caracteriza-se por sua visualidade imaginativa na qual se produz uma iconografia figurativa, não figurativa e simbólica, base para a conformação de um estilo que convoca elementos mágicos e místicos, assim como leva ao pensamento político.

tradições de arte têxtil e de fabricação de bonecas da região andina. Na comparação que essa pesquisadora faz entre a *arpillera* "La cosecha" (A colheita) e um conhecido desenho de Humboldt do Monte Chimborazo, chega à conclusão de que ambas as representações desenvolvem uma espécie de cartografia atemporal na que é possível notar que compartilham alguns signos e se separam em outros. Seria essa *arpillera* um exemplo de gesto auto-etnográfico onde o sujeito pós-colonial – a artesã peruana – faz uso de uma linguagem europeia – o desenho de Humboldt – e o performa com signos específicos (a serra como morada dos deuses e a batata como alimento básico). Esses signos podem ser decodificados como próprios de uma cosmovisão regional ou pessoal da autora, como um aceno de cumplicidade com os conhecimentos antropológicos europeus ou como afirmação de identidade, entre outras possibilidades. Pratt diz que talvez se trate de um gesto auto-etnográfico, "transculturación de elementos dos discursos metropolitanos para criar autoafirmações destinadas à sua recepção na metrópole. Em tais representações auto-etnográficas os sujeitos dominados participam, e querem participar, nas construções da metrópole daqueles a quem domina".<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Pratt, 1997: 252. "transculturación de elementos de los discursos metropolitanos para crear autoafirmaciones destinadas a su recepción en la metrópoli. En tales representaciones autoetnográficas los sujetos dominados participan, y quieren

Carmen Perilli, em *Fábulas del género*, diz que a

América nasce da violência; a escrita é um dos mais eficientes instrumentos do colonialismo europeu que procede a "esvaziar de nome" – como denuncia Inca Garcilaso de la Veja – aos povos indígenas. E em um gesto paradoxal, a língua alheia, imposta pelo conquistador, se converte na arma desse "mundo ao contrário". A palavra roubada é restituída, mas a outro lugar. Discursos, sujeitos e representações de múltiplas origens tecem o vasto tapete de uma única cultura.<sup>13</sup>

Acredito, entretanto, que a palavra roubada pelo processo colonizador não pode nunca ser restituída, se pensamos em restituição como "devolver uma coisa a quem a possuía anteriormente"; "restabelecer ou colocar uma coisa ao seu estado inicial"; ou, finalmente, "devolver alguém ao lugar de onde havia saído". Outras palavras associadas à restituição são: reivindicação, recuperação, reintegração, reabilitação. O que sim pode ser pensado, ainda que com reservas, é em restituir a possibilidade de falar/dizer, mas agora com uma

---

participar, en las construcciones de la metrópoli de aquellos a quienes domina".

<sup>13</sup> América nace de la violencia; la escritura es uno de los más eficaces instrumentos del colonialismo europeo que procede a "vaciar de nombre" – como denuncia el Inca Garcilaso de la Vega – a los pueblos indígenas. En un gesto paradójico, la lengua ajena, impuesta por el conquistador, se convierte en el arma de "ese mundo al revés". La palabra robada es restituída, pero a otro lugar. Discursos, sujetos y representaciones de múltiples orígenes tejen el vasto tapiz de una sola cultura.

dissociação de base, uma diglossia forçada pelo trauma que tende a cobrir e a descobrir, em um mesmo movimento, a cratera aberta por esse trauma; o de ter visto a própria cultura ser arrasada e ter recebido a sobre-impressão de outra, e dessa sobre-impressão manter as marcas – da escravidão, da subalternidade, do gênero... Diz Alfredo Bosi que a repetição, a reiteração, a regularidade rítmica com que as formas mais antigas tendem a aparecer nas formas culturais reflete o desejo de conjurar o destino da pessoa e do grupo. Esse traço vai se convertendo em estilo, já influenciado pela cultura metropolitana erudita. Um "estilo" que estamos chamando aqui de astúcia auto-etnográfica.

Nas artes mais decididamente performáticas como a música e a dança é mais clara e evidente a matriz auto-etnográfica, ou seja, uma mistura de raízes européias e nativas populares que permite inventar saberes que entram em uma co-vibração semiótica, na qual é difícil separar o que é do colonizador e o que é do colonizado; o que é apropriação, adaptação, assunção e o que é mímica. Inclusive dentro da mímica, é complicado demarcar o que seria uma imitação pela alienação e submissão e o que é luta, ruptura, transgressão.

Uma pintura do pintor holandês Teodoro De Bry (1528-1598)<sup>14</sup> em que aparece a Índia América

---

<sup>14</sup> A fama de Teodoro De Bry entre seus contemporâneos se deve a suas *Grandes viagens*, através das quais os europeus dos séculos XVII e XVIII descobriam as "façanhas" conquistadoras européias:

sugere, para Perilli, no artigo citado, a pura natureza desnuda que estaria ajudando a consolidar o espaço simbólico da irracionalidade.

Capa de *América*, de  
Teodoro De Bry  
(La Biblioteca Sumergida,  
Serie Mayor, n. 5).  
Siruela, 1992.



Os índios americanos teriam recebido, finalmente, um acabado retrato que passaria à posteridade como fidedigno, a corporalidade da irracionalidade.

---

a aparência e os costumes dos índios americanos, descrições pormenorizadas dos primeiros encontros entre os europeus e os povos autóctones do Novo Mundo, imagens espantosas da conquista espanhola das Índias. Protestante oriundo de Lieja, De Bry viveu em Frankfurt onde trabalhou como impressor e gravador, especializando-se na publicação de materiais referentes à conquista da América. Em 1590, publicou-se o primeiro volume do que depois se chamou *Tesouro de los viajes a las Índias Occidentales y Orientales*. Teodoro De Bry realizou seis das catorze partes que constam na série *América*, continuada por seus filhos depois de sua morte em 1598 e até 1634. A série dedicada à *Asia y África* (Siruela, 1999) realizou-se entre 1597 e 1628.

Um exercício que podemos fazer é voltar a observar os mitos e suas representações plásticas (pinturas, esculturas, desenhos), literárias (narrativas, poemas) e as híbridas (teatrais e espetaculares em geral, portadoras pelo menos de duas linguagens artísticas) para verificar até que ponto podem ser vistos como formas auto-etnográficas. Essa revisão pode ser feita com a chave da performance: imagens plásticas e textos escritos são reforçados em tentativas de se refazer representações que signifiquem, que sejam portadoras de conteúdo identitário, para si mesmas e para os outros. Veríamos formas que foram (e são) usadas para *performar os mitos, escriturá-los*. É comum que nesse processo o que se destaque sejam os corpos representados em ação, as palavras saindo dos corpos mostrados ou sendo inspiradas nos mesmos, a voz e o sentido inscritos em um corpus sempre a salvo da interpretação, ou melhor, sempre passíveis de novas interpretações. Seriam gestos auto-etnográficos cuja sofisticação se faz evidente apenas com o passar do tempo porque, ao resistir às mudanças de visão interpretativa e de filtros ideológicos, mostram seu lado performático.

Vejamos o que sucede com um desenho e gravura do mesmo De Bry, que foi publicado com o texto "De cómo los nativos habitantes de la Región de Nicaragua bailaban y disfrutaban de sus danzas", do italiano Girolamo Benzoni. Nessa ilustração aparecem mais de 30 nativos, eleitos entre os 300 ou

400 que participavam habitualmente de um baile coletivo da região da Nicarágua. A descrição de Benzonis dessas multitudinárias danças aparecem no Livro 5 do *Compendio de las peregrinaciones en las Indias Orientales e Indias Occidentales*. Já que De Bry nunca esteve na Nicarágua nem na América, não se pode negar que haja no quadro muito da matéria de seus sonhos e utopias, tanto quanto da técnica que havia aprendido com Durero. O holandês, um autêntico leitor performático, leu as descrições de performances culturais e sentiu o prazer e a compulsão de dar-lhes forma plástica. Nas gravuras que saíram de suas mãos, o que era representação do *selvagem* (nobre ou irracional, ou ambas as coisas), feita para e pelos europeus, adquiriu dimensões renascentistas. José Luis Gómez (1989: 3) afirma que além das fontes escritas, da própria imaginação de De Bry (que imagina os índios com proporções clássicas), "é possível que o gravador flamenco conhecesse outros ilustradores; não há dúvida, para citar somente um caso, de que De Bry conheceu as toscas gravuras que, sob a vigilância de Hans Staden, realizou um anônimo gravador de Marburgo da *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos*, obra de Staden. De Bry a reeditou em 1594 e alguns de seus desenhos são, notoriamente, versões melhoradas do de Marburgo; isto se vê bem claramente nas respectivas gravuras sobre a antropofagia". Ou seja, se grande parte da representação que os europeus fizeram dos nativos americanos partiu das imagens de De Bry e este, por

sua vez, inspirou-se em “testemunhas” que apresentaram, graficamente, performances culturais – como Staden e o gravador de Marburgo –, então a reutilização dessas imagens em gestos auto-etnográficos não implica um simples ato de alienação. E mais, a imagem da “irracionalidade” pode ser reinterpretada.

Outro exemplo. Como aceder à imagem de Atahualpa, crucial para a historiografia latino-americana e com ela atualizar seus atos, sua figura e suas atitudes? A imagem de Atahualpa<sup>15</sup> é uma das primeiras a tomar importância na pintura colonial latino-americana. Têm-se informações de um primeiro retrato, “o verdadeiro”, de Atahualpa na prisão, que teria sido pintado pelo espanhol Diego de Mora. Este, como muitos outros quadros, perdeu-se no incêndio da *Casa del Tesoro del Alcázar de Madrid*, em 1734. Daí em diante, todas as mostras que nos trazem a aparência física de Atahualpa são totalmente imaginárias. E o que pensar das descrições escritas? Como Van Gogh, dizem que tinha uma orelha rasgada e a escondia com uma manta. Nas crônicas da conquista, como na de Cristóbal de Mena (*La conquista del Peru llamada Nueva Castilla*) e na de Francisco de Xerez (*Verdadera relación de la conquista del Peru*), usa-se sempre a mesma gravura que fixa os caracteres do povo andino: são os primeiros traços pictóricos de

---

<sup>15</sup> Cabanillas. Internet: <<http://200.48.26.79/bibvirtual/libros/Alma%20Mater/alma%20mater18-19/retrato.htm>>.

um novo tipo de subalterno cujo tipo marcaria para a história o "selvagem".

*Requerimiento.* Gravura que apareceu nas *Crónicas de Mena y Xerez* (1534). A cena principal está rodeada por símbolos religiosos e políticos: Imaculada Conceição, anjos, escudo papal com as chaves de São Pedro e escudo imperial com a águia bicéfala e as colunas de Hércules. (Cabanillas)



Requerimiento  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios  
 e a primeira coisa que se fez com os índios



*Escenas de la caída de Atahualpa.* Gravura de Teodoro De Bry para a obra de frei Bartolomeu de Las Casas

Alfredo Bosi recorda que certos traços formadores da cultura moderna outorgam "à ciência, às artes e à filosofia um caráter de resistência, ou a possibilidade de resistência, às pressões *estruturais* dominantes em cada contexto". Bosi cita o historiador Jakob Burckhardt, para quem "a cultura exerce uma ação constantemente modificadora e desagregadora sobre as duas instituições sociais estáveis [Estado e Igreja – o texto é dos meados do século XIX], exceto nos casos em que estas já tenham subjugado e circunscrito de todo a seus próprios fins. Mas quando assim não se dá, a cultura constitui a crítica de ambas, o relógio que bate a hora em que forma e substância já não mais coincidem".<sup>16</sup> Naturalmente, resistência faz pensar em transgressão. Transgressão leva à subversão. Subversão implica insubordinação aos mandatos sociais e políticos, rebelião e tomada de consciência, no caso da performance, de um saber que é necessário recuperar mas também inventar a cada passo para mantê-lo vivo e para que sua prática seja confundida com o prazer do uso, para garantir a sobrevivência dessas experiências. Essa invenção é uma mistura do que se sabe e do que se quer dizer, do que se recorda e do que pode ser entendido pelas novas gerações de receptores e praticantes. E os saberes que se inventam e os que se recuperam travam relações de parentesco com outras formas novas da cultura e, com eles, a performance poten-

---

<sup>16</sup> Bosi, 1992: 17.

cializa-se e exhibe a transgressão como inerente à sua condição. É como se disséssemos que sem a transgressão não há performance. E, de fato, não há transgressão sem violência de alguma espécie. Violência que assume características variadas e que vão de um extremo ao outro das possibilidades de realização.

### **Transgênero: o testemunho**

O gesto auto-etnográfico tem um componente testemunhal.

Segundo Geneviève Morel, os documentos do arquivo histórico, para ter validade, têm que "falar" e isso se consegue somente contando com os testemunhos dos protagonistas. Morel cita Georges Duby: "Eu também sou positivista. À minha maneira. Para mim, o positivo não está na realidade dos 'pequenos feitos verdadeiros': eu sei bem que nunca poderei filtrá-la. O positivo é esse objeto concreto, esse texto que conserva um eco, um reflexo, de palavras, de gestos irremediavelmente perdidos. Para mim o que conta é o testemunho, a imagem que um homem de grande inteligência propôs do passado, seus esquecimentos, seus silêncios, a maneira segundo a qual trata a lembrança para ajustá-la ao que pensa, ao que acredita ser verdadeiro, justo, ao que querem acreditar como

justo e verdadeiro aqueles que o escutam."<sup>17</sup> Veja-se este fragmento de *Vigilia del Almirante*, de Augusto Roa Bastos:

El relato del sueño termina con la última frase de Pedro Gentil, mientras los cuerpos [de las muchachas] se van diluyendo y desaparecen sepultados en el mar de arena, en la pesadilla despierta de la cual lo saca la tempestad. Más tarde el Almirante tratará de verter, como puede, en su *Libro de Memorias*, el relato del sueño. La relación fue suprimida después por el dominico Las Casas o por su hijo Hernando, sin saber que el Almirante también la había relatado a Pedro Mártir de Anglería, quien la escribió en sus *Primeras Décadas del Orbe Nuevo*. La leyenda pasó por fin al dominio común. Lo que confirma el natural y simple hecho de que la tradición oral es la única fuente de comunicación que no se puede saquear, robar ni borrar.<sup>18</sup>

**A escrita performática é evidente em um dos últimos gêneros identificados na disciplina literária: o testemunho narrativo. Segundo Houskone, citada**

---

<sup>17</sup> Morel. *Psicomundo*. La melancolía del testigo: la impotencia de las palabras, el poder de las imágenes. A citação é de Duby, 1995: 77.

<sup>18</sup> Roa Bastos, 1992: 65. "O relato do sonho termina com a última frase de Pedro Gentil, enquanto os corpos [das moças] vão se diluindo e desaparecem sepultados no mar de areia, no pesadelo desperto do qual tira a tempestade. Mais tarde o Almirante tratará de verter, como pode, em seu *Livro de memórias*, o relato do sonho. A relação foi suprimida depois pelo Frei Las Casas ou por seu filho Hernando, sem saber que o Almirante também a havia relatado a Pedro Mártir de Anglería, quem a escreveu em suas *Primeiras décadas do Orbe Novo*. A lenda passou enfim ao domínio comum. O que confirma o natural e simples fato de que a tradição oral é a única fonte de comunicação que não se pode suprimir, roubar nem apagar."

por Magnabosco (2002: 100), "o princípio constitutivo do testemunho é expressar a problemática da coletividade no mundo moderno, na forma de experiência dos que não têm voz. Trata-se de dar voz a quem participa na história sem participar em sua interpretação". A isto deveríamos somar, para identificar "os que não têm voz", que essa expressão refere-se, em princípio, aos que não são participantes das comunidades interpretativas que registram o conhecimento em livros e o debatem em congressos; ou, mais ainda, aos que não participam dos esforços de interpretação a que estamos dispostos, desde os meios oficiais (acadêmicos) nos quais nos movemos, a escutar, já que carecemos de instrumentos propícios a um entendimento cabal e compartilhado (ainda que não tenhamos consciência dessa debilidade epistemológica) para fazê-lo. Do que não me cabem dúvidas, hoje, é de que toda comunidade e todo ser humano tem opinião formada sobre suas experiências de vida e sua visão do universo e tem voz, dispõe de espaço simbólico e de história, além de algum tipo de registro. Quer dizer que, tecnicamente, não existem os "que não têm voz", senão "os que não são escutados".

O testemunho – pensado como um procedimento literário – conjura o encanto de falar por si e por outros, de encenar a própria vida e a de uma comunidade que passa a ser aurática e encantada pelas palavras que, do testemunho escrito (às vezes ditado por aquele que não tem escrita a quem a tem, em muitos casos, demasiadamente), passam a flu-

tuar ao redor dessa comunidade como um ar de nova significação, dando aos atos desse grupo uma inscrição renovada ao interior e ao exterior; nem sempre benéfica, claro.

O testemunho, então, pretende "dar voz", dar corpo e movimento aos que, por definição, são considerados (auto)irrepresentáveis por serem seus territórios simbólicos praticamente inescrutáveis para o olho não preparado para captar a diferença cultural. A performance – inclusive nas várias maneiras em que se assume em determinadas formas de escrita e, sobretudo, de leitura – me parece uma forma de propiciar a escuta e a visão, localizada entre a estética e a subversão política, entre o espetacular e a resistência cultural, e o faz a partir de um lugar no qual a gramática e a retórica que a determinam surgem do corpo em sua gestualidade, da garganta e suas possibilidades espetaculares, por isso não se necessita daqueles que pretendem ser espectadores, comentaristas, críticos ou teóricos da performance. Se o testemunho narrativo "dá voz", a performance "dá corpo"; se o testemunho necessita de um tradutor cultural, já que o enunciante básico, a princípio, não sabe escrever segundo os cânones ocidentais (e inclusive porque sua expressão verbal pode ser inadequada e insuficiente nas línguas de dominação), a performance exige executantes de si mesmos e deixa a tarefa tradutora para os observadores-leitores-críticos; portanto, o trabalho produzido pelo tradutor-intérprete é um texto outro, não

indispensável para a performance. A não ser que seja, também, performático.

Qual é, então, a economia de leitura que se pode derivar dessas estratégias performáticas de misturar os signos e transformar o texto em registro de ações visualizáveis, seja pela inclusão de desenhos, seja pela descrição de ações corporais espetaculares ou não? Em primeiro lugar, garante a possibilidade perene das (re)leituras. As interpretações mais diretas podem fazer-se com mediações menos obscuras: não é sempre necessário aprender línguas para estabelecer um diálogo com bastantes possibilidades de exercitar um autêntico contato e, quando o é, os processos de tradução têm mais possibilidades de acertar precisamente já que o narrado são menos elucubrações abstratas e mais ações narradas, mais corpo abrindo passos entre outras linguagens. Essas outras linguagens são sempre as do presente do leitor *performer*. Possibilita a intermediação com outras culturas e as expressões de diálogos e aproximações culturais.

O transgênero performático nos oferece, entre outras coisas, um registro de experiências que permite, primeiro, um reconhecimento; logo, alguma recuperação para, por último, permitir fazer projeções.

**Bibliografía:**

- BOSI, Alfredo. *Dialéctica da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CABANILLAS, Virgilio Freddy. *El retrato de Atahualpa*. Internet: <<http://200.48.26.79/bibvirtual/libros.htm>>.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.
- DOMÍNGUEZ, N. y PERILLI, C. (comp.) *Fábulas del género. Sexo y escrituras en América Latina*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo, 1998.
- DUBY G. *Dames du XIIIe siècle, II. Le souvenir des aïeules*. Paris: Gallimard, 1995.
- GOMEZ, José Luis. Dibujar sin muestra. En: *Boletín cultural y bibliográfico*, n. 19, v. XXVI. Bogotá, 1989. Internet: <[www.banrep.gov.co](http://www.banrep.gov.co)>
- LACAN, Jacques. Seminario 21. Los engañados erran (Los nombres del padre). Clase 6, del 15 de enero de 1974. En: *La red Psi en Internet*. Psicomundo. Biblioteca Lacan. p. 46.
- MANGA QUISPE, Eusebio. *Lucha de dioses y creaciones humanas en la costa andina*. Internet: <[http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/EMODioses/EMO\\_Dioses1.html](http://www.andes.missouri.edu/andes/especiales/EMODioses/EMO_Dioses1.html)>
- MELÉNDEZ, Priscilla. La retórica del *performance* en *Diatriba de amor contra un hombre sentado* de García Márquez. Pittsburgh: Revista Iberoamericana, n. 196, julio-septiembre 2001. p 539-555.
- MOREL, Geneviève. Psicomundo. La melancolía del testigo: la impotencia de las palabras, el poder de las imágenes. Internet: *Acheronta*. Revista de Psicoanálisis y Cultura. Número 13 - Julio 2001. <<http://acheronta.org/acheronta13/melancoes.htm>>
- PERLONGHER, Néstor. Aguas aéreas. In: ECHAVARREN, R., KOSER, J. y SEFAMÍ, J. *Medusario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales*. Literatura de viajes y transculturación. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: *Diálogos latinoamericanos* 4. Aarhus, Dinamarca: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001(a).

RAVETTI, Graciela. Performances autoficcionais. In: *Margens/Márgenes*. Belo Horizonte-Mar del Plata. Caderno de Cultura, n. 1, maio 2001(b).

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002. p.45-68.

ROA BASTOS, Augusto. *Vigília del Almirante*. Asunción, Paraguay: RP Ediciones, 1992.

SAID, Edward. O choque de ignorâncias. *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, quarta feira, 17 de outubro de 2001.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória socila: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Poslit/FALE/UFMG, 2002. p.13-45.

VANDEN HEUVEL, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance*. Alternative theater and the dramatic text. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

## *O teatro da vida sonhada: o cinema de Andy Warhol & Paul Morrissey*

Luiz Nazário

Eu não caio aos pedaços porque não sou inteiro.  
Andy Warhol



Arquivo Luiz Nazário

Cena do filme *Chelsea Girls* (1966),  
de Andy Warhol & Paul Morrissey

Nascido na Filadélfia, em 1929, de uma família tcheca originária da pequena aldeia eslovena de Miková, Andrijku Warhola teve uma infância enfermiça e solitária: confinado ao leito por meses quando sua sexualidade tomava forma definida – aos 8 anos de idade –, passou a distrair-se imaginando como seria bom chupar, como um pirulito, o pau de Dick Tracy, não resistindo a masturbar-se ao contemplar, nos quadrinhos, a imagem do musculoso marinheiro Popeye. Excitava-se com seus “astros”, levando para a cama o boneco Charlie McCarthy, no qual se esfregava, fantasiando ser por ele “seduzido”.<sup>1</sup> Aos 9 anos, Andrijku perdeu o pai, um trabalhador que pouca influência exerceu em sua vida. Desejava, acima de tudo, ser belo. Na adolescência, porém, as espinhas devastaram sua pele e transformaram seu nariz numa bolota. Enquanto Andrijku fechava-se cada mais em suas fantasias, Mamãe Warhola dizia-lhe que não se preocupasse com o amor, que o importante era que se casasse. Em 1951, formado pelo *Carnegie Institute of Technology*, Andrijku Warhola, já convertido em artista, e americanizando seu nome para Andy Warhol, apaixonou-se pelo escritor Truman Capote, escrevendo-lhe todos os dias durante um ano, até que o escritor cedeu. Andy mudou-se para Nova Iorque e manteve por dez anos uma ligação secreta com Capote; durante o namoro, Andy fez quinze desenhos para ilustrar *The stories of Truman Capote*,

---

<sup>1</sup> Violet, 1991: 205-7.

sua primeira exposição. Como para Capote o sexo era difícil, isso não foi de grande importância na relação.<sup>2</sup> Sempre preocupado com a aparência, Warhol passou a usar maquiagem para esconder a pele esburacada; tentou reduzir o nariz com cirurgia plástica, injetou colágeno para esconder as rugas e usava perucas louro-platinadas para dissimular a calvície. Tudo isso só tornava Andy Warhol ainda mais *freak*.

Obcecado pelo corpo masculino, Warhol percorreu Nova York pintando pés de dançarinos para seu *Feet book* (*Livro dos pés*, 1956); mais tarde, voltou-se para os pênis, desenhando inúmeros para um *Cock book* (*Livro dos paus*, 1957). Atraído pelos belos jovens marginalizados pela vida, pedia-lhes que tirassem a roupa para que pudesse fotografar suas nádegas com uma Polaroid; aos que se viam embaraçados, mostrava fotografias de outros garotos – pés, nádegas e falos em *closes* anônimos –, e eles cediam. Manteve até o fim da vida uma enorme coleção de fotos de homens nus; encantavam-no as infinitas variações de forma, cor e textura dos órgãos sexuais: cada torso, cada pênis, cada traseiro, cada pé contava-lhe uma história diferente. Contudo, nas orgias da *Factory* – o ateliê-estúdio-garçonnière que montara à maneira de uma enorme cápsula metálica, com paredes, teto, chão e móveis inteiramente recobertos por tinta prateada e papel-alumínio (prata

---

<sup>2</sup> Violet, 1991: 207-9.

era sua cor preferida) –, ele só participava olhando; a homossexualidade era assumida apenas em seu círculo íntimo, gostando de travestir-se – como o atesta uma série de fotos penosas, quase grotescas, nas quais aparece com diversas perucas e maquilagens –, Warhol era discreto em público.

Na América dos anos 50, a homossexualidade começava a ser vivida sem travas nos guetos; na década seguinte, entrar numa sala escura, chupar um pau, tomar uma bebida e voltar ao trabalho já se tornara uma rotina na comunidade gay; aí, para atingir patamares mais elevados de prazer, os mais ativos precisavam ir aos extremos, praticados no *Hell Fire Club* da Rua 14, excitando-se com pênis artificiais, alicates, correntes e algemas; os endurecidos banhavam-se em duchas douradas (de urina) ou em duchas marrons (de merda) e os de todo deturpados chegavam aos extremos da foda de punho. Ora, apaixonado pelo corpo masculino e sonhando em “ser” Marilyn Monroe, Andy Warhol nunca renegou seu catolicismo, praticando-o religiosamente, sempre fiel à idéia do Bem, indo todos os domingos à missa na Igreja de São Paulo; e testemunhando a brutalização do corpo no meio homossexual, concluiu que só a máquina poderia responder ao seu desejo e realizar o sexo tal como ele o concebia – puro, limpo, imaculado. Para Andy Warhol, como para Salvador Dalí, “o sexo não é nada, é uma ilusão; a coisa mais excitante é não praticá-lo... Na última vez em que Truman botou seu pau em minha boca, não senti nada”, declarou. Depois do

longo relacionamento com Capote, Andy teve diversos amantes jovens e belos, mas confiava mais em seu gravador de fitas. Preferia "fazer sexo" pelo telefone, onde "a gente não se suja". Rejeitando os fluidos do corpo, aproveitava da realidade apenas sua superfície, vivendo como um *flâneur*, ocupando sua mente com fantasias: "Eu quero ser uma máquina", dizia. Warhol atingiu a celebridade mundial em 1961, com suas versões plásticas das latas de sopa *Campbell* e das caixas de sabão *Brillo*, cujo escandaloso sucesso tornou aceitável o uso de técnicas industriais na criação de pinturas.

Desde 1968, o filme favorito de Warhol era *Barbarella*, de Roger Vadim, onde Jane Fonda, num colorido cenário futurista, chega ao orgasmo múltiplo graças a uma máquina de prazer que se confunde com uma máquina de tortura. Warhol obcecou-se com os clichês, as repetições, as séries que proliferam na sociedade de massa, assim como os desastres de automóvel, os suicídios de anônimos, as marcas de consumo, os objetos de desejo, as estrelas de cinema, os famosos da mídia, os criminosos mais procurados. Desde criança, Warhol colecionava fotos publicitárias de estrelas de cinema, especialmente de Marilyn Monroe, Greta Garbo e Elizabeth Taylor. Esse material serviu de base para os retratos de celebridades que ele viria a produzir em *silk-screen* e que o tornaram famoso. Com a técnica de impressão de imagens através de uma tela fina sobre papel ou tela de pintura, ele duplicava

a imagem original de forma rápida, barata e precisa, em diversos tamanhos e padrões tingidos por cores berrantes. Também usava imagens de agências de notícias – um acidente de carro com cinco mortos, o choque entre duas ambulâncias com o corpo de uma das vítimas pendendo da janela, a cadeira elétrica usada para executar o casal Julius e Ethel Rosenberg, acusado de espionagem atômica em 1953 – para recriar esteticamente uma realidade medonha. A série de dez retratos de Marilyn Monroe foi iniciada quando Warhol soube do suicídio da atriz, em agosto de 1962; como base das reproduções, usou uma foto de publicidade do filme *Torrentes de paixão* (*Niagara*, 1953), de Henry Hathaway, no qual a atriz interpreta uma mulher que planeja a morte do marido. Na série *Flash* (1963-1968), Warhol evoca o assassinato de John Kennedy em onze impressões monocromáticas sobre tela, feitas a partir de fotos e textos publicados na imprensa. A série *Jackie* (1964), com oito imagens da ex-primeira-dama Jacqueline Kennedy, mostra primeiro como ela sorri para as pessoas nas ruas de Dallas, antes do crime, e depois sua expressão sombria no rosto coberto pelo véu de viúva no funeral.

A arte de Warhol resume-se à reprodução estética da reprodução mecânica. Por isso a fotografia tornou-se parte inseparável de seu trabalho em artes plásticas. Calcula-se que ele tenha deixado em seus arquivos entre 60 mil e 100 mil fotos. Entre 1963 e 1965, Warhol realizou uma série

de *screen tests* silenciosos que, na verdade, não eram feitos como testes para filmes e sim com o objetivo de conseguir imagens com as margens negras e os buracos de celulóide para emoldurar retratos em *silk-screen*. O retratado era instruído a olhar diretamente para a câmera e a manter-se imóvel por três minutos – o equivalente a cem pés de filme de 35mm. Passaram por esses testes o poeta beatnick Allen Ginsberg; os artistas pop Roy Lichtenstein, Claís Oldenburg e James Rosenquist; o ator Dennis Hopper; a atriz Jane Fonda; a escritora Susan Sontag e o roqueiro Lou Reed, entre muitos outros.<sup>3</sup> Warhol também recorreu à *photomaton*, a cabina fotográfica automática de instantâneos: ele levava as pessoas que retrataria a uma dessas máquinas espalhadas por Nova York e deixava que elas posassem. Quando a conhecida galerista Holly Solomon estudava teatro em 1966, foi com Warhol a uma dessas cabines e ficou horas improvisando expressões faciais; cada tira de quatro poses custava 25 centavos e a sessão toda saiu por US\$ 50; a foto que Warhol escolheu resultou na série *Portrait of Holly*, com nove imagens. O mesmo método foi usado, entre 1964 e 1965, para o esboço da capa que

---

<sup>3</sup> Havia uma rotina para as sessões fotográficas dos retratos encomendados a Warhol ou para as capas da revista *Interview*, que ele fundou em 1969. Para “quebrar o gelo”, começava-se com um almoço ou uma visita do retratado à *Factory*. Depois, a pessoa era penteada e maquiada com uma grossa camada de base branca para garantir o visual sem imperfeições. Warhol, ou algum assistente clicava com a Polaroid dezenas de poses, das quais apenas uma era escolhida para o retrato final.

a revista *Time* encomendou a Warhol para a reportagem *Today's teenagers*. O próprio artista encarou a *photomaton* ao lado de celebridades como John Lennon, Salvador Dalí e Liza Minelli. Para os últimos retratos encomendados por celebridades, Warhol usou instantâneos em formato grande, tirados com a câmera Polaroid SX-70 Big Shot. No período entre 1970 e 1980, sempre que algum homem – sem importar a idade ou tendência sexual – visitava a *Factory*, Warhol pedia-lhe que abaixasse as calças para que ele pudesse fotografar sua genitália.

Além das máquinas, outra obsessão de Warhol era o dinheiro. Em seus *Diários*, ele registrava tudo o que ganhava e tudo o que gastava com medo das investigações do fisco, que o visavam especialmente pela ameaça à moral que representava; a obsessão pelo dinheiro pode ser também explicada pelo fato de que somente sobre uma montanha de ouro poderia ele realizar seu projeto existencial sem ser linchado, flutuando – como suas almofadas prateadas cheias de hélio que ele chamou de *Clouds* – numa bolha de luxo material e perversão abstrata no ar repressivo da sociedade de consumo americana. Esteta feio que amava, sem esperança, os belos rapazes, Warhol sentia-se infeliz e trabalhava o tempo todo, compensando suas frustrações existenciais comprando com fanatismo – ao morrer, deixaria uma coleção digna de *Cidadão Kane*, mas de um *Cidadão Kane* assumidamente *kitsch*: mais de 10 mil objetos, muitos dos quais ainda na caixa, em pacotes e nunca abertos, e que serão leiloados por 25 milhões

de dólares. A obra de Andy Warhol é, enfim, um monumento à futilidade: nela não encontramos nenhuma complexidade metafísica, nenhuma preocupação social. E no entanto... Como todo homossexual condenado a viver num mundo heterossexual, Warhol retirava do cinema parte da energia necessária para continuar vivo. O cinema é a única arte capaz de sintetizar a realidade movente em imagens dela igualmente moventes. Como artista, Warhol não se limitaria a usar o cinema como simples referência para seu trabalho plástico, lançando-se como diretor de seus próprios filmes. Filiou-se, desde o princípio, à corrente cinematográfica conhecida sob o nome de *underground*, nascida das experiências pioneiras da vanguarda modernista européia, sobretudo da tendência surrealista que irrompe nos anos 20 e 30, em obras que passam a explorar a narrativa onírica, sem compromisso com o mundo físico de causas e efeitos a que chamamos de "realidade", explorando dimensões da condição humana até hoje cercadas por tabus.

É numa Paris cosmopolita, ainda então o centro do mundo, que floresce o cinema surrealista, com *Paris qui dort* (1923) e *Entr'act* (1924), de René Clair; *Le retour à la raison* (1923), *Emak Bakia* (1927), *L'étoile de mer* (1928) e *Les mystères du château du Dé* (1929), de Man Ray; *O cão andaluz* (*Le chien andalou*, 1928) e *A idade do ouro* (*L'âge d'or*, 1930), de Luis Buñuel e Salvador Dalí; e *O sangue de um*

poeta (*Le sang d'un poète*, 1931), de Jean Cocteau. Numa visita a essa cidade, em plena ebulição do movimento surrealista, o escritor comunista Ilya Ehrenburg observou: "Os surrealistas bem querem Hegel e Marx e Revolução, mas o que eles não querem é trabalhar. Têm as suas ocupações. Estudam, por exemplo, a pederastia e os sonhos. Os menos maliciosos dizem que seu programa é beijar as moças. Os que estavam um pouco a par do assunto dizem que não se pode ir longe com aquilo. Põem à frente outro programa: o onanismo, a pederastia, o fetichismo, o exibicionismo e mesmo a sodomia". O escritor católico Paul Claudel, para quem o homem era um ser "que pede para ser explorado", confirmou o diagnóstico ao declarar, à época, que o surrealismo tinha apenas um sentido: "pederástico". Apreendendo toda manifestação anormal como manifestação do material que reprimiram, os heterossexuais – sejam católicos ou comunistas – temem que o mínimo desvio da norma atinja a configuração da homossexualidade. A acusação de pederastia, aposta ao surrealismo, não passa aí de uma projeção: com exceção do homossexual suicida René Crevel, e do grande masturbador Salvador Dalí, os surrealistas não se dedicavam às perversões homoeróticas; o amor louco que propugnavam era apenas uma tentativa literária de superar conflitos edipianos.

As *Enquêtes sur la sexualité* (1928) revelam que a homossexualidade era fortemente rejeitada por André Breton, o "papa" do movimento. Numa

reunião entre expoentes do grupo, na qual se discutia abertamente a sexualidade tal como a conceberia o surrealismo, quando o escritor Raymond Queneau afirmou não fazer restrições morais às relações físicas entre dois homens enamorados, os protestos foram gerais. O poeta Pierre Unik declarou que a pederastia o enojava "tanto quanto os excrementos" e a condenou do ponto de vista moral; um bom surrealista só poderia exaltar a sodomia quando praticada por um homem em uma mulher. Também Noll manifestou sua "antipatia profunda e orgânica" pelos pederastas e Breton os acusou de "apresentarem à tolerância humana um *deficit* mental e moral que tende a edificar-se em sistema e a paralisar todas as iniciativas de respeito". Quando Queneau afirmou a legitimidade do onanismo, Breton, Unik e Benjamin Péret protestaram em coro, entendendo a masturbação apenas como uma carência, e impraticável sem o recurso às representações femininas. Man Ray admitia o onanismo como satisfação orgânica pura, mas julgava os condicionamentos sentimentais entre dois homens piores que os existentes entre um homem e uma mulher. Como Queneau ousasse afirmar que ambos os condicionamentos pareciam-lhe igualmente legítimos, Breton tornou-se inquisidor: "Você é pederasta, Queneau?" Menos intolerantes, Aragon, Tanguy e Prévert consideraram a pederastia um mero ato sexual e Duhamel declarou-se incomodado com a afetação, embora tenha encarado a hipótese "de me deitar com um moço que achei particularmente

belo". Quando Boiffard confessou ter encarado a mesma possibilidade, Breton explodiu: "Oponho-me terminantemente a que a discussão sobre este assunto prossiga. Se ela continuar a resvalar para a propaganda pederástica, abandoná-la-ei imediatamente... Será que o que se pretende é que eu abandone a discussão? Não me importo de fazer profissão de fé obscurantista em tal domínio". Mais tarde, Breton romperia com Dalí quando este lhe declara amor depois de tê-lo sodomizado em sonhos.

O período de negatividade dos surrealistas corresponderia à sua recusa de integração na sociedade burguesa: enquanto permanecia depositário da impotência juvenil de seus membros, o surrealismo era um foco de resistência à realidade, e sua imaginação poética dissolvia, castrava e destruía os símbolos fálicos do poder: o "peixe solúvel", o "revólver de cabelos brancos", a "torre cambaleante", o "sapato encolhido" ou o "homem cortado em dois pela janela" eram imagens poderosas de castração e impotência. Mas a violência poética diminui com a idade, enquanto o conformismo se intensifica: depois de atravessar um período de desespero, Louis Aragon declarou não saber mais o que a palavra "eu" queria dizer e inscreveu-se no Partido Comunista, assim como Maxime Alexandre, que o fez decidido a "matar o poeta em mim"; descambando para o misticismo, Robert Desnos afirmou que "ninguém tem o espírito mais religioso do que eu"... Sob a capa da política, do casamento e da religião, o desejo voltava a ser purificado, e os

surrealistas tornavam-se os novos guardiões dos valores que haviam condenado. Assim, o sentido prosaico da revolta surrealista revelou-se o mesmo que a de outras gerações: tudo se resumia ao fato "intolerável" de que as mulheres pertenciam aos mais velhos. O jovem surrealista revoltava-se porque não era ele, mas o pai, quem possuía a fêmea: "O essencial não será sermos os nossos próprios senhores e também os senhores das mulheres?", indagou Breton num de seus manifestos, propósito que anulava outro, logo abandonado, de "manter em estado anárquico a faixa cada vez mais temível dos seus desejos". Como notou Jean-Paul Sartre, em *Qu'est-ce que la Littérature*, o surrealismo libertou apenas a imaginação, não o desejo. É somente na obra de Jean Genet que o desejo será finalmente libertado de todos os tabus morais, como o observou o mesmo Sartre em *Saint Genet, ator e mártir*.

O liberado imaginário surrealista e o liberado desejo genetiano terão grande influência nas experiências estéticas e existenciais da geração de poetas, escritores e artistas americanos que se iniciam na arte e no sexo nos anos 50 e 60. A realidade onírica do cinema surrealista e o desejo desenfreado da homossexualidade genetiana expandem-se nos subterrâneos da indústria cultural americana, canais estreitos e obscuros onde, paradoxalmente, poder-se-á respirar um ar mais puro que na superfície. Para se perceber a amplitude e radicalidade do *underground* americano deve-se ler o

maravilhoso *Diary of a film-maker*, de Jonas Mekas, diretor de *Reminiscences of a journey to Lithuania* (1972) e atento freqüentador das salas secretas de projeção de Nova York. Nos EUA, o experimentalismo europeu foi retomado pelos pioneiros da contracultura a partir de *Lot in Sodom* (1934), de James Sibley Watson e Melville Webber, o primeiro filme de temática homossexual no cinema americano, que não se conservou – apenas extratos dele podem ser vistos no documentário *Nitrate kisses* (1992), de Barbara Hammer: imagens distorcidas de corpos nus, entregues a perversões apenas sugeridas, que culminam na destruição da cidade pecaminosa, consubstanciando uma visão da homossexualidade psicologicamente carregada de culpa mas esteticamente informada pelas vanguardas modernistas dos anos 20.

Em *Geography of the body* (1943), Williard Maas faz planos-detalhes de dois corpos nus. Em *Meshes of the afternoon* (1943), Maya Deren substitui a forma narrativa tradicional pelo encadeamento simbólico de imagens oníricas, abrindo o caminho para as mais diversas experiências poéticas, como em seu poema visual *A study in coreography for camera*(1945). Novas pesquisas formais são realizadas em *Dreams that money can buy* (1944-1946), onde Hans Richter retoma suas tentativas de fundir a linguagem das artes plásticas com a linguagem do cinema, iniciadas nos filmes abstratos que havia lançado na Alemanha pré-nazista.

Kenneth Anger, o perverso autor da coletânea de mexericos em dois volumes intitulada *Hollywood Babylon*, introduz o homoerotismo sadomasoquista na espantosa fantasia de *Fireworks* (1947), onde ele mesmo interpreta o jovem tímido que, ao pedir fogo a um marinheiro musculoso, é espancado, tem o peito rasgado e as vísceras arrancadas, expondo um coração de plástico que pulsa; o pênis do marinheiro é tão intensamente desejado que se transforma num rojão cuspindo fogo e, por fim, numa árvore de Natal que explode em chamas. O cineasta Gregory Markopoulos realiza uma série de filmes de inspiração homossexual, com base na cultura grega clássica, a partir da "trilogia do sangue, da volúpia e da morte": *Charmides* (1948), *Lysis* (1948) e *Pysyche* (1948). Na França, o filme singular do escritor Jean Genet, *Un chant d'amour* (1950), associa-se à vanguarda americana como o primeiro filme a esboçar uma poética homossexual explícita, com o desejo de um homem por outro sendo representado não mais de maneira alusiva ou simbólica, mas pelos próprios órgãos sexuais masculinos, exasperados pelo desejo, explodindo em êxtases perversos, em cenas de masturbação e fetichismo. Em *Eaux d'artifice* (1953), Anger é o travesti que passeia, à noite, ao som de Vivaldi, por um jardim com incontáveis fontes; os olhos das estátuas de pedra parecem seguir a "dama", que foge perturbada; as plumas de seu toucado refletem o luar e o brilho das águas, que parecem jorrar como fogos de artifício; a figura dissolve-se em água, luz e sombras. E em

*Scorpio rising* (1964), Anger documenta a vida e os sonhos de uma máfia de motociclistas de Coney Island, mostrando os símbolos de seu culto: imagens de comerciais de TV, brinquedos de corda, jóias falsas, máscaras, cartazes de Marlon Brando e James Dean, suásticas, caveiras, e um Cristo hollywoodiano, tudo entremeado com cenas caseiras de uma festa homossexual. Em *Narcissus* (1956), Ben Moore e Williard Maas fixam fantasias homossexuais em imagens cruas e líricas.

Também Shirley Clark, ex-bailarina e aluna de Martha Graham, revelou sua extraordinária vocação para a poesia do movimento com *Dance in the sun* (1953), *In Paris Parks* (1954), *Bullfight* (1955), *A moment in love* (1957), *Loops* (1958), *Bridges-goround* (1958) e *Skyscraper* (1958); em *The cool world* (1963), abordou a delinqüência juvenil num bairro negro; e em *Portrait of Jason* (1967), documentário premiado com o Oscar, biografou o poeta homossexual Robert Frost. Em 1986, acompanhando Antonio Gonçalves Filho numa reportagem sobre uma mostra de seus filmes, encontramos a cineasta pouco antes da sessão de abertura, num bar em frente ao MASP, filmando tudo o que via com uma sofisticada câmara de vídeo. Percebendo que a observávamos, ela veio até nós e perguntou: "Vocês também são cineastas?". Apresentamo-nos e fomos juntos assistir a *Ornette made in USA* (1986), uma caótica reportagem sobre o trompetista Ornette Coleman. Ela me deu depois um autógrafa sobre um retrato seu ao lado de uma lareira sob os dizeres:

"It's odd, but making big money and being an innovator, they don't go together."

Lionel Rogosin registrou, em *Come back, Africa* (1956), o horror do *apartheid* e, em *On the Bowery* (1957), a vida sórdida num bairro de alcoólatras de Nova York. Em *Yantra* (1957), James Whitney criou uma mandala hipnótica; e no maravilhoso *All my life* (1966), Bruce Baillie fez a câmera, num único *travelling* de três minutos, passear ao longo de uma cerca branca cravejada de rosas, enquanto Ella Fitzgerald cantava a canção-título: ao soar a última nota, a câmera subia até a linha telefônica e o céu azul. Também as colagens, os ensaios e pinturas abstratas de Ian Hugo, Robert Breer, Hy Hirsch, Jordan Belson, Patricia Marx, Mary Ellen Bute, Ed Emshwiller, Larry Johnson, Paul Sharits, Harry Smith, Stan Brakhage, Scott Bartlett, James Broughton, Stan Vanderbeek, Nancy Graves e Ken Jacobs captaram a atmosfera efervescente de uma época de protestos políticos, luta por direitos civis, revolução sexual, agitação cultural, expansão da mente através de drogas, misticismo e terapias alternativas. É do caldo dessa contracultura americana, e diretamente derivados dos filmes homoe-róticos pré-pornográficos realizados por Robert Henry (Bob) Mizer, que os filmes *underground* de Andy Warhol & Paul Morrissey emergem, deflagrando outras tantas transgressões estético-eróticas.

Em filmes-chave como *Chelsea Girls* (1966), *The Loves of Ondine* (1967), *Imitation of Christ* (1967),

*The Lonesome Cowboys* (1968), *Flesh* (1968), *Trash* (1970), *I Miss Sonia Henie* (1971), *Heat* (1972), *Women in Revolt* (1972), *L'Amour* (1972), *Blood for Dracula* (1974) e *Flesh for Frankenstein* (1974), podemos detectar a constituição desse limbo mal definido entre o vivido e o representado, com os tipos mais extravagantes encenando seus próprios sonhos de uma vida glamourosa diante das câmeras, produzindo uma nova modalidade de teatro filmado. Warhol, preguiçosamente, captava as representações das suas "superestrelas", que faziam do artificialismo radical ou da espontaneidade total seu estilo de vida corrente. Quem eram essas superestrelas? O conceito alude à transcendência de alguns atores – e sobretudo de algumas atrizes – no *star-system* clássico de Hollywood, no qual personalidades como Greta Garbo, Marlene Dietrich, Bette Davis, Joan Crawford, Jean Harlow, Hedy Lamarr, Lana Turner ou Marilyn Monroe extravasavam de seus papéis, fossem eles quais fossem; os próprios personagens que interpretavam passavam a ser moldados nas personalidades projetadas por essas estrelas ou forjadas para elas. Assim também as superestrelas de Warhol transcendiam o *status* do comediante. Elas não eram atrizes – ou atores – no sentido formal da palavra, não tendo estudado teatro, nem aprendido a cantar ou dançar. Como uma delas o percebeu, se elas fossem profissionais, Andy Warhol teria que pagá-las pelo trabalho. Suas superestrelas eram *personalidades* acima de tudo, e

pouco importava que fossem frágeis travestis maltratados pela vida, como Candy Darling.

Candy nascera Jimmy Slatery, em Massapequa, Long Island; trabalhando como garçõnete e levando sempre na bolsa transparente um pacote de Tampax, seu sorriso vermelho revelava a ausência de vários dentes, mas sentia que seu destino era ser uma estrela. Apareceu na peça *Glamour, glory and gold*, de "Jackie", que deslanchou a carreira artística de Robert de Niro, que nele representava dez papéis. Descoberta por Andy Warhol, Candy podia "performar" em seus filmes o *glamour* de uma Hollywood sonhada e nunca alcançada – o seu castelo de Kafka. As superestrelas eram também belos prostitutas como Joe Dallesandro, "performando" o sexo puro e idealizado de Warhol, sempre ansiado e nunca atingido. Ou ainda figuras andróginas, excêntricas ou grotescas, mas sempre fascinadoras, como a falante Viva, "de uma beleza aquilina a um passo da feiúra" (Peter Gidal); a renegada filha de milionários Ultra Violet, nascida Dufrenne, célebre por colocar para fora uma língua imensa e vestir-se apenas de trajes e adereços na cor violeta; a também filha de família rica Brigid Berlin (Polk), que pintava quadros com os seios; ou a bela modelo e cantora Nico, que será devastada pela heroína, chegando a viciar o próprio filho – todas "performando" uma suposta genialidade através de fluxos verbais ininterruptos ou introversões paranóicas, todas representando seus próprios tragicômicos

destinos, aos quais Andy Warhol, gélido observador da fauna humana que o cercava, permanecia completamente indiferente.

Nada ou quase nada recebendo por seu trabalho, a única coisa que mantinha as superestrelas na *Factory* era a necessidade urgente e desesperada que tinham de serem notadas. Andrea Feldman, Baby Jane Holzer, Billy Name (Linich), Edie Sedgwick, Eric Emerson, Gerard Malanga, Holly Woodlawn, Ingrid Superstar, Paul America, International Velvet (Susan Bottomly), Ivy Nicholson, Jackie Curtis, Jane Forth, Mary Woronov, Ondine, Taylor Mead, Valerie Solanas eram anônimos que sonhavam com os "quinze minutos de fama" prometidos para todos no futuro entrevisto por Warhol, que sabia como essa promessa alimentava a vaidade e o narcisismo dos egocêntricos belos e malditos, desprovidos de talento ou possuindo-o de forma bruta, e cujas personalidades exuberantes eram, no fundo, vazias. O que contava para as superestrelas – e para o cinema de Warhol – era a aparência física, a aura de uma vida gloriosa, o visual *fashion*, a *performance* existencial. A *Factory* era o ambiente perfeito para estimular os desejos secretos desses "super-astros, semi-astros, meio-astros, maus-astros, não-astros, homens, mulheres, bissexuais, super-sexuais, assexuados, homossexuais, decadentes, habitantes satânicos da nova utopia de Warhol", escreveu Ultra Violet em seu livro autobiográfico.

A carreira cinematográfica de Andy Warhol pode ser percebida como uma metáfora da história do cinema, em sua evolução técnica específica. Seus primeiros filmes eram curtas silenciosos em preto-e-branco, tremidos e filmados com uma única câmera Bolex 16 mm manual; a ação na tela desenvolvia-se, em geral, no mesmo período de tempo em que a ação transcorria na vida real. A produção era amadora e de má qualidade. O som só viria mais tarde. E mais tarde ainda, a edição. Em seguida, os movimentos de câmera. Por último, a cor... Mas, desde o começo, os amigos, seguidores e fãs do artista corriam para as minúsculas salas de projeção *underground* para ver seus filmes. Fotografando drogados, atletas, prostitutas, *socialites*, *détraquées*, desjustados e travestis em atividades banais e cotidianas – conversando, cortando o cabelo, recitando longos monólogos, drogando-se, comendo, dormindo, fazendo sexo –, Warhol inventou o *reality-show* como estilo cinematográfico, um estilo que se inspira mas não se confunde com a pornografia: “A intenção era filmar as realidades de nossas vidas como aconteciam... as pessoas dormindo, comendo, fazendo amor, indo ao banheiro, drogando-se, batendo-se, tudo o que a *entourage* estivesse com vontade de fazer em um determinado momento. Procuramos a *vérité* e não a ejaculação do espectador, disfarçada por um jornal dobrado. O pornô é de extrema crueldade e brutalidade, com seus vermelhos e rosas sangrentos, o enfoque sujo e animalesco”, observou Ultra Violet (1991: 211-12). E Andy Warhol explicou: “Eu não sei

onde o artificial termina e começa o real... Com filme, você liga a câmera e fotografa alguma coisa. Deixo a câmera rodando até acabar o rolo porque posso capturar as pessoas sendo elas mesmas. É melhor representar naturalmente que encenar uma cena e atuar como outra pessoa. Tem-se um melhor retrato de pessoas sendo elas mesmas do que tentando representar". O filme-performance de Warhol fascina ao registrar momentos reais de personalidades também fascinantes. Sem pretensões políticas, Andy Warhol estudava, com uma curiosidade mórbida e insaciável, o comportamento humano; estudava-o como o extra-terrestre que se sentia, fixando-se sobretudo na multiplicidade dos jogos eróticos – entre homens e mulheres, homens e homens, mulheres e mulheres, homens e travestis, travestis e travestis, na eterna confusão dos gêneros. A vida alheia desenrola-se, diante de sua câmera, com a naturalidade do real, mas de um real "glamourizado" pelas loucas pretensões das superestrelas. Vivendo um momento de subversão de valores, Warhol captou, por acaso, o nascimento do conglomerado, deixando um registro precioso de seu corpo e de seu espírito – apreendidos *por dentro*. O filme-performance de Warhol radicaliza o cinema *underground*: sem enredo, *plot* ou roteiro pré-determinado, o diretor limitava-se a deixar a câmera rodando, sem marcação de movimentos; freqüentemente, ausentava-se do set em plena filmagem, encarregando seus assistentes de prosseguirem com as tomadas, muitas das quais nem requerendo um operador, já

que os primeiros filmes do artista eram inteiramente estáticos.

Warhol afastou-se da realização cinematográfica na década de 80, permanecendo um cinéfilo fanático, presente a todas as estréias, tudo sabendo sobre cada astro e estrela de cinema; nos seus últimos anos dedicou-se mais às festas mundanas, à sua revista *Interview*, às artes plásticas e ao seu império comercial. Conhecia tanta gente interessante e tanta gente rica, que chegou a propor o aluguel de seus belos amigos a 5 mil dólares por semana, com direito a sexo. A prostituição de luxo seria a última fronteira do filme-performance de Warhol, no limiar da realidade, mas de uma realidade ainda cinematográfica. Aparentemente superficial, o artista obteve profundos *insights* sobre a sociedade de consumo que capturava em sua obra, re-mistificando mitos que pretendia desmistificar. Warhol morreu a 22 de fevereiro de 1987, no *New York Hospital*, em consequência de complicações numa operação cirúrgica rotineira.

Sem o patrocínio opressivo de Andy Warhol, Paul Morrissey emergiu como um cineasta independente, dirigindo *Hound of the Baskervilles* (1978), com Dudley Moore e Peter Cook; *Madame Wang's* (1981); *Forty Deuce* (1982), drama homossexual rodado em planos-sequência ininterruptos em apenas dois ambientes, com Orson Bean e Kevin Bacon; *The Armchair Hacker* (1985); *Mixed Blood* (1985), estrelado por Marília Pera, sobre o tráfico de

drogas, encenando a violência tão naturalisticamente que essa atinge uma dimensão quase surrealista. Em São Paulo, durante a 7ª *Mostra Internacional de Cinema*, pudemos entrevistar o diretor, que não poupava elogios a Carmem Miranda, Sônia Braga e Marília Pera, mulheres que para ele sintetizavam o caráter do povo brasileiro. Quanto ao *Cinema Novo*, declarou ter tentado ver alguma coisa, logo desistindo ao constatar que todo o movimento era pura agitação comunista. À primeira vista inconsistentes, suas *boutades* seguiam, na verdade, um pensamento bem articulado:

Por que as pessoas confundem seus filmes com os de Andy Warhol?

Paul Morrissey: É que as pessoas não sabem ler os cartazes. Andy Warhol muitas vezes apresentava e fotografava meus filmes e isto criou uma confusão, em geral alimentada pelos jornalistas.

O *Novo Cinema Alemão* parece ter sido influenciado pelo *underground* americano. É verdade?

Paul Morrissey: Sempre morei em Nova York e, com Andy Warhol, comecei a fazer filmes que, não sei porque, dizem que influenciaram este *Novo Cinema Alemão*. O termo *underground*, aliás, é uma invenção de jornalistas, que gostam de rótulos. Nossas experiências não poderiam ter influenciado ninguém, porque jamais saíram da cidade de Nova York. Não reconheço nenhuma influência do nosso cinema na Alemanha. Tempos depois, *Flesh* e *Trash* passaram lá, com muito sucesso. Mas a única influência que percebo nos filmes alemães é a descoberta de que se pode fazer um filme comercial com apenas duas pessoas.

Quando fui à Alemanha e assisti a esses filmes fiquei enojado. Achei todos eles horríveis. Os alemães faziam exatamente o contrário de tudo aquilo que eu e Andy fazíamos. Nossos filmes dependiam da vitalidade e do caráter da personagem. As personagens, nos filmes alemães, são mortas, são fantasmas manipulados por diretores que os submetem a um regime militar. São filmes pretensiosos, sem humor, sem vitalidade, com personagens que têm os movimentos totalmente controlados, como se o diretor fosse um Hitler. Eu os considero abomináveis, todos eles – Herzog, Fassbinder, todos. E sempre me dizem que influenciámos o *Novo Cinema Alemão*. Pois em quinze anos esse cinema não produziu nenhuma comédia, nenhum filme com humor. Só lixo. O único filme bom do *Novo Cinema Alemão* é *Christiane F.*, que os críticos abominaram, odiaram. Este filme não obteve financiamento do governo alemão, enquanto Herzog, Fassbinder e todo o resto tiveram. E ninguém escreveu um livro sequer sobre *Christiane F.*

Como a crítica reage aos seus filmes?

Paul Morrissey: Os críticos novaiorquinos falam muito mal de Andy, porque ele é muito alegre, vai a muitas festas. Mas o público em geral e a crítica de fora da cidade de Nova York gostam muito do nosso trabalho.

O que mais o apaixona no cinema?

Paul Morrissey: As grandes personagens, como Scarlett O'Hara em *E o vento levou...* Se existe um bom papel e uma boa história, o filme está feito. Adoro Anna Magnani, John Wayne, Marcello Mastroianni... *La nuit de Varennes* é um grande sucesso porque Ettore Scola encontrou um grande ator, porque um bom diretor sem um bom ator não é nada. E também um bom ator sem um bom papel não funciona.

Você fez muitos filmes com Joe Dallesandro. Como é sua relação com ele?

Paul Morrissey: Não é uma questão de relação. Depende muito das pessoas. Não adianta um diretor sentar com o ator, conversar com ele, nada disso. Isso é um lixo, vem de uma mentalidade de escolas de atores de Nova York. Não é uma questão de relações. O laboratório, a improvisação, tudo isso é uma palhaçada. Um lixo que evito como uma praga.

*Blood for Dracula* e *Flesh for Frankenstein* são paródias de filmes de horror. Que pensa do gênero?

Paul Morrissey: Não tenho nada contra nem a favor. Há bons e maus filmes de horror, sendo que os bons foram feitos há trinta ou quarenta anos. Estes meus filmes não são propriamente filmes de horror, mas comédias, de estilo pessoal. São quase que filmes de propaganda da minha própria personalidade perversa.

Qual a sua posição política?

Paul Morrissey: Pfff! Sou de extrema-direita. Considero Reagan um esquerdista. Sou contra o Kremlin, contra Cuba, contra a França. Só acredito numa constituição conservadora que garanta as liberdades. Sou contra todos os esquerdistas e fascistas.

Você esteve no congresso de cineastas em Funchal. A imprensa daqui nada divulgou a respeito. O que aconteceu lá?

Paul Morrissey: Não aconteceu nada. Foi uma grande desilusão. Cerca de 160 ou 170 pretensos cineastas reuniram-se apenas para discutir problemas de mercado, problemas políticos do Terceito Mundo, essas baboseiras. Simplesmente repetiram o lixo da ONU em termos cinematográficos. Eram todos fascistas formados em

regimes militares, defendendo a indústria nacional, querendo acabar com o cinema estrangeiro. Não entendem que as outras pessoas querem ver *Star War* e têm esse direito. São pessoas provenientes de ditaduras, nas quais não podem abrir a boca porque seriam mortos e enterrados. Então, não sabem o que é liberdade. Se alguém quer tomar Coca-Cola, isso só diz respeito a esse cidadão. Sou contra a idéia soviética de dominação. Sou, definitivamente, um discípulo de Soljenitzin. Ele diz que é desumano e antinatural viver sem lei, sem direito e sem liberdade. Por outro lado, é desumano e antinatural viver nos Estados Unidos, onde só há lei, só há direito e só há liberdade. A natureza humana é um paradoxo. É perfeitamente plausível que um filme como *Pixote* traga alguma reflexão e denúncia social. Mas, pessoalmente, quero ver gente no cinema. O cinema político tem uma duração efêmera. A indústria do cinema vai mal, apesar de todo o dinheiro que o governo alemão dá aos seus jovens cineastas, porque as grandes estrelas desapareceram. O sucesso de Julio Iglesias deve-se ao seu imenso caráter e personalidade. Por isso ele está ganhando tanto dinheiro. As pessoas querem ver estrelas. Só entendo que alguém defenda o Kremlin ainda hoje se for pago por Moscou ou louco. A União Soviética está dominando o mundo porque ela liquidou a liberdade dos jornalistas, enquanto - os jornalistas do Ocidente defendem a liberdade e assim vão deixando os soviéticos invadirem tudo. Na verdade, acredito numa sociedade livre, mas este sistema também traz problemas. Os jornalistas inventaram uma história de que a liberdade total traz felicidade. É falso. A liberdade sem limites torna a vida uma coisa horrível. Acredito nas restrições à liberdade dadas pelas religiões e pela autodisciplina. Mas as pessoas esperam que esta regulamentação venha dos governos, porque têm medo de assumir responsabilidades. Trato desses problemas, pela primeira vez de maneira séria, no meu último filme, *Forty Deuce*. Aliás, não poderia ter feito

este filme se não tivesse feito, antes, *Chelsea girls*. Das 150 experiências que fiz com Andy Warhol, essa foi a que teve maior sucesso. Ambos os filmes se passam dentro de um hotel. A seqüência do hotel em *Forty Deuce* foi feita num só dia, em dois *takes*. Foi uma grande experiência conseguir manter a cena durante 22 minutos. Isto se deveu aos ótimos atores. O maior elogio que recebo é quando alguém diz que meus atores parecem viver algo real, porque o ator não deve parecer que está desempenhando um papel.

O que você está fazendo agora?

Paul Morrissey: Estou sempre cheio de idéias. Sou basicamente um contador de histórias. Um produtor francês convidou-me para fazer um filme sobre *gangsters* sulamericanos agindo em Nova York. Vim para o Brasil também na esperança de encontrar esses *gangsters* nas ruas. Foi uma decepção. Só encontrei gente muito parecida com os novaiorquinos. Acho que todos os *gangsters* sulamericanos foram para Nova York controlar o tráfico de entorpecentes.

Paul Morrissey continuou dirigindo filmes, que raramente são lançados no circuito comercial. Em *O sobrinho de Beethoven* (*Le neveu de Beethoven*, 1985), realizou um brilhante ensaio sobre o erotismo ao recriar a paixão possessiva do compositor por seu sobrinho, pouco afeito à música. Rodou, finalmente, a comédia ítalo-americana *Spike of Bensonhurst* (1988), também conhecida como *Throw Back!*, com Ernst Borgnine.

As superestrelas de Warhol, com raras exceções, não se firmaram no cinema, apagando-se pouco a pouco. Alguns apossaram-se de uma cópia

de seus filmes e passaram o tempo fazendo conferências e exibições desses momentos de glória: "Não sei o que será deles quando as cópias se esfaquearem", refletiu Andy Warhol com gélido sarcasmo. A juventude passa, e com ela a beleza que só a fotografia fixa; as superestrelas de Warhol só brilharam em seus filmes, só aí se imortalizaram, tornando-se lendas sem história, formas sem conteúdo. Quase todas tiveram um fim silencioso ou trágico: Gregory Battcock foi assassinado; Holly Woodlawn sobreviveu representando em *nightclubs*; Valerie Solanas saiu da prisão para o anonimato; Edie morreu de overdose; Nico caiu drogada de uma bicicleta em Ibiza, bateu a cabeça e morreu; Ultra Violet deixou pelo menos uma autobiografia interessante antes de desaparecer... Poucas superestrelas foram mais felizes: Baby Jane Holzer tornou-se uma bem-sucedida produtora de peças e filmes, como *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), de Hector Babenco; e Joe Dallesandro, depois de brilhar em *Prazer selvagem* (*Je t'aime, moi non plus*, 1975), de Serge Gainsbourg, desapareceu das telas mas, envelhecendo bem, reapareceu com dignidade em *Cotton Club* (1984), de Francis Ford Coppola, e em outros filmes, até o recente semi-documentário *Beefcake* (*Carne fresca*, 1999), de Thom Fitzgerald, sobre o fotógrafo homossexual americano Robert Henry (Bob) Mizer, criador da agência *The Athletic Model Guide* e da revista *Physique pictorial*, que descobriu Joe quando ele era apenas um atraente prostituto tentando a sorte em Los Angeles.

Com seu modo de produção econômico, sua liberdade temática, sua ousadia ao quebrar tabus morais, sexuais e políticos, o *underground* deixou-nos um rico legado, ainda mal avaliado. Os cerca de 400 filmes de curta, média, longa e longuíssima duração que Andy Warhol realizou com Gerard Malanga, Ronald Ravel, Chuck Wein e Paul Morrissey (a maioria não exibidos, pois Warhol não os considerava bons o suficiente, não tirando cópia dos negativos – apenas 10 dos 100 primeiros que rodou foram finalizados) – constituem hoje os registros mais preciosos da desintegração existencial e erótica livremente assumida pela marginalia dos anos 60-70, num aquário social onde *freaks* e divas conviviam sem constrangimentos. Esse aquário povoado por criaturas exóticas, nas quais glória e decadência entrelaçavam-se quebrando todas as normas, foi destruído nos anos 80 pela contra-revolução representada pela AIDS, que paralisou pouco a pouco a vontade de transgressão. O misterioso vírus HIV, que já matou cerca de 22 milhões de pessoas em todo o mundo e contaminou mais de 40 milhões, trouxe consigo o fim da utopia baseada na liberação dos instintos vitais, tal como a preconizava Herbert Marcuse em *Eros e civilização*.

A revolução marcusiana implicava a destruição dos tabus sexuais, que hoje passam a ser revistos dentro do sistema, para que este se mantenha intacto. Do mesmo modo, as alterações de consciência por meio das drogas, que haviam demonstrado seu poder destrutivo ainda nos anos

70, foram massificadas como meio auto-indutor do apaziguamento das consciências, também servindo à manutenção da ordem. A partir dos anos 90, o que devia servir à subversão é reivindicado pelas oposições como uma bolha de liberdade a ser conquistada e mantida, a qualquer preço, na civilização apodrecida. E o que se experimentava por protesto passou a ser massificado como justificativa social da repressão, mantida em permanente estado de alerta na guerra contra o tráfico. Assimilando a contracultura, as mídias difundem as mensagens sexuais adaptadas ao estilo de vida apolítico das classes médias, atingindo a oposição potencial constituída pelos jovens infelizes das novas gerações de neoprimitivos, consagrando o hedonismo de massa como o novo cimento da estabilização social na desde então imutável ordem consumista global.

**Bibliografia:**

- BROCKIS, Victor. *Andy Warhol*. A biografia. Petrópolis: Objetiva, 1991.
- FRANCIS, Mark. KING, Margery (Ed.). *The Warhol Look*. Pittsburgh: Andy Warhol Museum, 1997.
- GIDAL, Peter. *Andy Warhol*. films and paintings – the Factory years (reedição da publicação original de 1971). Nova York: Da Capo Paperback, 1991.
- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HACKETT, Pat (Ed.). *Diários de Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- O'CONNOR, John; LIU, Benjamin. *Unseen Warhol*. Nova York: Rizzoli, 1996.

TYLER, Parker. *Homosexuality in the movies*. Nova York: Da Capo Press, 1993.

TYLER, Parker. *Underground film*. A critical history. Nova York: Da Capo Press, 1995.

VIOLET, Ultra. *Famosos por 15 minutos*. Meus anos com Andy Warhol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

WELK, Guido. *Andy Warhol*. Die Sammlung Gunter Sachs. Colônia: Museu Ludwig, 1995.

Arquivo Luiz Nazário



Paul America em *My Hustler*, (1965),  
de Andy Warhol & Chuck Wein

*Tatuagens e cicatrizes:  
performances narrativas na  
contemporaneidade*

Lyslei de Souza Nascimento

O meu propósito é falar de corpos  
Que foram mudados em formas de diferentes tipos.

Ovídio, *Metamorfoses*



"Cicatriz", de Rosângela Rennó

No extraordinário conto "A colônia penal",<sup>1</sup> de Franz Kafka (1883-1924), um aparelho singular tatua, no corpo dos condenados, os decretos e as leis transgredidas por eles. Essa máquina diabólica

---

<sup>1</sup> Kafka, 1998.

possui três partes que, apesar de seu suposto propósito científico e justiceiro, recebem designações populares: a cama, o desenhador e o rastelo.<sup>2</sup> O condenado, para ser supliciado, é posto sobre a cama de bruços, nu, com um tampão de feltro introduzido em sua boca, o que impede, segundo a narrativa, o grito ou, ironicamente, que se morda a língua.

O homem, manietado, fica preso à cama que, em seguida, põe-se a se movimentar com mínimas sacudidelas calculadas com uma absurda precisão. As agulhas estão dispostas como grades no rastelo que, ao vibrar, finca suas pontas no corpo do condenado. Para possibilitar que todos vistorem a execução da sentença, essa parte da máquina de tatuar e matar é feita de vidro. No desenhador ficam as engrenagens que comandam o movimento. Elas estão dispostas segundo o desenho que acompanha o teor da sentença que deve ser gravada no corpo do condenado.

Nesse momento, anterior à morte, porque quem cai nessa poderosa engrenagem não pode de modo algum se safar, a escrita começa a ser decifrada, não com os olhos, mas com a dor dos ferimentos infringidos ao condenado, com os

---

<sup>2</sup> De acordo com o *Dicionário Houaiss*, o vocábulo "rastelo" significa: objeto simples ou constituído por várias peças, que se usa para executar uma obra, levar a efeito uma operação mecânica, fazer alguma observação ou mensuração (em geral trabalhos delicados e de precisão); dispositivo, apetrecho, ferramenta.

desenhos das letras que se formam na pele e no corpo do manietado (Cf. Kafka, 1998).

A prisão e os rastros permanentes da experiência e da performance do presídio também estão presentes em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (1892-1953). De acordo com a narrativa, ao chegar à Casa de Detenção, no Rio de Janeiro, durante a revista a que os presos eram submetidos, Graciliano vê um sinal que marca o antebraço de um deles:

Aí se percebia, tatuado, um esqueleto, ruína de esqueleto: crânio, costelas, braços, espinha, medonha cicatriz, no pulso, havia comido a parte inferior da carcaça. Desejando livrar-se do estigma, o pobre causticara inutilmente a pele; sofrera dores horríveis e apenas eliminara pedaços da lúgubre figura. Não conseguia iludir-se, voltar a ser pessoa comum. Os restos da infame tatuagem, a marca da ferida, iriam persegui-lo sempre; a fatiota desbotada conservava o sinal da tinta. Era-me impossível desviar os olhos da representação fúnebre. Em vão queria distrair-me. (Ramos, 1994: 221)

Nessas linhas de Graciliano Ramos, a tatuagem, ao ferir duplamente a pele, tanto na sua inscrição quanto na posterior tentativa de rasurá-la, parece retirar, de forma metafórica e performática, o corpo da clausura, do isolamento e da incomunicabilidade. Desse modo, o corpo fala e se encena através das marcas infringidas e tatuadas sobre a pele. A morte – representada explicitamente pelo esqueleto – é inevitável e nem o fogo pode apagar

sua marca. A queimadura pode rasurar a inscrição do esqueleto e certamente evidencia uma das inúmeras tentativas de apagamento da memória a que o sujeito, à mercê do que passou a se designar poder e justiça, é submetido. A figura riscada e queimada, assim, insurge contra a ordem estabelecida através da brutal desordem da cicatriz.

Na novela *A prisão perpétua*, de 1989, o escritor argentino Ricardo Piglia, fragmentariamente, insinua que o romance contemporâneo poderia ser visto como um romance carcerário. O romancista, ao tematizar histórias de cárcere, em sua ficção, elabora situações-limite em que o sujeito, apesar do confinamento, narra e se encena para, até certo ponto, sobreviver. Segundo o narrador, a cadeia é uma fábrica de relatos. Todos contam, repetidas vezes, as mesmas histórias; as peripécias, os golpes, as injustiças. O que aconteceu no passado é um tema recorrente, mas o que vão fazer, os planos para o futuro, mesmo que incerto, é o tema principal. Os presos ouvem-se uns aos outros, compassivamente. O que importa, informa-nos o narrador, é narrar, mesmo que essa história pessoal, fragmentária e entretecida com o sofrimento, não interesse a ninguém mais do que aos próprios narradores.

A tatuagem – metáfora paradoxal da inscrição do poder sobre a pele e de resistência a ele –, o conceito de romance carcerário de Ricardo Piglia, e a encenação da vida a partir da prisão enquanto performance parecem configurar o instrumental para

se refletir sobre narrativas contemporâneas que, sob a forma de pequenos relatos, fragmentos de experiências, obsessivas mensagens em curto-circuito, elaboram marcas de uma narração que se impõe como cicatriz sobre a pele, evidenciando uma espécie de resistência e sobrevivência da narrativa, do corpo, da voz e da memória.

Tais relatos parecem ser o contrário da arte do romance tradicional, que se fundaria, segundo Piglia, na ilusão de transformar os leitores em seus dependentes. O romance contemporâneo, performático, ao ser configurado como carcerário – porque narra o fim da experiência – cria outras expectativas, e também outros laços de dependência. Embora o relato caminhe para a perseguição de uma perfeição paranóica, um eixo que gira em torno de si próprio, o leitor deve perpassar esse labirinto sem a esperança de se encontrar, sem respostas ao mistério que, em vez de imanência e consistência, se esvai em um ilusório simulacro.

O vazio, as lacunas da memória, a impossibilidade de voz são recobertos por esses contrabandistas da memória como o tecido persecutório das imagens tatuadas no corpo. Parece delinear-se, assim, uma estrutura fechada, o corpo se institui, por essa via, como um arquivo morto. Um escritor trancado dias inteiros em seu quarto de trabalho, isolado da vida, poderá ser comparado, então, a um presidiário tatuando-se ou se deixando marcar? Se for assim, ambos tentam construir, sob altíssima

pressão, uma ponte sobre o vazio da não-palavra, do esquecimento, são testemunhas silenciosas que escrevem na pele ou na página e atuam como *performers* de um mundo que perdeu o sentido.

Os relatos da prisão que, segundo Piglia, se parecem com o relato fragmentário, disforme e não-linear dos sonhos que as pessoas costumam fazer ao acordar, delineiam um traço da literatura contemporânea. Na medida em que se constituem como vestígios de um possível espelhamento, uma insinuação de um traço mnemônico construído e reconstruído pela performance da imagem, pela letra e pela memória, tatuagem e narrativa deixam vislumbrar estratégias de resistência, rastros de histórias que não suportam ser obliteradas.

Na cadeia, as tatuagens são uma arte e uma narrativa, um modo de estabelecer hierarquias, vínculos, fidelidades. Na novela de Piglia, um japonês, numa prisão de segurança máxima no Alabama, manda tatuar em seu corpo um haiku.<sup>3</sup> Os caracteres brilham em seu corpo como anúncios luminosos numa rua de Chinatown. O corpo se exhibe como propaganda, suporte e mercadoria. Ergue as sobranceiras para nós, dizia o haiku, como o velho alfaiate ao enfiar a agulha.

---

<sup>3</sup> O mesmo que haikai, tratando-se de poema lírico japonês, constituído de dezessete sílabas distribuídas em três versos não rimados, de cinco e sete sílabas.

A frase, como foi grafada, e nesse contexto ficcional em que foi produzida, deixa vislumbrar uma proposição inscrita por Piglia em sua narrativa: a de que os que mandam tatuar frases em seus corpos são homens de poucas palavras porque eles levam escrito na pele tudo o que têm a dizer sobre si mesmos. Essas frases, os desenhos, as imagens tatuadas sobre a pele são avaliados, neste estudo, como pequenas narrativas, vestígios de memórias, às vezes impossíveis de serem totalmente recuperadas. No entanto, o corpo escrito ou tatuado revela-se como relato performático que instiga os olhares de leitores, decifradores e colecionadores. O corpo acaba por tornar-se, assim, suporte e narrativa, rascunho e resistência.

O vocábulo "tatuagem" é relativamente recente. No conto "Os tatuadores", do escritor brasileiro João do Rio, o narrador formula uma fabulosa genealogia para ela:

Toda a gente sabe que foi o navegador Cook que a introduziu no Ocidente, e esse escrevia *tattou*, termo da Polinésia de *tatou* ou *tu tahou*, "desenho". Muitos dizem mesmo que a palavra surgiu no ruído perceptível da agulha na pele: tac, tac. Mas como ela é antiga! O primeiro homem, decerto, ao perder o pêlo, descobriu a tatuagem. (João do Rio, 1997: 101)

Desde os tempos mais remotos, a tatuagem e o seu estatuto de inscrição vêm se transformando. A classificação de João do Rio é interessante e, semelhantemente à lista fabulosa de Borges (1989),

acaba por criar, pela escrita rebuscada do narrador, um outro estatuto de tatuagem e labirinto sobre o papel:

Distintivo honorífico entre uns homens, ferrete de ignomínia entre outros, meio de assustar o adversário para os bretões, marca de uma classe para selvagens das ilhas Marquesas, vestimenta moralizadora para os íncolas da Oceania, sinal de amor, de desprezo, de ódio, bárbara tortura do Oriente, baixa usança do Ocidente. Na Nova Zelândia é um enfeite; a Inglaterra universaliza o adorno dos selvagens que colhem o *Phormium tenax* para lhe aumentar a renda, e Eduardo com a âncora e o dragão no braço esquerdo é por si só um problema de psicologia e de atavismo. (João do Rio, 1997: 102)

Nas ruas antigas do Rio de Janeiro, segundo a narrativa, havia três tipos de tatuagens: a dos negros; a dos turcos – com fundo religioso –, das meretrizes e dos rufiões; e a dos humildes, que se marcavam ou se deixavam marcar, por crime ou por não terem o que fazer.

Os negros guardavam na memória e na pele os fetiches, as crendices e a barbárie dos golpes curados com pós que, segundo eles, preservavam do mau-olhado. Para isso, usavam figuras complicadas demais para o olhar do homem branco civilizado e ocidental. Quase todos se faziam marcar com a representação de Cristo, o Crucificado, e, raramente, se deixavam fotografar com uma espécie de pavor, como se fosse crime usar e exhibir essas marcas. O corpo negro, marcado pelas cicatrizes das tatuagens

cristãs, revelam não só a estratégia de sincretismo, mas também a aproximação do corpo negro ao corpo supliciado do Cristo.

Os turcos eram tomados indistintamente por maronitas (comunidade árabe-cristã, unida à Igreja Católica desde o século XII); havia também os cismáticos (os que foram separados da comunhão de uma igreja) e os judeus. Nesses diversos grupos religiosos havia superstições e medos que transmigravam da tradição à pele através da tatuagem. Estas produziam, segundo se conta, magias estranhas que forravam, protegiam, fechavam o corpo e a pele dos homens como amuletos. Ao mesmo tempo, essas inscrições se abrem para as interpretações e o corpo tatuado instaura um arquivo aberto.

Esses arquivos pessoais, religiosos ou étnicos, sobrevivem como traços de uma tradição, na sua maioria oral, que migra e sobrevive, simbolicamente, no corpo tatuado. Os maronitas pintavam monogramas, corações; os cismáticos exibiam verdadeiros ícones primitivos nos peitos e nos braços; e os turcos traziam para o corpo, em forma de tatuagem, pedaços de paramentos sagrados:

É por exemplo muito comum turco com as mãos franjadas de azul, cinco franjas nas costas da mão, correspondendo aos cinco dedos. Essas cinco franjas são a simbolização das franjas a *taleth* [xale com que os judeus cobrem as costas na sinagoga], vestimenta dos *Khasar* [antigos habitantes da Armênia e da região do Cáspio], nas quais está entrançado a fio de ouro o grande nome de Javé. (João do Rio, 1997: 104)

Desse trecho pode-se afirmar que a tatuagem é a escrita do corpo, no corpo, e pelo corpo (Cf. Miranda, 1992). É, pois, a história das paixões que se risca na pele de homens e de mulheres; desse lugar da cicatriz – porque a tatuagem também é uma cicatriz – o sujeito pode dizer as suas aspirações sem, no entanto, perder-se em um sem-número de palavras, e pode, segundo o narrador, ocupar suas horas de ócio e sua fantasia, desenhando-se e sendo desenhado. Dessa forma, sua arte e sua crença na eternidade dos sentimentos e também a sua humilhação, sua submissão, sua catalogação num arquivo que traz à memória a morte e a insanidade, parecem realizar uma insurreição e uma ferida continuamente aberta.

A instalação "Cicatriz", da artista plástica Rosângela Rennó, organizada no The Museum of Contemporary Art (MOCA), de Los Angeles, em 1996, parece inscrever-se nessa tradição de narrativas que têm por objeto os corpos escritos e as imagens carcerárias. Nesse trabalho evidenciam-se processos de resgate da memória e de constituição de identidades virtuais que parecem compor uma certa obsessiva poética e performance contemporânea de que já nos falava Walter Benjamin ao refletir sobre a história dos vencidos.

A instalação foi realizada a partir de dois acervos contrapostos. Esses acervos compõem um arquivo pessoal da artista denominado *Arquivo Universal*. Um acervo é composto de recortes de

revistas e jornais nos quais a fotografia, nomeada ou descrita, é tomada como prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança ou testemunho; e o outro, só composto de imagens, provém do Museu Penitenciário Paulista, localizado no Complexo do Carandiru, São Paulo. Esse acervo de negativos de vidro foi restaurado e organizado pela artista. As fotos tiradas entre as décadas de 1920 e 1940 registram as tatuagens dos presos que passaram pela casa de detenção nesse período.

Os processos de identificação e de recalque presentes em "Cicatriz" fazem emergir uma reflexão sobre o processo identificatório – e, também, rasurador – do Arquivo Penitenciário a que a artista teve acesso. Nesses processos, à revelia dos colecionadores, a configuração de identidades virtuais, através da manipulação do corpo, da imagem e da palavra, poderia ser tomada como exemplo das narrativas carcerárias e performáticas de Piglia.

Ao fazer migrar os arquivos institucionais para o campo da arte, Rennó inscreve-se na vertente contemporânea de artistas-arquivistas e *performers*. Nesse sentido, o resgate de uma memória extra-viada, realizado a partir da recontextualização e do deslocamento de arquivos, compreende uma atuação e um desempenho da artista enquanto narradora de uma história que se esvai com a ressignificação cada vez mais eminente de arquivos considerados abjetos.

No depósito da Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (ACADEPEM), no Complexo do

Carandiru, amontoavam-se caixas desordenadas com um sem número de negativos de vidro. Esses negativos guardavam imagens de detentos: rostos de frente e perfil, de corpo inteiro, de nuças, tatuagens. O projeto de documentar as tatuagens dos presidiários esteve sobre a coordenação do médico da penitenciária, José de Moraes Mello, que não deixou registro escrito sobre o uso ulterior das imagens (Ruiz, in Rennó, 1996: 10). Cerca de 6.000 dessas imagens foram reproduzidas em 26 volumes encadernados em couro sob o título *Penitenciária do Estado de São Paulo, Serviço de Biotipologia Criminal, Arquivo de Tatuagens*. Cada página contém, acerca de cada prisioneiro, nome e alcunha, idade, cor da pele, nacionalidade, posição social, profissão, religião e crimes cometidos. Observações sobre a própria tatuagem – em quem, onde, porque e por quem foi feita – também estão ali incluídas. Na parte inferior de cada página, aparecem várias categorias usadas para a classificação dos detentos: *étnica, política, criminal, amorosa, obscena, ornamental*.

O acesso da artista ao Arquivo Penitenciário só foi possível sob a condição de não se retirar dele o material, assim, ela deslocou até a penitenciária o seu estúdio. Sem ter a pretensão de suprir lacunas da história, mas recontextualizando imagens singulares, sempre cada vez mais interrogantes, Rennó estava interessada nas sobras da cultura, naquilo que foi deixado de lado durante o processo

de se resolver o que tem valor (Cameron, in Rennó, 1996: 4).

Rennó restaurou, ordenou e reproduziu esses negativos e com eles elaborou a instalação "Cicatriz", deslocando o arquivo penitenciário brasileiro para um museu de arte nos Estados Unidos. Nos muros da galeria do Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles foram expostas as fotografias de corpos masculinos tatuados juntamente com textos recolhidos dos periódicos e revistas.

No primeiro acervo do *Arquivo Universal*, Rennó recorta e coleciona textos em que a fotografia é mencionada e, mutilando as identidades, mascara a intencional e pretendida objetividade do texto. Um exemplo desse recorte efetuado por Rennó:

O promotor do caso C. criou para os membros do júri um quebra-cabeças com impressões digitais, cabelos e imagens das duas vítimas ensangüentadas, ocasionando uma crise de choro nas famílias dos mortos e no próprio réu. A cada ponto da exposição final do promotor F., era exibida a respectiva fotografia numa grande tela. Ao mostrar as fotos das vítimas F. disse, "Quando se olham essas fotos, se vê fúria". Quando todas as peças estavam encaixadas, a tela mostrou o rosto do réu.

A letra seguida de ponto final assegura o anonimato da situação que incide na superfície das paredes do MOCA e potencializa a questão da identidade escamoteada. Essa estratégia ou subterfúgio da artista denuncia o apelo dramático e a

reencenação do episódio a partir de um remanejamento quase alfabético da imagem.

A concepção do *Arquivo Universal* pela reelaboração de acervos coletados pela artista, parte dos recortes de jornais, periódicos e revistas dos quais Rennó recolheu textos, e do arquivo penal, imagens. O instante fugaz do texto jornalístico, alçado em recorte à condição de fetiche, é capturado no instante da arte e multidimensionado quando, em baixo relevo, nas paredes do MOCA, aspiram ao espetáculo, não o da notícia, mas o da referência quase dispensável da fotografia.

Sobre a superfície lisa das paredes, imagens e palavras foram escavadas como cicatrizes, marcas indeléveis sobre a pele, rastros e indícios de fatos que uma amnésia tentou rasurar e, de uma certa forma, que pretendeu reduzir a restos a identidade daqueles que estão ali referidos e exibidos.

As imagens que se desvelam ao olhar do espectador são de uma beleza estranha. Fragmentos de corpos tatuados: faces, torsos, braços, mãos, pés. Nunca um rosto completo, jamais um olhar. As imagens anônimas, gravadas sobre uma pele também anônima, carregam consigo a imposição da pose fotográfica, o sofrimento do processo. Nessas marcas persistentes, vislumbra-se a obsessiva tentativa de nomeação. A tensão entre o processo intensivo de obliteração da identidade e a memória, que insiste em sobreviver, pode ser detectada a partir do trabalho de Rennó possibilitando, por fim,

uma reflexão que circunscreve as mais variadas estratégias de controle e domínio sobre o indivíduo.

Nesses processos de identificação, catalogação e arquivamento das tatuagens e dos prontuários, o controle dá-se no intuito de rasurar uma identidade pessoal e almeja uma construção de biótipos aglutinadores em que essa identidade pessoal, íntima e particular é perdida. A contrapelo desse projeto, o trabalho de Rennó solicita um olhar de viés sobre essa arbitrária atitude catalogadora e arquivística na medida em que ela, ao conceber o *Arquivo Universal*, deixa-o continuamente aberto, acessível, sujeito a leituras, performances. Cria-se, a partir desse trabalho, uma tensão permanente dessas estratégias de nomeação, catalogação e arquivamento entre o Arquivo Penal e o Arquivo Universal.

Imagem inscrita no corpo e na página, as tatuagens dos prisioneiros do conto de Kafka, as que Graciliano descreve nas suas memórias, o catálogo dos tatuadores em João do Rio e a conformação do romance moderno como romance carcerário retornam na instalação de Rosângela Rennó. Nesse trabalho, a representação da identidade é escamoteada, mas é também uma forma de escapar pelas fendas do imaginário do poder, estratégias subalternas que configuram o trabalho artístico enquanto instigador de reflexões críticas.

A condição de performance da arte na contemporaneidade parece possibilitar, então, a

apropriação e o remanejamento de acervos demasiado sérios e até arbitrários, organizados e constituídos para o esquecimento. Na configuração de identidades provisórias – releitura artística do poder sobre o corpo – emerge, a partir de uma impertinência ou de licença artística, um ato performático do artista que, dessa forma, amplia as leituras tanto do seu trabalho enquanto arquivista, quanto da sua inscrição – sua interrogação e seu questionamento – nas esferas maciças, porém, sempre passíveis de serem subvertidas e estriadas, do poder.

**Bibliografia:**

- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: *Obras completas II*. Buenos Aires: EMECÉ, 1989.
- CAMERON, Dan. Entre as linhas. In: RENNÓ, Rosângela. *Hipocampo*. Galeria Camargo Vilaça: São Paulo, 1996.
- KAFKA, Franz. *O veredicto / A colônia penal*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MIRANDA, Wander. *Corpos escritos*. São Paulo: Editora da USP. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1992.
- PIGLIA, Ricardo. *A prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Record, 1994.
- RENNÓ, Rosângela. *Cicatriz*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1996.
- RIO, João do. Os tatuadores. In: *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RUIZ, Alma. *Cicatriz*. In: RENNÓ, Rosângela. *Hipocampo*. Galeria Camargo Vilaça: São Paulo, 1996.

## ***Corpo e mente: performance e oficinas***

Jane D'arc, Marcos Alexandre,  
Sara Rojo e Welington Guimarães

### **História do Mayombe**

No 2º semestre de 1994 e no 1º de 1995, Sara Rojo ministrou um curso teórico-prático de teatro no curso de Letras – habilitação: Espanhol, na Faculdade de Letras da UFMG. No final de cada curso foram montados, respectivamente, os espetáculos *Decir sí*, da dramaturga Argentina Griselda Gambaro, e *Cinema Utopia*, do dramaturgo chileno Ramón Griffero. No final dessas disciplinas, surgiu a idéia de formar um grupo de teatro: nascia o Grupo de Teatro Hispânico Mayombe.

A princípio, o grupo foi formado por aqueles alunos vindos das disciplinas citadas e tinha como um dos objetivos principais levar o teatro, a língua e a cultura hispânica ao espaço acadêmico e à comunidade belorizontina. Dentro dessa proposta, o grupo trabalhou com os espetáculos *Cinema Utopia*, já citado, e *El Continente negro* (1996), do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra. Depois de cumprir temporada com *El Continente negro*, o grupo percebeu que a língua (o texto atuado só em espanhol) era uma barreira, pois somente aqueles que tinham esse conhecimento lingüístico se sentiam competentes para assistir à montagem. Daí surgiu a proposta de montar *Saga real* (1997/1998),

texto escrito pela argentina, radicada no Brasil, Graciela Ravetti. O texto, escrito em espanhol, apresenta uma personagem chamada *Chiraca*, uma velha sábia; resolvemos que ela seria representada em português para servir como elo entre a trama dramática e o espectador. Essa personagem, dentro da concepção cênica do grupo, funciona como uma narradora que, como uma tecelã, costura os fios da história.

Dentro do histórico do grupo, *Saga real* funciona como um marco. Depois desse espetáculo, alguns integrantes decidiram sair, pois o Mayombe estava começando a se profissionalizar, com os custos e benefícios que isso implica. Em 1998 e 1999, montamos *Fluxo invertido*, texto escrito a quatro mãos por Denise Pedrón (brasileira) e Graciela Ravetti, naquele momento, integrantes do grupo. De uma certa forma, esse trabalho se diferenciava dos outros apresentados até então, pois tratava-se de um texto definido, pela crítica teatral, como "pós-moderno". Confirmando essa tendência, as autoras utilizavam, em *Fluxo invertido*, intertextos com outras línguas e culturas (a indiana, por exemplo); a estrutura era estabelecida pela imagem instantânea e o trabalho centrava-se, principalmente, nos aspectos corporais e gestuais. *Por un reino* (1999/2000), da dramaturga argentina Patricia Zangaro, foi a última montagem dessa etapa do grupo. A temática social é o eixo central do texto de Zangaro: "una chiquita en medio de la basura en

cuanto su madre recogía de allí alimento para comer".<sup>1</sup> Dessa imagem, a autora criou a história de Tatita e Antonio el Rapina, dois homens, marginais, que lutam para manter o controle de uma cidade. Essa peça vem consolidar o trabalho do grupo que, para sua concepção espetacular, traduziu o texto para o português<sup>2</sup> e escreveu um estudo teórico, editando-os com fotos da montagem realizada.<sup>3</sup> O processo de concepção de *Por um reino* levou os integrantes do grupo a tentarem se despir de suas máscaras; para isso, foram realizadas diversas oficinas buscando práticas de atuação que preparassem os atores psicologicamente para viverem as personagens marginais, experiência que abriu um novo caminho: as oficinas performáticas para a comunidade.

### Performance e oficinas

Em primeiro lugar, buscaremos, neste artigo, fazer um recorte nas múltiplas definições de performance de modo a que se entenda o sentido da realização das oficinas comunitárias. Para isso, abandonaremos o conceito de performance como sendo "o transitório", dado pela definição de Margherita Mearelli: "Va considerato, comunque, che la condizione di oblio, di rimozione quasi, nella quale si trovano gli studi sulla performance è in

---

<sup>1</sup> Palavras da autora em entrevista realizada em 1999.

<sup>2</sup> *Por um reino* já foi traduzido também para o francês.

<sup>3</sup> Alexandre, M.; Rojo, S., 2000.

buona parte dovuta alla sua stessa natura. Effimera, inconsistente" (Mearelli, 1990: 190), mas sem que isso signifique que neguemos seu caráter de presente único: "El éxito actual de las performances se explica por este redescubrimiento del aspecto de acontecimiento temporal y único del teatro" (Pavis, 1998: 31).

Por um outro lado, caminhamos na direção oposta de Patrice Pavis, quando diz que: "el performances se declara como un ser fugitivo e inaprensible, dispuesto a hacer solamente un 'pedazo de camino' con el espectador" (Pavis, 1998: 31), porque pensamos que o sujeito realizador, a partir da definição de Schechner da performance como "comportamento recuperado" (prática recuperada), está disposto a resgatar o sentido básico da existência, independentemente, inclusive, do gênero ou tamanho da performance que apresente. Schechner diz: "ogni sequenza, independentemente da quanto è piccola, porta qual cosa del suo significato precedente nel contesto nuovo. Questa specie di 'memoria' è ciò che rende le ricombinazioni rituali e artistiche così efficaci". (Schechner, 1999: 188)

Essas idéias são as que nos fazem pensar que uma oficina pode chegar a ser uma performance na medida em que resgate algum fato precedente e o faça dialogar com um contexto novo. Cada uma de nossas oficinas e também a oficina de Motus, da qual participamos, tinham esse sentido. Eram experiên-

cias no presente que resgatavam um comportamento humano gregário e projetavam, a partir da sua repetição, a possibilidade de um futuro diverso, de uma transformação do presente a partir do passado. Além disso, concordamos que a performance possui um caráter liminar, que já aparece nas teorias de Turner (1993). É esse aspecto que permite que Deriu veja na performance a possibilidade de continuidade de uma história comum da humanidade: "La performance, come fenomeno universale e interculturale, rappresenta una delle possibili linee di continuità che legano tutte le aggregazione storiche e sociale umane, di tutti i luoghi, i tempi e a tutti i livelli di complessità, stratificazione e differenziazione" (Deriu, 1988: 207). E é também o que nos faz pensar que uma oficina teatral pode construir um fio de encontro humano entre o presente, pasado e futuro.

### **Nossas oficinas – 2000/2001**

Em agosto de 2000, Sara Rojo ausentou-se do Brasil para fazer um pós-doutorado na área de teatro na Itália. O grupo, que permaneceu no Brasil, composto por Marcos Alexandre, Jane D'arc e Welington Guimarães, percebeu que devia continuar se encontrando com uma certa periodicidade, e, nesses encontros, realizou-se um trabalho de pesquisa no qual se discutia teoria teatral, bem como as possibilidades de colocá-la em prática. Dessa discussão e da necessidade de manter o corpo sempre em movimento, nasceu a idéia de se oferecer oficinas de prática teatral. A partir das discussões

teóricas e de alguns laboratórios fechados, nos quais buscávamos colocar em prática, por meio de exercícios, tudo o que havia sido discutido, surgiu a oportunidade de darmos oficinas completamente distintas para um público também distinto. Por sua vez, Sara Rojo, dentro de suas pesquisas, participou, como observadora, do laboratório do grupo italiano Motus<sup>4</sup> e ministrou uma oficina com as técnicas de Augusto Boal para o grupo de teatro da Escola de Intérpretes e Tradutores da Università degli Studi di Bologna.<sup>5</sup> Queremos, neste trabalho, colocar todas essas experiências em diálogo.

### 1ª) Oficina em confronto: *Temporary & Contemporary*, do grupo italiano Motus

O Motus, especificamente Enrico Casagrande e Daniela Nicolò, realizou um laboratório teatral, *Temporary & Contemporary*, no Teatro Studio di Scandicci – Scandicci, do qual Sara Rojo participou na qualidade de observadora. A convocatória explicitava:

Il tempo della scena e il tempo dello sguardo: sullo stare.

L'azione ed il voyeur: sull'esibire.

Il corpo dell'attore e l'occhio della macchina: sulla violenza della telecamera.

La voce e le voci al microfono: sull'amplificare.

Testi e dialoghi: artificio e naturalezza.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Esse grupo de Rimini, dirigido por Enrico Casagrande, faz parte de uma nova tendência do teatro italiano experimental.

<sup>5</sup> O grupo faz parte das atividades da Faculdade e, a partir de seu nascimento, foi dirigido pela catalã Isabel Fernández.

<sup>6</sup> Programa del Teatro Studio di Scandicci, 2000.



Sara Rojo – Laboratorio *Temporary & Contemporary*

O laboratório realizou-se entre 20 e 25 de novembro de 2000, durante 5 horas diárias, em que trabalhou-se a partir de seis linhas:

- Semântica: o íntimo, o cotidiano.
- Estética: o ritmo, o cinema, o tempo, a olhada.
- Peso: controle do corpo individual e coltivo.
- Afetividade: inibição e expressão.
- Tecnológica: corpo-palco, câmara-música, texto-microfonia.
- Dialógica: debate e novas perfilações.

Podemos considerar essa oficina uma performance porque, usando técnicas contemporâneas, permitiu desenvolver a questão do indivíduo isolado e do sujeito exposto ao olhar do outro. Através disso, trazia-se ao tempo presente a problemática básica do homem, que é a sua relação com os outros.



Sara Rojo: Laboratório *Temporary & Contemporary*

## 2ª) Oficina sobre as metodologias de Augusto Boal: corpo e imagem

O dramaturgo e metodólogo brasileiro Augusto Boal é uma referência obrigatória do teatro brasileiro e latino-americano. Suas técnicas, baseadas em uma série de exercícios lúdico-teatrais, culminam em formas diversas de debate/teatro, que são englobadas dentro do que Augusto Boal denominou Teatro do Oprimido.

Isábel Fernández, diretora do grupo de teatro da Escola de Tradutores e Intérpretes da Università degli Studi di Bologna (Itália), com o apoio de sua Faculdade, solicitou à Sara Rojo, em janeiro do 2001, duas conferências sobre Teatro latino-americano e um *workshop* sobre o Teatro Estátua de Boal. Depois

da primeira conferência para todos os estudantes,<sup>7</sup> realizou-se o primeiro de dois encontros práticos (cada um deles com 5 horas), com o seguinte roteiro:

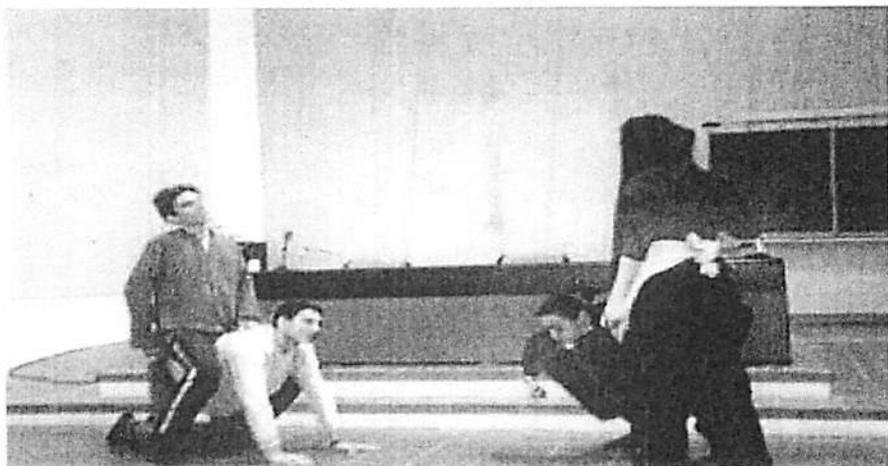
**Primeiro dia:** conhecimento verbal; diversos tipos de caminhadas, olhadas, abraços e beijos; diálogos de apresentações; movimentos corporais para mostrar plasticamente a apresentação verbal do colega; trabalhos com música; trabalhos de tensão e relaxamento; apresentação verbal da metodologia de Boal: Teatro estátua, Teatro invisível e Teatro foro; construção de estátuas de acordo com os conflitos de subjugação (universitários, de gênero e de emigração) que interessavam ao grupo; construção de estátuas de acordo com os conflitos presentes em textos literários escolhidos pelos participantes; relaxamento.

**Segundo dia:** avaliação; trabalho corporal de manipulação; trabalho com música; construção de estátuas de acordo com os conflitos de subjugação presentes em textos literários e a modificação dos mesmos tentando superar a situação inicial – construção de três improvisações com a técnica do Teatro foro: a primeira era de um conflito universitário, a segunda de um conflito de emigração e a terceira de exílio. Neste ponto, trabalhou-se mediante um Coringa que regulava as propostas de modificação da situação inicial. Dessa maneira,

---

<sup>7</sup> O interesse sobre o teatro na América Latina garantiu a assistência de mais ou menos 200 a 300 pessoas na conferência e no 2º laboratório.

depois da representação de cada situação dramática, abria-se o debate prático no qual se discutia o que havia sido representado e tentava-se, de acordo com as propostas que surgiam, modificar o conflito inicial. Debate final.



Laboratório *As técnicas de Boal – corpo e imagem*

Todas essas técnicas requerem uma participação ativa do público que, nesse caso, era composto pelos mesmos integrantes da oficina. Além de apresentar uma técnica nova, essa oficina tinha como objetivo empregar uma ferramenta na qual o corpo constitua o instrumento fundamental para transformar situações. O grupo chegou à conclusão de que o trabalho desenvolvido permite enfrentar, a partir do palco (entendido como qualquer espaço onde se possa fazer teatro), os problemas de uma indústria, o trabalho terapêutico num hospital etc. Esse laboratório foi um espaço de encontro e um

impulsionador performático da atividade teatral do grupo.

### 3ª) Leitura e interpretação – o texto na sala de aula<sup>8</sup>

Recebemos o convite para trabalharmos com um grupo de funcionários e professores de 1ª a 8ª séries do Ensino Fundamental da Escola Estadual Padre Augusto Horta, em São José da Lagoa, cidade do interior de Minas Gerais. Nossa oficina dividiu-se em duas etapas: dois encontros com carga horária diária de 8 horas. No primeiro, ministrado por Marcos Alexandre, trabalhamos apenas com os professores e, no segundo, ministrado por Jane D'arc e Marcos Alexandre, dividimos o tempo para nos dedicarmos também ao trabalho com os outros funcionários da escola.

O objetivo era passar técnicas atonais para que professores de todas as disciplinas pudessem trabalhar técnicas de estímulo à leitura, tendo, no teatro, uma das ferramentas para estimular os estudantes. Nosso maior problema, a princípio, foi mostrar àqueles professores, que tinham expectativas distintas em relação ao nosso trabalho, que estávamos ali para dividir com eles aquele espaço com um propósito específico:<sup>9</sup> passar-lhes técnicas

---

<sup>8</sup> Aproximadamente 40 profissionais, entre professores e funcionários, participaram desse trabalho, que foi realizado em duas etapas. A primeira no dia 29 de setembro, e a segunda no dia 2 de novembro de 2000.

<sup>9</sup> O primeiro dia de oficina foi realizado num sábado letivo, de 8 às 17 horas. Os professores não se mostraram, a princípio,

utilizadas por atores com o objetivo de tornar suas aulas mais interessantes.

A primeira atitude tomada para "quebrar o gelo" foi refazer a disposição das cadeiras, colocando-as de forma que todos pudessem se ver ao mesmo tempo. Depois, começamos a expor nossa visão de professores/atores através de relato de nossa experiência diária no processo de aquisição de leitura. Tentamos mostrar que a leitura é apenas uma das etapas do processo de aprendizagem, e que ler não significa apenas realizar um processo de decodificação de palavras, mas sim um minucioso processo de decodificar o mundo que nos rodeia. Dentro dessa premissa, o teatro pode ser uma ferramenta útil. Tentamos demonstrar que todos os presentes eram "atores", uma vez que, enquanto professores, utilizamos constantemente, em nossas salas de aula, recursos cênicos através de nossos gestos, dos usos distintos de nossos timbres vocais e de nossa postura corporal.

Enquanto desenvolvíamos nossa palestra teórica, buscávamos fazer com que todos participassem, colocassem suas expectativas e experiências, e procurávamos sempre mostrar que, em qualquer disciplina, se pode recorrer a recursos

---

motivados, uma vez que muitos tinham trabalhado no dia anterior, no período noturno; para a realidade do professorado que trabalha na rede pública estadual, cursos no sábado, dia de descanso, geralmente são cansativos por exigirem horas de escuta de teorias que nem sempre são aplicáveis à sua vida profissional.

teatrais para melhor assimilação dos conteúdos ministrados. Observamos que os professores de Língua Portuguesa, Literatura, Artes, História, Geografia e Educação Física trocaram experiências comentando sobre como trabalhavam com a leitura ao dar ênfase aos textos teatrais, enquanto os professores das áreas de exatas limitavam-se a escutar os comentários dos colegas. Tentamos demonstrar que o teatro pode ser trabalhado com todas as disciplinas.

A maioria dos professores expressou sua dificuldade questionando qual seria a melhor maneira de se trabalhar com os textos teatrais. Como nosso objetivo não é ter respostas-chave para agir em determinadas circunstâncias, tentamos sempre demonstrar que o uso dessas técnicas dentro de sala de aula deve ser visto como uma ferramenta de apoio dentro de um processo performático de mudanças de comportamento, deixando sempre claro para o professor que esse nível de interesse irá variar de acordo com o grupo e em função de como o assunto for abordado. Depois de duas horas de discussão teórica, partimos para a parte prática durante a qual buscamos, num primeiro momento, realizar alongamento e aquecimento através de exercícios básicos e observando o condicionamento físico do grupo, que era muito heterogêneo. Insistimos na importância de fazer esses exercícios sempre antes do início e término de quaisquer atividades físicas para dar melhor condicionamento ao corpo. Vale a pena destacar que, nesse momento, o nível de

desconcentração era grande, dificultando o ritmo das atividades. Além do mais, há sempre alguns que pensam que não há nenhum sentido em fazer aqueles exercícios, pois realizá-los não os levará a nada. Este se torna nosso desafio maior: tentar mudar o ponto de vista desse profissional da educação, demonstrando-lhe que o simples fato de deixar seu corpo aberto para experimentar novas experiências já é uma mudança.

É interessante relatar que, nessa oficina, realizada no pátio da escola e em contato com o meio ambiente, conseguimos reverter esse pré-conceito tão comum que trata o teatro como uma arte elitizada. Conseguimos mudar essa visão levando os professores a executarem propostas teatrais viáveis dentro da sua realidade. Trabalhamos com exercícios básicos de concentração, respiração, reconhecimento, entrosamento, desinibição, sensação e equilíbrio. Nosso maior obstáculo foi conseguir concentração por parte do grupo de professores. Através de exercícios de respiração em ritmos distintos, tentamos mostrar a importância de se respirar corretamente para conseguir controlar o corpo.

Com os exercícios de reconhecimento buscamos fazer com que todos se conscientizassem do espaço onde estavam inseridos, tentando identificar cada canto que lhes era peculiar – uma planta, uma árvore, um banco, um ponto na parede, algo que chamasse a atenção no espaço ou no colega. Ao se identificar com o espaço, pedíamos que cada um se

manifestasse oralmente contando ao grupo as impressões sentidas ao simplesmente olhar a sua volta. Histórias distintas foram relatadas a partir de um simples processo de observação. Com isso, demonstramos que, a partir de uma simples tarefa de observação, podemos começar ler o mundo no qual estamos inseridos, portanto podemos fazer o mesmo dentro da sala de aula e em qualquer disciplina. No nosso entendimento, nessa atividade está inserido o sentido da performance.

O entrosamento é outra dificuldade enfrentada por qualquer grupo. Nessa oficina, apesar de os professores trabalharem na mesma escola, muitos não se conheciam. Para lidar com essa realidade, propusemos exercícios de relações em que dividimos o grupo e formamos pares de pessoas que não trabalhavam juntas (um professor de um turno com um colega de outro; professores que lecionavam matérias diferentes), pedindo que umas olhassem as outras buscando os detalhes mínimos do corpo do outro, desde uma marca de nascença até o tipo de roupa, corte de cabelo, adereços etc. Novamente, o riso tomou conta do grupo simplesmente pelo fato de que as pessoas têm muita dificuldade de olhar diretamente no olho do outro, seja por constrangimento, seja pelas máscaras sociais que acabam fazendo com que o homem não consiga fixar mutuamente o olhar. Retomamos os exercícios de respiração tentando sempre controlar a sensação de riso e, depois de várias tentativas, conseguimos cumprir com o propósito do exercício: depois de olhar

atentamente o outro, cada pessoa, a sua vez, deveria fechar os olhos e tentar descrever em detalhes o colega. Com isso, além de trabalhar a memória e a concentração, mostramos que a observação pode e deve ser utilizada no cotidiano escolar por professores e alunos. O sujeito contemporâneo não pode mais continuar passando pelos espaços sem estar ciente dos mesmos.

Seguimos realizando alguns exercícios de sensação e equilíbrio. De olhos vedados, ao som de uma música suave, os professores caminhavam pelo espaço e quando se deparavam com um colega ou com algum objeto, tinham que se deter por um momento e tentar identificar quem estava à sua frente. O mais importante nesse exercício é trabalhar com os sentidos – o tato, o cheiro, a audição – com o intuito de identificar corretamente a pessoa ou o objeto encontrado, para depois narrar ao restante do grupo as sensações advindas de estar em contato com o outro.

O equilíbrio mostrou-se um dos pontos mais deficientes do grupo, uma vez que as pessoas mal conseguiam ficar alguns segundos apoiando-se apenas em uma das pernas. Tal fato serviu apenas para comprovar o que já esperávamos, ou seja, não basta caminhar nas pontas dos pés ou estar apoiado somente por uma perna e mover as outras partes do corpo. O mais importante é ter consciência de que, se estamos em equilíbrio físico e emocional, teremos condições de trabalhar em equipe, que é um dos

objetivos de qualquer escola. Após fazermos os exercícios, dividimos os professores em cinco grupos e propusemos duas práticas:

- 1ª) foram distribuídas cinco letras de músicas distintas<sup>10</sup> e cada grupo tinha que representá-las privilegiando os gestos corporais, evitando, sempre que possível, as falas;
- 2ª) a partir da realidade da comunidade, os grupos tinham que representar situações sociais – trabalho, saúde, educação etc. – vividas e enfrentadas no cotidiano escolar.

Depois da representação de cada prática, abríamos debate, quando todos discutiam sobre o que havia sido representado, opinavam sobre o trabalho realizado por cada grupo, davam sugestões de melhoria de uma cena ou de outra.

No final de cada encontro, abrimos espaço para que os professores se manifestassem em relação à oficina, falando sobre os pontos positivos e negativos encontrados, com o objetivo de melhorar o caráter performático de nossa proposta.

Na parte do trabalho dedicada aos funcionários, além do horário reduzido (apenas 4 horas), tivemos como maior dificuldade encontrar um ponto de equilíbrio nas atividades a serem propostas para o grupo, que era formado por pessoas de faixa etária

---

<sup>10</sup> *Construção, Geni e o Zepelin, Meu guri, Passaredo e Pivete* - todas do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda.

muito heterogênea (entre 20 a 60 anos). Decidimos, portanto, dar ênfase à importância de se praticar atividades físicas regulares para ajudar no trabalho diário. Nesse sentido, propusemos ao grupo exercícios aeróbicos de baixo impacto que poderiam ser praticados todos os dias, visando a uma melhoria do condicionamento físico para lidar com a rotina diária. Buscamos trabalhar e passar para essas pessoas técnicas adequadas de relaxamento e respiração. O relaxamento foi a melhor parte da oficina, pois, segundo o depoimento, quase unânime entre os presentes, eles nunca haviam tido contato com uma atividade daquele tipo e se sentiam bem quando tinham os seus "corpos manuseados" principalmente porque sentiam uma sensação de leveza que não fazia parte de suas vidas.

**4ª) Abordagem teórica/prática  
sobre as estratégias de expressão corporal  
de acordo com as teorias de Antonin Artaud,  
Eugenio Barba e Jerzy Gotowski**

Essa oficina, ministrada por Jane D'arc, Marcos Alexandre e Welington Guimarães, fez parte, como uma das atividades oferecidas aos alunos de graduação, da IV SEVFALE – Semana de Eventos da Faculdade de Letras da UFMG. Para nossa surpresa, tivemos um grupo considerável de estudantes inscritos na oficina.<sup>11</sup> Dentre os inscritos, havia jovens que já possuíam experiência com o teatro, alguns já

---

<sup>11</sup> Vinte estudantes participaram da oficina que se realizou em três dias (24, 25 e 26 de outubro de 2000), com carga horária de 2 horas diárias.

trabalhavam como atores, outros não tinham nenhuma experiência de representação e estavam participando da oficina por mera curiosidade.

O objetivo desse laboratório era trabalhar com noções teóricas e práticas básicas inspiradas na nossa constante leitura e discussão das obras de Antonin Artaud, Eugenio Barba e Jerzy Gotowski. Como dispúnhamos apenas de 6 horas para desenvolver nosso trabalho teórico e prático, tempo muito escasso para abranger um tema tão amplo, elaboramos um roteiro com o objetivo de apenas aproximar os participantes de alguns dos conceitos teóricos e metodológicos desses pensadores.

Com esse grupo heterogêneo, nossa primeira preocupação foi adequar tudo que havíamos planejado à realidade que tínhamos à nossa frente: um grupo com interesses distintos e preparação física igualmente diferenciada. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que esse trabalho se diferenciava muito do desenvolvido com os professores da rede pública estadual, uma vez que os participantes não estavam fazendo a oficina por obrigação profissional. Todos os participantes estavam dispostos a executar todos os exercícios propostos, ainda que muitas das atividades que propúnhamos exigissem um desgaste físico grande.

Se com o primeiro grupo pretendíamos oferecer novas possibilidades de autoconhecimento e abordar qual seria a finalidade didática das práticas performáticas dentro da sala de aula, no segundo,

queríamos experimentar atividades praticadas ou concebidas por nós mesmos e nas quais acreditamos por termos a consciência de que são o motor da revolução contínua de nossos corpos e mentes.



Exercício de composição – Jane D'arc

### 5ª) Jogos teatrais

Essa oficina, ministrada por Jane D'arc e Welington Guimarães, fez parte do "Seminário de Línguas Estrangeiras", realizado, no dia 12 de dezembro de 2000, pelas coordenações de línguas espanhola e inglesa do Centro Universitário Newton Paiva com o objetivo de discutir a inserção desses idiomas no terceiro grau. Debates, comunicações e propostas para um novo perfil do professor universitário de língua estrangeira surgiram nesse encontro. Seria, então, uma oportunidade para colocar em prática nossa oficina, já que nossa

proposta nessa ocasião era fornecer ferramentas para uma prática de ensino diferenciada e moderna.

Com o nome de "Jogos teatrais", essa oficina foi dividida em três momentos:

- a) atividades físicas que englobaram alongamento, aquecimento, ritmo, respiração;
- b) exercícios que proporcionavam confiança, segurança e contato;
- c) algumas propostas cênicas.

A linha condutora dessa oficina foi o trabalho em equipe. Selecionamos vários exercícios que permitissem o contato físico e que necessitassem do outro para ser realizado: reconhecimento através do tato, do cheiro, do calor; equilíbrio. A criação de animais através de exercícios corporais e os jogos infantis baseados na confiança (jogo do João-bobo, estátua) foram algumas estratégias para alcançar nossos objetivos. Todas as atividades foram feitas, num primeiro momento, individualmente, buscando a concentração, o equilíbrio, o ritmo para, depois, trabalhar em parcerias. A resistência aos exercícios propostos e a dificuldade de concentração foram os nossos grandes vilões. O grupo demonstrou medo, insegurança e timidez. Olhar o outro, observá-lo, tocá-lo, sentir seu cheiro, são atitudes pouco freqüentes no nosso cotidiano, mesmo que nos encontremos e conversemos diariamente.

Temos consciência de que uma atividade feita em 2 horas e meia, como era o caso, não pode surtir

efeitos imediatos. É um trabalho que só terá resultados a médio e longo prazo e, se for feito com certa periodicidade. Por isso, ainda que esse grupo nos parecesse menos receptivo em relação aos das primeiras oficinas, podemos considerar o resultado positivo, já que os participantes manifestaram interesse em prosseguir com o trabalho, pois perceberam que, através das atividades propostas, é possível desenvolver o autoconhecimento, o trabalho em grupo, a confiança e, conseqüentemente, lhes facilitaria escrever projetos em equipes e pô-los em prática.

#### **6ª) PREPES – abordagem teórica/prática do teatro hispânico**

A Universidade Católica de Minas Gerais oferece um curso *lato sensu* de especialização (PREPES – Preparação de Especialização de Professores de Ensino Superior – Língua Espanhola). Esse curso engloba várias áreas de ensino, dentre elas a da língua espanhola. Convidada para dar aulas de teatro espanhol, Jane D'arc propôs um curso que englobasse teoria e prática. Isso significou trabalhar teorias críticas teatrais, textos dramáticos (dois textos do século de ouro espanhol: *Fuenteovejuna*, de Lope de veja, e *El burlador de Sevilla e Convidado de piedra*, de Tirso de Molina; quatro textos contemporâneos hispano-americanos: *Decir sí* e *Puesta en claro*, de Griselda Gambaro; *Por un reino* de Patricia Zangaro; *La muerte y la doncella*, de Ariel Dorfman e, finalmente, a prática teatral, baseada nas técnicas

de Eugenio Barba e Jerzy Grotowski. O roteiro das atividades práticas foi decidido e elaborado por Jane D'arc e Welington Guimarães, que ficou também responsável pelas instruções e desenvolvimento das mesmas com os alunos. Trabalhamos com dois grupos de professores: um que estava no 2º módulo (19 alunos) e outro que já estava concluindo o curso (26 alunos). O primeiro grupo, que chamaremos de Grupo A, era um grupo com sede de conhecimento e, ainda que fossem de diferentes regiões do Brasil e, por isso, com formações culturais diferentes (Amazonas, Acre, Bahia, Minas Gerais, Espírito Santo), poderíamos dizer que era um grupo homogêneo, ou seja, tinham os mesmos interesses e aceitaram nossa proposta, diferente e fora dos padrões de um curso de *lato sensu*. Não mencionaremos o desenvolvimento da parte teórica, pois não faz parte da proposta deste artigo, mas devemos salientar a importância da discussão teórica, quer seja a crítica ou a análise das obras, para conseguirmos motivar os alunos para a prática. O primeiro passo foi esclarecer nossos objetivos. Que sentido teria para pessoas que queriam aprofundar seus conhecimentos na língua espanhola trabalhar com exercícios destinados, a princípio, a atores. Nossa proposta era fornecer mais um recurso didático para o professor trabalhar na sala de aula de maneira performática.

No primeiro dia de prática, os alunos mostraram-se pouco à vontade, inseguros e sem saber exatamente que estava acontecendo. Correr, movi-

mentar o quadril, fazer exercícios físicos, tocar e olhar o outro, rolar no chão e, principalmente, massagear seu companheiro, causaram estranhamentos que foram pouco a pouco superados. Os participantes foram compreendendo os objetivos do trabalho e, conseqüentemente, entregaram-se ao mesmo. No quinto dia de oficina, um dos alunos fez o seguinte comentário:

Sempre fui tímido. E, para mim, é difícil olhar nos olhos da pessoa com quem falo. Neste fim de semana estava com minha namorada e meus amigos, num bar, quando um deles me disse que eu estava diferente. Parecia mais seguro e com um olhar diferente, um olhar que parecia querer descobrir todos os segredos. Então, percebi que já não era tão difícil olhar o meu interlocutor. Aprendi a controlar minha insegurança e mesmo que eu quisesse tirar meus olhos dos dele, eu os mantinha. Para mim, já valeu essa oficina.

Ainda que em 11 dias de oficina não possamos esperar uma mudança nos participantes, só o fato de fazer com que eles repensem suas atitudes permite observar o caráter performático de nossas oficinas.

A entrega aos exercícios foi total, não sendo realizados somente por aqueles que tinham restrições médicas. Mesmo assim, participaram das atividades que não lhes exigiam esforços. A prática final foi uma apresentação de uma das cenas das obras lidas e analisadas. Cada grupo selecionou a obra e apresentou sua leitura da cena. Preparou o figurino, a música e o cenário de acordo com essa

leitura. O resultado foi muito interessante, pois alunos que se comportaram com certa dificuldade de expressão durante os trabalhos, representaram com habilidade e desenvoltura, ou seja, o "parecer ridículo" já não lhes incomodava tanto.



Exercício de entrosamento – Jane D'arc

Diferentemente do Grupo A, o segundo grupo, identificado como Grupo B, era extremamente eclético, e a diferença começava pela nacionalidade (espanhóis, peruanos, argentinos e brasileiros), passando pela idade (entre 23 e 65 anos), até a formação acadêmica (administradores, contadores, ex-seminaristas, diretores de teatro, ex-padres, pedagogos e professores). O interessante é que muitos, além de terem convivido no curso (são quatro módulos realizados em janeiro e julho), são amigos pessoais. Mas, esse fator não contribuiu para dar unidade ao grupo. Pareceu-nos inclusive, que

havia subgrupos definidos e fechados. Aqui, a resistência foi enorme. No primeiro dia, foi praticamente impossível conseguir concentração. Todos faziam os exercícios mecanicamente. Não havia por parte do grupo, nesse momento, credibilidade quanto à nossa proposta. Se no Grupo A o roteiro foi seguido à risca, no Grupo B, tivemos que fazer várias alterações, pois observamos que determinados exercícios não seriam possíveis, e outros, que não estavam relacionados, deveriam ser incluídos. Num determinado momento, pensamos que nossa proposta iria fracassar. O grande problema do Grupo B foi a falta de compromisso. Devemos ressaltar que muitos se entregaram completamente, contribuindo para que as atividades propostas fluíssem naturalmente. É curioso como esse grupo se comportou durante as pré-encenações. Em todos os exercícios nos quais se necessitava de interpretação encontrávamos interesse e, nesse momento, havia entrega. Incomodavam-lhes os exercícios de preparação corporal e emocional, o trabalho em equipe, o passar a palavra para o outro. Um dos exercícios propostos tinha como objetivo a troca de comando da condução da atividade entre os participantes. Durante um tempo pré-determinado todas as pessoas do grupo deveriam desempenhar a função de "condutor-chefe". Porém, era comum a alguns dos participantes excederem seu tempo nessa função de "chefia" e prejudicar o tempo do companheiro ou impossibilitá-lo, ou seja, os interesses individuais prevaleciam sobre os coletivos.

A apresentação final demonstrou o que já havíamos observado. O maior interesse do Grupo B foi a encenação. Houve preparação, discussão, leitura e um trabalho de equipe por trás de cada cena apresentada. Apenas um dos sete grupos demonstrou total improvisação, ou seja, não houve um trabalho extra-classe. A avaliação final feita pelos alunos nos assegurou mais uma vez que estamos no caminho certo, ainda que tenhamos que fazer adaptações no decorrer das atividades. Percebemos também que, mesmo na adversidade, soubemos encontrar as soluções possibilitadas, principalmente, pela sincronia, pela afinidade e pela sintonia que, hoje, depois de um trabalho constante nesse sentido, nós, integrantes do grupo Mayombe, adquirimos.



Exercício de massa / modelagem – foto Jane D'arc

### 7ª) Jogos teatrais para a terceira idade – o lúdico do teatro

Essa oficina, ministrada por Jane D'arc, Marcos Alexandre e Welington Guimarães, em parceria com Sandra Maura, foi realizada no Centro de Convivência da Melhor Idade do Bairro Renascença, no dia 31 de agosto de 2001, com a participação de cerca de 30 mulheres de faixa etária entre 40 e 80 anos. Nesse grupo não houve problemas de entrosamento<sup>12</sup> ou de disponibilidade para fazer os exercícios propostos.



Exercício de reconhecimento do espaço

Cada participante da oficina, cada qual dentro de sus limitações físicas, entregaram-se a todas as

---

<sup>12</sup> Essas mulheres encontram-se semanalmente no Centro de Convivência, onde têm diferentes tipos de atividades lúdicas e culturais. Recentemente foi lançado o livro *Talentos ao entardecer*, organizado por Maria Aparecida Gusmão Barreto, como primeiro resultado de suas atividades.

propostas de atividade surpreendendo a nós, enquanto instrutores, pois nunca tínhamos deparado com um grupo tão coeso e que se entregasse tanto aos comandos. Isto só vem demonstrar que não há idade para a prática do teatro, seja como profissão ou apenas como meio de inserção social e de resgate da auto-estima.

Como descrevemos na introdução, pensamos que oficinas, como as realizadas pelo Mayombe, têm um caráter performático na medida em que transformam e recuperam o sentido da existência. Recordemos que, segundo Schechner, este processo pode dar-se em diferentes tipos de performances: "Il recupero di un comportamento, si trova in tutti i tipi di performance, dallo sciamanesimo all' esorcismo, alla trance fino al teatro rituale e al teatro estetico, dai riti di iniziazione ai drammi sociale, dalla psicoanalisi alle più recenti terapie come lo psicodramma e l' analisi transazionale".<sup>13</sup>

### **Novos caminhos do Mayombe**

Hoje, o grupo continua entregue a um trabalho de pesquisa e realizando laboratórios com o propósito de buscar novas técnicas de atuação. Para concretizarmos esse objetivo estamos sempre em contato com novas tendências e seguimos desenvolvendo uma linha de trabalho que tem como base de pesquisa as práticas metodológicas de diversos

---

<sup>13</sup> Schechner, citado na introdução de Deriu ao livro *Magnitudini della performance*, de Schechner, 1999: XXII.

teóricos, mas sempre em diálogo com nosso lugar de enunciação.

Nessa concepção, o grupo pretende, além de montar espetáculos que continuarão tendo um caráter experimental, seguir realizando e participando de oficinas em diversos espaços, sempre com o objetivo de conectar o corpo e a mente. Pensamos que essa é uma janela que a atividade performática oferece e que devemos explorar para tentar viver numa comunidade mais aberta e tolerante.

#### **Bibliografia:**

ALEXANDRE, Marcos e ROJO, Sara. *Por um reino de Patricia Zangaro* - texto pesquisa e prática teatral. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2000.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes e Antonio Mercado Neto (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1970.

ARTAUD, Antonin. *El ombligo de los limbos*. El pesa - nervios. Trad. Antonio López Crespo. Buenos Aires: Editorial Aquarius S.R.L., 1975.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator* - Dicionário de Antropologia do Teatro. São Paulo: Editora Hucitec, Editora da Unicamp, 1995.

BERNARDI, Vito. Il paradigma ritual. Una ricerca di antropologia teatrale. In: Roberto Ciancarelli. *Annali del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Roma*. Roma: Bulzoni, 1990.

BOAL, Augusto. *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Ed. la Flor, 1974.

- BOAL, Augusto. *O arco iris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não-atores*. 2ª tiragem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro* – memórias imaginadas. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2000.
- BRAGA, Ramom. *Arturo, Uai*. Roteiro de espetáculo. Belo Horizonte, 2001.
- DERIU, Fabrizio. Lo "Spettro ampio" della attività performative. In: SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- MEARELLI, Margherita. La performance. In: Roberto Ciancarelli. *Annali del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Roma*. Roma: Bulzoni, 1990.
- PAVIS, Patrice. *Teatro contemporáneo*. imágenes y voces. Santiago: Arcis, 1998.
- PROGRAMA del Teatro Studio di Scandicci, 2000.
- SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.
- TURNER, Victor. *Antropologia della performance*. Bolonia: Il Mulino, 1993.

*Notas para encenação de Alceste,  
Ifigênia em Áulis e Prometeu<sup>1</sup>  
Alceste 244-415 e Ifigênia em Áulis (v. 1466-1499;  
1540-1610); o prólogo de Prometeu*  
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Talvez, para alguns, seja um anacronismo falarmos de *performance* com relação ao teatro, mais especificamente à tragédia, do mundo clássico. Mas tomamos o termo como uma prática associativa de artes visuais, teatro, poesia, música e dança, que guarda a efemeridade própria e as particularidades de um ὑποκριτής<sup>2</sup> que precisava ser ao mesmo tempo um declamador, um cantor e porque não, uma máscara viva que cumpria uma realização vocal e gestual para que o λόγος ganhasse forma.

Podemos ainda associar o teatro antigo à celebração das orgias e mistérios de Dioniso, tomando, assim, *performance* no sentido de ação ritualizada onde todos participam de um cortejo que transporta a estátua do deus até o recinto do teatro e, iniciado o espetáculo, todos tomam parte do grande evento, sobretudo através da *kátharsis*.

---

<sup>1</sup> Agradeço, para este artigo, a valiosa colaboração de Cecília Boechat, com a indicação de textos de Poe para a nossa discussão.

<sup>2</sup> Aquele que responde, intérprete, ator, orador, declamador, fingidor. A Suda registra o primeiro tragediógrafo que se tem notícia, Téspis, sendo ator de seus próprios textos.

Na primeira parte deste ensaio apresentamos, a partir do estudo do texto dramático, a construção de duas cenas de tragédias gregas de Eurípides – *Alceste* e *Ifigênia em Áulis*.<sup>3</sup> Em ambas o texto fornece ao espectador estratégias de enfrentamento da morte. Buscaremos mostrar alguns elementos textuais que traçam uma “direção de cena” e levam o público ao esquecimento da morte para uma pacificação da alma na contemplação do belo. Nossa proposta é observar a construção dessas duas mortes e os seus efeitos nas referidas tragédias.

Na segunda parte mostraremos como Ésquilo, no prólogo de *Prometeu*,<sup>4</sup> por efeitos de sonoplastia, provoca a *kátharsis* na platéia, realizando assim uma performance compartilhada.

## **I PARTE**

### **A escolha do meio para evitar o problema**

O teatro grego, como qualquer outra modalidade de teatro, é um gênero essencialmente visual, o que quer dizer que a presença física do ator irá agir de um modo direto sobre a sensibilidade da platéia. O ato de ver exercerá no público uma ação poderosa no nível da percepção, pois o que se fez presente na consciência adquire uma importância que a prática e a teoria nem sempre levam em conta. O poeta faz

---

<sup>3</sup> Nesta parte, as traduções apresentadas são da autora.

<sup>4</sup> As traduções utilizadas na segunda parte deste ensaio são de A. P. Quintela Sottomayor, com pequenas alterações.

com que as coisas distantes, passadas ou futuras, apareçam no tempo presente, suscitando assim a emoção e o impacto da "intimidade". Prevalece a razão do poeta e os afetos da audiência são manipulados por ele. Trata-se de aplicar a razão à imaginação para melhor mover a vontade. O público haverá de considerar somente o tempo presente, e a razão, cuja natureza considera o futuro e a seqüência dos tempos, ficará praticamente suspensa. Contudo, o despertar de uma compreensão físico-corporal e emocional acaba por constituir um meio eficaz de ampliação do entendimento, o qual, a partir do πάθος não se restringe mais aos domínios do intelecto.

O teatro grego clássico é "ver conjugado com ouvir de forma temperada<sup>5</sup> e ritmada". E devemos entender o "ouvir" não só como a interação com o λόγος articulado – palavra-conteúdo –, mas também sons criadores de φαντάσματα,<sup>6</sup> de ilusões e sugestões preciosas. Analisaremos esse recurso poderosíssimo na segunda parte deste texto.

---

<sup>5</sup> Utilizamos o adjetivo "temperada" no seu sentido específico de afinado, ritmado, como se dá no título da peça musical *Cravo bem temperado*, de Bach.

<sup>6</sup> Termo grego que significa aparição, visão, imagem que se oferece ao espírito, imagem sem consistência, espectro, fantasma.

### **O meio mais eficaz e mais poético**

Ora, além da eficácia da presentificação que o teatro naturalmente possui, pretendemos apontar, na cena de morte de *Alceste*, a estratégia utilizada por Eurípides, a saber, a *presentia* aliada à beleza e, no caso da morte de *Alceste*, também ao pesar. O poeta e contista Edgar Allan Poe (1986) faz uma reflexão que nos chamou atenção:

De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico? A morte – foi a resposta evidente. E quando – insisti – esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético? Pelo que já explanei, um tanto prolongadamente, a resposta também aí era evidente: Quando ele se alia, mais de perto, à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo...

#### **E continua Poe (...):**

Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito: (...)

A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.

**Retomamos do poeta a frase: *a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o tema mais poético do mundo...* E ainda: *A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A***

*melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.*

Admitamos que Poe esteja certo e que Eurípides tenha escolhido, como o escritor norte-americano refletiu, o tema mais poético do mundo, a morte de uma bela mulher. Admitamos inclusive que o dramaturgo grego tenha emoldurado a cena da morte de uma bela mulher no tom poético mais legítimo, a melancolia. Que efeitos essa escolha poderá trazer para a peça em questão?

Vejamos a morte de Alceste.

A bela e nobre filha de Pélias, agonizante, acompanhada de duas crianças, seus dois filhos, entra em cena nos braços de seu marido Admeto. É momento de grande impacto emocional. A cena que usualmente deveria ocorrer no espaço privado, na σκηνή, longe de nossas vistas, é conduzida para o espaço da cena. O significado de tudo isso é muito preciso; é fundamental ver a beleza da morte para que o prazer estético oblitere a dor. Isto é um recurso freqüente na cultura grega – superar a dor pela contemplação do belo. Tentaremos mostrar como o brilho e a luminosidade da juventude intervêm na construção do luto trágico, o qual entendemos como “o belo erigido pela dor”.

O coro, numa tentativa explícita de comunicação, comanda a ação da platéia e diz:

ἴδου, ἴδου

Vede! Vede!

ἦδ' ἐκ δόμων δὴ καὶ πόσις  
πορεύεται

Ela mesma vem da casa e com  
o marido sai!

βόασον ᾧ, στέναξον, ᾧ Φεραία.

Oh! Grita! Geme! Oh! Feraia

v. 233-4.

Seguem-se outros breves comentários do coro e temos a primeira parte da cena de morte. Alceste dá início à sua *performance*. Ela não falará; cantará, em metro lírico, o seu último adeus. A agitação de Alceste está competentemente expressa nos versos de sua monodia; por outro lado, os versos do recitativo de Admeto, em trímetro jâmbico e depois em anapestos têm efeito embaraçoso. A diferença dos metros reflete a diferença de sentimento dos dois. Pelo ritmo, um diálogo bizarro entre dois mundos é construído: Alceste, no limiar do Hades, tem visões inacessíveis para Admeto; este, por sua vez, profere palavras de dor que não alcançam os ouvidos de sua mulher. Estão ambos em solidão total e nada parece mais pessoal que a morte; nada mais reservado; nada mais preservado da invasão do outro; nada mais íntimo.<sup>7</sup> O ser humano que morre, a Alceste que morre, rompe toda relação com o outro. Impossível morrer a dois.

---

<sup>7</sup> Há um deslocamento aqui. O íntimo está diante do público e por isso deverá ganhar um significado novo: o belo construirá um privado que se mostra publicamente e dele surgirá a superação do instante mais íntimo, a morte. Cf. Ravetti, 2002.

A idéia da solidão do morrer está presente também na literatura latina, por exemplo, em Tácito ao descrever a morte de Sêneca.<sup>8</sup> Na cena aqui analisada, o canto solitário de Alceste e o recitativo de Admeto são metáfora sonora do estado de abandono de cada parte. Em suas visões de agonia Alceste descreverá o que devemos enxergar:

Οὐράνιαί τε δῖναι νεφέλας δρομαίου	Celestes redemoinhos de nuvens corredoras	(v. 245)
ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἔν	Vejo dois remos, vejo um barco no	
λίμνα· νεκύων δὲ πορθμεύς ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων	lago; dos mortos, o barqueiro, que tem a mão sobre a vara, Caronte	
μ' ἤδη καλεῖ· Τί μέλλεις; ἐπείγου· σὺ κατείργεις. Τάδε τοί με	já me chama: Porque aguardas? Apressa! Estás me atrasando! Assim	
σπερχόμενος ταχύνει. [...].	Impertinente ele me apressa... (...)	
ἄγει μ' ἄγει τις, ἄγει μέ τις οὐχ	leva-me, leva-me alguém, leva- me alguém; não vê? para o reduto dos mortos,	

<sup>8</sup> Cf. Tacitus, 1956. Paulina, esposa do filósofo, decide morrer da mesma forma que o marido. Sêneca é levado para um aposento à parte, a fim de evitar que sua mulher visse o seu sofrimento. Nero, ao saber da intenção de Paulina e temendo a repercussão de uma dupla crueldade, mandou que a impedissem. Tácito afirma que – por comentários de outros, e não se sabe se com o consentimento dela – a esposa de Sêneca deixou-se vencer pelos encantos da vida e cedeu aos motivos de Nero.

ὄρᾱς ; νέκυων ἐς αὐλάν, ὕπ' ὄφρῦσι κυαναυγέσι βλέπων πτερωτὸς Ἴαιδας, τί ῥεξεῖς; ἄφες. οἶαν ὁδὸν ἄ δει- λαιοτάτα προβαίνω. [...] μέθετε μέθετέ μ' ἤδη· κλίνατ', οὐ σθένω ποσῖν. πλησίον Ἴαιδας, σκοτία δ' ἐπ' ὄσσοισι νύξ ἐφέρπει. τέκνα τέκν', οὐκέτι δῆ οὐκέτι μάτηρ σφωτῶν ἔστιν. χαίροντες, ὦ τέκνα, τόδε φάος ὀρώπων.	sob as sobranceiras escuras e brilhantes, o que me olha, alado Hades. Que fazes? Solta! Que caminho eu a desgraçada sigo. (...) deixai-me, deixai-me já! Deitai-me, não tenho força nos pés. Perto está Hades, uma noite escura sobre os meus olhos estende. Filhos, filhos, já não sou mais Não mais há mãe para vós Sede felizes, ó filhos, vede a luz!
---	--

v. 252-57; 259-63; 266-72

O delírio da rainha, de acordo com as crenças dos gregos, é lúcido. Ela descreve as imagens terríveis já conhecidas por todos: a barca, o barqueiro dos mortos com sua áspera brutalidade e seu chamado insistente. Sua percepção ganha concretude e plasticidade através das palavras que dirigem os sentimentos da platéia. Admeto, como já afirmamos, parece não participar do drama da mulher. Suas palavras são egoístas e tolas nesta circunstância.<sup>9</sup> Se Admeto não participa do drama de

<sup>9</sup> Ele diz, por exemplo: *não sejas cruel em me abandonar... Levanta-te! Coragem! Ora, não ficou combinado entre os*

Alceste, nós, intimamente comovidos, não somente participamos da agonia da filha de Pélias, como também experimentamos o frio distanciamento do esposo e sua incapacidade de compreender a situação como um todo. Além disso, contemplar a impassibilidade de Admeto permite que o próprio público assuma uma postura e desempenhe sua *performance* nos dois papéis que lhe são oferecidos.

Depois de um patético estásimo lírico, em brusca mudança de tom, a heroína fará seu testamento com clarividência e domínio dos pensamentos. Persuasivamente, ela mostrará o valor de seu sacrifício, suas alternativas para ficar viva, seus receios e, finalmente, imporá suas condições para morrer: seu derradeiro desejo. Sua fala é ordenada, coesa, limpa e coerente. Em resposta, Admeto procederá da mesma forma e proferirá todos os juramentos necessários.

É chegada a hora da morte. Alceste já não tem alucinações, tudo parece tranqüilo demais. É preciso aumentar o *páthos* e, por isso, em crescente melancolia, Alceste chama a participação das crianças.

Αλ. ὦ παῖδες, αὐτοὶ δὴ τάδ' εἰσηκούσατε

πατρὸς λέγοντος μὴ γαμεῖν ἄλλην ποτὲ

γυναῖκ' ἐφ' ὑμῖν μηδ' ἀτιμάσειν ἐμέ.

Al. Ó filhos, vocês escutaram estas coisas

do pai que diz não casar com outra mulher jamais e jamais impô-la a vocês, nem desonrar-me.

---

dois o sacrifício de Alceste? Admeto age como se nada estivesse pré-estabelecido...

ἀτιμάσειν ἐμέ.

Αδ. καὶ νῦν γέ φημι καὶ  
τελευτήσω τάδε.

Αλ. ἐπὶ τοῖσδε παῖδας χεῖρὸς  
ἐξ ἐμῆς δέχου.

Αδ. δέχομαι, φίλον γε δῶρον  
ἐκ φίλης χερός.

Αλ. σὺ νῦν γενοῦ τοῖσδ' ἀντ'  
ἐμοῦ μήτηρ τέκνοις.

Αδ. πολλή μ' ἀνάγκη, σοῦ γ'  
ἀπεστερημένοις.

Αλ. ᾧ τέκν', ὅτε ζῆν χρῆν μ',  
ἀπέρχομαι κάτω.

Αδ. οἴμοι, τί δράσω δῆτα  
σοῦ μονούμενος;

Αλ. χρόνος μαλάξει σ'· οὐδέν  
ἐσθ' ὁ κατθανών.

Αδ. ἄγου με σὺν σοί, πρὸς  
θεῶν, ἄγου κάτω.

Αλ. ἀρκοῦμεν ἡμεῖς οἱ  
προθνήσκοντες σέθεν.

Αδ. ᾧ δαίμον, οἴας συζύγον  
μ' ἀποστερεῖς.

Αλ. καὶ μὴν σκοτεινὸν ὄμμα  
μου βαρύνεται.

Αδ. ἀπωλόμην ἄρ', εἴ με δὴ  
λείψεις, γύναι.

Αλ. ὡς οὐκέτ' οὔσαν οὐδέν  
ἂν λέγοις ἐμέ.

Αδ. ὄρθου πρόσωπον, μὴ  
λίπης παῖδας σέθεν.

Αλ. οὐ δῆθ' ἐκοῦσά γ'· ἀλλὰ  
χαίρετ', ᾧ τέκνα.

Αδ. βλέψον πρὸς αὐτούς,

Ad. e digo agora outra vez e isto  
cumprirei.

Al. por isso, recebe as crianças  
de minha mão.

Ad. recebo um dom querido de  
uma mão querida.

Al. tu, agora, sê para elas, em  
meu lugar, a mãe.

Ad. privado de ti, minha  
desgraça é grande.

Al. ó filhos, quando preciso  
viver, vou abaixo.

Ad. ai de mim, que farei,  
solitário, sem ti!

Al. o tempo te cura, nada é o  
que morre.

Ad. leva-me contigo, pelos  
deuses, leva-me para baixo!

Al. nós, os que vamos morrer  
por ti, bastamos.

Ad. ó divindade, de que  
companheira me privas!

Al. meus olhos tornam-se  
pesados, tenebrosos.

Ad. mulher, se me deixas estou  
perdido.

Al. não existo mais, chama-me  
de nada.

Ad. endireita o rosto, não deixe  
seus filhos!

Al. não é por minha vontade,  
mas adeus! Ó filhos...

Ad. olha para eles, olha.

Al. nada mais sou.

Ad. que fazes? Tu te vais?

βλέψον.

Αλ. οὐδέν εἰμ' ἔτι.

Αδ. τί δρᾷς; προλείπεις;

Αλ. χαῖρ'.

Αδ. ἀπωλόμην τάλας

Χο. βέβηκεν, οὐκέτ' ἔστιν  
Ἀδμήτου γύνη.

Al. Adeus!

Ad. infeliz, estou perdido!

C. ela se foi. Não há mais  
mulher de Admeto.

v. 371-393

Placidamente, cercada das crianças, heroicamente, foi-se Alceste. Sua morte é ἀῶρος fora do tempo, fora da estação (*Alceste* v. 55, 167, 393). Tudo no quadro é jovem e brilhante, mas, paradoxalmente, tudo também é calmo e triste.

Num crescendo, estando a rainha morta, o poeta cria uma brevíssima parte cantada pela criança que perde a sua mãe. Sua monodia é um toque de inocência e de fragilidade. Na fraqueza absoluta, no aniquilamento total, no rompimento de toda relação, sem dúvida o poeta há de comover a platéia. Vejamos trecho da monodia.

ὼ μοι τύχας. Μαῖα δὴ  
κάτω.

βέβακεν, οὐκέτ' ἔστιν, ὦ  
πάτερ, ὑφ' ἁλίῳ

προλιπούσα δ' ἄμὸν βίον  
ὠρφάνισε τλάμων

ἴδε γάρ ἴδε βλέφαρον καὶ  
παρατόνους χέρας

ὕπακουσον ἄκουσον, ὦ  
μᾶτερ, ἀντιάζω.

Ai de mim! Sorte! Mamãe lá em  
baixo.

Se foi, não é mais, pai!...

Sob o sol,

Abandonando a minha vida,  
orfanizou-me, infeliz.

Vede, as pálpebras e

As mãos inertes.

Ouve lá de baixo, ouve ó mãe,  
suplico

ἐγὼ σ' ἐγώ, μᾶτερ

Eu a ti, eu mãe

Καλοῦμαί σ' ὁ σὸς ποτὶ  
σοῖσι πίτ-

Chamo-te, o teu filhinho, aqui  
diante de teus

ων στόμασιν νεοσσός

Lábios caído...

O que temos aqui é uma invocação lamentosa durante a contemplação da morta em detalhes sugestivos: as pálpebras, as mãos e a boca. Uma jovem e bela mulher se foi, tão linda, tão triste que, suspensa em melancolia, a platéia se esquece da morte grosseira e contempla a beleza trágica do quadro.

Satisfeito com tanta tristeza e melancolia, o coro com palavras pragmáticas resolve o assunto: *Admeto, é preciso suportar esta desgraça; de jeito algum és o primeiro nem serás o derradeiro a perder uma nobre mulher, ou ainda, como para todos nós, morrer é um dever.* Por seu lado, Admeto responde ao coro com as seguintes palavras: *eu sei.* E logo dá início aos preparativos para o cortejo fúnebre.

### **A bela morte, uma vitória sobre a morte**

Comentaremos agora rapidamente a cena em que Ifigênia frente à Clitemnestra incorpora a sua morte como a salvação da Hélade.<sup>10</sup> Nos caminhos propostos por Vernant, consideramos que a morte de

---

<sup>10</sup> Este trecho, pela mais recente edição de Oxford, Diggle, 1994, é considerado *fortasse non Euripidei*. O trecho do mensageiro, v. 1531 ss., é qualificado como *uix Euripidei*. A suspeita quanto à autoria não compromete o trabalho, visto que não pretendemos aqui abordar este tema.

Ifigênia tem dois rostos; o rosto glorioso de um guerreiro e o rosto invisível de hades ( $\alpha$  – privativo +  $\iota\delta\epsilon\tilde{\iota}\nu$  – ver).

No trecho referido, já de princípio temos uma estratégia oposta à utilizada em *Alceste*: nada de lágrimas. A jovem filha de Agamemnon, ao aceitar morrer para que soprem os ventos que levarão as naus gregas até Tróia, dirá: *Não quero que derrames lágrimas... e vós jovens, entoai o pean!* (v. 1467-8). O pean de que fala Ifigênia é um canto coral dirigido a Apolo ou Ártemis em agradecimento pela libertação de um grande mal.<sup>11</sup> Deste modo, para esta cena de morte, o poeta, nas palavras de Ifigênia, desejará um canto de triunfo, um hino encomiástico e vitorioso. Tudo deve ser brilho e glória. Ora, tanto a morte de Ifigênia como a de Alceste serão programadas tendo por base a beleza. No entanto, a beleza da morte da filha do Atrida neste aspecto se opõe à de Alceste. Em *Ifigênia em Áulis* não se oblitera a morte pela triste beleza. A estratégia passa a ser outra, diferente da que propõe o poeta norte-americano, Poe. Mário Quintana fala a esse respeito:

Não sei o que o belo tem a ver com o triste ou o alegre – conceitos aliás relativos... a beleza – que está acima dessas e outras coisas, embora possa incluí-las –, a beleza não comporta adjetivos.

<sup>11</sup> Cf. Liddell-Scott, *Greek-English Lexicon* – Oxford, παιάν.

Assim, embora a morte de Ifigênia seja também ἄωρος fora do tempo, fora da estação, não há lamento sobre isso, pois é exatamente essa qualidade que torna heróico o feito que a jovem realiza: possibilitar a partida dos gregos para Tróia. A jovem que se entrega ἄωρος garante para sua figura o brilho inalterável do morrer em juventude. Resposta malcriada do poeta frente ao efeito da morte sobre o corpo. A construção da beleza gloriosa não provoca o esquecimento do fato morte, nem o subjuga. Mas o brilho épico da decisão de Ifigênia ofusca a nossa visão. Vejamos a despedida da filha de Agamemnon:

ἄγετέ με τὰν Ἰλίου  
καὶ Φρυγῶν ἐλέπτολιν.  
στέφρα περίβολα δίδοτε  
φέρε-  
τε φ πλόκαμος ὄδε  
καταστέφειν φ  
χερνίβων τε παγὰς.  
ἐλίσσεται ἄμφι ναόν,  
ἄμφι βωμὸν Ἄρτεμιν,  
τὰν ἄνασσαν Ἄρτεμιν,  
τὰν μάκαιραν ὡς ἑμοῖσιν,  
εἰ χρεῶν,  
αἵμασι θύμασί τε  
θέσφατ' ἐξαλείψω.

Conduzi-me, de Ílion  
e dos Frígios, sou a destruição.  
Dai-me grinaldas para me cingir,  
trazci-mas,  
— aqui está a minha trança, para  
depor no altar —  
e águas vivas lustrais.  
Em círculos dançai, à volta do  
templo,  
À volta do altar, em honra de  
Ártemis,  
Da soberana Ártemis,  
A bem aventurada, pois que —  
assim é preciso —  
Com o sacrifício do meu sangue  
Os oráculos apagar.

ἐθρέψαθ' Ἑλλάδι με φάος  
θανοῦσα δ' οὐκ ἀναίνομαι.

Criaste-me para ser a luz da  
Hélade

morrer não me faz penar

v. 1503

Concluindo esta primeira parte, gostaríamos de propor que, para a construção de uma *performance* o mais aproximada possível dos moldes da tragédia grega antiga, fosse buscado nas cenas de morte estudadas – como o texto grego sugere – o conflito essencial do trágico: o luminoso, o magnífico e o exuberante se confrontam com visão incontestável do fim. Mas para o fim, o belo é uma solução razoável.

## II PARTE

Contrariando a afirmativa de Aristóteles: a realização de um bom espetáculo mais depende do poeta do que do cenógrafo...

Propomos neste momento demonstrar como o espetáculo é elemento performático poderoso na realização da *kátharsis*. – no prólogo do *Prometeu*, de Ésquilo.

No *Prometeu* tudo se passa entre imortais, em um tempo infinitamente recuado. O poeta dirige nossa razão com precisão e por sua direção chegamos a um distanciamento no tempo e no espaço:

chegamos a uma planície longínqua da terra,  
a uma rota Cita, a uma solidão sem vida.<sup>12</sup>

O verso de Ésquilo, dando início à cenografia do *lógos*, pinta um cenário, cria uma imagem do local de chegada através das expressões *planície longínqua, rota Cita e solidão sem vida*.<sup>13</sup> A imagem poética gerada parece privilegiar o que é visível, mas explora também a sensação de desamparo, de desolação. Em outros termos, o poeta cria imagens e suas imagens têm sentidos diversos: direcionam-se a um espaço, direcionam-se também a uma sensação (sensação de abandono) e vão ainda em direção ao desconhecido (sensação de temor). São imagens que se comportam, na verdade, como visões, *phantasmata* que surgem semivisíveis, uma espécie daquilo que Quignard<sup>14</sup> chama de *esconde-esconde* entre o visível e o audível. A primeira cena da peça nos mostra Hefesto.que diz:

Poder e Força, pela vossa parte está cumprida a ordem de Zeus e já nada vos detém. Mas eu não tenho coragem de prender pela força um deus meu parente a esta escarpa batida das tempestades. Necessário é, porém, que eu tenha ânimo para o fazer, pois é grave desprezar as ordens de um pai. Ó filho de pensamentos audaciosos da prudente Temis,

---

<sup>12</sup> Χθονὸς μὲν εἰς τηλουργὸν ἤκομεν πέδον, Σκύθην εἰς οἶμον, ἄβροτον εἰς ἔρημίαν.

<sup>13</sup> πέδον τηλουργὸν; Σκύθην ἐς οἶμον; ἄβροτον εἰς ἔρημίαν

<sup>14</sup> Quignard, 1999: 88.

é contra vontade, minha e tua, que vou prender-te a este rochedo deserto com cadeias indissolúveis de bronze, para que não ouças a voz, nem vejas a forma dos mortais: mas, queimado pela chama brilhante do sol, será mudada a flor da tua tez. Felizmente para ti, a noite salpicada de estrelas esconderá a luz, mas, de novo, o sol derreterá a geada matinal e sempre te consumirá o peso esmagador do mal presente, pois ainda não nasceu o teu libertador. Tal proveito ganhaste com a tua atitude de amigo dos homens. Pois tu, deus que não teme a cólera dos deuses, deste aos mortais honras que transcendem o que é justo; por isso, velarás sobre esta rocha funesta, de pé, sem dormir, sem poderes dobrar o joelho. Soltarás, então, muitas lamentações e vãos gemidos; pois a vontade de Zeus é inexorável. Severo é sempre um monarca novo.

Todo o trecho tem um tom de comiseração. Hefesto se compadece de um semelhante seu e suas palavras estabelecem momentos de silêncio e de lamentações com as expressões *para que não ouças a voz, nem vejas as formas dos mortais e soltarás, então, muitas lamentações e vãos gemidos*. O silêncio de Prometeu e de Bía, a Violência, colocam nosso ouvido em estado de alerta. Para Bía, personagem muda que provoca os espectadores apenas pela presença, o espetáculo propriamente dito é a única maneira de existência a qual invalida a sugestão de Aristóteles (*Mesmo sem representação e sem atores, a tragédia pode manifestar seus efeitos...*), ou seja, sem a visão, a personagem Bía perde sua eficácia. Por outro lado, ainda na fala inicial de Hefesto, os espectadores serão chamados a um envolvimento necessário para uma *kátharsis* precoce, mas pode-

rosa, a ponto de já no prólogo cumprir a função de aprisionamento dos espectadores simultaneamente ao agrilhoamento de Prometeu:

Tal proveito ganhaste com a tua atitude de amigo dos homens. Pois tu, deus que não teme a cólera dos deuses, deste aos mortais honras que transcendem o que é justo;

Na cena, Krátos, o Poder, e Hefesto dialogam. Do v. 1 até o v. 51 podemos estabelecer uma primeira parte: sensibilização da platéia e silêncio de Prometeu. A partir do v. 52 pode-se facilmente perceber, pelas palavras escritas pelo poeta, a direção de um hábil sonoplasta. O diálogo entre Krátos e o deus ferreiro passa a ser todo ele ritmado pelo martelo de Hefesto que desfere os sons insistentes, intermitentes, penetrantes e metálicos sobre os pregos cravados no rochedo.

1º som – cadeias, correntes:

- Não te apressarás a lançar-lhe em volta as cadeias (...)?
- Ele já pode ver que as tenho na mão.

2º som – cadeias, martelo, perfuração de pedras:

- Lança-lhas em volta dos braços. Bate-me com força esse martelo! Prega-o aos rochedos
- Bate mais. Aperta.
- Prende este, agora, solidamente...

Para um bom leitor de *Ésquilo*, a direção do espetáculo está muito presente neste trecho. A mesma direção que Platão teria condenado e que Aristóteles teria pretendido minimizar ao afirmar que

a tragédia só pela leitura consegue seus efeitos. Não se pode negar que o procedimento de Ésquilo foi exatamente o oposto, ou seja, Ésquilo marcou bem a sonoplastia e a encenação. O som encenado, tal como o texto dirige, é dor lancinante que ignora o limite e invade os ouvidos, penetra, perfura, rompe os tímpanos e aprisiona o espectador de forma semelhante à que se aplica a Prometeu.

No v. 65, quebrando o ritmo esperado do martelo de Hefesto, Krátos ordena:

Agora, com a força de uma cunha de aço espeta-lhe o gume arrogante que lhe trespasse o peito.<sup>15</sup>

Dessa fala, surge no texto, uma nova marcação para Hefesto: uma única batida, fortemente determinada – metal sobre metal (martelo e cunha de aço). O som vazante de uma cunha de aço atravessando o peito de um titã aprisionado produzirá outro, um som surdo e abafado. Intervalo oco é o que ouvimos. Horror e dor se juntam. Hefesto responde e, com sua resposta, o poeta dirige mais uma vez os sentimentos da platéia que vê e ouve:

Ai! Ai! Prometeu, gemo pelos teus sofrimentos.<sup>16</sup>

espetáculo doloroso de ver!<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> ἀδαμαντινου νῦν σφηνος αὐθάδη γνάθον, στέρνων διαμπὰξ πασσάλει' ἔρρωμένω.

<sup>16</sup> Αἰαῖ Προμηθεῦ, σῶν ὕπερ στένω πόνων. v. 66.

Em seguida o poeta marca um ruído tenso e seco (o ruído do arrochar do cinto nos flancos de Prometeu), um salto do deus coxo e finalmente, peias que, enterradas na carne, provocam novamente um som fino, perfurante, lacerante.

- Lança-lhe o cinto em volta dos flancos.
- Agora, bate com força as peias que se lhe enterrem na carne...
- Desce e ata-lhe as pernas vigorosamente...

Os olhos, à distância, em silêncio, estarecidos, constatam, conspiram e contemplam. A marcação musical que invade o ser espectador, como um projétil, gera o horror, experimenta-se a ação avassaladora de Bía. Nesse ponto o poeta destrói o distanciamento do visível, pois o som é invasivo e diante dele não existe distanciamento e sim identificação. Essa é a causa de o envolvimento da platéia com Prometeu não se limitar ao horror do aprisionamento; ele toca os espectadores, aprisionados como o titã na mais pura compaixão. Ésquilo, poeta esplêndido, já no prólogo, pela encenação, leva sua platéia à *kátharsis*.

Realçamos, a essa altura, que quando falamos de sons "invasores" não estamos buscando teorias contemporâneas para nossa análise, já que o próprio Ésquilo, nas *Coéforas*, diz que a palavra tem a força

---

<sup>17</sup> ὀραῖς θέαμα δυσθέατον ἄμασι. v. 69

de penetrar os ouvidos como uma flecha<sup>18</sup> e mais, que pode também penetrar até o mais profundo da alma.<sup>19</sup> Platão<sup>20</sup> também comenta sobre o poder que tem a música de penetrar fundo a alma humana. Aristóteles<sup>21</sup> fala da *kátharsis* musical e dramática e diz que a música atua sobre as emoções como se fosse um tratamento médico, ou à maneira de um purgante. Diz também que as melodias catárticas causam deleite sem sofrimento. Por força das melodias, os compassivos (ἐλεήμονες) e temerosos (φοβητικοί) experimentavam uma certa purgação/descarga (κάθαρσις), de que resultava uma simbiose de alívio e prazer (κοφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς). E este efeito era determinante para o sucesso do espetáculo trágico. O filósofo de Estagira inclusive recomenda aos que se dedicavam à música teatral que fossem exímios na composição e execução das suas melodias, que se utilizassem da influência excitante da flauta nas ocasiões em que a execução visasse à *kátharsis* e não à instrução.<sup>22</sup> Sem dúvida, o canto, do qual a música é um dos elementos, é o principal dos acessórios trágicos,<sup>23</sup> dotado não só de características éticas e lúdicas, mas sobretudo de

---

<sup>18</sup> v. 380-381.

<sup>19</sup> v. 451-458.

<sup>20</sup> *República* III, 401d.

<sup>21</sup> *Política* VIII, 7.

<sup>22</sup> *Política*. 1341b; 1342 a 4-15.

<sup>23</sup> *Política*. 1450b 16-17.

características catárticas. Pelo som, novas sensações e emoções são originadas nos espectadores, contribuindo para o crescendo do *páthos*.

Som e silêncio conjugados expressam o impossível para a imagem. Não pretendemos, de modo algum, privilegiar qualquer um dos dois. Som e silêncio devem associar-se para que Ésquilo encadeie Prometeu e toda uma platéia concomitantemente. Ao encontro do som, o ouvido não se pode fechar e, experimentando a impotência de Prometeu, o corpo do ouvinte torna-se presa do som. O artista que faz uso da imagem, da força constrangedora da presença de Krátos e Bía, encadeia a todos com a força avassaladora do som. Nesse contexto, a *mímesis* visual é falsamente privilegiada. Mais uma vez, torna-se evidente a intenção do poeta: é necessário que o texto seja encenado porque só assim o impacto sonoro e visual poderá arrebatá-lo de fato o espectador e levá-lo à experiência misteriosa do horror e da compaixão.

Mas não vamos tratar aqui do texto com todos os recursos sonoros da língua grega. Para isso deveríamos criar uma verdadeira partitura musical. Limitamo-nos a uma reflexão mais abrangente, que nos levará a compreender muito sobre a *kátharsis*.

Depois de um longo período de silêncio, Prometeu se manifesta. Sua fala, comparada ao seu silêncio inicial é extraordinária. Somente Prometeu será ouvido, não existirão outros efeitos sonoros. Solitária e única no *λογεῖτον* – depois da saída de

**Krátos, Hefesto e Bía –, por gemidos e gritos sua voz,  
em lamento, se faz ouvir.**

Ó éter divino! Ó ventos de asas rápidas! Ó águas correntes dos rios! Ó sorrisos sem número das vagas marinhas! Ó terra, mãe de todas as coisas! Invoco também o disco do sol que tudo vê! Contemplai o que eu, um deus, sofro da parte dos deuses. Vede com que tratamento injurioso, dilacerado, suportei a grande idade do tempo. Foi esta a prisão indigna que para mim inventou o novo chefe dos Bem-aventurados. Ai! Ai! Como deploro o sofrimento presente e o que há-de vir! Para quando, enfim, está decretado pelo destino o termo destas minhas penas? Mas que digo eu? Já sei antecipadamente e com exatidão tudo o que vai acontecer. Nem virá sobre mim nenhum sofrimento imprevisto. Preciso é suportar o mais facilmente possível o que foi marcado pelo destino, pois bem sei que a força da Necessidade é inexpugnável. Mas nem é possível calar as minhas desgraças nem não as calar. Por ter dado um privilégio aos mortais – infeliz! – foi-me posto este jugo de dores. Apoderei-me da nascente do fogo que enchia um caule de canafrecha e que se revelou mestra de todas as artes e grande recurso para os mortais. Sofro os castigos destes meus erros agrilhado, ao ar livre. Ah! Ah! Oh! Oh! Que som, que odor imperceptível voou até mim? Enviado pelos deuses, ou mortal, ou de deuses e de homens misturado? Chega a este rochedo do fim do mundo para contemplar os meus sofrimentos, ou o que é que ele quer? Vede como eu estou agrilhado, eu, o deus infeliz, eu, o inimigo de Zeus, eu, o que incorreu no ódio de todos aqueles deuses que freqüentam o palácio de Zeus, por ter amado em demasia os homens. Ai! Ai! Que barulho de aves ouço, de novo aqui perto? Zumbe o éter com um leve bater de asas. Receio tudo o que de mim se aproxima.

O trecho é todo uma única exclamação. Em somatório de dor, Prometeu invoca todo o cosmo – éter, ventos, águas, vagas marinhas, terra e sol para contemplá-lo. No momento da invocação, a platéia é dirigida pelo poeta com a ordem: *contemplai, vede o que sofro*. Como o ouvido é obediente, não tem pálpebras para evitar o indesejado, como todos já foram aprisionados tal como o titã, todos serão, neste momento, arrebatados pela dor. Enquanto Prometeu geme e grita, o ar se enche com suas perguntas retóricas de respostas terríveis. Ouvi-las é ser tocado à distância. Um gemido, um som que sai do titã em forma de dor atravessa o ouvinte e, em seu interior, repousa. Seu grito não respeita a pele, atravessa os poros, toca o φρήν, toca o coração. E, em meio ao som, de novo o poeta dirige o olhar da platéia: *Vede como estou agrilhado*. E, finalmente, retomando a sonoplastia, o poeta ameaça: *quê barulho de aves?* E Prometeu diz: *Ouçõ... Receio tudo o que se aproxima de mim*. Neste passo o coro entra e termina o prólogo.

Assim, pelo destaque dado aos recursos criados por Ésquilo, pensamos ter demonstrado como, pela parte do poeta, foram criados na linguagem magníficos fantasmas suscitadores de compaixão e temor (emoções geradoras da *kátharsis*).

Embora a proposta de Aristóteles preserve o estatuto da tragédia na Polis, a partir da sugestão conveniente da criação do *espetáculo solitário* e

interno auferido apenas pela leitura do texto teatral, o texto de Ésquilo se propõe a ser visto e ouvido e garante, em si, todas as marcações de um bom espetáculo. Portanto, duvidamos que os poetas trágicos tenham escrito suas tragédias prevendo nelas a exclusão do espetáculo. Preferimos crer que o teatro antigo, em sua realização em cena, é um laboratório de vida pertinente e eficaz.

**Bibliografia:**

- ARISTÓTELES. *Política*. Trad. T. Monteiro Deutsch & B. Abrão. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.
- ARNOTT, P. *Greek scenic conventions*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- ASSUNÇÃO, T. R. Nota crítica à "bela morte" vernantiana. In: *Classica*, São Paulo, 7/8, 1994/95: 53-62.
- ÉSQUILO. *Prometeu agrilhado*. trad. A. Quintela Sottomayor. Lisboa: Edições 70, 1992.
- EURÍPIDES. *Alceste*. In: *Alceste, Andrômaca, Íon e Bacantes*. trad. de M. O. Pulquério, M. A. N. Malça et al. Lisboa/São Paulo: Ed. Verbo, 1973.
- EURÍPIDES. *Euripidis Fabulae*. tomo I. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1994.
- PLATÃO. *Platone, tutte le opere*. Ed. bilíngüe com trad. e com. de E. V. Maltese. Roma: Grandi Tascabili Economici, 1997.
- PLATÃO. *República*. Trad. M. H. Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- POE, E. A. *A filosofia da composição*. Trad. O. Mendes & M. Amado. São Paulo: Ed. Expressão Ltda, 1986.
- QUINARD, P. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- QUINTANA, M. *Da preguiça como método de trabalho*. São Paulo: Globo, 2000.

RAVETTI, G. Narrativas Performáticas. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Graciela Ravetti e Márcia Arbex (org.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit – UFMG, 2002.

SICKING, C. M. J. Alceste: tragédie d'amour ou tragédie du devoir?. In: *Dioniso*, XLI, n. 1, 2, 3 e 4. 1967: 55-174.

TACITUS. *The Annals*. Trad. J. Jackson, v. 4, book XVI. Harvard: Harvard University Press, 1956.

TAYLOR, D. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Graciela Ravetti e Márcia Arbex (org.). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit – UFMG, 2002.

VERNANT, J-P. *Entre mito e política*. Trad. C. Murachco. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2001: 71-85.

WEBSTER, T. B. L. *The tragedies of Euripides*. Londres: Methuen, 1967: 37-52.

# *Artes performáticas e aquisição da norma culta*

Evelyne Dogliani

## **Introdução**

O primeiro objetivo deste artigo é o de apresentar um breve relatório de uma experiência ainda incipiente, pela qual se tenta avaliar a hipótese de que a arte performática pode estar a serviço da aquisição da norma culta. O segundo objetivo do artigo é o de reavaliar (ou precisar) o conceito de performance que me tem orientado no planejamento da pesquisa que ainda tento implementar no nível fundamental de uma escola da rede municipal de Belo Horizonte. Esse segundo objetivo caracteriza-se como uma tentativa de reavaliar minhas hipóteses e objetivos originais, através da discussão com toda a comunidade que se relaciona através do NELAP.

### **1. Considerações teóricas**

Buscando atingir o primeiro objetivo, devo esclarecer que o interesse da pesquisa que se vai relatar é o de verificar a produtividade que o contato com as artes performáticas apresenta em relação ao processo de aquisição da norma culta por alunos da escola fundamental. O interesse relativo ao alcance do texto dramatúrgico como recurso para a aquisição da norma culta é alvo de minhas reflexões em Madureira (1997), onde argumento que:

- a arte performática é um dos espaços que favorece a aquisição do dialeto padrão, por duas razões: 1ª - obriga à memorização (uso do sistema lingüístico), para posterior compreensão do mesmo; 2ª - permite, pela variação lingüística que pode evidenciar, uma caracterização dos diversos dialetos, já que os mesmos se realizam na fala de personagens devidamente caracterizados tanto social quanto psicologicamente;
- além disso, a arte performática (que foi à época pensada como dramaturgia *stricto sensu*, permite a memorização dentro da estratégia lúdica do processo de aprendizagem: trata-se de um espaço no qual o aluno se dispõe a aprender determinada fala com o único intuito de bem representar. Se, enquanto falante, diz "nós vai" e, enquanto ator, "nós vamos", o aluno memorizará a estrutura sem perder de vista o objetivo de tal atividade, qual seja, representar;
- paralelamente, o ato de representar permite o desenvolvimento da consciência crítica do ato da fala. O desenvolvimento dessa consciência crítica foi pensado à época (1997), como uma atividade inerente ao texto teatral, que se caracteriza por produzir ou provocar (por oposição ao texto fílmico), segundo Demarcy (1988), uma leitura transversal (por oposição a uma leitura horizontal), que é o resultado de três operações de leitura que se organizam hierarquicamente, da seguinte maneira: a) desencaixamento dos ele-

mentos (signos) do sintagma ao qual pertencem; b) caracterização desses elementos enquanto signos dentro de uma realidade sócio-cultural; c) reencaixamento desses elementos com a fixação de certos sentidos. Essas três operações, que Demarcy relaciona às três consciências explicitadas por Barthes: a paradigmática, a simbólica e a sintagmática, respectivamente, determinam um espectador ativo que se torna "senhor da obra" e não mais seu "sujeito cativo, iludido". Veremos adiante que, considerando-se um conceito ampliado de performance, pode-se propor uma simbiose entre esse espectador ativo e o próprio ator. Assim, pensou-se à época que o desenvolvimento da consciência crítica do ato da fala pela representação teatral permitiria o contato claro e direto com outra forma de representação – a dos nossos papéis sociais – que se realiza, entre outras coisas, através do uso de formas lingüísticas diferenciadas. Isto é, quando o aluno-ator fala como um "doutor", ele não perde sua própria referência: ele assim se expressa porque naquele momento ele representa um "doutor". Ator e personagem não se confundem, dessa maneira. A manutenção da própria referência é a condição básica para o desenvolvimento da postura crítica ante a aquisição de um novo dialeto.

Tais considerações conduzem à necessidade de observação do alcance real que a prática da arte performática pode proporcionar ao aluno da escola

fundamental no que concerne à aquisição da norma culta. Essa observação pressupõe o envolvimento do professor de português da turma a ser observada, na medida em que o mesmo intermediará a seleção e/ou elaboração, e/ou adaptação de textos pelos alunos, bem como a criação de momentos/espços propícios ao desenvolvimento da arte performática.

As hipóteses que guiaram a pesquisa foram, portanto, as seguintes:

- a aquisição da norma culta pressupõe atividades de fixação das novas estruturas, e não apenas exposição às mesmas;
- o trabalho consciente propiciado pela natureza dos diversos tipos de performance favorece a compreensão do estabelecimento da norma culta, e, por conseqüência, potencializa a capacidade de interação com a mesma.

## **2. A pesquisa**

O projeto foi implementado durante o segundo semestre de 2000, apesar de não contar ainda com a participação de um aluno bolsista. Realizaram-se, nesse período, as seguintes atividades: seleção da escola, apresentação do projeto aos coordenadores, professores e aos alunos da turma escolhida, mapeamento da turma, organização de uma sessão do grêmio.

Foi selecionada a Escola Efigênia Vidigal, da rede municipal de Belo Horizonte. Num primeiro

momento, o projeto foi apresentado à diretora e aos coordenadores de ensino da escola. Tendo sido avaliado favoravelmente em relação aos interesses da escola, o projeto foi apresentado ao corpo docente, que manifestou grande interesse pelo mesmo. Diversas professoras chegaram a lamentar que o mesmo devesse se restringir a uma ou duas turmas, naquele momento. Selecionou-se, então, uma turma de 4ª série, pois o projeto prevê o acompanhamento da turma por dois anos e a Escola Efigênia Vidigal restringe seu ensino às cinco primeiras séries do Ensino Fundamental.

A seguir, o projeto foi apresentado à turma escolhida, em versão adaptada à faixa etária de seus integrantes. Em resumo, o que se apresentou aos alunos foi a proposta de criação de um grêmio, cuja função seria a de congregar mensalmente a turma, através de atividades de apresentação de poemas, pequenas peças teatrais etc. Foi-lhes explicado, ainda, que tal proposta visava ao aprimoramento de sua participação nas diversas atividades escolares que pressupõem a interação verbal em público.

Tendo sido estabelecido o primeiro contato com a turma, procedeu-se à preparação da etapa de coleta dos dados. A pesquisa de campo para obtenção parcial do desempenho lingüístico dos alunos considerou uma parte da turma. Foram entrevistados 12 (doze) alunos, que tiveram suas falas gravadas por um período de dez a quinze minutos. A entrevista guiou-se pelo esquema pro-

posto por Labov (1976). Mesmo sem se ter procedido ao levantamento das estruturas divergentes do padrão culto, a segunda etapa do trabalho foi acionada.

### **2.1. Organização de uma sessão do grêmio**

Selecionaram-se textos que foram distribuídos a um subgrupo de alunos (não necessariamente os que foram entrevistados). Procedeu-se, a seguir, a uma atividade de treinamento (ler em voz alta e memorizar os textos). A seleção incluiu poemas, diálogos, adivinhas. Acrescentou-se um jornal falado. Elaborado por duas alunas da turma, o jornal apresentou notícias que diziam respeito tanto à escola, quanto ao bairro em que moram os alunos.

A organização da primeira sessão do grêmio, que ocorreu no último dia de aula (dezembro/2000), não ficou a cargo da professora da turma, conforme prevê o projeto. Por se tratar de uma atividade nova para a turma e para a professora, tanto a escolha dos textos, quanto à seleção daqueles que foram sugeridos pelos alunos ficaram ao meu encargo. Além disso, procedi aos ensaios, durante os quais pude despertar-lhes a atenção para alguns fatores relacionados à produção oral.

Uma primeira avaliação da implantação do projeto revela que, apesar de convenientemente introduzido, o projeto pressupunha atividades básicas que não ocuparam o espaço planejado, qual

seja, o das aulas de português da turma. Avalio que a organização da primeira sessão do grêmio se passou dessa maneira porque não foi estabelecido um tempo maior de contato com a professora da turma, de forma tal que a mesma "comprasse à idéia" e assumisse a organização do grêmio com seus alunos. Avalio que na reativação do projeto (neste semestre, o projeto está praticamente paralisado), um trabalho maior deverá ser realizado com a professora da turma, de forma que a mesma possa se conscientizar dos objetivos do projeto e de seu alcance. Delegando à professora a organização das sessões do grêmio, terei tempo hábil para mapear a turma e, a partir dessa atividade, proceder à análise dos textos selecionados e/ou produzidos pelos alunos, sob a supervisão da professora. Isto é, concebo que, limitando-me à coordenação das atividades do grêmio, é possível estender o projeto a outras turmas da escola e, havendo um monitor, a outras escolas do circuito municipal. Devo reconhecer, todavia, que meu envolvimento direto com os alunos e as horas despendidas para a preparação da primeira sessão do grêmio foram de extrema importância e, provavelmente, determinantes para a consecução das próximas etapas do projeto. Esse primeiro contato convenceu-me de que, seja qual for a qualidade de arte performática implementada, essa é de extrema relevância, visto o objetivo que lhe é inerente: *dar voz*, procedimento restrito no tipo de escola em que implemento o projeto. Esse ato de dar voz, ao desencadear no

aluno o conhecimento de si mesmo, lhe permite o desenvolvimento de outro tipo de consciência – a da alteridade.

Essa menção à arte performática nos conduz ao segundo objetivo, anunciado na introdução. Trata-se de avaliar: a) a distância entre o conceito de performance constante do projeto e aquele que se firmou a partir das atividades realizadas na implementação do projeto que acabei de relatar; b) a avaliação da possibilidade de se desenvolver atividades diferentes que permitam lidar com o conceito de performance que está implícito no projeto original.

### **3. Uma avaliação do conceito de performance**

Como o projeto original relaciona a arte de representar ao desenvolvimento de consciência crítica, através do conceito de leitura transversal de Demarcy, posso dizer, orientada, neste segundo momento, por um estudo sobre performance, ainda incipiente, que o conceito de performance subjacente a esse projeto original é aquele que nos é apresentado por Jorge Glusberg em *A arte da performance*. Ele diz que a performance “não se caracteriza, necessariamente, por ser um espetáculo ou um show”. E mais: “o *performer* não ‘atua’ segundo o uso comum do termo [...] ele não faz algo que foi construído por outro alguém sem sua ativa participação. Ele não substitui uma outra pessoa

nem pretende criar algo que substitua a realidade" (Glusberg, 1987: 73).

### 3.1. O conceito de performance e a implementação do projeto

O conceito de performance esboçado nesta seção era o que me guiava quando planejei a produção e posterior (ou simultânea) encenação de textos com os alunos. Nessa atividade, o aluno, chamado a construir o texto, criticá-lo, representá-lo (tornado, portanto, *performer*), é, conforme nos diz Glusberg, "seu próprio signo, ele não é signo de alguma outra coisa", apesar do fato de que vai estar representando algo para alguém.

Nesse ponto, Glusberg chama a atenção para a distinção necessária entre *apresentação* e *representação*, destacando que apenas o segundo termo tem dimensão sógnica. Essa distinção é crucial para a avaliação que me proponho a fazer. Isto é, a atividade que os alunos da turma experimental da escola Efigênia Vidigal realizaram caracterizou-se como *apresentação* e não como *representação*, exatamente porque consistiu unicamente de escolha, memorização e/ou leitura de textos. A única atividade realmente produzida, trabalhada tanto no conteúdo quanto na forma foi o jornal falado, ainda assim, só no âmbito das duas alunas que o compuseram e em suas interações comigo. No momento da realização do grêmio, as notícias foram lidas, apenas. Portanto a única atividade que poderia ultrapassar os limites da *apresentação* e adentrar os

da representação ficou limitada ao âmbito da não performance, se levarmos em conta, também com Glusberg, que "a performance não consiste meramente em mostrar ou ensinar, ela envolve mostrar ou ensinar com um significado" (Glusberg, 1987: 73).

Essa constatação é válida também, quando se leva em conta a conceituação que Cohen (1989: 28) propõe: baseado na tríade *atuante-texto-público*, Renato Cohen propõe uma expansão de cada elemento para caracterizar a performance. Assim, o *atuante* não precisa ser necessariamente um ser humano; pode ser objeto. No caso do jornal falado, tanto o conteúdo das notícias, quanto o seu viés, bem como o aluno que as leu poderia ser o elemento atuante. Quanto ao segundo elemento – o *texto* –, Cohen nos diz que o termo deve ser apreendido em seu sentido semiológico, isto é, conjunto de signos. Aqui também, todos os elementos do jornal falado poderiam ser tomados como texto, isto é, o conteúdo das notícias, a seleção de umas em detrimento de outras, a forma de narrá-las, a postura do enunciador. Finalmente, no que concerne ao terceiro elemento da tríade – a *assistência* – apesar de sua inclusão entre os elementos da performance ser polêmica, é possível propor uma caracterização conciliatória. Cohen distingue duas formas cênicas básicas, quais sejam, a *forma estética básica*, que implica o espectador, e a *forma ritual*, em que o público tende a se tornar participante, em detrimento de sua posição de assistente. Essa última, a

*forma ritual*, tende a atender melhor aos propósitos da arte performática na sala de aula. Para exemplificar ainda com o jornal falado, pode-se conceber uma apresentação seguida de comentário, sejam quais forem o atuante e o texto. É neste momento que se atualiza a consciência crítica, a leitura transversal de Demarcy, que orienta o projeto básico. O que a conceituação de Cohen acrescenta é a possibilidade de criação de signos e a possibilidade de acompanhamento dessa construção. Isto é, o atuante tanto pode ser o texto, quanto o leitor do texto. O texto tanto pode ser a notícia quanto o tom em que foi lida, ou a própria assistência. Essa construção sempre provisória de signos permite a demarcação contínua de novos tempos/espacos de performance, em que sujeito e objeto se alternam dialeticamente. Esse processo de construção/desconstrução é tributário da característica que Zumthor aponta para a performance: a de por em presença – em jogo – atores (emissor/receptor), conforme se viu em Cohen, e meios (voz, gesto, mediação), que se definem pelas circunstâncias (espaco/tempo).

### **Conclusão**

Posso dizer que a reavaliação do projeto que continuo implementando em algumas escolas da rede pública de Belo Horizonte orienta-se basicamente pelo estudo da performance – estudo, diga-se de passagem, apenas iniciado. Tal estudo tem-me permitido reconsiderar os pontos-chave do projeto original e reconhecer que sempre que, nesse projeto,

eu me referi a texto dramaturgico, apresentação, representação, eu fazia alusão, na verdade, à performance, conforme caracterizada neste artigo. Essa constatação permite que eu reavalie a metodologia de implementação do projeto, entendendo tanto as seções de grêmio quanto a preparação das mesmas como espaços/tempos de performance.

**Bibliografia:**

COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

DEMARCY, Richard. A leitura transversal. In: Guinsburg et al (org.) *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

LABOV, William. *Sociolinguistique* Trad. Kihm, A. Paris: Les éditions de Minuit, 1976. (Tradução de *Sociolinguistic Patterns*).

MADUREIRA, E. Dogliani. Por uma leitura transversal na aquisição do dialeto padrão. In: DELL'ISOLA, R.L.P. & MENDES, E.A.de M. (org.). *Reflexões sobre a língua portuguesa: ensino e pesquisa*. Campinas: Pontes, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. tradução de J. P. Ferreira. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

## *Sobre os autores*

ANTONIO HILDEBRANDO: ator, autor e diretor de teatro. Mestre em Letras e Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Professor Adjunto de Interpretação Teatral no Curso de Graduação em Artes Cênicas da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais.

\*\*\*

GRACIELA RAVETTI é ensaísta e professora de literatura espanhola e hispano-americana do Departamento de Letras Românicas da UFMG. Atua também no Curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da mesma Universidade.

\*\*\*

LUIZ NAZÁRIO, historiador, crítico, escritor, publicou diversos livros, entre os quais *Da natureza dos monstros* (1999), *As sombras móveis* (1999) e *Segredos* (2001). Professor de Cinema na Escola de Belas Artes, da UFMG, dirigiu os filmes *Sexo-verdade* (2000), *Desdobraduras* (2000), *Debate* (2001), *A flor do caos* (2001), *Selenita acusa!* (2001) e *Prisioneiros do planeta Ornabi* (2002).

\*\*\*

LYSLEI DE SOUZA NASCIMENTO, professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira na Faculdade de Letras e no Colégio Técnico da UFMG. Mestre em Letras. Doutora em Letras: Literatura Comparada. Coordenadora do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP) da Faculdade de Letras da UFMG.

\*\*\*

SARA ROJO é diretora do grupo de Teatro Hispânico Mayombe. Doutora em Literaturas Hispânicas pela *State University of New York*. Pós-doutorado em teatro na *Università degli Studi di Bologna*. Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua também no curso de Artes Cênicas, ministrando a disciplina de História do Teatro, da Escola de Belas Artes/UFMG. Publicou diversos artigos e os seguintes livros: *Antologia bilingüe de dramaturgia de mulheres*, com G. Ravetti (1996); *Por um reino. Teoria e prática teatral*, com Marcos Alexandre (2000), e *Tránsitos e desplazamientos teatrales: de América Latina a Itália* (2002).

\*\*\*

MARCOS ANTÔNIO ALEXANDRE é ator e integrante do grupo de Teatro Hispânico Mayombe. Mestre em Teoria da Literatura pela FALE/UFMG e doutorando em Literatura Comparada na mesma Instituição. Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Atua também no curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes, ministrando disciplinas sobre História do Teatro. Publicou artigos sobre teatro e literatura, o livro *Por um reino. Teoria e prática teatral*, em co-autoria com Sara Rojo (2000) e organizou, com Constância Lima Duarte e Graciela Ravetti, o livro *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*.

\*\*\*

JANE D'ARC é atriz e integrante do grupo de Teatro Hispânico Mayombe. É professora do Curso de Letras do UNI-BH e da PUC-MG. Mestre em Teoria da Literatura pela Faculdade de Letras da UFMG.

\*\*\*

DOAÇÃO

De: Lyslei Nascimento

Em: 20 / 09 / 2004

RS 23,00

WELINGTON RAMOS GUIMARÃES é ator e integrante do grupo de Teatro Hispânico Mayombe. É graduado em Letras (Português) pela Faculdade de Letras da UFMG. Durante o curso, desenvolveu o projeto de Iniciação Científica intitulado "Teoria e prática: o teatro na sala de aula", com bolsa do CNPq.

\*\*\*

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA é professora de língua e literatura grega do Departamento de Letras Clássicas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG. Atua também no curso de Artes Cênicas da Escola de Belas Artes/UFMG, ministrando a disciplina de História do Teatro.

\*\*\*

EVELYNE DOGLIANI é professora do Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da UFMG. Dedicou-se à pesquisa em variação e mudança lingüística, área em que se especializou no Mestrado e no Doutorado e na qual vem atuando no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Lingüísticos da FALE/UFMG. Desenvolve projetos em escolas públicas de Belo Horizonte, com a finalidade de avaliar o alcance da arte performática na aquisição da norma culta.

\*\*\*

ISBN 85-87470-51-5



9 788587 470515

Faculdade de Letras/UFMG  
Departamento de Letras Românicas  
Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP)  
Belo Horizonte - 2003

debrando Lyslei Nascimento Sara Rólo