



**MEDIAÇÕES
PERFORMÁTICAS
LATINO
AMERICANAS**

ORGANIZADORES

**ANDRÉ LUIZ ANTUNES N. CARREIRA
FERNANDO VILLAR-QUEIROZ
GUIOMAR DE GRAMMONT
GRACIELA RAVETTI
SARA ROJO**

UDESC - UFMG - UFOP - UNB

**MEDIAÇÕES
PERFORMÁTICAS
LATINO-AMERICANAS**

**MEDIAÇÕES
PERFORMÁTICAS
LATINO-AMERICANAS**

**ANDRÉ LUIZ ANTUNES N. CARREIRA
FERNANDO PINHEIRO VILLAR
GUIOMAR DE GRAMMONT
GRACIELA RAVETTI
SARA ROJO**

(ORGANIZADORES)

**BELO HORIZONTE
FALE/UFMG
2003**

Mediações Performáticas Latino-americanas

© Autores, 2003

Desenho de capa: Lev D. Rebostein

Diagramação: Anna Lúcia G. L. Mônaco

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE/UFMG

M489 Mediações performáticas latino-americanas / André
Luiz Antunes N. Carreira... [et al.] (organizadores). –
Belo Horizonte : FALE/UFMG, 2003.
192 p.

ISBN : 85-87470-52-3

1. Performance (Arte) – América Latina. 2. Artes cênicas.
3. Teatro (Literatura). I. Carreira, André Luiz Antunes N.

CDD : 792.028

ISBN: 85-87470-52-3

Direitos reservados

Proibida sua reprodução total ou parcial sem autorização dos organizadores

Índice

Prefácio	7
Poesia & Corpo em Tutu Performático	9
Alai Garcia Diniz	
Performance teatral e risco físico:	
Construção de vínculos e exploração de margens	21
André Luiz Antunes Netto Carreira	
Olympia:	
Redefinição de papéis na construção teatral	31
Ângela Mourão	
Bertolt Brecht e o Brasil: Uma viagem acidentada	37
Antonio Hildebrando	
Literatura e performance	49
Cláudia Neiva de Matos	
A Festa Barroca nas Minas Gerais: Mediação Ritual	59
Claudia M. Braga	
Performance, trabalho sobre si e canções rituais brasileiras ..	65
Fernando Antonio Mencarelli	
performances	71
Fernando Pinheiro Villar	
O corpo na letra: o transgênero performático	81
Graciela Ravetti	

A performance dos personagens de rua	91
Guiomar de Grammont	
A Linguagem da transgressão: Galemiri e Gambaro	99
Jane D'arc	
Tutto nel mondo e burla:	
A Força do Destino, de Nélide Piñon,	
e E La Nave Va, de Federico Fellini	105
Leonardo Francisco Soares	
A performance dos movimentos sociais:	
O caso dos sem terra	115
Lidia Santos	
Cenas para uma dramaturgia	133
Luiz Otávio Gonçalves	
<i>Performances</i> ou espetáculos performáticos?	
Uma questão de leitura	141
Marcos Antônio Alexandre	
Rodolfo Coelho Cavalcante:	
<i>Um caso de peleja entre oralidade e escritura</i>	151
Martine Kunz	
Limites e tensões espetaculares: <i>Amor e Restos Humanos</i>	161
Sara Rojo	
A performance teatral: Uma provocação moral	
ao imaginário social - O caso da Casa de Vidro	171
Sergio Pereira Poza	
Chico Buarque, Brasil e Europa - depois de um simpósio	181
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa	

PREFÁCIO

A performance parece ser um significante mutante e proteico. Esse fato não nos preocupa; pelo contrário é o que motiva e estimula nossa pesquisa. Entendemos que conceitos que sejam susceptíveis de serem engavetados não podem dar conta da diversidade do “mundo latino-americano” na atualidade. Nesse contexto, a contaminação de diferentes universos culturais e os diversos registros dão origem a uma nova práxis, formam um “caldo de culturas”, um novo pensamento que pode, até mesmo, abandonar a concepção ocidental de tempo linear, na procura de um resgate de nossas raízes e de uma projeção ao futuro. Feitas, ambas operações, na simultaneidade do presente.

Este livro, *Mediações Performáticas Latino-americanas*, é consequência de trabalhos desenvolvidos no Simpósio de mesmo nome, no âmbito do VIII Congresso de Literatura Comparada (ABRALIC). Realizado em julho em Belo Horizonte, as atividades desenvolvidas no Encontro deixam ver com antecipação a potencialidade de um novo grupo de pesquisadores, cuja diversidade está clara tanto na temática como nas abordagens dos ensaios. Este livro é, então, uma aposta à continuidade dos trabalhos conjuntos e à manutenção da produtividade do espaço assim delimitado como de elaboração e de intercâmbio de experiências.

Na proposta inicial para o Simpósio, Graciela Ravetti e Sara Rojo colocam que a partir dos anos sessenta começa a se desenvolver um conceito amplo de performance nas artes, na antropologia e em outros campos. Neste contexto, a performance é entendida como um evento que estabelece um nexos explícito entre vida e ato, com intenção estética, e que é realizado para a percepção de um *outro*. Dentro desta linha teórica, propomos discutir, entre críticos e criadores, a *performance* como mediação cultural latino-americana, entendendo que ela atua em distintos âmbitos:

a) performance de caráter antropológico: debate sobre comportamento recuperado, tradição, *eu* coletivizado, entrecruzamento entre sujeito e objeto em *performances* de tipo antropológico (congados, festa da Tirana, etc.);

b) *performance* e agitação política: discussão sobre eventos, realizados em diferentes áreas, que possuam objetivos sociais, de gênero, raciais, ecológicos (madres da Praça de Maio, H.I.J.O.S, etc);

c) *performance* de caráter artístico: reflexão sobre contaminação, fronteiras, margens, linguagens, transdisciplinaridade, relação entre sujeito e objeto em espetáculos artísticos (Marcelo Gabriel no Brasil, Gómez Peña no México, etc.);

d) *performance* narrativa e teórica: análise do performativo e do performático nos discursos teóricos e narrativos (Diamela Eltit no Chile, Héctor Libertella na Argentina, etc.). (PROGRAMA DE ABRALIC, 2002, p. 271).

O que aconteceu no Simpósio transcendeu as expectativas traçadas nessa proposta inicial e colocou em debate, sobretudo, questões relativas à maneira em que produzimos textos escritos ou espetaculares. Trata-se de uma discussão fundamental no âmbito das Artes: percebemos que o que adquire presença e relevância é o processo, e que o resultado é uma fase a mais nesse caminho.

O campo que os trabalhos apresentados no Simpósio permite estabelecer diz respeito a uma zona de interesse sobre o fenômeno da *performance*, lugar de uma reflexão sobre a criação artística nas condições híbridas de nossa cultura. Dessa forma, nosso objeto de estudo passa a estar configurado com as perguntas sobre a metodologia produtiva e com a recepção do produto pelo público. São, assim, de nosso interesse prioritário: a inscrição do corpo, os buracos do texto a serem preenchidos por um leitor/espectador modelo, os processos tradutórios, a relação entre o público e o privado, as inscrições sociais, a espetacularidade no âmbito da sociedade. Esses temas, entre outros, alimentaram o nosso debate e este livro é o resultado desta troca pluridisciplinar. *Mediações Performativas Latino-americanas* espera nutrir e provocar outras questões sobre performances, artes, educação e mundos latino-americanos.

Os Organizadores -Brasil, setembro de 2002

Poesia & Corpo em Tutu Performático

Alai Garcia Diniz
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Cê vai, ocê fique, você nunca volte!...Nosso pai não voltou. Ele não tinha ido a nenhuma parte. Só executava a invenção de se permanecer naqueles espaços do rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais...Aquilo que não havia, acontecia.

Guiando-me por esse fragmento de João Guimarães Rosa, faço o trajeto entre diferentes práticas de performance que na visão de Richard Schechner poderia ser definida como “conhecimento e ação que se restauram”¹, oscilando entre um corpo que navega ou que observa.

Em outro artigo,² o mesmo autor discorre sobre a vanguarda no plural, apresentando cinco diferentes tipos: a histórica; a vanguarda corrente; a “forward looking” vanguarda que com seu olhar à frente aceita a tecnologia; a “tradition seeking” vanguarda que está sempre de olho na tradição da modernidade e há a vanguarda intercultural que em tempos de desterritorialidade inventa um novo modo de representar a construção de uma subjetividade em meio à pluralidade cultural:

*En esta noche en este mundo
Las palabras del sueño de la infancia de la muerte
Nunca es eso lo que uno quiere decir
La lengua natal castra
Órgano de conocimiento
Del fracaso de todo poema
Castrado por su propia lengua
Órgano de re-creación
Del reconocimiento*

*De mi horizonte de Maldoror con su perro
 Y nada es promesa
 Entre lo decible
 Que equivale a mentir
 (todo lo que se puede decir es mentira)
 el resto es silencio
 sólo que el silencio no existe.³*

Mas por que pensar em vanguarda hoje? Não seria isto um anacronismo típico da cultura bélica do século XX que no campo estético tinha a necessidade de ditar os preceitos do que era a arte? Constituir-se em liderança para que os batalhões ocidentais aceitassem a coesão? É o que conclui Schechner no artigo já citado e isto reverbera em mim como “A terceira margem do rio”⁴ em epígrafe e me inspira à doideira de pensar sobre o meio do meio, sobre o que ainda não há para a academia, mas acontece na rua, não como vanguarda, parece mais retaguarda, mas vai rua afora, terra adentro, ou ocorre simplesmente no espaço do corpo no ato físico, meio antiquado de cruzar com outro nessa era de virtualidades. Um corpo que ainda luta para criar vínculos e produzir imaginários.

Nesse modo canhoto, tento compartilhar com alguns outros pesquisadores latino-americanos⁵ a idéia de que, quando se cria um discurso, fala-se de um lugar e de uma posição pré-determinada e as teorias, em geral, costumam viajar numa direção viciada, do hemisfério norte ao sul e que, portanto, o livro não é somente instrumento de comunicação, mas agente de poder e de dominação social.

Desta forma, evoco o olhar que vê o corpo como um suporte simbólico e através de algumas práticas de oralidade porque, em geral, bebemos do centro esta fixação em definir a vanguarda contemporânea como se aqui a arte não fizesse parte de um capital simbólico que se limita a uma elite e como se a globalização não fosse vivida de forma assimétrica, tornando visíveis só algumas cenas e personagens.

Se após vários séculos de dominação do livro como suporte literário, tratar de literatura confundiu-se com essa pasta de matéria fibrosa de origem vegetal que vincula a emissão do discurso ou a sua decodificação a uma mercadoria, a um produto de mercado, sem, entretanto, abandonar

a leitura, minha proposta consiste em combinar a oralidade e o corpo como suportes alternativos e, diga-se de passagem, nada novo no campo da poesia e da prática literária. Pressuponho também que falar de oralidade hoje não significa alijar-se da escritura. Não somente por que, segundo a pragmática discursiva já não é possível ver escritura e oralidade de forma dicotômica mas, como sugere Wulf Osterreich⁶, mas por meio de uma gradação e da observação de uma série de fatores que atuam na relação entre emissor e receptor. Além do mais, na atualidade, muitas vezes a escritura e a leitura vigoram como ato prévio ao da performance ou se combinam a ela.

Nesta medida ensaio um olhar ao espaço literário que se amplia através da voz e do corpo, apropriando-me da idéia de Diana Taylor de que o “espetáculo público é um locus e um mecanismo de identidade do imaginário coletivo que constituem a ”nação” como comunidade política imaginada”.⁷

No entanto, caberia ainda considerar que, ao falar desse suporte vivo e carnal estou pretendendo delinear uma poética do corpo e para tanto cabe lembrar a priori que “tudo o que se diz sobre o corpo, pelo corpo e para o corpo significa, isto é, não pode ser visto como inocente. (BROWN; LARRERE; LASCOUMES, 1992, p. 5). Além disso, se no século XIX, no Brasil, assistia-se a uma luta intestina ou a pactos de elite para dividir o poder, no momento da formação de uma comunidade imaginada denominada “nação”, até hoje, em congressos como este, em que se tenta discutir a construção discursiva por trás desta falácia de territórios, fronteiras e mediações, surge uma vez mais o reforço disso tudo sob a performance coletiva e “patrioteira” de cantar o hino nacional.

Uma mera formalidade, diriam alguns, mas eu que:

*Sou da geração 68 que ninguém ouviu
Aprendi a fazer queijo
Li Ulisses do Joyce
Foi na morte do Herzog
Que eu fui pra prisão.
Sou da geração 68 que ninguém ouviu (Só a polícia!)
Foi no ame-o ou deixei-o
Que eu fui para Londres*

*E you.
 Um filho de cada pai
 Posso olhar para trás
 Um filho fica pra trás
 Posso falar com meu pai...⁸
 Sou da geração 68 que ninguém ouviu.*

Para muitos, sim, mera formalidade, mas para quem carrega na memória o estigma de ser uma sobrevivente, não o é! Uma das torturas mais leves sofrida no DOPS, (mas nem por isso menos humilhante) em 1975, foi a de ter sido obrigada a cantar dois hinos (independência e da bandeira) e a interpretar suas letras diante do diretor e de sua equipe de investigadores. Talvez naquele momento eu tenha perdido para sempre a vergonha do ridículo como agora ao mesclar, neste ato tão previsível pela academia, um protesto subjetivo pelo hino como ato simbólico de identificação. E se ainda hoje no ambiente de um congresso universitário assiste-se à tentativa de se reger sob esse mesmo símbolo preocupo-me com o despertar de subjetividades que, claramente, não foram incluídas neste projeto discriminatório de “nação”. Se a cidadania ainda não cobre espaços de representação de posições políticas reconhecidas, a performance parece retratar o efeito de desagregação do que antes se mantinha através de exclusões. Deste modo pretendo fazer deste discurso um espaço de *transes*: transgressivo, transnacional, transgenérico para lidar com algumas fronteiras (de gênero, de classe, de etnias) que hoje se expressam por outras gramáticas de gestos e voz que se distinguem, seja por práticas não-hegemônicas ou por sua invisibilidade no espaço acadêmico.

O corpo armazena em si uma fronteira performativa entre o sujeito e o mundo. Por isso surge o elemento emancipatório nas performances como é o caso de Elicura Chihuailaf Nahuelpan ou Pedra Transparente= Elicura; Neblina sobre um lago = Chihuailaf; Nahuelpan= Tigre-puma que fala a voz da gente da terra (Mapuche) e que em **RECADO CONFIDENCIAL A LOS CHILENOS** mais em prosa que em verso, em castellano e em mapuzugun explica as marcas de interculturalismo:

Confiando en la validez que tiene el expresar una opinión personal respeto de lo que sucede con la cultura, con el pueblo al que uno

pertenece... seguí en mi condición de ser un oralitor”, es decir, de que nuestra escritura la ejercemos al lado de nuestra fuente, la oralidad de nuestros mayores...⁹

Elicura interpela como uma pedra transparente no meio do caminho da comunidade imaginada denominada Chile ao reivindicar o espaço do “oralitor”. Não se sente elaborando um imaginário coletivo sem esta condição errante e plural:

*Viejo estoy y mi espíritu de niño
Sigue oyendo el respirar de nuestros campos
Sueñan aquí, dice el Azul, nuestras semillas
Vuelan entre los bosques, en la nieve del futuro...¹⁰*

Também em busca de ancestralidade, no grupo Corpo de Letra, experimento a pesquisa do lúdico que se revela na poesia cantada. No meu caso, o ato de encontrar uma música para dizê-lo significa não declamar um poema de forma grandiloquente e romântica.

Memorizando e desconstruindo o poema como ato de atualização, crio uma performance que procura o público pela efemeridade que representa qualquer ato corporal. Uma reatualização que revela, esconde e trai porque traduz para um corpo o som, o ritmo dando um tom. Ao me assumir como um ser que deseja a arte passiva e ativamente, tento tirar a máscara da convenção que aprendi a levar nesses gestos repetitivos que me impõem à de sujeito profissional (talvez coloque outra, diriam alguns). Performo porque faço do poema um ato que libera, desafia e deixa no ar a memória da matéria sonora de um corpo que se sabe finito e comum.

Tão comum como a do comediante ambulante de rua - Feliciano Falcão, conhecido como o “homem do gato”. Como um trabalho precário, a performance popular urbana atende a um novo modelo social de trabalho informal próprio da era pós-industrial que aumentou o lumpensinato. A possibilidade de usar habilidades corporais, verbais como uma tendência dentro do quadro incerto de desemprego, sem nenhuma pretensão de vanguarda, exige alguns instrumentais sobre a performance no âmbito de uma subalternidade que não pede a palavra, não fala como porta-voz mas atua. Deste modo, embora fugindo aos parâmetros da alta cultura, no tocante ao apocalíptico e/ou messiânico, a performance muda o caráter

da trajetória ao criar na rua a terceira margem. O espaço da arte popular implica processos de hibridação e por isto não pode ser avaliado mas problematizado e apresentado. O Brasil com uma das maiores taxas de desemprego dos anos 90 abriga uma pulverização de novas funções sociais e o “performer” de rua passa a ser mais e mais difundido¹¹. Todo cuidado é pouco, entretanto, para não cair na comiseração ou no preconceito como o faz um porta-voz da modernidade espanhola, Menéndez Pidal, no século XIX, quando se refere ao “jogral medieval”:

*La juglaría era el modo de mendicidad más alegre y socorrido, y a ella se refugiaban lo mismo infelices lisiados que truhanes y chocarreros, estudiantes noctámbulos, clérigos vagabundos y tabernarios y en general todos los desheredados de la naturaleza y de la fortuna que poseían alguna aptitud artística y que gustaban de la vida al aire libre o tenían que conformarse con ella por dura necesidad.*¹²

Se esta visão moderna do antigo artista parece diminuir o sentido do ato jogralesco ao inscrevê-lo na mendicância, atualmente, refletir sobre a conjuntura que envolve a performance popular urbana, no contexto do século XXI, pelo contrário, serve para eu traçar uma rota transgressora da tradicional visão da literatura como disciplina, instaurada pelo iluminismo para pensar sobre formações culturais vigentes que exigem instrumentais interdisciplinares que dêem a esta prática a visibilidade que localmente já tem. Além disso, esta performance de Feliciano Falcão que há mais de 20 anos se apresenta nas ruas de Florianópolis, Porto Alegre e São Paulo pode convir, neste caso específico, para brindar-lhe o status de bufão ou de bululu¹³. Ele leva um script sucinto à maneira da commedia dell’arte italiana com a ficção de um gato que de dentro do saco ao ser açoitado berra, xinga e diz palavrões. A voz com a qual Feliciano dialoga, de forma quase ventríloqua é criada pelo artefato linguodental feito de papelão, borracha e cola que, em meio a uma determinada gesticulação e trabalho corporal, chama a atenção das crianças, dos adultos e convence o transeunte a parar por alguns minutos para liberar o humor que não combina com a domesticação que o trabalho como centro da vida cotidiana

exige. Ou então, se quisermos ir mais longe, e com o apoio do historiador Elias Thomé Saliba:

O humor dá ao brasileiro, desde a Belle époque, por efêmeros momentos – pois a piada é algo efêmero – uma sensação de pertencimento que a esfera política lhe subtrai. ¹⁴

Traçando uma história de segregação, a comunidade imaginada denominada Brasil, com a modernização, acentuou-lhe as diferenças. Neste sentido a performance de Feliciano Falcão extrai da piada do bêbado alguns pontos que sugerem reflexão:

*Um bêbado sai do vaneirão e tá voltando prá casa às 6 horas e encontra um Schwaznager malhando e fazendo exercício: Imita fisicamente (em cima e embaixo):
1-2; 1-2; 1-2; 1-2 O bêbado olha; olha e interrompe: Ê meu irmão, a mulher já foi embora!*

Hábito de uma determinada classe social, “malhar” feito por “um” Schwaznager veicula o corpo que a indústria cultural globaliza como padrão de masculinidade. Deste modo, olhar para o ato de malhar como um bêbado lhe dá o direito de transformar o jovem de classe média em um sujeito tolo e isto surte grande efeito na platéia. Se os meios de comunicação de massa dominam os indivíduos representando os corpos malhados como modelos, a transfiguração de Schwaznager devolve ao sujeito da rua a chance de aceitar-se como alguém que não se identifica com esse hábito, pertence a outra tribo e pode até zombar desse mito. No caso da piada, a contradição é que o bêbado revela inteligência e sagacidade ao pôr em ridículo a ação hegemônica do corpo globalizado. Numa cultura periférica e assimétrica, o discurso do humor, a piada, opera como um desejo de poder que se vale da jocosidade para inferiorizar o outro.

Feliciano Falcão oferece-se como espetáculo em meio ao redemoinho da rua – a terceira margem – no centro da cidade. Enquanto Florianópolis ainda possui um centro, o corpo do performer não cria a canoa para viver no rio como o personagem do conto roseano, mas a roda que convida as pessoas a se olharem de alguma forma e a mudarem

o sentido da marcha em linha reta, dispersarem por um momento do objetivo ou das convenções ao pararem, e abdicarem da velocidade que a racionalidade e a vida produtiva impõem para uma atitude tribal de participar da roda e de aceitar a emoção do riso com o histrião. Deste modo Feliciano traz ao centro urbano a lógica dionísíaca do não ser e a errância do sujeito, para usar a idéia de Michel Maffesoli (2001, p. 16) refaz o rito circular ao borrfar pingos d'água, de tempos em tempos não só para demarcar seu território como para acentuar um domínio sobre os receptores e fertilizar o encontro com os que se encantam com sua ousadia como numa função corporal fática. Feliciano re(des)estrutura o trajeto dos transeuntes da rua Felipe Schmidt. Em âmbito local parece-me urgente ler esta performance, já que agora se vive um momento de transição entre o espaço urbano dos negócios na rua e nos grandes conglomerados denominados “shoppings” e é possível que essa gramática da interferência de rua esteja em seus extertores, com a dispersão urbana do centro em pequenos e fragmentários espaços de encontro que a desertificação do real e a cópia da “american way of life” têm anunciado. No entanto, os que estão excluídos de novos hábitos de convívio das megastores, vinculadas a compras ou ao lazer, desfrutam no trajeto - a terceira margem - de corpos como o de Feliciano Falcão que instauram a espontaneidade da performance popular urbana.

O tema do comediante de rua pode convocar também a idéia de Sergio Buarque de Holanda sobre a colonização ibérica que oscila entre o tipo aventureiro e o trabalhador¹⁵. Embora a exposição de Raízes do Brasil esteja elaborada em uma linha dicotômica e voltada para explicar as “origens” do material humano que organiza a globalização cristã do século XVI empresta semelhanças com a vida do comediante pois o aventureiro que como “tipo humano ignora fronteiras ...vive de espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes” mostra como em 1936, já era possível visualizar esquemas éticos para dispor sobre novos conceitos usados hoje na globalização como a desterritorialidade e a imediatez, elementos da vida do artista itinerante.

Além disso, vale a pena revisitar esta idéia de Sérgio Buarque de Holanda ao vasculhar a genealogia do homem cordial e arriscar-se a pensar se esse tipo de performance verbal popular no centro das cidades não poderia recompor a figura do homem cordial a que alude o

historiador? A cordialidade, no sentido de que a crise atual do mundo do trabalho traz de volta no cenário econômico as relações de informalidade. A atividade do performer não se confunde com civilidade ou boas maneiras, muito pelo contrário, revela um fundo emotivo, que em alguns momentos chega a ser o contrário da polidez.

Segundo o historiador “armado dessa máscara o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social.”(1978, p. 107). O “horror às distâncias” de que fala Sergio Buarque de Holanda também se presencia na performance do comediante que, muitas vezes, usa o abraço para interpelar uma senhora idosa e diz com a voz do apito: “Como é bom um abraço!” Em seguida agarra uma jovem com a mesma desculpa e a mesma gesticulação. A rapidez com que realiza as ações redundantes e a passagem da primeira, aparentemente inocente, à segunda com a conotação de pícara imagem heterossexual e até machista causa o riso da platéia. Por tratar-se de um bululu, o corpo e os gestos de Feliciano Falcão representa um simulacro usado para surpreender e para produzir um determinado efeito nos espectadores. Além disso, se é possível ver o corpo como algo mais que uma mera materialidade, como um terreno de eixos heterogêneos de significação como a raça, gênero, sexualidade – enfim de práticas micropolíticas, o discurso do comediante agencia a expressão patriarcal do sujeito masculino que domina não só o diálogo como a ação ao dirigir-se à mulher.

- E você, é solteira?

- Não!

- Casada?

- Separada?

- O marido tá dando pensão?

- Tá!

- Então vamos que tamos garantido.¹⁶

A voz feminina que mal se ouve, serve para construir o script e a resposta na ponta da língua (com o apito ou sem ele) exercendo sempre o controle da palavra, semelhante ao que ocorre com os comediantes ambulantes de Lima, no estudo de Victor Vich Flores (2001). Diferem pelo caráter solidário e coletivo que tem a Associação de Comediantes de Rua que, na Plaza San Martín, criam a roda, às nove da manhã que só

se desfaz às oito da noite, com diferentes comediantes que por ali passam e dão seu recado. A contribuição coletada ao longo do dia é repartida e serve a todos os associados do grupo que à noite se reúnem para isto. É possível que o MAR (Movimento de Artistas de Rua) tenha a pretensão de tornar-se uma associação como esta, mas surgida no bojo da defesa dessa atividade, ainda não vigora com a intensidade da organização peruana¹⁷.

Desta maneira, ao analisar a performance popular urbana verbal, através do suporte do corpo – este artefato que não é uma matéria, mas uma fronteira variável, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada, acentua Butler (1993, p. 23) seu caráter performativo e dinâmico para produzir corpos e sujeitos. Neste sentido de construção social cruzo o corpo com a idéia que dá Debord de **espetáculo** “momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social” (1996, p. 17). Como consumidores de ilusões, a contemplação atual empobrece as relações entre os sujeitos e a cultura da morte, o imobilismo, toma lugar do desejo. Ganhando força os segmentos, as tribos se barbarizam. E o que se pode oferecer a cada dia em oposição ao poder globalizado que governa o mundo? Um corpo: o que custa menos e que, no meio do redemoinho, vai, fica e... nunca volta.

(Pão, bomba, pão, bomba, pão, bomba – *coro*)

A fome das torres de Manhattan

Ata quem mata na guerra do século XXI

(*Bomba! Bomba! Bomba! PÃO! PÃO!* - *coro*)

Quem não morre come

Quem não morre come

*A fome das torres de Manhattan.*¹⁸

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKTIN, Mikhail *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* – O contexto de François Rabelais, tradução de Yara Frateschi, Brasília:UNB/ Hucitec. 1996.

BROWN, Jean Marie, LARRERE, Cathrine, LASCOUMES, Pierre. *Le corps – sociétés, sciences, politiques, imaginaires*. Paris: Ed. Belin. 1992.

- BUARQUE DE HOLLANDA, Sergio. *Raízes do Brasil*, 12 edição, Rio de Janeiro: J. Olympio. 1978.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble* London/ New York: Routledge. 1993.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, São Paulo: Cia das Letras. 1996.
- DELLEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, 1ª. edição, Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34.1996.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo –vagabundagens pós-modernas*, Tradução de Marcos de Castro, Rio de Janeiro: Record, p. 16-17. 2001.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. SP: Cia das Letras. Apud Sylvia Colombo, “De repente do riso fez-se o pranto” Folha de São Paulo (Ilustrada), dia 19/07/2002, p. E3. 2002.
- VICH FLORES, Victor. *El discurso de la calle – los comediantes ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: IEP. 2001.

NOTAS

- 1 Apud TAYLOR, Diana – “El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política”. Disponível no site http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/archive/text_p.1
- 2 SCHECHNER, Richard- “Five avant-gardes or ...none” in HUXLEY, M. and WITTS, N. (1996,P. 306-326).
- 3 Fragmento do poema “En esta noche en este mundo” de Alejandra Pizarnik (1936-1972) a modo de interferência discursiva e acompanhada por um chocalho boliviano.
- 4 GUIMARÃES ROSA, João (1969) – em *Primeiras Histórias*, 5ª ed., Rio de Janeiro: Liv. José Olympio. P. 32-33.
- 5 Refiro-me a críticos como Fernando Ortiz e Angel Rama ligados ao conceito de “transculturação”; a Nestor García Canclini com a idéia de “hibridismo”; a Santiago Castro-Gómez com os estudos pós-coloniais latino-americanos e a Antonio Cornejo Polar com a idéia de “heterogeneidade” que introduz a tradição de estudo da oralidade no Perú que propicia o estudo atual de Victor Vich Flores – *El discurso de*

la calle-Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú, Lima:UCP/IEP, 2001.

- 6 OSTERREICHER, Wulf – “ La pragmática del discurso oral” en
- 7 TAYLOR, Diana (1997)– *Disappearing acts-spetacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*, Duham and London: Duke university.
- 8 Canto um fragmento de meu poema “Autobiografia datada”.
- 9 CHIHUAILAF, Elicura – *Recado confidencial a los chilenos.*, Santiago: Editorial Som, 1999, p. 5.
- 10 Canto em castelhano um fragmento poético “Mapuche Pewenche”, p. 213.
- 11 Segundo informações da CEPAL sobre “Porcentaje de Ocupados em el Sector informal urbano” o Brasil entre 1989 a 19992 tinha 40,2% de pessoas atuando nesta área, entretanto entre 1996 a 1998 o mesmo setor passou a ter 46,6% , somando um aumento de mais de 6% de ocupações nesta atividade. Entre 18 países da América Latina, em termos de aumento do setor, o Brasil perde apenas para a Venezuela que passou de 37,1% a 49,4% no mesmo período estudado. *Fuente: Balance preliminar de las economias de América Latina y Caribe, 2000.* Santiago de Chile, diciembre 2000, publicação da ONU, Apud Boletim DHIAL , edición n. 30, 18/06/2002.
- 12 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón – *Poesía juglaresca y juglares- aspectos de la historia literariay cultural de España*, 5ª edición, Madrid: Espasa Calpe, 1962, p. 11-12.
- 13 O Bululu é o ator itinerante que surge na Península Ibérica apresentando-se sozinho e que hoje é retomado por artistas de rua. Exemplo são as gravações de “ Romances con el Silvo Vulnerado” que passou por Florianópolis no ano de 2001.
- 14 SALIBA, Elias Thomé (2002) – *Raíces do riso, SP: Cia das Letras.* Apud Sylvia Colombo, “*De repente do riso fez-se o pranto*” Folha de São Paulo (Ilustrada), dia 19/07/2002, p. E3.
- 15 BUARQUE DE HOLLANDA, Sergio – *Raíces do Brasil*, 12 edição, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978, p. 15.
- 16 Performance de Feliciano Falcão na Rua Felipe Schmidt, no dia 16/07/2002.
- 17 *Clã Destino* é um jornal anarco-punk que circula e veicula idéias sobre o MAR.
- 18 Haicai : “ Alturas do Mundo” – Alai Diniz, poema cantado.

Performance teatral e risco físico: Construção de vínculos e exploração de margens

André Luiz Antunes Netto Carreira
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - CNPq

A contemporaneidade nos deixa poucas brechas para novas tentativas de reestruturação do fenômeno teatral desde um ponto de vista relativo à experimentação de novas formas cênicas ou do uso do espaço cênico. A multiplicidade de discursos teatrais e até mesmo a proximidade com as experimentações oriundas do campo das artes plásticas parecem haver explorado todas as possibilidades de reorganização dos discursos do espetáculo teatral. Frente a este contexto pleno de formas e invenções visuais continua sendo vital para o artista do teatro descobrir e inventar novas possibilidades de vinculação com o público. É fundamental para o teatrista construir lugares de encontro e mesmo de renovação deste âmbito de encontro. Se o teatro é uma cerimônia social, diferida como propõe Jean Duvignaud, é porque seu mecanismo básico se apoia nesta busca incansável da vinculação.

Esta constatação é a idéia disparadora que conduziu à experimentação com o risco físico na construção de espetáculos teatrais. Tenho desenvolvido esta experimentação, primeiro junto aos atores do grupo argentino Escena Subterránea, entre 1989 e 1995, e posteriormente, desde 1996 com os atores do grupo (E)xperiência Subterránea de Florianópolis. A observação das práticas espetaculares de grupos teatrais contemporâneos, tais como La Fura Dels Vaus, De La Guardia, Els Comediants e Teatro da Vertigem, também constitui um material decisivo para a estruturação das proposições que apresento aqui.

O presente artigo apresenta reflexões sobre o trabalho com elementos de risco físico na performance teatral como instrumento na constituição de cerimônias espetaculares. É meu interesse discutir o

espetáculo teatral contemporâneo e as relações possíveis entre audiência e *performers*. O elemento que serve aqui como ponto central da argumentação é o risco físico considerado no presente texto como *toda ação corporal que representa a possibilidade de dano físico ou emocional*. O principal objetivo deste texto é discutir o papel do trabalho com o risco físico como elemento disparador e organizador do vínculo *performer/espectador*. Em conexão com este tema desenvolvo em outros artigos reflexões sobre o risco físico enquanto elemento técnico na formação e preparação de atores.

O diretor polonês Tadeuz Kantor preocupado com a matéria do teatro afirmava que:

O teatro, a partir do momento em que o drama se realiza sobre o palco, faz todo o necessário para dar somente a ilusão de uma realidade verdadeira: cortina, bambolinas, cenários de todos tipos (...) trajes que fabricam toda uma série de heróis; tudo contribui a que o espectador considere a peça de teatro como um espetáculo que se pode olhar sem conseqüências morais.

Disto se obtém certa quantidade de emoções estéticas, de provas vivas, de emoções e reflexões morais, mas tudo isso na posição confortável de um espectador objetivo, com o sentimento de sua própria segurança e a eventualidade de expressar seu “desinteresse” no caso de que se sentisse demasiado ameaçado.

Uma peça de teatro não se contempla!

Ao entrar ao teatro tomamos a responsabilidade total. Não podemos ir embora. Nos espera uma série de peripécias as quais não podemos escapar. O teatro não tem que dar a ilusão da realidade contida no drama. Esta realidade deve se transformar em realidade no palco (...) O drama não tem que “passar” no palco, mas sim “suceder”, se desenvolver. (KANTOR, 1984)

Estes fragmentos do pensamento de Kantor fazem clara referência ao sentido de acontecimento do teatro, representam uma proposição

definida do lugar do espectador, e esse lugar não era para ele um espaço de segurança absoluta.

Podemos dizer que se pensamos em *relações* devemos dispensar a noção de segurança em termos absolutos, devemos pensar nas dinâmicas instáveis próprias dos vínculos humanos. Aparece então a dimensão do risco no contato cena-platéia. E nesse contato, se consideramos a busca de um vínculo significativo podemos pensar que deve se estabelecer um Lugar que segundo a noção de Marc Augé se define como lugar de identidade, relacional e histórico oposto à idéia de Não-lugares que são produzidos pela sobremodernidade (1994). Na contemporaneidade, um teatro cujo projeto busque redefinir os vínculos sociais está convocado a dialogar com diversos elementos próprios da cultura da posmodernidade procurando antes de mais nada estabelecer espaços de significação que envolvam todos os participantes do acontecimento espetacular. Assim, é possível afirmar que a questão da construção do espaço é fundamental se falamos do uso de situações de risco físico e do estabelecimento de vínculos.

O trabalho de La Fura Dels Vaus é um exemplo contundente de como o uso do espaço cênico está relacionado diretamente com a condição de risco. As grandes áreas fechadas onde a Fura situa público e *performers* para a construção de fluxos que permanentemente redefinem a relação de ambos e sugere à audiência a eminência da catástrofe e representam claramente a conformação do espetacular a partir do risco. Não se trata apenas de um teatro de imagens, mas sim de um espetáculo vivencial.

Os espetáculos *O Livro de Jó* (1997) e *Apocalipse 1,11* (2000) do Teatro da Vertigem também se utilizam do espaço cênico - uma espécie de "invasão" de espaços sociais - para estruturar uma nova classe de relação com o público. A proximidade cena/público proposta então incorpora a audiência em uma zona de perigo tanto pelo inusitado do espaço como pelo contato direto com o 'suor' do ator e com sua experiência pessoal no momento da apresentação.

Quando Escena Subterránea apresentava *La Persecución* nos túneis e trens do metrô portenho (1995-5) o eixo de experimentação consistiu em explorar situações de risco às quais pudessem estar submetidas os atores com o fim de propiciar um nível de tensão na audiência. Durante

o processo de experimentação nos ensaios o elenco foi descobrindo que o trabalho com o risco redefiniria não somente a estética do espetáculo como os vínculos entre os atores. Finalmente, a intensidade do espetáculo com corridas e lutas de espada nos apertados espaços do metrô estimulava uma grande quantidade de público a uma experiência inusitada cujo principal resultado era provocar uma forte ruptura com o ritmo cotidiano dos usuários do metrô.

Considerar o risco físico como um elemento fundante da performance teatral supõe pensar que esta performance deve ser necessariamente algo mais que a representação de uma peça. A proposta de viver o teatro desde uma perspectiva cerimonial sugere a idéia do espetáculo enquanto um acontecimento no qual as fronteiras que separam/aproximam atores-*performers* e audiência se organizam por outras regras que não apenas as do palco/platéia. O que se busca no teatro é produzir o espetáculo como um organismo vivo. Se nós podemos compreender melhor o teatro dividindo-o entre ator e público devemos ser conscientes de que este ato de dissecação não deve constituir uma fratura definitiva deste organismo, pois uma vez separadas as partes de um corpo não podem mais unir-se. É por isso que nosso olhar estrutural que divide para entender não deve ser transformado em uma lógica do fenômeno, devemos insistir em pensar o teatro como um acontecimento uno no qual os campos do espectador e do *performer* sejam espaços virtuais estreitamente entrelaçados por redes de significação e sentidos.

A incorporação da noção de risco ao espetáculo teatral tem expressado tentativas de fazer deste último uma forma de evento que ofereceria à audiência um material de outra ordem distinta do que apenas a uma narrativa de histórias. O plano vivencial seria então incorporado como lugar de comunhão com a platéia e apareceria uma idéia de jogo fundamentado nas sensações. Há aqui evidentemente, uma busca de provocação com o fim de desequilibrar uma audiência relaxada.

A idéia de um espetáculo construído a partir de uma conexão visceral entre ator e platéia foi claramente sugerida por Antonin Artaud quando expôs suas proposições sobre um teatro da crueldade. Nelson Rodrigues afirmou que queria fazer um “teatro pestilento” que provocasse asco no público. Isso demonstra que o desejo de um teatro incômodo não é nada novo, mas nem por isso deixa de ser instigante refletir sobre as possibilidades de tal projeto.

Se somos coerentes com os conceitos de Artaud e buscamos aquela classe de crueldade que ele supunha fundamental para retirar o teatro do túmulo das 'obras bem feitas' é necessário estabelecer formas de comunicação com o público nas quais esteja incluído um patamar de interação bastante desenvolvido. Esta interação pode ser compreendida como *compromisso*, pois só o comprometimento de todos os sentidos do espectador (que deixará de ser apenas espectador) pode de fato criar as condições para o exercício da crueldade no teatro que deve necessariamente passar pelo pacto convencional.

Como pensar o pacto convencional e ao mesmo tempo acreditar na possibilidade de que o risco físico seja um elemento fundamental no teatro? Se falo em convenção suponho certamente o acordo "firmado" entre o *performer* teatral e seu público de que tudo o que está em cena é de fato uma representação. O risco seria neste caso uma encenação do risco? Parece necessário dizer que o conceito de pacto ficcional, tão caro ao teatro, não deveria ser compreendido como um mero acordo de ficcionalidade, mas um mútuo consentimento para um jogo no qual a ficção só pode existir se houver uma experimentação real, a exposição de elementos que dizem respeito à experiência verdadeira a que estão submetidos tanto atores como espectadores. O ator representa sem necessariamente reviver os sentimentos do personagem, mas não pode ser furto a experimentar seus próprios sentimentos enquanto atua. O público reconhece que o ator está ali na cena como um ser que está vivendo sua representação como ato real da sua vida.

Diferentemente do cinema ou televisão onde a imagem do ator já foi apropriada pelo meio e desta forma cristalizada, no teatro o ato representacional é sempre um duplo momento, isto é, representação e apresentação. O ator representa e se apresenta correndo todos os riscos inerentes à condição de apresentação. Por sua vez o ator sabe que sua audiência tem uma dinâmica que permite, ainda que de forma diferenciada, perceber esta existência dupla. É um elemento fundamental no teatro a convivência destes dois níveis e não seria possível compreender o fenômeno teatral sem reconhecer que este não está simplesmente assentado no ato da representação. Como cerimônia social diferida

(Duvignaud) o teatro constitui uma instância da vida social antes de ser uma representação especular. Desta forma é um ato social, um espaço de encontro, portanto, um lugar de vivências.

É a partir do reconhecimento desta base vivencial do teatro que se pode afirmar sem sombras de dúvidas que o risco é um elemento vertebral no fenômeno teatral. Os atores estão exercitando sempre em condições de risco e o público experimenta muitas vezes condições que poderíamos chamar arriscadas.

Se isso constitui parte decisiva da natureza do espetáculo teatral não seria equivocado afirmar que é sobre esta característica que se sustentam os projetos que buscam redefinir o teatro em uma zona de interface com o conceito de performance. Não há, evidentemente, novidade nesta aproximação. Se ouvimos a voz de Artaud que pede um teatro que provoque asco no espectador, já sabemos que esta é uma proposta moderna que pode ser relacionada com o papel primitivo do teatro nas festas dionisíacas. Parece um clichê reivindicar as matrizes clássicas gregas para aludir a um conceito do teatro, mas a violência da festa dionisíaca, sua capacidade mobilizadora, pode ser considerada uma valorosa proposta frente ao estado de passividade do teatro contemporâneo.

O *performer* como sujeito que cruza todo o tempo as fronteiras entre a representação e a apresentação, que se expõe buscando a exposição do público parece nos oferecer o material fundamental para um acontecimento teatral preenchido de vida.

Cabe no entanto esclarecer o que quero dizer quando falo de apresentação/representação, verdade/ficção. Não permeia esta proposta a idéia de um ator que não represente, que apenas se ofereça ao público em um ato de sacrifício. Pelo contrário, é o ato de representar, de construir dramaturgia na cena que deve constituir o ato da apresentação. O ator se expõe como artista que busca com todos seus elementos construir um plano ficcional. É o esforço do ator que oferece ao público o ato de apresentação do próprio artista. Neste aspecto o jogo com o risco se faz decisivo, pois quando o ator assume riscos o faz desde o lugar de sujeito criador e se propõe a expor suas próprias limitações e possibilidades frente ao desafio do risco.

No plano dramático podemos dizer que o ator se instrumentaliza com as ações da personagem para redefinir a cada nova sessão do espetáculo percursos pessoais e reorganizar sua história pessoal frente à experiência daquela representação. Neste sentido o ator adquire características muito próxima ao *performer* do campo das artes plásticas, pois trabalha com uma considerável quota de acontecimentos imprevisíveis ainda quando isso não implique diretamente na redefinição da história narrada. Os conceitos contemporâneos sobre o trabalho do ator como sujeito que compõe sua partitura - matriz fundamental de sua *performance* - nos permitem dizer que isso constitui um terreno experimental que se retro alimenta com a exploração das margens e de riscos.

Tradicionalmente se entende a conexão entre o palco e a platéia a través dos sentidos do texto dramático que opera por meio das idéias e da linguagem. Mas quando pensamos o texto da cena, a dramaturgia do ator no espaço, devemos pensar em elementos que dizem respeito à experiência compartilhada entre os dois pólos do acontecimento teatral. Quando o ator assume riscos e o público está capacitado a identificar isso, se abre a possibilidade de construção de um novo nível de diálogo pois a audiência está obrigada a reviver experiência e/ou fantasmas próprios. O risco não necessariamente deve comprometer a audiência de forma direta, mas sua presença na cena já constitui um tecido de inter-relação que pode tornar-se o material básico da própria cerimônia teatral.

Não é a destreza do ator frente a provas perigosas que representa o tratamento do risco no teatro. Se o circo se sustenta na habilidade supra humana do acrobata ou do trapezista, no teatro há de imperar uma maior aproximação entre o *performer* que trabalha com o risco e suas dimensões humanas. É aí que o espectador se vincula com o 'drama' do ator. É nesse terreno que o teatro pode construir uma substância que faça do espetáculo teatral um acontecimento que se expanda em múltiplas direções e tenha impacto na memória daqueles que o vivenciam.

A incorporação de técnicas circenses ao teatro representa também formas de redefinir o ato teatral propondo o risco (e muitas vezes a destreza) como elemento extra. Dinâmicas teatrais que utilizam o risco como elemento técnico têm como objetivo oferecer ao público uma dimensão subversiva, ainda que não esteja dirigida apenas ao ataque às

estruturas psicológicas do espectador. Se o espetáculo busca adquirir muitas vezes a forma de uma festa é porque, como diz Jean Duvignaud: “a festa é uma forma de subversão, uma manifestação destruidora das sociedades” (Duvignaud, 1977). Este ato subversivo pode durar apenas o que dura a apresentação do espetáculo, mas mesmo assim haverá significado um momento de desorganização das estruturas da vida social. Podemos dizer que a noção de festa implica na percepção de que opera um princípio da incerteza que é a matéria fundamental do risco.

As rupturas às quais foram submetidas as noções de espaço cênico nos últimos cinquenta anos também reforçam os vínculos entre o teatral e o campo da *performance*. O fenômeno teatral cada vez mais se apresenta como uma prática de invasão da silhueta urbana. Considerando que este é um âmbito impregnado de elementos de risco - a cidade como zona de risco - é possível dizer que o teatro avança decisivamente em direção à exploração de zonas periféricas que se definem tanto pelos aspectos temáticos quanto pelos aspectos sociais.

As fronteiras do evento teatral ainda aparecem, na contemporaneidade, em um processo de fragmentação e muitos artistas têm anunciado o desaparecimento total de zonas de exclusividade para cada linguagem artística. Apesar disto, formas como a dança-teatro e a *performance* ainda apresentam distinções com o teatro. O reconhecimento de uma dramaturgia da palavra, apesar de que esta perdeu sua exclusividade, continua estabelecendo elementos identitários para o campo do teatro. Não que seja fundamental marcar os limites ou preservar um lugar especial para o teatro segundo uma orientação da tradição, mas é interessante reconhecer que desde o ponto de vista da audiência persiste como uma certeza o modelo do teatro como arte da palavra e da ação no palco. Cabe aos artistas discutir como romper com estas fronteiras que foram estabelecidas nos dois últimos séculos e reorganizar o acontecimento teatral incorporando de forma definitiva a multiplicidade de linguagens que supõe a esfera de *performance*. A ampliação das margens de risco no fazer teatral determinam necessariamente que estas fronteiras se expandam e promovam uma maior interação entre diferentes campos das linguagens expressivas. Romper com modelos de exclusividade é arriscar, e o trabalho do

ator na contemporaneidade deve ser pensado desde esta lógica de exploração.

Uma plataforma de pesquisa neste sentido propõe inevitavelmente a exploração de margens e o enfrentamento com modelos consolidados. A aproximação aos elementos e técnicas de risco físico não constitui de fato uma ferramenta para toda e qualquer transformação do teatro apenas representa a abordagem de uma zona que impõe refletir sobre as fronteiras entre o teatral e o performático de forma imediata. Estas proposições implicam na abertura de uma reflexão sobre questões técnicas específicas na formação do ator, bem como sobre práticas grupais que ofereçam sustentação para a experimentação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, A. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- AUGÉ, M. *Los “no lugares”. Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad)*. Barcelona: Gedisa. 1994.
- BARTHES, R. *Mitologias*. México: Siglo Veinte Uno 1973.
- CARREIRA, A. *A Noção de Risco Físico na Formação do Ator*. In GREINER, C e BIÃO, A. *Etnocologia – Textos*. São Paulo: PPGAC/UFBA - Annablume. 1997. *O Risco físico na performance teatral*. In TEIXEIRA, J.G. e GUSMÃO, R. *Performance, cultura e espetacularidade*. Brasília; UnB. 2000.
- DUVIGNAUD, J. *Espectáculo y Sociedad*. Caracas: Tiempo Nuevo. 1970. *El Sacrificio Inuti*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica. 1980.
- DE MARINIS, M. *El Nuevo Teatro*. Barcelona: Paidós. 1988.
- FREUD, S. *Lo Siniestro*. Buenos Aires: Homo Sapiens. 1987.
- GOLDBER, R. *Performance Ar*. Cardiff: Thames and Hudson. 1988.
- GROTOWSKI, J. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992.
- KANTOR, T. *O Teatro da Morte*. Buenos Aires: Ediciones De La Flor. 1984.

OJLOPROV, N. *Interacción creativa. In La Escena Moderna*, Madrid: Akal, 1999.

TYTELL, J. *The Living Theatre. Art, Exile, and Outrage*. New York: Grove Press, 1995.

Olympia: Redefinição de papéis na construção teatral

Ângela Mourão
Grupo Andante

O teatro contemporâneo, na grande maioria das tendências que se desenvolveram durante o século XX, trouxe, como uma de suas premissas fundamentais, a transformação do papel do ator, tanto no que concerne ao momento da apresentação cênica, conferindo ao fenômeno teatral a primazia do trabalho do ator, destacando-o em relação aos cenários, figurinos, e outras composições da cena (é famosa a afirmativa de Peter Brook: “para que o teatro exista, basta um espaço, um espectador e um ator”), mas também na própria construção do espetáculo.

Este texto procura mostrar através da obra teatral *Olympia*, do Grupo Teatro Andante, apresentada no VIII Congresso Internacional Abralic 2002, uma forma de construção do espetáculo identificada com essas correntes contemporâneas do fazer teatral, e que se contrapõe a certa tradição do teatro, na qual o espetáculo é o resultado de um caminho linear que parte da literatura dramática, passa pela concepção cênica da direção e desemboca na execução do ator.

Olympia exercita uma nova relação entre escritor, diretor e ator, apresentando, como espetáculo, uma síntese dialética resultante da rede de contribuições tecida por esses três pilares da construção cênica.

Esta redefinição é mais significativa para o ator uma vez que naqueles processos tradicionais, no triângulo artístico formado pelo escritor, o diretor e o ator, ele possui a função mais distante da autorialidade da obra teatral, cabendo a ele a função de veículo da manifestação criativa do escritor e do diretor. Isto acontece mesmo que, muitas vezes, caiba ao ator contribuições, para que a realização artística seja a melhor possível, através da composição da personagem, que é a retratação corporificada das concepções do texto e da encenação. Mas, artisticamente, está reservado

ao ator um lugar hierarquicamente inferior na concepção da obra teatral, nesse tipo de processo.

Em *Olympia*, a participação desses três vértices do triângulo criativo se dá de maneira equitativa, e, além disso, pela realização em progresso, o que significa que durante toda a trajetória de criação do espetáculo, as técnicas concernentes a cada um estão influenciando constantemente os outros. O processo de criação se realiza, não como a construção de um quebra-cabeças, que junta partes entre si para formar o todo, mas como um campo de forças criativas lideradas, às vezes, até mais pela tensão e pelo confronto, do que pelo somatório.

A idéia inicial para a construção de *Olympia*, que partiu da atriz, foi a de realizar um espetáculo que pudesse colocar em cena, três instâncias do jogo teatral: o narrador, a personagem e o ator. Duas questões são significativas: tanto que a proposição inicial seja da atriz, quanto que parta da linguagem - da técnica de atuação à concepção da obra teatral.

Essa idéia inicial vinha traduzir artisticamente o desejo de explicitar o trabalho técnico do ator em situação de representação: o corpo dilatado, as partituras corporais e vocais, as ações físicas construindo a composição de personagens. Significava colocar em cena as técnicas de trabalho que a atriz e o diretor vinham pesquisando há vários anos: a entrada e saída do estado de representação (a alteração tônus muscular, o caráter extra-cotidiano das ações, o estabelecimento das partituras corporais), e a naturalidade da atriz, rompendo com a situação de representação, desinstalando o corpo cênico artificial. Enfim, o desejo era realizar uma obra que deixasse isto visível para o público, que as técnicas do teatro mostrassem por si mesmas a essência do jogo teatral, e que o jogo fosse a matéria prima da obra e da relação com o público. O jogo do teatro é, para o ator, este confronto entre ele, ele mesmo, ali naquele espaço, e ele na condição de veículo de personagens a serviço de uma história.

Dá a segunda decisão: o trabalho solo, para garantir que a alternância dessas instâncias e as regras desse jogo ficassem claramente visíveis ao interlocutor/espectador.

A idéia de se trabalhar com a história de *Olympia*, mulher que viveu em Ouro Preto entre 1889 e 1976 e que, em sua loucura, ia

para a praça receber turistas e recontar, à sua maneira, a história da cidade e do Brasil, caiu como uma luva nesse conjunto de proposições: uma história simples, singela, humanamente profunda, sem heroísmo maior do que o do próprio viver (por si só já tão perigoso, lembrando Guimarães Rosa). Olympia era capaz de trazer à tona duas questões muito interessantes: a ação de ir para a praça, contar, de sua forma, a história da cidade e de Minas, era teatro? Era performance? Pelo caráter de imprevisibilidade que caracteriza a ação das personagens de rua, como Guiomar de Grammont apresentou no Simpósio “Mediações performáticas latino-americanas I”, o que Olympia fazia era arte? Era loucura? Isto nos levava à segunda questão: quais os limites e os contatos entre a arte e a loucura?

Assim, procurando friccionar os fundamentos do teatro, de um lado, e os desafios da história de Olympia de outro, formamos o grupo criativo: Ângela, Marcelo e Guiomar. A partir daí as atividades passaram a acontecer concomitantemente: a atriz fazia trabalhos de sala, desenvolvendo suas partituras corporais e vocais, formando material de trabalho, partindo de seus exercícios técnicos e já inspirada pela proposição dramaturgica, ao mesmo tempo em que os três desenvolviam pesquisas históricas e entrevistas em Ouro Preto. Enquanto a escritora fazia proposições textuais, a atriz desenvolvia sugestões de cenas ligadas ou não às que vinham da escritora, e o diretor respondia artisticamente ao material que brotava de todos os lados, também propondo cenas e trajetos dramaturgicos. Instalaram o processo, não como simples colaboradores, mas como co-participes, co-criadores.

Logo após uma ida a Ouro Preto, a mais significativa até então, quando o grupo conseguiu fazer entrevistas muito interessantes com pessoas que conviveram diretamente com Olympia (o padre e o sobrinho, várias vezes citados no espetáculo), um arroubo criativo explodiu nos três. Em uma semana, Guiomar entregou uma proposta de texto e Ângela construiu uma longa cena, inclusive com proposições dramaturgicas e até mesmo textuais. Quando Marcelo recebeu e pôde analisar os dois materiais, passou a ser o interlocutor dessas construções: a atriz não leu o material da escritora e foi recebendo partes do texto que se relacionavam com o que ela ia propondo, ao mesmo tempo em que solicitava da escritora novos textos. Havia, assim, interferência nas

propostas da atriz que vinham do texto escrito; havia interferência na escritura do texto que partia de demandas do material da atriz; havia, por sua vez, interferência na direção que recebia os materiais de um lado e outro, filtrava-os e disponibilizava-os, fazendo-os dialogarem entre si. O objetivo da direção era fazer com que o material da cada um estimulasse o outro, mas não o determinasse.

Muitas vezes sentimos que desconstruíamos mais do que construíamos. Sem deter toda a consciência do processo naqueles momentos, receávamos pela perda de material, mas logo à frente víamos uma nova construção aparecer. A teia - o entrelaçamento de fios - foi a imagem que surgiu para nós, como metáfora deste novo processo criativo que vivíamos.

Inúmeras vezes, o desenvolvimento do trabalho nesse campo de forças nos pareceu um encaminhamento fragmentado, em outros momentos, emaranhado, em outros, ainda, arriscado.

Vamos tecendo uma teia do espetáculo. Deixo de ser intermediário e/ou protagonista. Interfiro na escrita. Buscamos o difícil. Um texto destroçado. Uma atriz em fragmentos. (BONES, 2001, p. 4)

O que nos sustentou nesse período foram as nossas convicções éticas e técnicas. Também nossas referências teóricas, como Eugênio Barba, que, em seu livro *Il Prossimo Spettacolo*, descreve os desafios de um processo criativo orgânico:

A tensão entre forças divergentes, contrapostas ou simplesmente contíguas pode determinar a catástrofe. Mas se se consegue domar estas forças, descobrir o tipo de relação que existe entre elas e se se consegue fazê-las conviverem, entrelaçarem-se e comporem-se, ao invés da catástrofe se atinge a densidade [...] Cria-se uma aparente confusão, um campo magnético onde as forças são diferentes para cada ator e para o diretor, mas onde cada um pode encontrar ligâmens, justificativas, interesses, obstáculos, desafios, ressonâncias com o tema principal ou com o núcleo de questões que constituem o ponto de

partida... Usado como meio, o caos é um dos componentes de um processo criativo orgânico. (BARBA, 1999, p. 16-17, 19)

Aos poucos, foi ficando cada vez mais claro para nós que, neste caos que buscávamos, todos se faziam co-partícipes e criadores, e cada proposição era recebida como um ponto a mais em nossa teia, conforme testemunhou e registrou José Carlos Aragão, convidado para responder pela criação do material gráfico do espetáculo. Dramaturgo que é, se enredou pelo processo, e compartilhou conosco o nascimento de *Olympia*.

Testemunhei parte do processo: um privilégio... Vi o quanto pode ser orgânico e múltiplo o nascer de uma personagem. Em muitos momentos, também eu fiquei pensando: “Que história é essa?” - para logo estar de volta à cena que era construída em torno; para uma nova fita ou badulaque que era acrescido a um cajado, com o mesmo zelo com que uma nova palavra era incorporada a uma fala ou um gesto a uma nova cena. (ARAGÃO, 2001, p.2)

E foi assim, nesse jeito aparentemente confuso, “esquisito”, que *Olympia* - o espetáculo - se aprontou para subir a ladeira, chegar à praça e contar sua história a quem quisesse ouvi-la. Para nós, co-partícipes, quando vemos esta renda tecida a seis mãos, resta a sensação de que, ao final, fomos sujeitos e objetos de nossa criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAGÃO, J. C. *Texto de apresentação, In programa do espetáculo Olympia*. Belo Horizonte, 2001.

BARBA, E & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Tradução de BURNIER L. O. Campinas: Hucitec, 1995.

BARBA, E. & SCHINO M. *Il prossimo spettacolo*. L’Aquila: Edizioni Textus, 1999.

BONES, M. *De encontro à lua. In programa do espetáculo Olympia.* Belo Horizonte, 2001.

BROOK, P. *L' espace vide: Écrits sur le théâtre.* Paris: Editions du Seuil, 1977.

FERRACINI, R. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator.* Campinas: Editora da Unicamp, Imesp, 2001.

GRAMMONT, G. *A performance dos "personagens de rua".* Texto apresentado no Simpósio Mediações performáticas latino-americanas I, VIII Congresso Internacional da ABRALIC, Belo Horizonte, 2002.

GRAMMONT, G. *A escritura como travessia. In programa do espetáculo Olympia.* Belo Horizonte, 2001.

MOURÃO, A. *Quem tece um ponto conta um conto. In programa do espetáculo Olympia.* Belo Horizonte, 2001.

Bertolt Brecht e o Brasil: Uma viagem acidentada

Antonio Hildebrando
Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFG)

A priori, também Brecht como qualquer outro elemento importado poderá servir aos dois pólos extremos do jogo cultural: à alienação, que aceita modelos e com eles a supremacia cultural que a Europa e os Estados Unidos continuam exercendo no mundo, ou à identidade, que trabalha e digere diferenças para apropriá-las como elementos de alteridade constitutivos do próprio patrimônio cultural.

(Wolfgang Bader)

Embora alguns textos de Bertolt Brecht já fossem conhecidos no Brasil antes da década de 50, como mostra Raúl Antelo no artigo “Os modernistas lêem Brecht” (ANTELO, 1987), tal conhecimento estava restrito a um seletivo grupo de intelectuais e não encontrava maior ressonância na produção teatral. Antes de 1958, o dramaturgo alemão já havia sido levado à cena por grupos amadores e estudantis, mas somente nesse ano se dá a primeira montagem profissional de uma obra do autor, *A alma boa de Setsuan*, pela companhia de Maria Della Costa

Ainda que ressalte a óbvia dificuldade criada pelo Estado Novo (1937-1945) para a entrada da dramaturgia brechtiana na cena brasileira, Iná Camargo Costa levanta a hipótese de que

Talvez a cotação zero de Brecht entre nós até o final dos anos 50 se explique melhor por nossa dependência em relação ao teatro francês, só minimizada com a transformação da Broadway em nova Meca teatral no segundo pós-guerra. Uma dependência dessa ordem

implica que, para chegar até nós, o dramaturgo teria que passar primeiro pela alfândega francesa, fato que só se verificou para valer com a memorável tournée parisiense do Berliner Ensemble. (COSTA, 1996, p. 51-52)

Chegando ao Brasil via França, a dificuldade inerente aos escritos teóricos de Herr Brecht, agravada pelo difícil acesso a traduções confiáveis, fez com que alguns pontos de seu trabalho fossem privilegiados em detrimento de uma visão de conjunto, indispensável para uma obra na qual os textos teóricos estão indissociavelmente ligados a suas peças, bem como à sua experiência como encenador. No Brasil, infelizmente, a entrada da obra do dramaturgo alemão se deu de forma fragmentada e já carregada de pré-julgamentos. De uma maneira geral, Brecht foi considerado ortodoxamente brechtiano, como se houvesse uma cartilha a ser consultada para o contato com a sua obra, ou foi reduzido, em nossos palcos, ao efeito-V, que, utilizado, às vezes, como “truque”, assumia uma gratuidade em nada relacionada com as suas idéias.

Muito mais do que uma reação a questões formais, a posição de Brecht contra o teatro que ele denominava aristotélico - ressaltando que, para ele, era aristotélico toda e qualquer encenação que objetivasse provocar a catarse, não importando saber se para a obtenção de tal efeito se apelasse ou não para as regras enunciadas por Aristóteles – repousava em sua crença na transformação da sociedade, na possibilidade de que o teatro funcionasse como agente de mudança, de conscientização e crítica social

Para evitar a *catarsis* aristotélica, entendida como identificação passiva, Brecht se utiliza do *Verfremdungseffekt*, efeito de distanciamento, o famoso *V-Effekt* (efeito-V). Já de saída, a tradução do termo que em português significa estranheza, distanciamento, alienação ou desilusão, fez correr muita tinta sem que se chegasse a um consenso.

Elementos apropriados por Brecht para a obtenção do Efeito-V encontram-se presentes em manifestações teatrais dos mais variados tempos e culturas. Para ele, entretanto, o Efeito-V não deveria somente causar estranheza, quebrando a ilusão, ou distanciar o espectador,

barrando a identificação, mas desmascarar a engrenagem social, mostrada, então, como determinada por circunstâncias históricas e, portanto, passível de mudança.

Muitas e complexas são as formas de abordagem do Efeito-V. Em *Brecht. A estética do teatro*, Gerd Borheim analisa minuciosamente o efeito de distanciamento em relação ao conceito, ao público, ao ator, aos elementos cênicos, à música e ao diretor, concluindo que

Deve-se ressaltar [...] a abrangência das técnicas brechtianas, posto que o efeito de distanciamento alastra-se e informa a totalidade das partes que compõem um espetáculo, e não apenas o desempenho do ator; temos em mãos um verdadeiro sistema do distanciamento, composto de diversas partes que se encadeiam com suas práticas em um todo unitário. (BORHEIM, 1992, p. 247-248)

Este “sistema” fez do teatro épico proposto por Brecht, no mínimo, um elemento fundamental para a compreensão de textos/espetáculos que não se conformam à tradição aristotélica do teatro ocidental.

Neste sentido, e apenas para exemplificar, recorro à declaração de Antônio José Saraiva no artigo em que traça a relação entre o teatro vicentino e o brechtiano (SARAIVA, 1965). Ele, que havia afirmado ser o teatro de Gil Vicente “verdadeiramente um fecho, um portal magnífico sobre um mundo encerrado”, e confessava lhe parecerem alguns autos vicentinos, principalmente o *Auto de Inês Pereira* (1523), “qualquer coisa de inacabado, que não era carne nem peixe, nem romance nem teatro, quando muito um esboço demasiado ingênuo e deficiente da comédia de costumes tal como a realizaria Molière,” mais tarde, depois de assistir uma montagem de *O círculo de giz caucasiano*, se pergunta:

Por que dar ao drama shakespereano, à tragédia raciniana, a comédia molieresca o privilégio de padrões únicos? Por que motivo a invenção simbólica e mesmo a peça narrativa não hão de constituir gêneros válidos? Por que tais formas de espetáculo se encontram necessariamente ligadas à Idade Média e não poderiam sobreviver?

A evolução recente do teatro mostra precisamente que uma tal idéia implica uma limitação, um empobrecimento da própria concepção do espetáculo cênico. (SARAIVA, 1965, p.19)

Retornando à “escala francesa”, que talvez esclareça muitas das questões referentes à recepção de Brecht no Brasil, não custa retomar Bernard Dort em uma longa, mas esclarecedora citação da resenha crítica intitulada ‘Distanciamento, para quê?’, escrita por ocasião da apresentação de *O círculo de giz caucasiano*, pelo Berliner Ensemble, em 1955.

Hoje, na França, quando se diz Brecht entende-se ‘distanciamento’. Depois de ter servido de entrave, este neologismo passou à categoria de pedra filosofal. Inicialmente foi um pretexto para recusar, senão todo o Brecht, pelo menos uma parte de sua obra: a da reflexão teórica sobre teatro, arte e literatura. Aliás, não havia necessidade de tanta preocupação com esta palavra bárbara, pois, como escrevia Jean-Jacques Gautier: ‘Felizmente Bertolt Brecht faz com sua própria teoria o que fazem com todas as teorias os verdadeiros homens de teatro: desdenha aplicá-la’. [...] O ‘distanciamento’ tornou-se um segredo de Polichinelo: uma canção, um cartaz, um aparte de ator... e o lance está feito. Tão bem feito que Brecht se tornou inútil: o distanciamento falhou, está superado. [...] Portanto não falemos mais de Brecht. Ele é bom para os pesados atores alemães. Nós agora temos mais coisas a fazer. Artaud nos chama. Quando muito vamos sonhar com uma síntese de Brecht e Artaud, de “distanciamento” e “peste”... Infelizmente as coisas não são tão simples – nem no que se refere a Artaud, nem no que se refere a Brecht. Para nos limitarmos a este último, digamos que ainda estamos longe de estar quites para com ele, para com sua reflexão e sua prática teatral, depois de termos pago o tributo ao distanciamento. (DORT, 1977, p. 313-314)

É claro que atores “distanciados” não são uma novidade. Também não o são os narradores-comentadores, ou o uso de canções, ou quaisquer outros elementos utilizados por Brecht. Sem o engajamento político e sem a certeza de que **o homem é mutável e produz transformações**, como ele afirma no famoso *Schema* em que traçou a diferença entre a forma dramática e a forma épica do teatro, a “teoria” brechtiana não passa de verbete para as “Histórias do Teatro”.

Dias Gomes, em texto que escreveu para a “orelha” do livro de Paolo Chiarini sobre Brecht, publicado em 1967, retratou bem a forma como se vinha processando a recepção da obra brechtiana: “Entre as várias atitudes quanto a Brecht, há duas diametralmente opostas e igualmente idiotas: a dos que o julgam um simples ativista na execução de ‘uma tarefa do Partido’ e a dos que vêem nele um novo Moisés recém-nascido do Sinai com as tábuas da lei para o Teatro. (CHIARINI, 1967)

Mesmo sem descartar a existência de outras atitudes, a verdade é que as duas então destacadas pelo dramaturgo brasileiro eram dominantes e não faziam jus a Brecht ou a sua obra.

Certamente não foi como portador das “tábuas da lei” que um dos melhores críticos brasileiros recebeu o autor alemão, por ocasião da primeira montagem profissional de um texto seu no Brasil. Como aponta Iná Camargo Costa:

A crítica de Décio de Almeida Prado ao espetáculo de Maria Della Costa, em vez de indicar os caminhos formais percorridos por Brecht, tratou de acionar o sinal vermelho para os possíveis interessados, num excelente sintoma da tensão ideológica dos ares paulistanos: depois de alinhar o dramaturgo às fileiras comunistas – das quais se distancia porque o comunismo ‘acredita em si mesmo a tal ponto e crê no homem com tanto otimismo que não hesita em cobrar, como preço de salvação alguns milhões de cabeças humanas’ – ele passa a questionar o teatro épico. (COSTA, 1996, p.41)

Neste questionamento, o crítico reforçou o que se tornaria, no Brasil, lugar comum nos comentários em relação à obra de Brecht, classificando o espetáculo em questão como: monótono, liso, plano e esquemático, reconhecendo-lhe o valor de “arma” política, mas se perguntando se haveria, além disso, algum progresso estético. Foi o próprio Décio de Almeida Prado, entretanto, que forneceu a chave para a razão da superficialidade com que encarou esse texto de Brecht, comprovando a defasagem do arcabouço teórico da crítica brasileira, naquele momento, frente a uma “nova” dramaturgia, quando afirmava, na abertura de sua análise, que

Cada crítico é mais ou menos circunscrito por seus hábitos e crenças. Acostumados à perplexidade, à concentração dramática, ao jogo de contrastes da dramaturgia moderna, em que temos de ler nas entrelinhas, é natural, talvez, que nos pareça um tanto monótono este teatro narrativo. (PRADO, 1964, p.103)

Já de saída causa “estranhamento” a exclusão de Brecht da “dramaturgia moderna”¹ e, ainda, que se considere a hipótese dessa primeira encenação brasileira de *A alma boa de Setsuan* ter sido realmente “monótona”, “esquemática”, etc., estranha-se a criação, por parte do crítico, de uma espécie de ponte fixa entre Brecht e monotonia, esquematismo, etc, desprezando a hipótese de uma encenação – talvez mesmo de uma tradução – equivocada e não atentando para as “entrelinhas” e para a riqueza do texto brechtiano.

Em texto bastante posterior à sua crítica da primeira montagem profissional de um texto de Brecht no Brasil, Décio de Almeida Prado, em novos tempos e nova situação, afirmou que “a cultura européia, em suma, pesou em todos os níveis, dos técnicos até o da difusão de idéias. Coube a Flamínio Bollini, por exemplo, revelar o teatro épico de Brecht em sua mais pura ortodoxia, ao dirigir *A alma boa de Se-Tsuan*, em 1958,” (PRADO, 1996, p.45) e é claro que para reconhecer a ortodoxia do teatro épico – ou seria de Brecht; de Flamínio Bollini e/ou do próprio crítico? – deslocando, creio, do texto para a encenação as impressões registradas em relação *À alma boa de Se-Tsuan*, foi necessário que o

crítico, olhando para trás, historicizasse a referida encenação e o teatro nacional em que se apoiou. Assim, Décio de Almeida Prado, considerado, e não sem razão, um dos nossos melhores críticos teatrais, esclarece que

A geração de Os Comediantes e do Teatro Brasileiro de Comédia contentara-se em fazer bom teatro. A modernização do espetáculo parecia – e era naquele instante – um fim suficiente em si mesmo. Já os mais jovens passaram adiante, formulando outras questões. Qual o papel do teatro enquanto instituição social? Que teria ele de novo a dizer não só aos artistas mas aos homens e à sociedade de seu tempo? Tais perguntas inspiradas por Marx e reavivadas por Brecht, estão na base de tudo que fez o Arena em seu período mais produtivo. (PRADO, 1996, p. 77-78)

Para expurgar quaisquer resquícios de ortodoxia foi preciso, entretanto, aguardar pela recepção antropofágica de *Galileu* pelo Oficina que foi, nas palavras do crítico, “emblema e guia de sua geração, [...] Passou pela exaltação do espírito crítico de *Galileu Galilei*, retrocedeu ao Brecht próximo do niilismo de *Na selva das cidades*... (PRADO, 1996, p.116).

Para Roberto Schwarz, a “assimilação” de Brecht no Brasil foi mais difícil do que a de outros autores em evidência na época, como Jean Paul Sartre, Tennessee Williams, Arthur Miller etc,

Não tanto por ser um autor comunista, pois vários dos escritores admirados do país haviam sido ou continuavam sendo militantes, simpatizantes ou críticos interessados do comunismo. Até onde vejo, o que o tornava um corpo estranho era a radicalidade da inovação artística. No seu caso não bastava aceitar ou rejeitar um conjunto de posições mais ou menos ousadas, postas em cena à maneira convencional. A nova proposta incluía um pacote de atitudes e procedimentos inéditos, cujo bê-á-bá era preciso aprender. As implicações de ordem geral, que se desejavam revolucionárias em relação à cultura burguesa no seu todo, por ora ficavam na penumbra.

*As dificuldades iam do elementar, da compreensão do que pudesse ser o tal “efeito de estranhamento”, até a inevitável contradição com interesses criados: as companhias giravam em torno de atores famosos, que queriam saber se a sua arte de arrebatá-la a platéia agora ia para o lixo, ou, por outra, se a nova técnica não matava a emoção. Lembro da genuína perplexidade nos ensaios de *A alma boa de Setsuan* (1958), onde Maria Della Costa e Sandro Polloni pediam esclarecimentos a Anatol Rosenfeld, que começava a assumir com brio o seu papel de explicador de Brecht. (SCHWARZ, 1999, p. 18)*

O tal “efeito de estranhamento” ou de “distanciamento”, como se queira, continua oferecendo dificuldade de compreensão, o que, aliás, mantém a sua produtividade. Por outro lado, o temor do “assassinato” da emoção se juntava aos mal entendidos que muitos, a partir do famoso *Schema* e sem atentar para a nota em que o autor alertava para o caráter não-absoluto das oposições, pois eram apenas “variações de matiz”, levaram ao pé da letra as oposições razão/emoção e ação/narração presentes na primeira versão, de 1930, e atribuíram ao autor o estabelecimento de uma cisão absoluta entre o teatro dramático e o teatro épico. Esta interpretação não só vai contra o criador do *Schema* como também tende a transformar em receituário as suas observações, tornando-as limitadoras e prejudiciais ao desenvolvimento da atividade teatral. Ainda hoje, não é rara entre nós a percepção distorcida de que o dramaturgo alemão, em sua luta contra o que ele chamou de “teatro culinário”, teria abolido o divertimento no teatro ou banido o riso e a emoção. Ora, se a diversão que o teatro deve ou pode proporcionar exclui a reflexão crítica frente ao que se desenrola no palco, buscando, apenas, a gargalhada do espectador, pode-se dizer que Brecht atentou contra o divertimento. Por outro lado, se a diversão consiste em “deixar” o emocionado espectador se debulhar em lágrimas, embalado pelas vozes embargadas de atores com algum tipo de disfunção glandular que os impede de fazer parar a água que jorra de seus olhos, Brecht, talvez, tenha querido tirar dos cidadãos a possibilidade de diversão. Enfim,

aqueles que recusavam a obra de Brecht pela via do “divertimento” estragado, devido à necessidade de ter que “pensar” e assumir uma posição assistindo às suas peças, assemelhavam-se, creio, ao Sr. Puntila, de *O senhor Puntila e seu criado Matti*:

PUNTILA – Não gosto das pessoas que não sabem gozar a vida. Quero o meu pessoal sempre contente. Quando vejo um empregado meu de cabeça baixa, fisionomia abatida, fico irritado.

MATTI – Compreendo bem os seus sentimentos. Mas não sei porque essa gente tem um ar tão infeliz, aqui na sua propriedade. São todos amarelos como limão, só pele e osso, parecem vinte anos mais velhos do que são. Acho que fazem isso para irritar o senhor. (BRECHT, 1992, p. 105)

Os temas e personagens de suas peças realmente teimam, em menor ou maior grau, em “mexer” com a consciência tranquila dos muitos “Puntilas” espalhados pelas salas de espetáculo.

Apesar da recepção pouco entusiasmada, por uma parcela da crítica, da primeira montagem de *A alma boa de Setsuan* no Brasil, a partir da década de sessenta, os dramas de Brecht, com maior ou menor êxito, passaram a frequentar com assiduidade os nossos palcos. Um dos momentos mais significativos foi a montagem, em 1968, pelo Grupo Teatro Oficina de São Paulo, de *Galileu*. Sem abrir mão do experimentalismo que sempre caracterizou o seu trabalho, José Celso “aproveitou” o original brechtiano para levar à cena um espetáculo que se aproximasse da realidade brasileira e, para isso, não se furtou a fazer cortes e inserir novas cenas no texto original, causando, é claro, o desagrado dos brechtianos ortodoxos. De acordo com Reynuncio Napoleão de Lima,

Três séculos e meio depois da deglutição do bispo Sardinha, ocorre entre nós uma dupla devoração de mitos: a de Bertolt Brecht, monstro sagrado (malgré-lui), e a de Galileu, herói e peça/desafio, durante o carnaval antropofágico da encenação/recriação do Grupo Oficina. [...] A montagem, bem sucedida, dá conta do recado e seu resultado é, em certa medida,

grotovskiano, pois dessacraliza os mitos de Brecht e Galileu (herói e peça) e os ressemantiza, para reconstruí-los em novos tempos e termos. A função crítica, inerente ao autor e à sua obra, não inoculou a carga mítica que as novas contestações lhes atribuíram..(LIMA, 1987, p. 90)

Ressaltando, embora, que a “dessacralização” e “ressemantização” de “mitos” “para reconstruí-los em novos tempos e termos” é, em grande medida, brechtiano, concordo que as “estratégias” para atingir tais efeitos, como pude apreender de fotos e do que se falou do espetáculo em questão, sejam, “em certa medida”, grotovskianos. Possivelmente há aqui a já comentada tentativa de síntese Brecht/Artaud. O certo é que com a montagem dessacralizadora do Oficina, reforça-se a “tropicalização” do dramaturgo alemão, que perde, felizmente, a sua função de modelo para exercer, também aqui, o papel de uma espécie de estopim, de estímulo no processo iniciado pelo Arena para a criação de uma dramaturgia engajada na discussão da realidade brasileira, pronta para aceitar o impulso e a renovação cênica propiciada pela teoria brechtiana, mas rejeitando qualquer resquício de colonialismo estético, que não se confunde, é claro, com a saudável abertura para idéias que não venham embaladas em verde-amarelo. Em tempo: saudável se não se fizer como a criança que, desfeito o embrulho, logo perde o interesse pelo brinquedo e o põe de lado, antes de explorar todas as formas possíveis de “brincadeira” oferecidas pelo “produto” e não especificadas nas informações do “rótulo”.

Certo é que, em sua viagem para o Brasil, a obra de Brecht, perdeu muito da “bagagem” na “alfândega” francesa e, também, na portuguesa. A que restou ganhou carimbos e etiquetas que até hoje, apesar dos esforços de estudiosos como Anatol Rosenfeld, Gerd Bornheim e Fernando Peixoto, entre outros, ainda prejudicam a compreensão de seu legado entre nós.

Apesar de tudo, as peças do dramaturgo alemão foram e continuam sendo montadas, e - quando na mão de encenadores que não tentam ser mais brechtianos que o próprio, sacralizando-o - têm feito muito

sucesso. A recepção produtiva tem dado bons frutos, o impulso brechtiano pode ser detectado na dramaturgia, nas reflexões sobre o papel do teatro e em experiências importantes como, apenas para citar dois exemplos, as do Teatro do Oprimido de Augusto Boal ou de Ingrid Dormien Koudela e sua “retomada” do teatro didático. Pior sorte coube aos escritos teóricos e não só pela quantidade e qualidade das traduções. Afinal, aproximar-se da teoria brechtiana não é tarefa fácil. Dialético, quase sempre, contraditório às vezes, transformado em mito, idolatrado e odiado, o dramaturgo teórico e encenador alemão foi responsável por uma obra em constante reformulação, o que invalida a ânsia por conclusões categóricas. O certo é que a aceitação acrítica ou a recusa inflexível da teoria brechtiana, além de não contribuir em nada com os estudos sobre o teatro, estão em profundo desacordo com aquele que a elaborou.

Os negócios do mundo se tornaram muito mais complexos, a engrenagem ganhou novos elementos, mas continua engolindo muitos que pensam dominá-la. Destituída de sua rebeldia, de suas contradições, também a obra de Brecht se apresenta, às vezes, pasteurizada e tão inócua quanto o “teatro culinário” contra o qual foi erigida. Para manter a sua produtividade é preciso estranhá-la. Somente assim, creio, descarta-se o modelo para se aceitar o impulso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTELO, Raúl. “Os modernistas lêem Brecht”. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht no Brasil. Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BORHEIM, Gerd. *Brecht. A estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992.

BRECHT, Bertolt. “O senhor Puntila e seu criado Matti”. In *Bertolt Brecht. Teatro Completo*. V. 8. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

- DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LIMA, Reynuncio Napoleão de. “A devoração de Brecht: uma busca de identidade brasileira”. In: BADER, Wolfgang (org.). *Brecht Brasil. Experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins, 1964. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SARAIVA, António José. “Gil Vicente e Brecht”. In: *Dionysos*. N. 12. S/L: SNT/Ministério da Cultura, 1965.
- SCHWARZ, Roberto. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NOTAS:

- ¹ Para uma análise do conceito de “moderno” de Décio de Almeida Prado, leia-se: COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

Literatura e performance

Cláudia Neiva de Matos
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Na última década expandiu-se muito o uso da noção de performance nos estudos literários e culturais, dilatando mais ainda o significado desse termo que sempre apresentou contornos conceituais bastante imprecisos. Convém assim estabelecer e levar em conta as nuances de sua aplicabilidade, considerando a formação heterogênea das fontes teóricas que configuraram as abordagens baseadas na performance, e também a heterogeneidade dos campos e objetos aos quais ela se aplica e nos quais assume feições particulares.

No sentido mais restrito, performance designa certos eventos e formas do domínio das artes cênicas, que desde os anos 60 se distinguiram do teatro tradicional, destacando as dimensões *encenativas* e interpretativas da obra em detrimento das instâncias textual e autoral¹. Mas há um grande campo de discussão que não se ocupa necessariamente da performance enquanto objeto de estudo específico, mas a ela recorre como noção ou perspectiva central para abordar práticas artísticas e culturais de natureza variada, entre as quais avultam diversas formas de poesia ou operações discursivas de caráter poético. É a este respeito que tentarei costurar aqui alguns dados e reflexões.

A necessidade dessa discussão ganhou corpo para mim, entre outras razões, quando a performance surgiu como conceito operatório axial em dois recentes e ótimos trabalhos de pós-graduação que orientei na UFF: a dissertação de mestrado de Daniel W. Bueno Guimarães e a tese de doutoramento de Fernanda Teixeira de Medeiros². Daniel e Fernanda trataram de assuntos à primeira vista inteiramente díspares: cantos rituais kaxinawá, e poesia marginal dos anos 70 na Inglaterra e no Brasil. Entre os dois objetos, porém, havia em comum o uso da voz e a presença física do emissor poético no evento comunicativo dos textos. Em ambos se

colocava pois o problema do contexto: o contexto imediato, situacional, onde era concretizado o texto poético; mas também o contexto amplo, cultural, ao qual se conectavam e do qual dependiam o funcionamento e o sentido do texto performatizado. Nos dois trabalhos, a vinculação entre texto e contexto conduzia a examinar e refletir sobre as condições sócio-culturais em que eram gerados e difundidos os repertórios estudados. No caso dos cantos rituais Kaxinawá, mobilizaram-se dados e aparatos disciplinares da Etnografia e da Antropologia. No caso da poesia marginal dos anos 70, a História e a Política foram trazidas à cena.

Além de recorrer às Ciências Sociais para dar conta do processo de contextualização, colocava-se para Fernanda e Daniel uma outra tarefa, simétrica e correlata à primeira: como dar conta também do caráter propriamente textual dessas obras, ou seja, como analisá-las uma vez distanciadas de seu contexto, subtraídas a ele? Este é um problema enfrentado por todos os que lidam com performances operadoras de material linguístico, poético. Mas é mais crucial para os profissionais da crítica literária, cuja especialidade é justamente trabalhar com textos (quase sempre escritos), e de certa forma precisam explorar algum nível de percepção especificamente textual dos objetos examinados para poderem exercer plenamente suas estratégias particulares de aproximação. O fato é que a crítica literária, acostumada à disponibilidade imóvel e silenciosa dos textos sobre a folha de papel, demorou a se interessar pela performance, sendo precedida neste domínio por outras disciplinas e linhas de estudo, principalmente da área etnográfica e antropológica.

Entre os motivos que vêm estimulando os especialistas em Letras a incorporar a noção e a perspectiva ao seu arcabouço crítico-teórico, poderíamos destacar:

a) o forte comércio interartes e intermédias desde os anos 60, com a proliferação de práticas e eventos performáticos em diversos campos, entre eles: os *happenings*, modalidade de performance praticada no âmbito dominante das artes plásticas, mas com fortes vetores teatrais e musicais³; ainda no quadro das artes plásticas, experiências como as instalações e “montagens” de Rauschenberg e outros, o neoconcretismo brasileiro de Hélio Oiticica e Lygia Clark, etc.; linguagens musicais populares e eruditas que investiram radicalmente na ruptura de conceitos e estruturas tradicionais (temas, tonalidades, metros regulares etc.) e na inventividade

sem peias, como o *free jazz* e a obra multiexpressiva de John Cage; propostas teatrais que operavam com dispositivos simbólicos estranhos à dramaturgia tradicional e faziam da improvisação um procedimento estrutural, buscando também maior interação com o público presente, como foi o caso, nos anos 60, dos grupos americanos Living Theater e Performance Theater (cf. Calado, 1990, 40-42); e particularmente, para o que nos diz respeito, o campo da poesia, que, além de experimentar formas das chamadas Poesia Sonora e Poesia Visual, desenvolveu experiências de oralização, vocalização e performatização nos Estados Unidos (*beat generation*), na Inglaterra (*British Poetry Revival*) e no Brasil (alguns grupos da chamada “poesia marginal” dos anos 70, além de tentativas concretistas anteriores).

b) a progressiva aceitação e incorporação pelos estudos literários de objetos que antes eram negligenciados ou mesmo menosprezados pela crítica especializada em Literatura, notadamente os repertórios de arte verbal periféricos, populares, étnicos etc., a poesia de tradição oral e iletrada, cantos indígenas, canção popular mediatizada etc.

c) como consequência dos dois primeiros processos, constata-se um interesse crescente, no campo das Letras, pelas poéticas da voz, praticadas em contexto quer de alto quer de baixo letramento. Nesse quadro, e particularmente no caso brasileiro, destaca-se o crescente interesse de analistas literários pela canção popular, como produto poético qualificado e de larguíssimo alcance.

As condições para atender à demanda investigativa de linguagens que incluem em maior ou menor grau o elemento performático foram providas pela tendência crítica, dominante também desde os anos 70, a considerar a constituição de sentido na literatura (e na arte em geral) nos termos de um processo dinâmico descrito pela tríade produção-comunicação-recepção. Esse enfoque será alimentado, enriquecido e diversificado por dispositivos crítico-teóricos colhidos em velhas e novas correntes da Teoria da Literatura, como o Formalismo eslavo e a Estética da Recepção.

Tentei até aqui esboçar a base histórica e teórica interna aos estudos literários sobre a qual se desenvolveu o seu relativamente recente interesse pela performance. Mas, como sabemos, antes de ser incorporado e operacionalizado pelos estudiosos de Literatura, o conceito

foi utilizado e elaborado em outros domínios, como a Lingüística, a Antropologia e a Teatrolgia, que lidam com atos de comunicação vocal e/ou corporal. Entre esses campos de estudos, aparentemente os de maior contigüidade com a Literatura seriam a Linguística, por se debruçar sobre fatos de linguagem verbal, e a Teatrolgia por se ocupar de uma atividade artística e sua crítica. Mas a incorporação e elaboração da noção de performance pelos especialistas em Literatura parece ter sido mais sustentada por perspectivas de matriz antropológica, principalmente da Etnopoética e da Antropologia lingüística e, dentro delas, o estudo de discursos rituais. E também pela via de uma não-disciplina, filhote meio bastardo da Crítica literária e da Etnografia: os Estudos folclóricos.

Aqui devo abrir um parênteses para situar duas de minhas principais referências nesta discussão, ambas publicadas originalmente em 1990. Em "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life", Richard Bauman e Charles Briggs⁴ mapeiam e discutem as contribuições trazidas nos anos 80 pela Antropologia e pela Lingüística à abordagem dos fatos de performance e os modos de os especialistas se situarem face ao potencial estético e poético da noção. Em *Performance, recepção, leitura*, edição original também de 1990, Paul Zumthor, renomado especialista em literaturas orais, propõe uma compreensão da recepção de linguagens poéticas, inclusive por meio de leitura silenciosa, baseada na idéia de performance.

Note-se que os autores dos dois textos não se aludem reciprocamente nem se mencionam nas bibliografias. Bauman & Briggs falam como etnógrafos, para etnógrafos; minha elaboração, informada pelas propostas de Zumthor, tenta conduzir a transferência da discussão ao campo literário.

Zumthor notabilizou-se primeiro como medievalista, estendendo daí seu interesse a outras formas de literatura de transmissão vocal, inclusive as folclóricas e étnicas. Como já adiantei e passo a elucidar, o Folclore ao lado da Etnografia ou Antropologia parecem-me constituir as principais vias pelas quais o conceito de performance vem integrar perspectivas de análise propriamente poético-literárias.

Mesmo sem o apoio de uma nomenclatura ou suporte conceitual precisos, os processos performáticos *avant la lettre* foram considerados

pela investigação folclórica desde o século XIX. É verdade que folcloristas como o nosso Sívio Romero não fizeram da performance da poesia popular uma questão crítica central. Ao mesmo passo, tentaram neutralizar sua própria reação aos objetos que estudavam, em prol de uma pretensa objetividade do registro etnográfico. Porém a “perda” de sentido correlata à perda da sensação é freqüentemente apontada e lamentada por eles.

No século XX, orientações menos positivistas e mais avançadas dos estudos folclóricos passaram a centrar o foco na transmissão dos textos e na eficácia comunicacional dos operadores poéticos: é o caso de estudos sobre a narrativa épica como os de Lord Parry e Albert Lord, e de estudos sobre processos de transmissão textual como os de Menendez-Pidal. Às velhas especulações sobre a origem das obras, sobre os dilemas da autoria coletiva ou individual, sobre o confronto e legitimidade de variantes, sobrepôs-se a pergunta sobre a reatualização e o *continuum* vital dos textos tradicionais (o que Bauman & Briggs chamariam de sua recontextualização), sobre a situação em que se dá a enunciação e sobre todos os participantes dessa situação, isto é, tanto os *performers* quanto o público receptor.

Tudo isso lavrou o terreno para uma observação mais sofisticada dos processos criativos, comunicativos e receptivos da literatura oral, observação que confluirá com o desenvolvimento da Antropologia lingüística e também da Etnomusicologia.

Assim é que, como assinalam Bauman & Briggs, em meados dos anos 70, “performance” surgiu como termo-chave em certos setores da Antropologia lingüística e do Folclore, articulando reorientações críticas que então energizavam esses campos aliados. Entre elas, destaco a tendência, que se verificava na Antropologia e também na Lingüística, a estabelecer um espaço mais amplo para a poética e o trabalho artístico da língua.

Bauman & Briggs (1990, p. 68-69) mostram que o interesse pela performance aproximou da poesia o olhar de muitos etnógrafos, que se concentraram cada vez mais nos aspectos de configuração poética e por conseguinte apontaram a necessidade de uma atividade interpretativa, hermenêutica, por parte do analista, envolvido com o que se denomina “artes verbais”. Essa postura, tributária de uma filosofia da linguagem referida à poesia (Vico, Herder, os formalistas russos, o

Círculo de Praga), situa-se no quadro, manifesto desde os anos 70, do desenvolvimento da Etnopoética, que conduziu a uma compreensão mais ampla dos fatos de comunicação verbal em sua dimensão artística, estética, investigando os padrões formais e o conteúdo simbólico dos textos. Tal compreensão seria expandida e aprofundada, desde o início dos 80, pela observação dos contextos comunicativos amplos, recuperando a visada sócio-histórica ao observar a interação entre *performers* e audiência.

As abordagens baseadas na performance tiram evidentemente partido da análise da emergência de textos em contextos. A importância do contexto cultural e interativo do uso da linguagem é velha moeda corrente em diversas disciplinas que lidam com fatos de comunicação verbal. Já Malinovski, Jakobson, Parry e tantos outros assinalaram aspectos da interação dinâmica entre emissores e receptores na construção e transformação dos sentidos e das próprias formas textuais e discursivas, orientando nossa compreensão de processos e eventos comunicativos.

Segundo Bauman & Briggs (p. 67), todavia, estudos mais recentes afastaram-se de uma concepção de contexto em termos normativos, convencionais e institucionais. Com base num extenso mapeamento da literatura sobre o tópico, sobretudo no seu tratamento antropológico, os autores mostram que “os estudos de performance estão no meio de uma reformulação radical na qual ‘texto’, ‘contexto’, e a distinção entre eles estão sendo redefinidas.” As noções sofrem um deslizamento no sentido de incorporarem potencial dinâmico e processual, sendo consideradas no interior de processos dialéticos: descontextualização e recontextualização/entextualização, segundo o uso que se faz do material lingüístico, correspondendo a um descentramento e recentramento no discurso. No movimento de sua história, o texto incorpora e carrega marcas de seu uso contextual, assim como o contexto é constantemente marcado e modificado pelo texto. Dessa maneira, pode-se dizer que o foco da análise da performance no final dos anos 80 tornou-se ao mesmo tempo mais textual e mais contextual.

No campo da literatura, essas especulações trazem à tona o velho e nunca bem resolvido dilema dos critérios intrínsecos vs. critérios extrínsecos de abordagem da obra, critérios que privilegiam opositivamente o texto ou o contexto. Desde o final do século XIX,

as correntes intrínsecas e extrínsecas se confrontaram com maior ou menor grau de animosidade. Poucos foram os – grandes – críticos que souberam superar essa dicotomia, entre eles, exemplares, Antonio Candido e Erich Auerbach. A opção dicotomizada e seu potencial conflituoso, apesar de censurada por muitos e considerada *démodée*, volta e meia dá sinal de sobrevivência, sob novos feitios ou embutida em novas disputas teórico-metodológicas, como as ainda recentes desavenças entre Teoria Literária e Estudos Culturais.

Acredito que a perspectiva da performance pode constituir um instrumento eficaz para modalizar essa dicotomização, facilitando o trânsito de mão dupla entre texto e contexto, e também enriquecendo a visada crítica com pontos de vista gerados diretamente pelos sujeitos implicados nos eventos poéticos, tanto emissores quanto receptores, sejam eles poetas marginais e seu público “moderninho”, sejam cantores indígenas e seus “parentes” copartícipes no discurso ritual.

Boas indicações para avaliar essa possibilidade estão no já referido livro de Paul Zumthor. O domínio preferencial de seu trabalho sempre foi a literatura oral. Mas desde os anos 70, justamente, ele elegeu a idéia e o termo de *vocalidade* como categoria nuclear de seus estudos, que se debruçam sobre poéticas da voz, envolvendo no mesmo passo a presença e função do corpo na comunicação poética. Assim fica decisivamente reconfigurado um enorme campo de investigação do poético que abrange desde as artes verbais das culturas ditas primitivas, atravessa a Antigüidade, a Idade Média, toda a produção textual contida no que se denomina folclore, até alcançar a canção popular e todas as formas poéticas difundidas pela mediatização tecnológica contemporânea. Seu foco investigativo não privilegia a criação da obra (segundo a tradição oitocentista dos estudos literários), nem tampouco a sua estrutura interna (segundo as vertentes formalistas e estruturalistas da tradição contemporânea), mas a sua existência empírica, enquanto interação de emissão e recepção. No livro de que tratamos, a perspectiva assim elaborada se estende ao processo de leitura, ele mesmo considerado como atividade performativa.

É sobretudo no domínio etnológico que Zumthor vai colher o conceito de performance, para situá-lo no eixo de sua perspectiva crítico-teórica, incorporando perspectivas correlatas sobre formas de compor-

tamento e linguagem rituais e procurando estender alguns aspectos descritos e elaborados pela etnologia a outras formas de comunicação.

Entre as tendências da crítica literária contemporânea, seu principal diálogo é com a estética da recepção, à qual acrescenta dimensões novas, problematizando alguns tópicos de sua proposta. Pois a categoria da recepção elaborada por Jauss e seus companheiros opera, em última instância, por abstração e generalização, trabalhando principalmente as dimensões intelectuais do sentido textual, a partir de leituras historicamente cristalizadas. Contra essa cristalização, insurge-se e resiste, segundo Zumthor, o discurso poético, cuja eficácia e energia vital se manifestam sempre de forma pessoal e intransferível, no momento único do encontro entre a obra e um sujeito receptor concreto, de perfil singular, radicalmente diverso do sujeito “desencarnado” projetado pela teoria da recepção. A principal “correção de perspectiva” que Zumthor (1990, p. 61-62) dirige ao grupo de Constança é portanto que seria preciso reintegrar à noção de produtividade da leitura o “conjunto de percepções sensoriais”. Isso implica (re)conhecer, presenciar, narrar uma experiência concreta: “o leitor lendo”, “a percepção sensorial do ‘literário’ por um ser humano real” (p. 28-29). É a ela que se refere o conceito de performance, articulando condições de expressão e recepção num momento presente e vivenciado.

Implicando a questão do “papel do corpo na leitura e na percepção do literário” (p.28), evidenciando seu pertencimento a uma dinâmica sócio-situacional pela qual é afetada ao mesmo passo que intervém no seu funcionamento, a performance “não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico” (p. 87), sendo antes o “único modo vivo de comunicação poética” (p.39-40).

Para os estudos literários em geral, um aspecto muito importante da obra de Zumthor é que ela propõe tacitamente uma maneira de conceber e abordar o texto e o contexto que escapa à velha dicotomia entre os critérios intrínsecos e extrínsecos de abordagem. Como para a estética da recepção, o processo de significação extrapola os limites textuais sem se deixar sedimentar na etapa de produção da obra, mas explorando uma transitividade fortemente dinâmica entre produção e consumo. Entretanto, para além do que ocorre na estética da recepção, aqui “interno” e “externo” são categorias que se desdobram, compreendendo o pleno

universo do sujeito: o corpo e aquilo que dele emana: a voz. Nesse quadro, fica inapelavelmente problematizada e desqualificada a velha pretensão à “objetividade” crítica, quer a do determinismo da gênese, quer a da determinação estrutural.

Insistindo na realização concreta e dinâmica da emissão/recepção, evitando as tentações reificadoras do texto e do contexto, a perspectiva da performance borra as fronteiras entre a aparente estabilidade do texto e a instabilidade do mundo e dos seres dos quais o texto provém e aos quais se dirige. Ela permite que nos situemos criticamente na conexão entre ambos, incorporando-nos ativamente à performance dialógica que, segundo Zumthor, constitui toda recepção poética, inclusive a da leitura solitária. Assim se expande e renova a própria concepção do que seja “poesia”, que o autor faz questão de distinguir da “literatura” e desembaraçar de todo “preconceito literário” para chegar a esta definição de uma notável simplicidade: a poesia é “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas.” (p. 15) Eu acrescento: a poesia assim compreendida é sempre universal e sempre particular. Nela ressoam todas as vozes poéticas: obras-primas de mestres canônicos, divinos cantos de xamãs em transe, artimanhas de poetas marginais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Richard & BRIGGS, Charles L. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual Review of Anthropology*, vol.19, 1990.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

GUIMARÃES, Daniel Werneck Bueno. *De que se faz um caminho*. Niterói: UFF, 2002. Mimeo.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Poesia e performance nos 70: a Nuvem Cigana e o British Poetry Revival*. Niterói: UFF, 2002. Mimeo.

NOTAS

- 1 A *performance* como forma de teatro desenvolve-se no ambiente artístico dos anos 60, altamente marcado pelas práticas da improvisação em diferentes linguagens, e recebe influxos de experiências radicais e mais transitórias, como a dos *happenings*. Segundo Calado (1990, 50), “os pensadores e praticantes do teatro norte-americano, a partir da década de 70, utilizam o termo *performance* (que pode ser usado num sentido mais amplo de ‘representação’), relegando os termos ‘teatro’ e ‘drama’ para manifestações mais restritas a formas definidas classicamente.”
- 2 Fernanda apresentou parte do seu trabalho no simpósio “Mediações performáticas latinoamericanas II”, neste mesmo VIII Congresso da Abralic.
- 3 Apresentados por Sontag (19..., 305) como “uma mistura de exposição de arte e *performance* teatral”, os *happenings* foram chamados por alguns de “o teatro dos pintores”.
- 4 Bauman trabalhava então no Instituto de Folclore da Universidade de Indiana, e Briggs, no Departamento de Antropologia do Vassar College em Nova York.

A Festa Barroca nas Minas Gerais: Mediação Ritual

Claudia M. Braga
Universidade Federal de São João del-Rei (Funrei)

Como colônia portuguesa até o início o século XIX, grande produtor de ouro e diamantes durante os séculos XVII e XVIII, o Brasil foi palco privilegiado da influência do pensamento missionário jesuítico, a partir do qual a evangelização se dava, entre outras formas, pela representação espetacular, entre festas e rituais, do poder temporal da igreja, aliado à magnificência da metrópole.

Nesse contexto, entre os diversos territórios do país, a região das Minas Gerais, na qual se destacavam no período colonial as cidades de Vila Rica, principal produtora de metais preciosos, e São João del-Rei, centro de comércio desta produção, foi o alvo para onde se voltaram as preocupações dos poderes temporais e espirituais.

A preocupação de estabelecimento e manutenção de ambos os poderes naquela região traduziram-se, sobremaneira, pelo aparato de suas festas, nas quais a religião, intimamente ligada ao poder temporal, era vivenciada como espetáculo e buscava o despertar para a fé através da sensibilização dos sentidos.

Com sua arquitetura, onde o pensamento barroco se projeta em características que se tornaram exclusivas da colônia, as cidades de Vila Rica e São João del Rei foram um cenário ideal para os festejos que contavam, além disso com a participação de praticamente toda a comunidade, como pode ser observado num comentário da época sobre o desfile do Triunfo Eucarístico realizado em Vila Rica, no ano de 1733: Não há lembrança, que visse o Brasil, nem consta, que se fizesse na América acto de mayor grandeza, sendo tantos, e tão magníficos os que no espaço de duzentos annos, com admiração do

mundo todo tem executado seus generosos habitantes.
(*Apud. TINHORÃO: 2000, p. 109*).

Nesse sentido, o fato de a colonização das Minas Gerais consolidar-se já no século XVIII absolutamente não elimina a disposição barroca de sua ideologia, sobretudo se se considerar o barroco, não como um estilo de época, mas como uma forma de pensar o mundo tipicamente ibérica, aprofundada pela Contra-Reforma católica, que vai caracterizar intrinsecamente, não apenas a formação cultural desta península europeia, mas estender-se por toda a América por ela colonizada.

Na Ibero-América, contudo, esta forma de pensamento não será, como na Europa, uma afirmação de tradições seculares, mas uma solução de compreensão daquele universo particular, onde se encontravam raças e culturas inteiramente diferenciadas e, no dizer de Rubem Barboza Filho, em seu brilhante *Tradição e artifício*, “*obrigadas a liquidar a coerência de seus significados metafísicos para conviverem e sobreviverem numa imensidão hostil*” (2000, p. 15).

Grande responsável pela expansão do catolicismo, assolado pelas reformas protestantes em toda a Europa ocidental, a península Ibérica viverá em suas conquistas americanas o paradoxo da imposição do poder terreno, aliado à necessidade de divulgação da fé cristã católica. Esta dupla função determinará a junção de ambos os poderes em todas as manifestações provindas de seu ímpeto colonizador. Como herdeira imediata da construção social ibérica, a sociedade brasileira apresentará as mesmas dificuldades e desigualdades daquela que lhe deu origem, desigualdade esta aqui agravada por desordenado processo migratório e intensa importação de africanos para o trabalho escravo, o que tornava a comunidade ibero-americana imensamente mais diversificada e paradoxal do que seu modelo, imposto na colonização. Neste contexto, ainda segundo Barbosa Filho, “*o barroco refletirá esta fratura social, esta cisão entre a fé que a todos envolvia e a crueldade de uma organização social cada vez mais desigual e fechada*” (*Idem*, p. 91).

O espetáculo na construção da sociedade mineira

A colonização do Brasil deu-se, desde o início do século XVI, sob a égide de duas das mais poderosas formas de indução comportamental

da sociedade ocidental: o teatro e a religião. Com efeito, junto aos primeiros colonizadores leigos foram enviados, também, os jesuítas, que consigo trouxeram, além da própria religiosidade, a tradição dos autos bíblicos, que utilizavam o teatro como arma de persuasão. Já então, aqui, como nas metrópoles ibéricas da Europa, “*a representação dramática também extravasava das igrejas e dos recintos fechados para as ruas*” (SANT’ANNA: 2000, p. 167). Esta dramatização da religiosidade caracterizará a *praxis* religiosa da colônia até sua independência e deixará marcas profundas na construção de sua sociedade, sobretudo na região das Minas Gerais, principal palco das manifestações daquele poder religioso durante o século XVIII.

Como afirma Affonso Ávila, “*a introdução no Brasil da festa institucionalizada deu-se, ao que se pode presumir, contemporaneamente à formação dos primitivos núcleos de feição urbana*” (1994, p. 147). Devido ao extrativismo de metais e pedras nas Minas, causador de um intenso, apesar de desorganizado, processo de povoamento e urbanização é, entretanto, especificamente nas Minas Gerais que se afirmará de forma plena o “projeto social da festa” enquanto expressão máxima, tanto da religiosidade, quanto do poder temporal da metrópole. Ainda segundo Ávila,

(...) o dispositivo festivo da sociedade mineradora era elástico e abrangente, não se limitando às comemorações e celebrações de regozijo público ou concernentes ao calendário da igreja. As populações das vilas coloniais mineiras, afeitas a um estilo de vida de coloração tipicamente barroca, incluíam até mesmo a morte ou o motivo de luto como um ato, ainda que dramático, da sua festa contínua e coletiva, um ensejo a mais de afirmação da sua inata disponibilidade lúdica. (p. 169)

Esta “disponibilidade lúdica” no sentido de estabelecer uma carnavalização das relações de poder, tanto temporal quanto espiritual, mantidas pela metrópole, funcionará, todavia, não apenas enquanto possibilidade de ruptura da cristalização social, como também como forma de expressão espetacular do vazio existencial da comunidade que aqui se

criava, transformando também o desespero causado por aquele “*trágico encontro de raças e povos arrancados de suas origens*” (BARBOZA FILHO, *Op. cit.* p. 15) em alegoria e espetáculo. Para Barbosa Filho, a *feira barroca* que se instaura enquanto constituição formal intrínseca da sociedade brasileira e, sobretudo, mineira, é uma tentativa de reanimar o vazio provocado pela violência da colonização, tanto para os povos dominados quanto para os próprios colonizadores. Sendo assim, nesta conjuntura, para esta sociedade, tudo será

(...) alegoricamente capturado, inclusive e principalmente a dor. O próprio luto é ostentação, é festa paradóxica, e as igrejas se transfiguram em cenários para a simultânea exaltação e humilhação da vida e do transcendente. O artifício é o sinal da civilização barroca, a artificialização da subjetividade, a teatralização de seus dramas, que misturam tanto a procura da ordem quanto a impossibilidade de realizá-la plenamente. Teatralização da vida como estratégia de suspensão e contenção da catástrofe (...). (p. 329)

A mediação ritual na constituição da sociedade em São João del-Rei

As linhas gerais que demarcarão a formação do caráter da comunidade são-joanense explicam-se também como desdobramento das heranças seiscentistas anteriormente mencionadas. A vida urbana organizar-se-á, portanto, sob o severo jugo da metrópole e sob o primado da religiosidade, neste caso “*com a proliferação e ascendência das irmandades, sob cujos auspícios a vida social adquire maior pluralidade comunitária e diversificação de atividades ou manifestações coletivas*” (ÁVILA, p. 164).

Esta formação primordial peculiarmente se manterá na cidade de São João del-Rei, onde a congregação católica encontra-se ainda Irmandades cavaleirescas e religiosas, originárias da Alta Idade Média. Em alguns dos eventos realizados no período anterior à Semana Santa, o participante-observador, certamente, sente-se transportado a um mundo no qual a força dos dogmas e ritos católicos fazia parte dos alicerces de

toda uma sociedade, mundo este que vem a ser reafirmado pela ideologia barroca, transplantada para o solo americano através dos colonizadores ibéricos.

Esta reatualização contemporânea dos ritos, além de reafirmar o conceito do Tempo sagrado “*circular, reversível, recuperável*”, de Eliade, traz à tona a sobrevivência, na cidade, de um viver em comunidade que já se tornou pretérito em diversas outras regiões do país e demonstra as similitudes do homem passado e presente, ambos envoltos na mesma perplexidade existencial, ambos barrocos, portanto além de fazer com São João del-Rei se nos ofereça à visão como uma versão moderna do paradoxo barroco, onde o sagrado e o profano, a modernidade e a tradição, o temporal e o espiritual esbarram-se e imbricam-se constantemente, onde a religiosidade espetacularizada funciona ainda como mediação alegórica entre o sentimento de ruptura e o humano desejo de compreensão do mundo, que lhe é constantemente interdito.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Rubem A. “A Volta do Sagrado: os caminhos da Sociologia da Religião no Brasil”. In: *Religião e Sociedade*; n. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARAÚJO, Emanuel. *O Teatro dos Vícios: Transgressão e transigência na sociedade urbana colonial*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1993.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*; trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco I - uma linguagem: a dos cortes, uma consciência: a dos lucas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994. - Coleção Debates. *O lúdico e as projeções do mundo barroco II: áurea idade da áurea terra*. São Paulo: Perspectiva, 1994. - Coleção Debates.

BARBOZA FILHO, Rubem. *Tradição e Artíficio: iberismo e barroco na formação americana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000 - Coleção origem.

BENJAMIM, Walter. "Crítica da Violência: Crítica do Poder". In: *Religião e Sociedade*; n. 15/1. Rio de Janeiro: Centro de Estudos da Religião(CER)/ Instituto de Estudos da Religião (ISER), 1990.

BURKE, Peter. *O Mundo como Teatro: estudos de antropologia histórica*. Trad. Vanda Maria Anastácio. Lisboa: DIFEL, 1992 - Coleção Memória e Sociedade.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL/ Bertrand Brasil, 1990.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989.

DUARTE, Regina Horta. *Noites Circenses: Espetáculos de Circo e Teatro em Minas Gerais no século XIX*. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1995.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

HATZENFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*; trad.: Célia Berrettini. São Paulo: Ed. Perspectiva / Ed. da Universidade de São Paulo, 1988.

MOTT, Luiz. "Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu". In: *História da vida privada no Brasil - Tomo I: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Org. Laura de Mello e Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. "Entreato Hispânico e Itálico". In: *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SANT' ANNA, Affonso Romano de. *Barroco: do quadrado à elipse*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2000.

SENNETT, Richard. *O Declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Cia. Das Letras, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*; trad.: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Perspectiva/Sec. da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.

Performance, trabalho sobre si e canções rituais brasileiras

Fernando Antonio Mencarelli
Universidade Federal de Minas Gerais (EBA-UFMG)

Estudos recentes apontam problemas derivados das diferentes versões em inglês e russo dos livros de Stanislavski, assim como das traduções delas decorrentes (*Revista Máscara*, 1993). Diferenças profundas no caso de *Minha Vida na Arte*, escrito em sua estada norte-americana e posteriormente reescrito para a edição russa, e problemas terminológicos ou conceituais, em suas obras posteriores, que levaram a interpretações e reinterpretações de suas idéias ao longo do último século. O título em inglês de *An Actor Prepares*, vertido para o português para *A Preparação do Ator*, guarda no original russo (*Rabota Aktera Nad Soboj*) um sentido adicional: o trabalho do ator sobre si mesmo. Marco de Marinis explora as implicações desse sentido em um capítulo de seu recente livro *In Cerca dell' Attore* (2000, p. 183-226).

Em seus últimos parágrafos de *Minha Vida na Arte* (1989, p. 539), Stanislavski, conclusivamente, divide seu 'sistema' em duas partes principais: 1) o trabalho interno e externo do artista sobre si mesmo e 2) o trabalho interno e externo no papel. Para ele, "o trabalho interno consigo mesmo consiste na elaboração de uma técnica psíquica que permite ao artista desencadear em si mesmo o estado criador, no qual a inspiração lhe vem de modo cada vez mais fácil", enquanto "o trabalho externo consigo mesmo consiste em preparar a máquina do corpo para personificar o papel e transmitir com precisão a vida interna deste."

A psicotécnica proposta por Stanislavski é ao mesmo tempo um trabalho de auto-observação aprofundada, um estudo sobre si mesmo e os processos psicofísicos, e a busca de uma técnica de atuação, de realização de ações que possam ser verdadeiras para dar vida real a um

personagem. Ao longo de sua experiência, Stanislavski atribui ao trabalho do ator sobre si mesmo papel de relevo, de condição fundamental para a aquisição de uma técnica que o permita ser criativo. Um trabalho que se prolonga por toda a vida, lembra o mestre e diretor. Trabalho interior, para adquirir a capacidade de viver/reviver as motivações interiores de seu personagem, e trabalho exterior para criar a caracterização/personificação do personagem.

A idéia de um permanente trabalho sobre si mesmo como condição fundamental do trabalho do ator apresentada por Stanislavski aparece como uma força geradora de inúmeras experiências teatrais ao longo do século 20. Suas proposições em torno do conceito de ação, ou ação física, entendidas em sua dupla dimensão de ação interior e ação exterior, corporal e vocal, e em relação ao trabalho sobre si mesmo também têm se tornado um campo fértil nas investigações contemporâneas.

Marco de Marinis dedica um capítulo de *In Cerca dell' Attore* para investigar as relações entre o trabalho sobre si mesmo e a pesquisa sobre as ações físicas (2000, p. 183-226). Passando pela idéia mestra de Artaud de “refazer o corpo”, por Eugenio Barba e sua pesquisa sobre a pré-expressividade e técnicas de dilatação do corpo, partitura e subpartitura, pelo teatro de pesquisa de Peter Brook e, finalmente, por Grotowski e sua proposta da “Arte como Veículo”, Marinis aponta uma tendência presente no século 20 de transpor a simples dimensão técnica do trabalho atoral e de transcender sua finalidade artístico-espetacular, para ver na técnica atoral também uma “via para uma disciplina de si, para obter uma dilatação da percepção e ainda da consciência”, como indica Ferdinando Taviani (MARINIS, p. 186).

Para Marinis o trabalho sobre si mesmo e sobre as ações físicas tornaram-se as vias mestras para a autosuperação e autotranscendência do teatro do último século. Também tornaram-se as vias mestras para tratar da questão da eficácia no teatro, apontando a necessidade de que esta se coloque primeiro para o próprio ator, antes de colocar-se para o espectador (MARINIS, p. 225).

Partindo da mesma raiz stanislavskiana, o trabalho do ator sobre si mesmo e o trabalho sobre as ações físicas encontraram em criadores como Eugenio Barba, Peter Brook e Grotowski diferentes vertentes. Barba e Brook dedicaram-se à busca de um teatro fundado em novas bases e

pautado em uma qualidade derivada do sentido atribuído à arte do ator. Grotowski, no entanto, distanciou-se das formas tradicionais de teatro, buscando uma nova forma de atuação que definiu pertencer à cadeia das artes de performance: a Ação. Peter Brook nomeou este novo trabalho, desenvolvido em Pontedera por mais de dez anos, de Arte como Veículo.

Na época do Teatro Laboratório, Grotowski trabalhava simultaneamente a montagem para o ator e a montagem para o espectador. O ator não se identificava com o personagem: ele seguia uma partitura de ações físicas e vocais que era somada ao texto para resultar na montagem do espetáculo. Existia um elo (ainda que oculto) entre a partitura de ações físicas e a do espetáculo. O ator buscava submergir num fluxo de impulsos e ações contínuo que lhe dava organicidade.

Mesmo afastando-se do teatro, numa sucessão de fases denominadas Parateatro, Teatro das Fontes, Objetividade do Ritual, Grotowski continuou baseando seu trabalho no princípio da construção de ações físicas. Dizendo, já em suas últimas conferências, que sentia-se cada vez mais próximo de Stanislavski. Em seu livro sobre o período de trabalho desenvolvido com Grotowski em torno das ações físicas, Thomas Richards, seu principal parceiro em Pontedera, e herdeiro no Workcenter, apresenta em detalhes o roteiro de trabalho que envolvia todas as etapas propostas por Stanislavski para o desenvolvimento da linha contínua de ações. A grande diferença estava nos objetivos propostos. Enquanto Stanislavski trabalhava com o método das ações físicas para dar vida real/realista a um personagem, Grotowski propunha uma descoberta pessoal própria àquele que atua, a partir do trabalho sobre uma cena e uma canção presente na memória do atuante.

Na etapa posterior da Arte como Veículo, na prática da Ação, a montagem também é feita para o atuante, com a construção de uma partitura individual elaborada a partir de impulsos e ações físicas e com a construção de uma partitura coletiva a partir da interação entre os componentes do grupo. Não há espetáculo, nem espectador. Não se fala em ator, mas em atuante. Não há personagem, nem não-personagem. Busca-se o resgate de uma ancestralidade. Thomas

Richards aponta a centralidade da ação interior no trabalho desenvolvido em Pontedera por Jerzy Grotowski com a equipe do Workcenter. O enfoque sobre um trabalho rigoroso que possibilita ao performer encontrar uma qualidade especial de atuação a partir da interação entre ações físicas e ações interiores é a tônica da Arte como Veículo.

O trabalho vocal e, particularmente, o trabalho com cantos marcou todas as fases da trajetória de Grotowski, desde o Teatro Laboratório. Mais uma vez aqui o trabalho sobre os cantos será fundamental. Baseado num estudo prático aprofundado em torno de cantos vibracionais de matrizes afrocaribenhas, transmitidos oralmente de geração a geração em contextos rituais ou fora deles, a pesquisa de Grotowski, que tem continuidade com Thomas Richards, nos motiva a estabelecer pontes com o rico patrimônio de cantos, ritmos e performances corporais das tradições rituais afro-brasileiras do candomblé, do congado e do jongo, entre outras variantes.

Com a pesquisa desenvolvida em torno dos cantos afro-caribenhos, aos quais Grotowski associava também aqueles de origem afro-brasileiras, aprofundou-se o estudo desses cantos e a capacidade de, através de suas qualidades vibracionais reproduzidas com precisão, trabalhar em verticalidade, através da ampliação do sentimento de presença e da consciência do atuante, colocando-se este em conexão com energias sutis. Objetividade do ritual é a denominação que Grotowski encontrou para definir as etapas envolvidas na realização da Ação. Quando se refere ao ritual, Grotowski fala de sua objetividade, dos instrumentos de trabalho sobre o corpo, a mente e o sentimento dos atuantes. O termo foi definido ainda em uma etapa anterior de pesquisa, denominada justamente Objetividade do Ritual.

O trabalho de Grotowski em a Arte como Veículo indica uma nova possibilidade de nos aproximarmos das canções tradicionais e rituais brasileiras. Transmitidas oralmente de geração em geração, dentro ou fora de contextos rituais, algumas canções podem atuar de forma especial no corpo, na mente e no sentimento de quem as canta com suas propriedades rítmicas, melódicas, vibracionais. Essas canções como que guardam um conhecimento, transmitido praticamente, e não intelectualmente, em circunstâncias especialmente criadas.

O trabalho desenvolvido por Grotowski ao longo dos anos 80 e 90 no hoje denominado Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, em Pontedera (Itália), tem influenciado artistas e pesquisadores brasileiros e foi amplamente difundido no país a partir do seminário “Arte como Veículo”, organizado em 1996 em São Paulo sob coordenação do mestre polonês. Nos últimos anos surgiram núcleos de pesquisa e grupos teatrais que vem trabalhando sob influência direta das novas proposições de Grotowski, iniciada ainda na fase americana do “objective drama”, aplicando alguns de seus princípios norteadores, como o trabalho sobre as ações físicas e a utilização de canções de tradição. Apontar as relações entre as pesquisas de alguns grupos teatrais brasileiros e o pensamento de Grotowski será o objetivo de uma próxima investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- JIMENEZ, S. *El Evangelio de Stanislavski*. Mexico: Escenología, 1990.
- MARINIS, M. de. *In Cerca dell' Attore*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.
- Revista Máscara, Stanislavski, esse Desconocido*. Mexico: Escenología, n. 15, oct. 1993.
- Revista Máscara, Grotowski*. Mexico: Escenología, n. 11-12, octubre 1996.
- RICHARDS, T. *Travailler avec Grotowski sur les Actions Physiques*. Paris: Ed. Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1995.
- RICHARDS, T. *The Edge-point of Performance*. Pontedera: Workcenter of Jerzy Grotowski, 1995.
- SCHECHNER, R. e WOLFORD, L. *The Grotowski Sourcebook*, Londres e Nova York: Routledge, 1997.
- STANISLAVSKI, C. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Civ. Brasileira, 1989.
- A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Ed. Civ. Brasileira, 2001.
- A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1992 (6. Ed.).
- TOPORKOV, V. *Stanislavsky Dirige*. Buenos Aires: Compania General Fabril Ed., 1961.

performanceS

Fernando Pinheiro Villar
Universidade de Brasília (UnB)

Aproximando-se do primeiro ano após 11 de setembro, continuamos sem saber o que sabemos e o que não sabemos sobre a destruição dos prédios do World Trade Center em Nova York. O que podemos ter certeza é que antes da queda das torres gêmeas já vivíamos crises aceleradas em/por nossa supermodernidade: crise de certezas, crise social, crise de conceitos, crise de significados. Realidades que se transformam continuamente demandam novos conceitos e revisão constante de conceitos existentes para negociar com as novas práticas artísticas, teorias, famílias, trabalho, sexualidades, etnias, ensino e métodos.

Performance é apontada como um conceito chave em estudos culturais contemporâneos. Este artigo aborda performances artísticas. Enfatizo o ‘artísticas’ como necessária delimitação e por minha experiência prática. Mas este recorte não evita a interferência de outros significados nem indica um terreno mais tranquilo para taxonomias.

No meio de uma semana de debates sobre ‘performance’ na Universidade de Brasília em maio de 2002, um estudante disse que parecia ‘haver uma certa glamourização da dúvida sobre a dificuldade em definir performance’. Mais preocupante é a banalização da dúvida em torno da amplitude do conceito, gênero artístico, objeto de estudo e/ou metodologia de crítica e pesquisa que performance pode significar. Este artigo não elimina dúvidas sobre performance mas busca discordar de ambas banalização e glamourização destas dúvidas.

O título ‘performanceS’ inicia esta empreitada afirmando a pluralidade do conceito performance. Assumir-se a multiplicidade de significados atrelados ao significante performance é condição inicial para seu entendimento. Sabemos que performance tem orientado, inspirado e/ou desobstruído teorias e práticas de sociologia,

antropologia, lingüística, psicologia, filosofia, neurologia, artes cênicas, artes plásticas, música e dança, entre outros campos de conhecimento. Essa amplitude conceitual pode provocar um desconforto com a abrangência desconcertante e escorregadia dos múltiplos significados de performance como conceito, como objeto de estudo, como gênero artístico ou como metodologia de crítica e pesquisa.

Um dos principais significados aliados ao significante performance é o de desempenho. O significado de desempenho afirma a observação analítica de comportamentos humanos, produtos eletrônicos e mecânicos, ou de atores, xampus, transeuntes, óleos, atletas, sapatos de corrida, animais, fios condutores ou de minerais. Na observação do desempenho humano, performance pode também significar comportamentos que se repetem. Ou ações cotidianas que são ensaiadas ou preparadas - e observadas. Assim sendo, uma performance sem consciência do fato de estar sendo vista como tal pode significar uma performance cotidiana, cultural ou social. Para Richard Schechner, “tudo no comportamento humano indica que performamos nossa existência, especialmente nossa existência social” (1982, 14). Steven Connor considera que “se tornou difícil estarmos seguros onde que uma ação termina e uma performance começa” (108). Schechner e Connor dão uma idéia do possível alcance de performance. Este alcance detona diferentes linhas de pesquisa e teorias sobre performance em campos distintos. Pelo recorte optado por esta comunicação, estou me atendo mais à performances artísticas; exposições ou ações declaradas publicamente como tais, ações conscientes, mesmo que liminais, construídas e organizadas por agentes que as mostrarão como opção profissional ou amadora, entrada franca, cobrando um ingresso ou distribuindo convite, em espaços ao ar livre, semi-abertos ou cobertos.

A performance artística se caracteriza(va) muito pela fuga de qualquer possibilidade de categorização. Esta evasão de escaninhos estéticos caracteriza(ria) aquilo que artistas objetiva(va)m não ser caracterizado. Com a herança forte das Vanguardas Históricas da últimas décadas do século XIX e das três primeiras décadas do século XX, vanguardas do período pós-Segunda Guerra Mundial

continua(ra)m indo contra restrições das possibilidades expressivas das artes e rechaçando definições que se pretendiam definitivas.

As Vanguardas Históricas são compostas por artistas e grupos de movimentos como o Simbolismo, Expressionismo, Futurismo, Construtivismo, Dada, Surrealismo, Bauhaus ou Adolphe Appia, Gordon Craig, Isadora Duncan, Vesovolod Meyerhold, Vladimir Mayakovsky, Marcel Duchamp, Antonin Artaud, entre tantos outros. Darwin, Nietzsche, Marx, Wagner, Freud, Einstein, Edison nos lembram que a virada do século XIX para o XX também testemunha uma crise de conceitos e certezas considerável. Aliados à revolução no pensamento humano provocado por estes pensadores, artistas e cientistas, o motor, a lâmpada elétrica, locomotivas, telégrafos e o cinema transformam comportamentos e sociedades. Ainda com ecos do idealismo do Romantismo em buscar o intercâmbio entre diferentes artes, artistas de várias correntes e tendências deixam um legado de ações, textos e manifestos que transitam e querem transitar além das fronteiras convencionais de cada linguagem. Durante todo o século XX, o impacto das duas guerras mundiais foi refletido diretamente numa arte que promovia a primazia da ação testemunhada e de interferência pública como paliativo para a impotência do ser humano diante da destruição inócua. Artistas das vanguardas da primeira e segunda metades do século questionam então de forma radical o conservadorismo de suas linguagens e de seus públicos no bojo de intensas transformações econômicas, sociais e políticas. As fronteiras entre arte e vida se misturam.

Na então nova edição do *Oxford Dictionary* em 1971, 'performance art' é incluída no verbete 'performance' como uma suposta arte de ações realizada por artistas plásticos para platéias presentes. Depois da Segunda Guerra Mundial, outros termos e conceitos já tentam acompanhar uma intensa atividade de artistas em torno do eixo tempo-espço com testemunhas. Estas atividades manipulam nexos com ação corporal e a presença do autor realizando seu processo, sua obra ou sua obra em processo para espectadores, visitantes, público ou testemunhas. Uma das tentativas de conceituação para estas obras foi 'intermídia', cunhado em 1967 por Dick Higgins, do Fluxus (Higgins 1978). Um ano depois, Richard Kostelanetz defendeu o

termo 'teatro dos meios misturados' (Kostelanetz 1970). Mas é '*performance art*' nos países anglo-saxônicos e 'performance' em países de língua latina que consegue abarcar uma prática artística interdisciplinar. Sem desconhecer a herança das Vanguardas Históricas, *performance art* ou performance conteria *action paintings*, John Cage, teatro instrumental, arte conceitual, minimalismo, espacialismo, *Happenings*, *action art*, arte corporal, *aktionism* vienense, arte feminista, *art povera*, parangolés de Oiticica, bichos de Ligia Clark, *environments*, video arte, arte feminista, colaborações, *decollage*, *assemblage*, arte cinética, o neodada do Gutai, *endurance art*, Flávio Império, Artur Barrio, Fluxus, Ruptura ou Laurie Anderson entre tantos outros grupos e artistas.

Em 1981, Douglas Davis já propõe o termo '*post-performancism*' para defender uma arte além do teatro, performance ou artes plásticas. Em 1992, Josette Ferál coloca *performance* como o nascimento de um gênero com a morte de sua função anárquica anti-categorizações. Em 1999, Paul Schimmel anuncia a morte de *performance art* por volta de 1979. No entanto, as referências cruzadas e trocas entre gêneros, híbridos e mo(vi)mentos foram se acelerando durante as décadas de 1980 e 1990, simultaneamente dificultando e promovendo novos termos e rótulos. Autores como Gregory Battcock (1984), RoseLee Goldberg (1984) ou Herbert Blau (1992) reconhecem que 'performance' seria o termo para a contínua expansão do terreno ampliado que *performance art* conquistou. Utilizando um artigo anterior, performance no final do século XX

parece ser um conceito guarda-chuva que abriga uma livre pluralidade de expressões cênicas, sônicas e visuais. Através de performance, inúmeros estudos de diferentes artes revelam um comportamento cuidadoso para evitar novas definições que não respeitem as diferenças e o caráter anárquico das artes em desordenar e escapar de novas categorizações. Performance inclui, entre outros campos de estudo, rituais, festas populares, comportamento cotidiano, linguística, ciências sociais, cultura, psicologia, [performing self, crítica em performance], o evento

teatral, a encenação de peças, drama ou dramaturgia escrita, dramaturgia de imagens e outras produções multi, pluri, anti ou interdisciplinares em frente de platéias em diversos tipos de espaço cênico, além do teatro. O termo e conceito performance vai contra uma visão logocêntrica e exclusiva de teatro como 'a representação de dramas eurocêtricos' (Schechner 1992, 9). Para os estudos de teatro, a metodologia e sistema de criticismo proposto por performance resgata o irrepetível, efêmero, transitório momento de exposição da linguagem cênica com a presença de atores e espectadores: privilegia-se a performance como um dos principais focos de significados do teatro (Queiroz 1999, 249).

Para os estudos e prática de teatro, o texto performático ou o *performance text* é um derivado do significante performance fundamental. Batendo de frente com a visão antagônica quando exclusivista de teatro como domínio da literatura dramática, o texto performático seria o texto da encenação em curso, a *mise-en-scene* fluindo ante e entre os sentidos dos presentes, *la puesta en escena* acontecendo, uma rede intertextual. Ainda há uma defasagem da jovem academia de teatro em reconhecer o texto performático artístico na linguagem cênica. Isso pode dever-se em parte à supervalorização persistente e historicamente descontextualizada da visão aristotélica de teatro em *Poética*. Mais forte razão é a impossibilidade do registro da performance, única, irrepetível, efêmera, transitória. Essa impossibilidade caracteriza um choque frontal com abordagens materialistas de cultura que tem em textos de peças, documentos, partituras, quadros, esculturas, monumentos e edifícios suas evidências para descrever o comportamento humano. O vídeo, o DVD e novas tecnologias alteram um pouco a impossibilidade de registros do evento áudio-cinético- visual e temporal que uma performance teatral, coreográfica, musical ou artística pode ser. Novas tecnologias não podem, entretanto, cortar a impossibilidade de reprodução de um evento caracterizado pela junção de pessoas durante sua vida única, que morre para renascer diferente no próximo dia. Como Dyonisus.

A maioria do teatro, convencional, clássico, familiar e/ou teatro e muito do teatro de pesquisa de artistas com visibilidade internacional e respaldo crítico estaria caracterizado pela representação de um lá-então. Este lá-então é reproduzido em um palco ou espaço eleito, com atores ou atrizes vivendo personagens escritos por um autor ou autora, seguindo marcações de um diretor ou diretora. Performance privilegiaria o aqui-agora do durante da apresentação, seja onde for, de uma ação desenrolada e apresentada por seu autor-ator-diretor-encenador-produtor; o performer tenta ser o próprio meio estético – ele ou ela se colocam como linguagem, processo e obra. Mas esta diferenciação pode não resistir ao fato de que o uso atual quase omnipresente do termo performance abala certezas linguísticas e estéticas anglo-saxônicas e latinas. Na língua inglesa por exemplo, *performance* sempre foi associada à apresentação, representação ou exposição cênica ou musical em frente à uma platéia e interpretação de artistas. Em 1990, o *Diccionario Actual de la Lengua Española* apresenta performance como, entre outros significados, ‘representación de cine y teatro’ e ‘actuación de un artista’ (1219). Estudantes no Brasil me convidam para assistir suas performances, mesmo que sejam representações naturalistas de personagens de Calderón de la Barca, Shakespeare ou Nelson Rodrigues, dirigidos por um diretor ou uma professora.

As águas de performance e de teatro se confundem e confundem. Em 1987, o diretor e acadêmico Michael Kirby lembrava que “todo teatro é performance mas nem toda performance é teatro” (xi). Em 1992, Herbert Blau reconhece sua saudade “de um tempo em que se alguém falasse de performance estaria falando de teatro” (2). Em 1996, Elin Diamond recorda que “se performance é o reverso do teatro convencional, teatro também é o reverso de performance” (4). Em 1997, a artista e professora da New York University, Deb Magolin, por exemplo, celebra que “performance é um teatro de inclusão! Qualquer um pode fazer” (69). Para vários críticos, acadêmicos e artistas no mundo, performance seria o teatro pós-moderno ou teatro contemporâneo de vanguarda.

Ainda persiste uma tendência que considera *performance art* e performance como variações da arte teatral. Esta tendência convive com uma perspectiva oposta que exclui teatro da história de performance e de *performance art*. Ambas perspectivas parecem reafirmar concepções

binárias que não reconhecem um campo artístico ampliado, interdisciplinar, além das disciplinas que se juntaram, chocaram-se ou digladiaram-se até o nascimento de uma outra disciplina, linguagem ou objeto que se independe das matrizes anteriores e continua um caminho próprio. Disciplinas, línguas, países e identidades são universos em construção e negociação com seus meio ambientes. A dialética cultural promove novas mudanças, e se o mundo performa, o teatro continuará sendo um sítio de performances sobre performances do mundo.

Em 1980, Timothy J. Wiles lançava o termo ‘teatro performance’, para descrever uma diversidade cênica revelada por uma dramaturgia e estilos de interpretação distintos do realismo naturalista ou do teatro épico. Essa diversidade também era revelada por inovações formais que, segundo Wiles, haviam criado “uma situação desconfortável para todos os historiadores de estética” (112). Com ‘performance teatro’, a primazia dada ao texto performático questiona encapsulamentos da linguagem cênica em limites da literatura dramática e questiona também hierarquias fixas de criação, direção e autoria. Teatro performance transita por diferentes linguagens artísticas, resultando em outra. Teatro performance assume um espaço intermediário, interdisciplinar, entre *performance art* e teatro.

Nuances interdisciplinares nas artes e ciências ou obras interdisciplinares artísticas não podem ser mais ignorados em sua notória presença em nossa contemporaneidade. Práticas artisticamente interdisciplinares tem uma história que remonta séculos antes de Cristo na prática oriental e ocidental se focarmos o manual para artistas cênicos indiano *Natya-Sastra* ou os festivais gregos. Artistas renascentistas italianos e a ópera barroca apresentam impulsos interdisciplinares claros. Estes impulsos se aceleram de forma radical nas sucessivas transformações estéticas promovidas pelas vanguardas do século XX. Pós 1968 e pós *performance art*, tanto o omnipresente conceito, metodologia de pesquisa e crítica de performance quanto as performances artísticas desenvolvidas nas duas últimas décadas do século XX reforçam a necessidade de abordar-se interdisciplinaridade entre as artes.

Esta brevíssima perspectiva histórica objetiva apontar uma presença e uma necessidade de estudos de um fenômeno interdisciplinar entre as artes. Entretanto, assim como performance, interdisciplinaridade também pode ter uso indevido ou diletante dentro dos

múltiplos ângulos e mundos, simultâneos e paradoxais da supermodernidade. Também como performance, 'interdisciplinaridade' tem desafiado certezas epistemológicas.

Na última década, podemos encontrar novas propostas em torno de disciplinaridades. Judith Butler (1990) e Baz Englers (1996) propõem a discussão de 'pós-disciplinaridades'. Dwight Conquergood e Joseph Roach definem performance para Marvin Carlson como uma 'anti-disciplina' (189). Fechando a década, Roy Ascott usa o termo 'umídiã' (*moistmedia*) para descrever um 'interespaço entre o mundo seco da virtualidade e o mundo molhado da natureza' (9).

Transdisciplinaridade, pós-disciplinaridades, anti-disciplinas e umídiãs atestam todas processos interdisciplinares. Como interdisciplinas artísticas, as pós-disciplinas, anti-disciplinas e umídiãs são 'intermídiãs', são resultantes de disciplinas que dialogaram ou degladiaram-se através de encontro, troca, negociações e/ou choque, gerando uma nova disciplina. Assim sendo, meu entendimento de interdisciplinaridade artística - que *performance art* e teatro performance podem exemplificar - não confere com o simples juntar de disciplinas ou artes diferentes nem muito menos com o improdutivo de realidades pseudo interdisciplinares, que não se tocam nem se trocam. Investigo interdisciplinaridade artística para estudar, ensinar e praticar negociações e intercâmbios entre diferentes linguagens ou disciplinas artísticas que resultaram em novos campos de ação, em outros territórios de mutação artística e de possibilidades expressivas. Interdisciplinas artísticas seriam então outras disciplinas ou intermídiãs tais como as já citadas *performance art* e teatro performance, e dança teatro, *butoh*, música teatro, arte computacional, teatro acústico, teatro digital, instalação robótica, crítica em performance ou vídeo poesia.

Terroristas oficiais e disfarçados continuam a defender fronteiras imutáveis e a dividir pessoas quando só existe uma raça, a humana. Enquanto a natureza se delicia com a diversidade, interesses econômicos impõem modelos hegemônicos, injustos e uniformizantes que querem evitar a particularidade, a convivência ou a diferença. Os mercados globalizados nos orgasmos múltiplos do capitalismo selvagem conquistam novos trilhas para o livre fluir de capitais, mas não de pessoas.

A paz, o livre exercício de sexualidades, igualdade, novas fronteiras e o assentamento de pessoas em condições mais justas são evitadas no Brasil e no mundo por problemas pessoais mal resolvidos, interesses escusos e paranóias governamentais. Como lembrou Lucia Sander em palestra-performance em Maceió neste ano, Einstein dizia que “é mais fácil dividir um átomo que destruir um preconceito”. E Susan Sontag afirmou anos depois que a história do preconceito é tão antiga quanto a história das questões pessoais mal resolvidas. As artes, incluindo performance e outras interdisciplinas artísticas, vazam esses escudos anti-transformações e tentam exemplificar outras possibilidades de outros mundos, simultâneos e distintos, que se trocam e produzem outros mundos, inclusivos e questionadores de absolutismos restridentes. A batalha continua, sintomática, enigmática e performática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASCOTT, R. Arte emergente: interativa, tecnoética, e úmida. Trad. C. M. Costa. *Anais do 1 Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*. Brasília: Universidade de Brasília, 1999, p.19- 29.
- BATTCKOCK, G., e NICKAS, R. (eds.). *The Art of Performance*. Nova York: E. P. Duncan & Co., 1984.
- BLAU, H. The Prospect Before Us. *Discourse*, Washington, vol. 14.2, 1992, p. 1-25.
- BUTLER, J. *Gender Trouble*. Londres e Nova York: Routledge, 1990.
- CAMPBELL, P. (ed.). *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1996.
- CARLSON, M. *Performance: A Critical Introduction*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- CONNOR, S., *Postmodern Performance*. In CAMPBELL, P. (ed.). *Analysing Performance: A Critical Reader*. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1996, p. 107-124.
- DAVIS, D. Post-Performancism. *Artforum*, Nova Iorque, vol. 20.2, 1981, p. 31-39.

DIAMOND, E. (ed.). *Performance & Cultural Politics*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

ENGLER, B. *Postdisciplinarity*. In: FARIA, N. (ed.). *Language and Literature Today*. Brasília: Universidade de Brasília, 1996, p. 852-859.

FÉRAL, J. What is Left from Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre. *Discourse*, Washington, vol. 14.2, 1992, p. 142-62.

GOLDBERG, R. *Performance: The Golden Years*. In BATTCKOCK G. e NICKAS, R. *The Art of Performance*. Nova York: E. P. Duncan & Co., 1984. p. 71-94.

HIGGINS, D. *A Dialectics of Centuries*. Nova York e Barton: Printed Editions, 1978.

KIRBY, M. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

KOSTELANETZ, R. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Media Performances*. Londres: Pitman, 1970.

MAGOLIN, D. A Perfect Theatre for One: Teaching "Performance Composition". *TDR*, Nova Iorque, vol. 41.2, 1997, p. 68-81.

QUEIROZ, F. A. P. V. de. Will All the World Become a Stage? The *Big Opera Mundi* of La Fura dels Baus. *Romance Quarterly*, Washington e Sheffield, Inglaterra, vol. 46.4, outono 1999, p. 248-254.

SCHECHNER, R.. *The End of Humanism*. Nova York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

A New Paradigm for the Theatre in the Academy, *TDR*, Nova York, vol. 36.4, 1992, p. 7-10.

SCHIMMEL, P. (ed.). *Out of Actions: between Performance and the Object, 1949-1979*. Londres e Nova York: Thames and Hudson, 1998.

WILES, Timothy J.. *The Theatre Event*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

O corpo na letra: o transgênero performático

Graciela Ravetti

Universidade Federal de Minas Gerais

Alcibíades diz de Sócrates:

“Sócrates diz ser de todo inepto e não saber nada. Não é essa uma figura comparável à dos Silenos? Claro que sim, pois não é outra coisa que uma veste exterior que usa, como a figura talhada de um sileno; mas ao abri-lo, queridos irmãos; vocês não imaginam quanta sabedoria é possível ver nele...! Na frente dos outros dissimula e não os leva a sério; mas quando fica sério, e abre seu interior, não sei se algum de vocês tem contemplado na sua alma imagens do divino. Eu as contemplei uma vez, e se me apresentaram tão divinas e áureas, em todo sentido tão belas e admiráveis, que instantaneamente resolvi que deveria fazer tudo o que Sócrates me ordenasse” (Banquete, Platão)

I

Se tentássemos explicitar uma teoria da cultura hoje, que levasse em consideração as interações globais e os contextos (uma intercontextualidade) teríamos que partir de imagens de fluxo e incerteza e da própria experiência da proliferação, ao mesmo tempo contundente e efêmera, de imagens de todo tipo; da observação dos movimentos migratórios massivos; da sofisticação invasiva e instrumentalizável dos médios de comunicação de massas e dos eletrônicos, das infinitas formas de mediação e seus desdobramentos efetivos e possíveis e, sobretudo, da construção da globalização, hoje em curso. A princípio, as práticas performáticas são geradoras de contextos e os contextos são efeitos de

transformações e movimentos gerativos de outros contextos. Os contextos são produzidos por práticas discursivas e não discursivas e os elementos que os compõem e integram são explícitos e implícitos, visíveis e invisíveis, conscientes ou não.

Diz Michel Serres que:

Cansados desses jogos enganadores, dessas trapagens, sonhando que nossa vida breve escape a esse tempo monótono de sangue e de morte, esperamos voltar a uma instância de confiança que não engana nem trapaceia, para uma teoria do conhecimento que reúna as ciências exatas e as ciências humanas. Novo saber, nova epistemologia, homem novo, educação nova, só escaparemos à morte coletiva nesta condição. (p. 45-46)

Uma teoria da cultura onde a Performance tem reservado um lugar de importância ainda não quantificada nem ponderada devidamente. Por sua natureza (pelo menos de acordo com minha própria definição e descrição de Performance) participa de todos e cada um dos elementos variáveis e determinantes dessa teoria.

As ciências humanas vigiam, as ciências exatas observam. As primeiras têm a idade dos mitos, as outras, novas, nasceram conosco, têm a idade da história. O mito, o teatro, a representação, a política não ensinam a observar, incitam a vigiar. (...) Para que serve a teoria? Para vigiar as relações ou para examinar os objetos? (SERRES, 2001, p. 34)

Vejo a performance como uma forma de genealogia. A genealogia é uma força que nos conduz ao interior da própria cultura, quer dizer, às disposições culturais e estilos que estão fortemente assentados e arraigados nas instituições e na história dos habitus locais” (APPADURAI, p. 88). As práticas performáticas, quando se articulam umas com as outras, alcançam também o status de fatores de historização — ou seja, vão se inscrevendo no conjunto maior e exterior do local, tanto no que a performance tem de resistência ao efêmero através de seu aspecto de repetição ritual como pelo que a performance tem, precisamente, de

efêmero, por ser objeto único e sem repetição possível. A performance é produzida, também, na complexa imbricação de práticas discursivas e não discursivas, de elementos que permanecem e são a matéria do que constitui a transmissão cultural endógena (por isso, genealógica) e de aqueles elementos que fazem a prática, única. Articulação de um contexto com outros. Por um lado, se produz uma gênese, uma origem de origens, às vezes a ficção de uma origem, novos procedimentos, e por outro, essa articulação traz o mistério do arcano, do que vem de antes, de um espaço residual, delineado pela memória corporal, convocado pela memória performática e atávica.

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, 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.

Pode-se pensar que cada performance, de algum modo, implica outras performances, anteriores (do passado) e sincrônicas (do presente). Por um lado, a cada efêmera prática — efêmera mas nem por isso passageira nem transitória — emerge um significante novo (outra possibilidade performática) com o qual é possível que os grupos se identifiquem. E esse significante novo, transcriado, vai inscrevendo a performance em novos saberes históricos, transbordando os nacionalismos e tribalismos fundamentalistas. Uma história que tenderá não à amnésia, como advertia Adorno falando da fossilização da memória histórica oficializada e imobilizada. O que os novos saberes constroem é uma constante recuperação e apresentação do passado. Como diz Alcibíades de Sócrates quando deixa alguém ver seu interior: “não sei se algum de vocês tem contemplado na sua alma imagens do divino. Eu as contemplei uma vez, e se me apresentaram tão divinas e áureas, em todo sentido tão belas e admiráveis, que instantaneamente resolvi que deveria fazer tudo o que Sócrates me ordenasse”. Alcibíades sente o peso performático e o peso performativo da presença total de Sócrates.¹ A partir dessa

fascinação do simbólico, ele pode entregar sua vida nas mãos de Sócrates. Assim também essa (re) apresentação do passado, das tradições, pode ter o peso da significação performática e exercer efeitos performativos outros, tendentes à humanização da vida.

Neste particular se inscrevem os conhecidos debates contemporâneos sobre memória (oralidade) e história (escrita); repertório e arquivo; mito e história; dialeto e língua; colônia e metrópole; terceiro e primeiro mundos; poetas e loucos vs. normais.

A Performance possui um germe interno que a constitui de forma sutil e este é justamente o ponto que incita à contradição, ao ataque, e convoca à defesa: o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar este fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro; entre o mostrar e o refletir sobre o mostrado. No fundo, as questões neurálgicas são as relacionadas às perguntas: a Performance é preparada ou espontânea?; se for preparada, em quê se distingue do teatro tradicional?², a Performance se repete ou existe como um sopro que não pode assemelhar-se a outro? E outras: a recente e progressiva descoberta 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 de destruição de saberes corporais, ao mesmo tempo em que afirma registrá-los para a posteridade, para a história, não seria um novo caso de desprestígio da teoria nascida na “periferia” do “centro”, já que este tipo de literatura em muitos casos é produzida justamente em tais regiões?

Sobre a Performance escrita 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 a 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, ao mesmo tempo, ficcional, teórico e de exposição do si-mesmo? Em que medida as respostas a estas perguntas passam a fazer parte dessa nova teoria da cultura?

II

Transgênero performático: a escrita como arquivo.

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 arquivamento. 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, ou seja, por nosso ser no mundo: é porque tudo o que somos e o que sabemos nos remetem sempre além do sacralizado pela escrita e, mais que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua – qualquer língua – nos permite articular.

Derrida, em *Mal de Archivo*, levanta hipóteses que concernem à *impressão da assinatura freudiana* sobre “su propio archivo, sobre el concepto de archivo y de archivación [...], sobre la historiografía”³ (DERRIDA, 1997, p. 13). Trataria-se, no caso de Freud, de um projeto de saber, de prática e de instituição. Pergunto-me se poderíamos aproveitar esta reflexão de Derrida para pensar em algo assim como uma *assinatura plural*, aquela que reúne a um e mais assinantes, anônimos em sua individualidade, mas identificáveis em sua *grupalidade*. Uma assinatura *floral, ramificada, performática* com tendência a funcionar como performativo. Então, o arquivo performático estaria chamando a uma assinatura e a um depositário e encarregado dessa assinatura, aquele que traz consigo não só uma denominação – o *representante* -, mas também um saber cuja posse lhe foi garantida pelo grupo. A assinatura *performance* seria o que diferencia essas práticas – performáticas – das demais; a entrega se faz a quem se responsabiliza por essa performance:

como executante, como observador, como testemunha, como teórico, como crítico ou cumprindo mais de uma função. O consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e se projeta 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 afuera⁴, afirma Derrida (1997, p. 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, 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 desde 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 e o movimento 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, sensibilizar-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, produza, como consequência, novos códigos que permitam aos leitores sensibilizar-se também.

Geertz falava em 1980 do desdesenho dos gêneros e Appadurai se pergunta já por um “pós desdesenho”. Eu penso em redesenhos, em mapas que estamos obrigados sempre a tentar decodificar com as ferramentas

de que dispomos no momento para poder entender e interagir na cultura na qual vivemos; mapas já existentes, mapas novos, mapas futuros. Por outro lado, não existem dúvidas para mim de que os diferentes modos de performance cultural são definíveis, também, por seu papel mediador não só em direção ao exterior, mas também ao interior do grupo. Mediação que recarga os signos de sentidos e produz história e genealogias.

Por que transgênero? O prefixo *trans* se refere a ‘movimento para além de’; ‘através de’; ‘posição para mais além de’; ‘posição ou movimento de passagem’; ‘intensidade’. Neste caso, o utilizo no sentido de ‘ir 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 intensificar esses gêneros em sua especificidade, os homogeneiza porque são transpassados pela experiência performática.

O performático se encontra 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 – romântico, barroco, clássico, 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 sensações⁵.

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 no alvo já que o narrado são menos elucubrações abstratas e mais ações, mais corpo se abrindo passo entre outras linguagens. Essas outras linguagens são sempre as do presente do leitor performer. Possibilita, ainda, 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 do corpo na letra

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

APPADURAI, Arjun. *La modernidad desbordada*. Dimensiones culturales de la globalización. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la Genealogía, la Historia. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1980. pp. 7-29.

MELÉNDEZ, Priscilla. La retórica del performance en Diatriba de amor contra un hombre sentado, de García Márquez. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. LXVII, julio-septiembre 2001, n° 196, p. 539-555.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: *Diálogos latinoamericanos 4*. Aarhus, Dinamarca, Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001. (a) Performances autoficcionais. In: *Margens/ Márgenes*. Belo Horizonte – Mar del Plata. Caderno de cultura, n. 1, maio 2001. (b)

RAVETTI, Graciela. Gênero e performance na narrativa latino-americana contemporânea de mulheres. In: LIMA DUARTE, Constância, RAVETTI, Graciela e ARBEX, Márcia. *Performance, exílio, fronteiras: errâncias*

territoriais e textuais. Belo Horizonte: Depto. de Letras Românicas, Faculdade de Letras, Poslit: 2002. (a)

RAVETTI, Graciela, ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/UFMG, 2002. (b)

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados I. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Brertrand Brasil, 2001.

TACUSSEL, Patrick. Autoridade e autenticidade da palavra. *Geraes, revista de comunicação social*. n° 50, junho de 1999. Belo Horizonte: Depto. de Comunicação Social e Programa de Pós-Graduação em Comunicação social da FAFICH/UFMG.

NOTAS:

- ¹ Em outro artigo sobre o tema, defino esses termos da seguinte forma: “Haveria, então, duas expressões complementares: «narrativas performáticas» e «vínculos performativos». As primeiras —as narrativas performáticas— poderiam vir a ser decisivas no momento do questionamento e da resistência aos segundos —os vínculos performativos— nascidos a instâncias do poder estabelecido. Acredito que encontramos estes critérios anunciados já em Freud, quando ele dizia que um sujeito é o efeito de um conjunto de marcas materiais e não uma entidade espiritual que se debate entre os enganos dos sentidos. E, ainda, que o sujeito se constitui em uma atribuição respeito de essas marcas. Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente.

O poder performativo do discurso oficial, assim como o das teorias culturais de qualquer signo —sobretudo quando estas alcançam um lugar legitimado e se fazem escutar— reside, por um lado, na faculdade que esses discursos têm de definir, com antecipação, a condição de existência

dos sujeitos de uma sociedade dada: definem, por exemplo, o que é *efetivamente* o latino-americano, o feminino, etc. Neste caso, a sobredeterminação dos discursos obstaculiza a possibilidade de assumir posições identitárias não condicionadas de antemão pelo poder, ou seja, impede atos de emancipação efetiva. Entretanto, podemos trabalhar com a hipótese de que a tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso do poder, da qual os sujeitos são objeto, é já um passo no caminho de assumir novas estratégias, dentre as quais observo: os atos performativos ilocutórios — sérios, no sentido da teoria dos atos de fala —, dirigidos e conscientes, públicos ou privados; e os atos performativos paródicos (aos que se referem, entre outros e de diferentes maneiras Judith Butler, Bhabha e Fanon). Esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos. Um dos lugares privilegiados para «programar» esses atos é a literatura.” (RAVETTI, 2002: pp. 31-32)

- 2 MELÉNDEZ, 2001, p. 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: *performnace 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*”. (*Negotiating Performance*”, pp. 49-50 traducción de Meléndez - inglês)
- 3 “seu próprio arquivo, sobre o conceito de arquivo e de arquivamento [...], sobre a historiografia”
- 4 “Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Nenhum arquivo sem um fora”
- 5 MELENDEZ, 2001, p. 542, citando a 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”.

A performance dos personagens de rua

Guiomar de Grammont
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP)

Como procuramos discutir neste ensaio, o tema que, na falta de um termo mais adequado, chamamos « personagens de rua » desafia todas as concepções estabelecidas sobre os diferentes sentidos que conferimos à idéia de «performance». Todos aqueles que um dia viveram ou passaram mais detidamente por uma pequena cidade, tiveram a oportunidade de conhecer uma ou outra dessas personagens que perambulam pelas ruas, sendo conhecidas por todos e caracterizadas, em geral, por um aspecto em particular, uma *mania* qualquer, muitas vezes um comportamento repetitivo, que as identifica e que se torna a sua marca diante da coletividade. São figuras que, com certeza, existem também nas grandes cidades, porém, nelas, passam despercebidas, levam sua existência anônimas e sem identidade, confundidas à multidão que as cerca. Nas pequenas comunidades, ao contrário, costumam ser apropriadas como parte de um acervo de tradições vivas que compõem a memória coletiva, ainda que essa apropriação não se dê sem conflitos e contradições.

Falar da «performance» desses personagens de rua é entrar em um terreno arriscado por muitas razões: em primeiro lugar, porque o termo pressupõe uma unidade entre essas personagens que está longe de se verificar na realidade. Em Ouro Preto, por exemplo, não parece haver nada em comum entre a famosa Sinhá Olympia, que caminhava pelas ruas contando histórias do passado como se as tivesse vivido; a Maria do Papel, que recolhe papéis e neles escreve incessantemente; o Canelinha, que anunciava as mortes pelas ruas; o Angu, que diverte os estudantes na praça com discursos que vão além das fronteiras do absurdo e tantos outros. Na verdade, são razões muito diferentes aquelas que as fizeram atravessar essa linha tênue que parece nos manter dentro de um

determinado universo de atitudes não menos repetitivas e convencionais, mas que não se destacam, justamente por se diluírem em um conjunto muito mais amplo.

Não sabemos o que teria provocado essa passagem, porque, em cada um desses casos, com certeza, o processo se diferencia, apresenta-se com uma singularidade e particularidade irreduzíveis a qualquer esforço de universalização. A homogeneização dessas personagens, muitas vezes, compõe discursos psicanalíticos empobrecedores, que procuram patologizar comportamentos que fugiriam do mundo padronizado considerado o *normal* perante aquilo que seria o *excêntrico*. Ainda que a palavra *anormal* hoje seja evitada nesses discursos politicamente corretos, muitas vezes, a abordagem estigmatizadora permanece. A solução, ao tratar dessa questão, é procurar produzir uma reflexão que se oriente, não para a compreensão do fenômeno que se processa no íntimo dessas figuras, o qual seria inapreensível, mas procurar observar o horizonte recepcional, ou seja, em que medida o papel vivenciado por elas altera e provoca um efeito diante das comunidades nas quais se inserem. A escuta da cidade também inventa a personagem, à maneira de como a atual teoria da leitura compreende o texto. Um exemplo: em uma cidade como Ouro Preto, onde circulam muitos turistas e estudantes, essas personagens tendem a « eclodir » com mais facilidade do que em outros lugares, porque essa é uma forma de garantir uma identidade, de sair do anonimato, chegando mesmo a se monumentalizarem, tornando-se mais uma das atrações da cidade. Foi o que ocorreu com a personagem conhecida como Sinhá Olympia.

Outro problema em relação a esse tema reside justamente no sentido do termo *performance*, em que medida ele poderia ser aplicado ao comportamento dessas personagens, comportamento que produz, muitas vezes, um efeito plástico ou teatral involuntário. No caso, compreendemos *performance* em seu sentido mais amplo, como expressão da experiência da alteridade. As próprias ações quotidianas seriam uma *performance* no sentido em que constituem um conjunto de situações que se repetem, no qual as ações encontram-se circunscritas nos limites das expectativas sociais e nesse espaço são experienciadas as relações e conflitos entre a pessoa e o Outro. (BIÃO, 1996, p. 13). Se supomos a *performance* como expressão da experiência da alteridade, poderíamos incluir nesse

conjunto expressões como as das personagens de rua, embora essas manifestações ocorram aparentemente à revelia, como que construídas independentemente dessa alteridade e, muito menos, de um efeito ou resposta do Outro.

Como se poderia definir a «atuação» das personagens de rua dentro da condição liminal de que fala Victor Turner, essa zona de diferença entre a ação teatral e a vida que implica a espetacularização do que se vê em cena? (Cf. TURNER, 1982) Na atuação da personagem de rua, parece ocorrer uma coincidência entre a vida e o teatro. Essa coincidência, porém, vai a um limite mais extremo ainda do que o que jamais se logrou alcançar no espaço teatral. Mesmo o teatro do absurdo, por exemplo, onde a aparente inação faz com que o *non-sense* da existência se revele na repetição, não alcança a radicalidade do que se percebe nos processos revelados por muitas das personagens de rua.

Para compreender como se dá essa radicalidade é interessante partir de uma compreensão de como ocorre a relação com a alteridade no mundo cotidiano, para pensar como ela seria alterada no jogo teatral e, enfim, até que ponto iria essa alteração na atuação da personagem de rua. Ora, o conhecimento dos limites da existência do homem como um ser social por definição, acontece na convivência permanente da pessoa com a alteridade. Desde o nascimento (talvez antes, quem sabe?) o indivíduo confronta-se com a impossibilidade de ter todos os seus desejos atendidos e passa a desenvolver estratégias para satisfazê-los que envolvem imediatamente a expressão, através do choro, por exemplo e procura, cada vez mais, espetacularizar esse sentimento, torná-lo mais forte e, portanto, mais eficaz. « O fundamento da teatralidade está nessa consciência mais ou menos difusa que a pessoa vai desenvolvendo ao passar dos anos, de que é preciso negociar com a alteridade para satisfazer os desejos. » (BIÃO, 1996, p. 13). Como coloca Huizinga, à condição liminal que caracteriza as práticas espetaculares, acrescenta-se uma segunda condição, que é a dimensão lúdica, ou seja, através do jogo esta negociação fundamenta a vida pessoal e social. (Cf. HUIZINGA, 1951)

Esses ritos e rotinas do dia-a-dia, concretizados e vividos em formas que se repetem (como nos ensaios para o teatro) compõem a teatralidade cotidiana e tornam a vida possível. Como coloca Erasmo de Rotterdam, a vida não passa de « uma contínua performance na qual todos atuam usando

máscaras diferentes, assumindo determinados papéis, até que o diretor os retira do palco. » E o autor acrescenta : « tanto no palco, como na vida, tem-se a mesma maquiagem, o mesmo disfarce, as mesmas eternas mentiras!... » (*apud* EVREINOFF, 1996, p. 96). Os ritos, rotinas (mas também as práticas espetaculares), que organizam a vida no tempo e no espaço, são imprescindíveis para que se possa viver, conviver e vivenciar. Mas há também momentos na vida durante os quais o conhecimento se revela de modo espetacular. Isso ocorre quando se quebra o fluxo desses ritos, quando algo extraordinário acontece. Esses momentos compõem uma espécie de *espetacularidade*, ou de teatralidade extraquotidiana. (BIÃO, 1996, p. 13) Nas sociedades mediáticas de hoje essa mecanização da existência é espetacularizada e assistimos, cada vez mais, ao condicionamento do desejo para atender às necessidades da indústria de consumo.

Essas personagens parecem ter abandonado do propósito a segurança dos alicerces que nos mantêm nessa esfera que chamamos « real » e, em algum momento, parecem começar a viver « realidades » não mais estáveis, mas lúdicas, imprevisíveis. Todos nós temos sonhos e delírios, mas temos também essa cadeia, muito bem urdida por nosso consciente, para manter esse universo oculto em sua cela escura, eclodindo apenas quando essa armadura se torna mais ou menos fluida: ao mergulharmos no sono ou quando nos defrontamos com situações que exigem respostas mais instintivas.

Para tudo que dizemos, para cada gesto que fazemos existe uma resposta já dada no horizonte do possível, enquanto que essas personagens parecem viver em um mundo de respostas inesperadas. Por isso, muitas vezes, embora possam encontrar um novo lugar dentro da comunidade social, sua exclusão evidencia-se sempre, em maior ou menor medida. Seu problema reside no fato de que revelam justamente aquilo que precisamos todos esconder para viver em sociedade, ainda que soframos tanto por nos tornarmos escravos desse «mal-estar na civilização», como o chamava Freud. Estar inserido em um grupo social implica a aceitação de um acordo tácito, significa participar de um jogo onde todos conhecemos as regras e, mesmo a transgressão delas, obedece a determinados limites. São impulsos que precisamos sufocar para sermos

capazes de viver em um mundo onde há um abismo entre desejo e realização, vontade e potência.

Essas personagens, muitas vezes sem intenção, colocam em cheque esses limites, rompem o dique que mantinha produtivas águas que, agora, se mostram violentas, caudalosas. Por isso elas ameaçam, ao mesmo tempo em que produzem um fascínio. A mesma razão que as torna emblemáticas, faz com que elas sejam estigmatizadas dentro da cidade. Ao recusar o jogo pré-estabelecido da vida em sociedade, elas revelam a falta de sentido da existência, o vazio da maior parte das buscas humanas. Esse vazio nada mais é do que a consciência de que somos efêmeros. Nascemos para morrer. Somos seres «para a morte», como diz Heidegger. Então, qual o sentido de construir os alicerces morais, as convenções, os limites que parecem tornar possível a existência?

Mesmo que não seja essa a intenção dessas personagens, o incômodo que elas produzem reside no fato de que exprimem a voz do desejo. O desejo lâmina: que trespassa e sacrifica, em sua pira incandescente, as nossas máscaras, desnudam o teatro de que fala Erasmo de Rotterdam, a nossa hipocrisia, nossos gestos ordinários, quotidianos. Elas fazem brotar o que não queremos ver, nossos monstros e demônios, nossos desejos inconfessáveis, o que temos de mais visceral.

Por outro lado, são bem toleradas, porque, à maneira dos bufões tão comuns nas cortes do passado, magnificamente retratados nas peças de shakespearianas, embora incomodem, essas personagens não chegam a subverter a ordem social. À maneira do que ocorre na sátira (Cf. HANSEN: 1982), elas podem produzir – embora não necessariamente - uma espécie de liberação das tensões que perpassam a vida em sociedade. Dentro desse quadro de valores, a atuação das personagens de rua é transgressora, ainda que não opere rupturas. Sobretudo porque, quando ameaçam excessivamente, são retiradas do convívio social.

Dentro do campo mais estrito da história da arte, se tomamos o termo performance no seu sentido de arte de fronteira, como contínuo movimento de ruptura, que penetra em domínios da existência tradicionalmente não percebidos como arte, ela acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. A performance, nessa conceituação, proposta inicialmente por Rose Lee Goldberg (GOLDBERG, 1979, p.

40), está ontologicamente ligada à *live art*, ou seja, arte ao vivo e também a arte viva, uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, deselitizando-a e despindo-a de sua função aurática, no sentido que Benjamin dava ao termo (BENJAMIN, p. 1984). A *live art* procura resgatar a origem ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, colocando-a numa posição “viva”, modificadora. Buscando atuar no chamado *real time*, procura reforçar o instante e romper com a representação (COHEN, 1989, p. 66), o que leva necessariamente ao imprevisível, tornando, mais ainda, o espectador, um participante do processo, capaz de nele atuar e alterar seu curso.

Esse movimento acaba provocando um paradoxo, pois, se por um aspecto, a arte é retirada de sua posição sagrada, inatingível, o extremo dessa contestação é a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, caminhar passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. Nessa época John Cage chega a dizer, por exemplo, que “gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro”.

Ora, o que é a performance da personagem de rua, senão um constante *happening*, onde vida e arte se fundem? Essa performance, por ser espontânea, inintencional, de alguma maneira, seria mais interessante do que a *body art*, onde o artista visa ser o sujeito e o objeto de sua obra. Em muitas das personagens de rua, como Olympia, por exemplo, que criou um « tipo » para si mesma, essa coincidência entre sujeito e objeto é natural, seria quase automática, não fosse tão estética. O *real time*, a *mise-en-scène*, a *collage*, características que fazem parte da performance como forma artística, encontram-se também, ainda que, inintencionais, em muitas das personagens de rua. Ali, contudo, desaparece a ambivalência entre personagem e ator. Eles são, de fato, a mesma pessoa. (OLF, 1981, p. 34; COHEN, 1989, p. 95) A partir dessa reflexão, tendo em mente, ainda e mais do que nunca, a busca que compõe especificamente o universo performático, de uma visceralidade originária, quase pré-linguística, busca que parece fadada ao fracasso, poderíamos perguntar: por ser inintencional a *performance* dos personagens de rua deixa de ser arte?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade Técnica*. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Col. OS PENSADORES)
- BLÃO, Armindo. Estética performática e cotidiano. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. (org.) *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: EdUNB, 1996. p. 12 – 20.
- CARLSON, Marvin. *Performance*. London, New York: Routledge, 1996.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: EdUSP, 1989.
- EVREINOFF, Nikolas. In: TEIXEIRA, J. G. L. C. (org.) *Performáticos, Performance e Sociedade*. Brasília: EdUNB, 1996. p. 96 -106.
- GLUGSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance: Live Art from 1909 to the present*. London: Cox and Wyman Ltd., 1979.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens – essai sur la fonction sociale du jeu* Paris: Gallimard, 1951.
- OLF, J. Acting and Being: some thoughts about metaphysics and modern performance theory. *Theatre Journal*, 31 (1) 34-45, 1981.
- PELZER, B. Questions a la performance. *Theatre / Public*, 62, 61-63, 1985.
- TURNER, Victor. *From ritual to theater – the human seriousness of play*. Nova York: PAJ, 1982.

A Linguagem da transgressão: Galemiri e Gambaro

Jane D'arc
UNI-BH

Tento buscar um conceito de performance que possa me apoiar teoricamente para escrever este texto: Richard Schechner (1994), que a define como “comportamento recuperado”, Renato Cohen (1989) “arte de fronteira”, ou Victor Turner (1982) “*insights* para a formação da identidade; valores e objetivos da cultura vistos em ação.” Dentro de um comportamento bem típico da pós-modernidade, vou me apropriar dos três conceitos, sem, contudo, aprofundar-me em nenhum e, algumas vezes, misturando os três num só momento da análise.

Como é sabido, a linguagem é uma das formas de opressão. Vem de longa data, desde quando os jesuítas aprenderam a língua dos nativos para catequizá-los e impor, assim, a cultura do branco que chegava para colonizar o continente. Desde esse momento, pode-se encontrar outros exemplos, como, hoje, o dos discursos dos políticos, pré-eleições, aliadas às suas performances (como desempenho atoral) com um objetivo bastante óbvio. Ou mesmo, a exigência do domínio da língua culta num país onde alguns milhões de habitantes são analfabetos e, automaticamente, excluídos dos mecanismos de sobrevivência de uma sociedade que já tem, mas não assumida oficialmente, uma “segunda” língua, o inglês, como diferencial na escolha de um futuro empregado.

Griselda Gambaro e Benjamin Galemiri, pelo menos nos seus textos dramáticos, propõem-nos uma saída para esse, digamos, entrave “linguageiro”, ou seja, propõem-nos personagens cujos discursos performáticos se aproximam ao conceito de Cohen. São discursos que rompem com a ordem estabelecida, provocando às vezes um paradoxo, pois, em alguns momentos não conseguem fugir a ela. No texto dramático *El solitário* de Galemiri, algumas personagens desconstroem a imagem masculina, definida aqui como aquela reconhecida por uma sociedade

patriarcal. Tab e Robin se comportam como dois homens, mas são frágeis, solitários e sentem uma atração um pelo outro. Rejeitam o contato físico. “*ROBIN: Bueno habrá que despedirse y toda esa historia de los abrazos, me repugna...*”, (GALEMIRI, 2000, p. 80) mas não conseguem evitá-lo, pois é esse contato, que, na realidade, desejam.

ROBIN: Me acabo de mear y cagar por miedo al tren. Usted me saca el pantalón, los calzoncillos largos y luego saca de la maleta una muda y... TAB: ¿Y eso no lo puede hacer usted? ROBIN: No me puedo mover amigo... Hágalo por favor... Se lo ruego.... Se miran, finalmente Tab acepta ayudarlo y se aproxima a Robin. Con un poco de asco pero resignado, comienza a sacarle los pantalones. Robin tiene atados a las piernas varios cuchillos. Se abalanzan uno sobre el otro. Forcejeos. Apagón. Las luces vuelven. Tab y Robin sentados en el vagón uno frente al otro. Se observan, tensos. (GALEMIRI, 2000, p. 85).

A degeneração situacional proposta por Galemiri nessa cena, confunde-se com a degradação do homem. Toda a obra de Galemiri é um embate frontal e sexual que não permite vítimas ou vitimários. Podemos dizer que Galemiri nos propõe um teatro de imagens e uma nova forma de trabalhar a linguagem como abstração. A performance, já de acordo com Schechner, assume aqui, um papel de destaque nesse teatro (pós-moderno), ao tornar “vivo” o comportamento; o desejo não assumido das personagens.

Griselda Gambaro é argentina, escreve teatro desde o início da década de 70, quando a Argentina começava um processo de repressão e censura. Com uma linguagem impactante, propiciará um estudo de uma linguagem libertadora no âmbito social, genérico e político. Benjamín Galemiri é chileno de origem judaica e escreve desde o final da década de 70, quando recebe o prêmio universitário com a obra dramática *Escaparate* e seu país vivia igualmente, um processo de ditadura. Dono de uma linguagem transgressora, mas sexista, desconstrói as características patriarcais¹ de um discurso esteticamente revolucionário.

As relações pessoais são neuróticas, incompreensíveis e o domínio dentro delas será estritamente masculino, sem lugar para o amor. Essas relações serão movidas pelo caos onde podemos resgatar a referência *macho/hembra*, já que o casal homem/mulher é simplesmente desconfiável. As personagens sempre muito masculinas, somente querem cumprir com sua tarefa caçadora, seu colecionismo sexual, e após cada “conquista” partem em busca de outra, assim sucessivamente. Galemiri rompe com essa “normalidade” da vida cotidiana, com um texto impregnado de subversão verbal e corporal cujo centro será o sexo como uma “batalha inconclusa”.

Se Benjamín Galemiri nos faz questionar nosso comportamento através de imagens que chocam, Griselda Gambaro, propõe-nos uma estética cuja função é provocar no seu receptor uma inquietação que pode levá-lo a um questionamento dos acontecimentos diários ou históricos que marcam sua vida. Ainda que possamos vincular o teatro de Griselda Gambaro com o contexto sócio-histórico, não podemos pensar sua dramaturgia como um realismo stanislavskiano, pois *“no es que el arte se mezcle con la vida; por el contrario, su modo de manifestarla es un acto cuya vitalidad consiste en retraerse a una esfera no regida por la vida, donde sólo valen las exigências que el arte impone”* (STANISLAVSKI:1994, p.39), Griselda Gambaro, dessa forma, poderá desconstruir o discurso oficial, fazendo dele sua arma contra a arbitrariedade e para isso, utiliza várias linguagens. Essas linguagens não são somente as genérico-femininas, como as entende o patriarcalismo, ou seja, irracionais, desorganizadas, mas também, as canonicamente literárias como, por exemplo, a metáfora, a inversão de gêneros e mesmo a desconstrução da suposta unicidade entre os diversos signos constituintes das identidades culturais, genéricas, sociais etc.

Através dessas linguagens, Griselda Gambaro cria um discurso que vai permitir a articulação das entrelinhas e visualizar o texto do dominante, aquele que castra, proíbe, reprime. Trata-se de construir um discurso próprio com *“palabras impropias (ajenas y robadas) capaces de subvertir el dogma colonialista de la pureza y originalidad del texto fundante”*. (RICHARD, 1993, P. 61) Proporciona-nos, também, textos que *“insisten obstinadamente en transmitirnos un mensaje esencial: la articulación de un discurso – verbal, gestual o de comportamiento – que nos otorgue identidad ante nosotros mismos y ante los demás”*.

Observamos que não é só através do gênero e linguagem que se exclui ou domina, mas também através da raça, das hierarquias sociais. Na peça, dramática *La Malasangre*, Griselda Gambaro utiliza-se de palavras semanticamente inofensivas para que o vitimário exerça seu domínio.

Padre (remeda): ¿Por qué, por qué? Por su linda cara. (Se acerca y le da vueltas alrededor) Y es limpio. (Le pasa el pulgar por la mejilla) Afeitado. (Señala la joroba) ¡Pero esto! ¿Me deja... tocarla? Da suerte. (Ríe) ¡Hombre afortunado!

Rafael (pálido de humillación): Soy un buen profesor”.
(GAMBARO:1994)

No texto dramático *El seductor* de Benjamín Galemiri, encontramos, também, um jogo de poder, porém libidinoso, sensual que não foge à intenção de querer apoderar-se da mulher tornando-a submissa às vontades masculinas. Segundo Tubert, a libido não é uma característica masculina ou feminina. “*Se la vita sessuale è governata dalla polarità maschile-femminile, la sua forza pulsionale, la libido, è indifferenziata*” (TUBERT:1996, P. 48) deveria assim, “servir” tanto de arma para o homem quanto para a mulher. Mas no caso específico, o homem, toma-a como dono e criador dessa linguagem, atingindo o ponto mais vulnerável da sua vítima: a vaidade aliada à solidão.

ABRAHAM: Mira usted hacia el cielo con tanta clase... Me dan ganas de besarla... inmediatamente... toda usted señora. SARA: ¡No! ABRAHAM: Yo sé que no.. No la merezco a usted... Ni un poquito siquiera... SARA: No... (...) *ABRAHAM (aparte): La hembra se defiende bien, con alguna clase de talento. De uno a diez, nota ocho al menos. (A ELLA) Está bien. Usted lo ha conseguido. Siempre lo consigue todo... ¿Sabe lo erótica que es? ¿Lo sabe? Está usted siempre en la sangre de todos los hombres cuando se masturban. Tiene una mirada complicada, palpo en usted el doble sentido, huele a semen...* (GALEMIRI:2000, p. 180)

A cena continua nesse jogo até que Sara é seduzida pela linguagem erótica de Abraham. A sedução, cuja linguagem se assemelha à da simulação, pois descola o sentido do discurso e o desvia da sua verdade, vem carregada de um tom libidinoso substituindo a violência para a imposição do poder e fazem-nas assumir a dominação por força de sedução. A culpa, então, será um elemento presente, que tem como mensagem básica coibir não apenas a auto-estima feminina, mas, sobretudo lhe negar o acesso ao prazer tanto no sentido sexual quanto no plano do desenvolvimento de sua personalidade. O ciúme, posse e insegurança, como consequência da sua baixa auto-estima, estarão presentes, e o resultado é a comparação e o sentimento de inferioridade. E assim, como escreve Foucault (1992), “*ofrece la posibilidad de control*”, porque quando o decodificamos, liberamo-nos de toda culpabilidade. “SARA: “*Con una respiración ardiente: ¿Qué tiene su mirada que paraliza mi moral? ¿Usted me consume entera como a una bestia sucia! ¿Son mis tripas rechinando como una puta salvaje su cuota de cópula! ¿No es mi culpa! Usted tiene todo el poder!*” (GALEMIRI:2000, p. 182)

Griselda Gambaro e Benjamín Galemiri nos colocam, performativa e subversivamente, diante de situações de poder e submissão. Enquanto que os textos de Griselda Gambaro nos deixam esperanças, Galemiri nos joga à orfandade. Seus textos descrevem situações-limite onde vigora o individualismo; não existe um compromisso de respeito para com o outro que é apenas um objeto de sedução ou um meio para se alcançar à catarse pessoal. Griselda Gambaro propõe o diálogo e o encontro como possíveis soluções para as carências pessoais, políticas ou sociais do ser humano; Benjamín Galemiri nos oferece personagens que não vão a lugar algum, a não ser a um abismo interior. Griselda Gambaro inova quando coloca a mulher como sujeito ativo da sua história e em busca do homem como parceiro nessa luta. Com uma linguagem feminina rompe com a do dominador, onde “*cualquier escritura en posición de descontrolar la pauta de la discursividad masculina/hegemônica, compartiría de un femenino que opera como paradigma de desterritorialización de los regímenes de poder*”. (RICHARD:1993, p. 35)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2000.

GALEMIRI, Benjamin. *Antología*. Chile: Ediciones teatrales chilenas. 1998.

GAMBARO, Griselda. *Teatro Completo*. Buenos Aires: Ed. de las Flores, VIII ano, 1996.

RICHARD, Nelly. *Masculino/Femenino* Prácticas de la diferencia y cultura democrática. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1993.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: New Fetter Lane, 1994.

STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. 1. Ed. Buenos Aires: Alianza, 1994.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theater - the human seriousness of play*. NY: AJ Publications, 1982.

NOTAS

- ¹ Entendido, aqui, como predominância de um pensamento masculino (postura, linguagem, comportamentos).

Tutto nel mondo e burla:
***A Força do Destino*, de Nélide Piñon,**
e *E La Nave Va*, de Federico Fellini

Leonardo Francisco Soares (Doutorando)
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Onde pois acaba o teatro, onde começa a vida?
Jean Renoir

À maneira das óperas, esta reflexão traz Abertura, Atos e Fuga...

I. Abertura

Diz uma das mais célebres lendas da literatura grega, o mito de Édipo, cujo principal veículo de transmissão foi a tragédia antiga, da qual surgiram inúmeras releituras através dos tempos, que, chegando a Tebas, após matar Laio e deixar para os abutres o seu cadáver, Édipo encontrou a Esfinge — um monstro híbrido, cabeça e peitos de mulher, asas de pássaro, corpo e patas de leão — que apresentava a todos os transeuntes uma pergunta, um enigma, *decifra-me ou te devoro*, e, realmente, devorava aqueles que não conseguiam decifrar-lhe. Diante desse ser escandaloso, feito de partes incompatíveis, Édipo ouve a pergunta fatal, levanta o rosto e responde. Furiosa, a esfinge atira-se no abismo.

Voltamo-nos para a tragédia grega, germe da ópera, que é intertexto constitutivo da criação e da produção, tanto em *A força do destino* quanto em *E la nave va*, e re-fabulamos o mito da esfinge, para, metaforicamente, dizermos de nosso encontro com esses dois textos; pois, ao tomarmos contato com as narrativas híbridas de Nélide Piñon e de Federico Fellini, “textos-escândalo”, enigmas feitos de versões, de linguagens, citações, sentidos e possibilidades, fomos assaltados por questões que reverberam

em ambos e, com Paulo Leminski, perguntamo-nos: “Para que serve um enredo? Para onde vai uma história? Donde vem esses seres fluidos, essas máscaras que significam máscaras? Era uma vez. Assim seja. Estava escrito. Amém.” (1998, p. 27) Diante da fatalidade de tais questões, que não propõem o deciframento do enigma, o sentido único, a resposta, mas que, ao contrário, apontam para a pluralidade de sentidos, lançamo-nos em um sorvedouro de espelhos, figurações e miragens e arriscamo-nos por rotas abissais.

II. Atos

Um olhar nômade percorrendo circuitos híbridos, seria essa a sensação e a experiência do leitor que se volta para o romance *A força do destino* (1977) e para o filme *E la nave va* (1983). Nélide Piñon e Federico Fellini, ao voltarem-se para seus jogos de linguagem, levam às últimas conseqüências as potencialidades narrativas na denúncia do processo de construção do ficcional. Utilizando a ópera e a própria natureza híbrida e polifônica do discurso operístico como intertexto constitutivo da produção e da criação fílmica e literária, romance e filme aproximam-se, e, ao proporem uma espécie de espetacularização operada na linguagem, proporcionam uma interseção de mundos e materiais diversos, ao mesmo tempo em que eliminam a distinção entre espectador e espetáculo. Na configuração desse processo de espetacularização, temos, em ambas as narrativas, a referência constante ao ato criador e a presença forte da fantasia, da magia, do sonho na construção dos enredos; as personagens apresentam-se conscientes de sua ficcionalidade e as figuras dos narradores-cronistas, Orlando – no filme – e Nélide – no romance –, expondo os mecanismos da representação, complexificam ainda mais os limites entre real e ficcional. Enfim, a vida é encenada e caracterizada como espetáculo.

Em *E la nave va*, Federico Fellini volta o seu olhar, nem um pouco complacente, para um grupo de personagens ligadas à cena lírica reunidas em torno de um mesmo evento: a última viagem da diva Edmea Tetua (Janet Suzman), cujas cinzas serão lançadas nas águas da Ilha de Erimo, onde nasceu a cantora. De Ildebranda Cuffari (Barbara Jefford), uma das rivais de Edmea Tetua, ao rotundo tenor Aureliano Fuciletto (Victor Poletti),

o cortejo fúnebre reúne uma série de *personas* caras ao universo felliniano. O desempenho dos atores aparece como símbolo do afetamento teatral levado ao cume, assim como o cenário, a maquiagem e o figurino, que nos remetem ao espetáculo operístico com todos os seus artifícios. Por outro lado, a ópera adentra o plano da ação pelo viés dos *bastidores*. Federico Fellini não toma o espetáculo operístico, a encenação de uma ópera, mas sim, os bastidores desse universo: a convivência entre os passageiros-cantores, os ensaios para o “recital de despedida”; é o cotidiano da viagem do Glória N que se organiza como espetáculo. Além disso, esse procedimento, recorrente na obra de Federico Fellini, permite que o cineasta volte o seu olhar para a própria construção do texto fílmico, desvelando os artifícios e artimanhas de sua teia ficcional.

Já no romance *A força do destino*, de Nélide Piñon, a ópera homônima de Giuseppe Verdi (1862) é o ponto de partida para a construção narrativa. O texto de Nélide Piñon é o palco onde se encenam as histórias de Álvaro, de Leonora e também da cronista Nélide. A ópera é trazida para o plano da ação pelas vias da encenação, do espetáculo propriamente dito. O que não quer dizer que o bastidor deixe de insurgir na narrativa. Ao contrário, a todo momento a cronista Nélide aparece denunciando o montar e desmontar de seu espetáculo ficcional, de sua lavra artística:

Álvaro esquece-se do preço que pago para continuamente dispensar atenção à mesa vizinha, aqueles comensais entregues às libações despreocupadas, quando eu nunca posso ser jovem. Não estou autorizada a esquecer o texto, cuja página branca é um caçador que dispara dois punhais ao mesmo tempo. Um fere pela agressividade, outro acovarda-se pela ausência de animais a abater. (PIÑON, 1997, p. 14)

Na verdade, tanto em *E la nave va* quanto em *A força do destino*, o limite entre o bastidor e o palco é bastante tênue, e o que temos é a coalescência dos dois espaços. A cena operística invade o bastidor, o bastidor adentra o espetáculo. Além disso, a ópera é por sua própria natureza um texto híbrido e polifônico, a multiplicidade e a pluralidade de vozes é característica peculiar desse discurso que

reúne em seu interior uma gama de outras artes, como a música, o teatro, a dança e a literatura. Assim, é a interseção de linguagens distintas que demarca o espaço narrativo de *E la nave va* e de *A força do destino*, configurando a vida como espetáculo, e vice-versa: Real e espetáculo se atravessam, se justapõem de maneira surpreendente e em níveis que criam um estado de indiscernibilidade. O cotidiano organizado como espetáculo – a ópera – nega a divisão dos dois mundos. Esse estado de indiscernibilidade é da ordem do que Gilles Deleuze irá chamar de “imagem-cristal”, uma imagem bifacial, a um tempo atual e virtual: “o objeto real reflete-se numa imagem especular tal como no objeto virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real: há ‘coalescência’ entre os dois” (1990, p. 87-88), em um duplo movimento, uma face dupla que não se confunde ou anula, mas tem na unidade indivisível de uma imagem atual e de sua correspondente virtual o seu caráter distintivo. “É como se o real e o imaginário corressem um atrás do outro, se refletissem um no outro, em torno de um ponto de indiscernibilidade” (p. 16). Nesse sentido, a ópera, em *E la nave va* e em *A força do destino*, pode ser tomada como um circuito, um modo de composição da imagem-cristal, ao lado de outros elementos, como o navio, a encenação, os espelhos, as máscaras, a carnavalização, os narradores-cronistas, o texto dentro do texto. Circuitos que farão coadunar o atual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio.

Na tessitura da ópera, a palavra não possui independência, pois o que é significativo em tal espetáculo é a ligação entre o libreto e a música, com a predominância da segunda: uma performance na qual o texto não pode ser dito senão por meio de sons organizados pela música. Palavra e canto são conjugados em uma encenação grandiosa, que envolve músicos, bailarinos e cantores. A grandiosidade da encenação não se encontra apenas no âmbito dos cenários, figurinos, balés e orquestra, mas também no que tange à representação dos sentimentos, das emoções e paixões humanas, reveladas em toda a sua grandeza, esplendor e miséria. Para tanto, muito contribui a música, afinal, segundo os especialistas, ela permite que mais de uma emoção seja expressa simultaneamente. É a orquestração de vários sentimentos e a pluralidade de pontos de vista, todos ao mesmo tempo, característica essencial do discurso operístico. Além disso, um

outro aspecto interessante da ópera, exaustivamente explorado por Federico Fellini e Nélide Piñon, é a possibilidade de transformação do cotidiano em espetáculo, o momento em que realidade e ficção se unem, eliminando a distinção entre espectador e espetáculo.

Nesse sentido, em *E la nave va*, por exemplo, a seqüência do concurso de canto oferecido aos carvoeiros do Gloria N é emblemática, pois nesse momento, as personagens de Federico Fellini tornam-se espectadoras complacentes dos papéis que elas próprias representam. Em um incessante trocar de papéis, os passageiros-cantores vão à casa de máquinas para ver o proletariado, que, de espetáculo passa a espectador do concurso de canto em que estão envolvidos os de cima. É o universo do *voyeur*, o exibicionismo, o prazer de ser visto levado ao extremo da futilidade e do exagero.

Ao longo da seqüência, os passageiros-cantores são filmados de forma grotesca, de baixo para cima, com suas bocas escancaradas ocupando todo o espaço da tela, em um exagero que beira a monstruosidade. Para o grotesco, a boca é a parte mais marcante do rosto: “A boca domina. O rosto grotesco se resume afinal em uma boca escancarada, e todo o resto só serve para emoldurar essa boca, esse abismo corporal escancarado e devorador” (BAKHTIN, 1993, p. 277). Através da ambivalência do “cânon grotesco”, Federico Fellini associa as imagens heterogêneas dos passageiros-cantores e dos trabalhadores da casa de máquinas, aproximando-as e permitindo o exercício de um outro olhar, de uma outra ordem. O navio, imagem-cristal por excelência, encontra-se cindido em duas faces: a face límpida que é o navio de cima, onde encontra-se a classe dominante — nomes célebres da cena lírica, aristocratas — e a face opaca, que é o navio de baixo, onde está a classe dominada — funcionários do navio, o proletariado. Na seqüência do concurso de canto, paradigmática de seu olhar, Federico Fellini faz girar os circuitos, levando às últimas conseqüências as tensões entre alto/baixo, interior/exterior, espectador/espetáculo, atual/virtual.

Assim como o navio, as personagens também se encontram sulcadas. Aristocratas, burgueses, proletários, refugiados estão no mesmo navio, porém uma clara divisão delinea-se, como ocorre na cena do jantar, na qual os refugiados sérvios assistem pelas vidraças — como por uma vitrine ou por um aquário — o exibicionismo da classe dominante.

No que se refere à construção de suas personagens, Federico Fellini traz à cena “efeitos de ilusão” que, longe de privilegiarem um efeito de real, simulam a oscilação de identidades e apontam para a relatividade de sentidos. As personagens do filme vestem ora uma, ora outra máscara e figurino de sua pluralidade de disfarces e de identidades, de acordo com as situações em que se encontram, dividindo-se em uma vasta gama de identidades fictícias distintas. Como exemplo da pertinência desse artifício, podemos citar a personagem da princesa Lherimia (interpretada pela bailarina alemã Pina Bausch) que, ao longo do filme, alterna e simula atitudes e comportamentos diversos. Apesar de cega desde criança, Lherimia tudo vê e confabula. Quando surge pela primeira vez no salão, ela é apresentada como “uma alma sensível”, admirada por todos. Dentro do quarto, no convívio com o irmão, o não infante, mas infantilizado grão-duque de Herzog (Fiorenzo Serra), ela é dedicada e compreensiva, apesar de “roubar” dele no jogo de xadrez. Nos corredores, ao lado do amante, o primeiro-ministro (interpretado por Philip Locke), Lherimia revela-se uma conspiradora perigosa e cruel. Além disso, sua figura é envolta por um caráter mágico e fantasioso, ela possui a capacidade sinestésica de ver cores de acordo com os sons que ouve. Irônica e profeticamente — não podemos esquecer que o filme se passa às vésperas da Primeira Grande Guerra —, ela percebe um vazio, uma ausência na voz do general (o ator Colin Higgins), comandante do exército: “uma voz sem cor”. Como a Tirsias, na Grécia antiga, a cegueira lhe confere o dom da vidência.

Posicionamento semelhante, tanto no que tange à tensão entre espectadores e espetáculo quanto ao trabalho de construção das personagens, evidencia-se também no romance *A força do destino*. Ao retomar a ópera de Giuseppe Verdi, que por sua vez já era reescrita do drama romântico espanhol *Dom Álvaro o la fuerza del sino* (1835), do Duque de Rivas, Nérida Piñon irá lidar com os arquétipos do folhetim romântico do século XIX. Entretanto, a autora movimentada as regras desse jogo de cartas marcadas através da paródia e do desvelamento. Real e simulacro se atravessam e a verdade perde-se entre luzes e sombras. O texto vivencia a representação através do artifício, da “sintaxe nova”:

Não penso que Leonora e Álvaro cedam-me depoimentos completos. E que importância teria também, se jamais sufraguei o texto verossímil? A vida se falseia com uma

única palavra, ou olhar, que, indo para Pedro, João recolhe, pensando seu. A tudo se pode emendar ou corrigir, com sintaxe nova. (...) Sou tão incrédula diante dos fatos julgados reais com sua exacerbada imitação da realidade, que me devoto a enfeitar a bagagem da terra com variantes que vão desde os granéis de sementes, esterco, arado, um par de vacas, até a caça às pérolas, a descida às minas, a avaria dos sentimentos profundos, água para todos os lados. (PIÑON, p. 15-16)

Tomando de empréstimo o arcabouço teórico proposto por Mikhail Bakhtin, poderíamos afirmar que, em *A força do destino*, a multiplicidade e a pluralidade de vozes presentes no discurso operístico encontram seu paralelo na adoção do “princípio polifônico”, no qual uma voz única, central e autoritária é substituída pela multiplicidade de centros e de consciências de vozes, isto é, pelo “discurso dialógico”. Assim, em *A força do destino*, cada personagem mantém uma relação de absoluta igualdade com as outras vozes presentes na narrativa, todas participantes de um grande diálogo no qual “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes” (BAKHTIN, 1997, p.4) constituem uma característica fundamental do texto. Essa construção dialógica, associada ao caráter ambivalente da paródia, permite a emersão do duplo sentido da palavra, o aparecimento do discurso catóptrico. Afinal: “O parodiar é a criação do *duplo destronante*, o mesmo ‘mundo às avessas’. (...) [O parodiar] parece constituir um autêntico sistema de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e em diferentes graus.” (BAKHTIN, 1997, p. 127)

Espelho e germe, temas constituintes da imagem-cristal, atravessam as narrativas de Nélide Piñon e de Federico Fellini.. O jogo de espelhos atualiza outras narrativas, ao mesmo tempo em que as transgride, abrindo e germinando a “cena em abismo” ao infinito.

O artifício do narrador-cronista, utilizado nos dois textos, também aponta para uma dupla face, uma dupla cena, o jogo estabelecido entre atual/virtual da imagem-cristal. Em *A força do destino*, o nome da narradora-cronista, imagem virtual, coincide com o nome da autora, Nélide, na capa do livro, imagem atual. Se a epígrafe do romance, ao

trazer o sentido dicionarizado do vocábulo artista, atualiza o papel da autora, a imagem da cronista Nélide figurada entre as personagens do livro também se torna atual ao superpor-se à primeira. Um princípio de indiscernibilidade instaura-se no interior do texto; assim, o autógrafo, imagem atual, configura-se em *persona* ficcional, imagem virtual, em um processo de coexistência e troca.

Também, em *E la nave va*, um acordo extraordinário entre ator e autor irá embaralhar as instâncias atual/virtual. Há uma nítida semelhança entre o ator Freddie Jones e o cineasta Federico Fellini. Como cronista/conferencista, Orlando (Freddie Jones) “substitui” o autor (Federico Fellini) conduzindo e articulando a narrativa; é o narrador, virtual, que se metamorfoseia em autor, atual, e vice-versa, pois, ao final do filme, é Federico Fellini que aparece atrás da câmara, em um jogo de mostras e máscaras.

III. Fuga

Um traço marcante, presente em alguns textos da contemporaneidade, e que apresentamos aqui foi a desreferencialização: o fato de a obra de arte dar-se a conhecer como ficcional, desvelando a ficção que realiza. Para alguns autores, os textos são sombras tecidas na parede da caverna: “Numa inversão da sintaxe platônica, o real se tece nas sombras e só sua imitação enganosa, que tem estatuto de verdade, brilha na transparência da aparência, ou seja, do simulacro.” (MARTINS, 2001, p. 131). Não mais a razão sã, a perfeição do mundo das “Formas/Idéias”, mas sim a desrazão, a “imperfeição” do mundo subterrâneo e demoníaco dos simulacros. Como podemos comprovar através da “leitura” de *A força do destino* e de *E la nave va*, o urdimento utilizado na encenação/espetáculo fílmico ou literário deixa-se mostrar como realidade textual, tornando-se elemento fundamental no tecido das suas respectivas ficções.

Diante desse perpétuo entretecer de versões, linguagens, citações, sentidos e possibilidades, surgidos “como grãos de areia, representando o espetáculo variegado do mundo numa superfície sempre igual e sempre diversa, como as dunas impelidas pelo vento do deserto” (CALVINO,

1991, p.114), resta-nos a tarefa errante de procurar, nesses textos moveidões, outros olhares, outras sintaxes, outras imagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Eunb, 1993. 424p.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997. 278p.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. 142p.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. 340p.
- EL LA NAVE va. Direção de Federico Fellini. Itália/França, 1983.
- LEMINSKI, Paulo. *Metaformoses*. 2ª edição. São Paulo: Iluminuras, 1998. 71p.
- MARTINS, Leda M. Tal pai, qual filha? – os falseios da mímese em *Jóias de família* de Zulmira Tavares. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Faculdade de Letras/UFMG, V. 7, p.29-141, maio de 2001.
- PIÑON, Nélida. *A força do destino*. Rio de Janeiro: Record, 1997. 108p.
- SOARES, Leonardo F. *Rotas abissais: mímese e representação em A força do destino*, de Nélida Piñon, e *E la nave va*, de Federico Fellini. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000, 141p. (Dissertação, Mestrado em Letras- Estudos Literários).

A performance dos movimentos sociais: O caso dos sem terra

Lidia Santos
Yale University

1 - Apresentação

Este trabalho se ocupa de traduções. Ou seja, trata da circulação de determinados eventos nacionais na esfera transnacionalizada do mundo contemporâneo (APTER, 2001, 1-12). Mais precisamente, me interessa investigar a razão da visibilidade de alguns textos culturais brasileiros no cenário internacional. Tomo como exemplo dois movimentos tradicionalmente localizados em campos opostos: o movimento social dos sem terra e o movimento estético liderado pelos poetas concretos. Com base na noção de suplemento, substituo a complementaridade do seu tratamento pela suplementaridade (DERRIDA, 1997, 379-445).¹

Tratar estes dois eventos como textos culturais não significa pensá-los unicamente com os parâmetros que a antropologia atribuiu ao termo. Concordando com William Rowe, chamo a atenção para o fato de que, para um pesquisador de literatura a opção por um texto implica também determinar a que tipo de textos fazemos referência (ROWE, 2000, 77-100).² Neste sentido, esclareço considerar ambos movimentos como textos vanguardísticos, critério de valor que determina o interesse em estudá-los. Busco encontrar a motivação da tradubilidade transnacional destas vanguardas através da recuperação da análise filológica proposta por certas correntes da crítica literária. (JAMESON, 1998, 93-135).³ Com este último objetivo, me detenho na capacidade comunicativa dos dois movimentos, analisando até que ponto seu êxito não se deve à linguagem que escolheram para apresentar-se à cena brasileira e transnacional. Com o termo linguagem, designo não somente a linguagem verbal. Ao contrário, integro a análise desta última categoria no conjunto de gestos e imagens

de que lançam mão os sem terra e os concretos para a consecução de seus respectivos projetos. Desta forma, se incorporam neste trabalho os estudos da performance.⁴ Finalmente, não se pode ignorar, no fluxo transnacional de mensagens, os estudos sobre comunicação, especialmente os que a tratam como uma mediação entre os sujeitos tradicionais e as culturas da modernidade (MARTÍN-BARBERO, 1987) e (MONSIVÁIS, 2000).

Neste último caso, é inegável que a escolha do sintagma sem terra para nomear o movimento social brasileiro contribuiu para o reconhecimento nacional e transnacional de sua legitimidade. Embora a denominação acompanhe a longa história das reivindicações dos deserdados da terra no Brasil, somente nos anos noventa do século xx a expressão encontrou o ambiente propício para sua tradução⁵, efetivada não só por ativistas e scholars, mas também por artistas, como o fotógrafo Sebastião Salgado. Sua pesquisa fotográfica sobre os nomadismos provocados pela globalização teve os sem terra como ponto de partida. O interesse de Salgado na causa dos camponeses que reivindicavam a reforma agrária no Brasil, se deveu, segundo seu próprio depoimento, à situação nos seus acampamentos, pior que nos campos de refugiados da África: “os sem terra não contam com a proteção das autoridades, não recebem assistência institucional e nenhuma organização humanitária ou a Organização das Nações Unidas lhes presta socorro”(SALGADO, 1997, 141).⁶ O acampamento, segundo Salgado, era a primeira etapa na realização do sonho de obter um pedaço de terra onde plantar para o sustento da família e assegurar o comércio dos excedentes da produção através de cooperativas. Formado espontaneamente, reunia grupos, a vezes de dez mil pessoas, dispostos a esperar meses e anos para seu assentamento, ou seja, o reconhecimento do direito à propriedade da terra ocupada. Sujeitas à provocação e à violência dos latifundiários que temiam a ocupação de suas terras, as famílias enfrentavam também a falta de alimentação, de instalação sanitária, de assistência médica e de escola para os filhos. Nesta descrição está implícita a preocupação do fotógrafo brasileiro com os direitos coletivos dos sem terra e a defesa de sua inclusão na sociedade civil internacional (SPIVAK, 2000).

Tal discurso vem à superfície depois dos dois grandes massacres de camponeses envolvidos no movimento dos sem terra, em 1995 e 1996,

efetivados pela polícia militar do estado do Pará. As ocorrências evidenciaram a intersecção da reforma agrária com as violações dos direitos humanos. A condenação do uso arbitrário da violência pelo Estado brasileiro possibilitou que se formasse uma rede composta por diversos atores sociais, independentes em suas posições quanto à reforma agrária. A este tecido solidário se agregaram alguns apoios internacionais, hoje transformados numa trama de reciprocidade, como se detecta na presença do know-how do movimento dos sem terra na Europa e nos Estados Unidos.⁷

A tradução feita pelo próprio movimento caminha em direção similar. Seu avanço se caracterizou, não somente pela divulgação de suas reivindicações a nível global, mas também pela tradução local de outras demandas convergentes a seus objetivos, procedentes de outras partes do globo. A cada uma dessas demandas correspondia uma nova denominação. Assim, o nome geral do movimento - sem terra - se transformou num guarda-chuva onde sempre cabe uma reivindicação mais. Além disso, seu desdobramento em sem água, sem teto, sem comida e sem trabalho evidencia o caráter concreto que o movimento começou a atribuir à palavra que o designava.

Com o adjetivo concreto aludo à prática de um determinado grupo de poetas brasileiros, com atuação no país a partir dos anos 50 do século xx, cuja poética também conhece visibilidade a nível transnacional. A tradução ao português de poetas inventores, de várias línguas e culturas, sempre teve um lugar importante no trabalho dos poetas concretos.⁸ A partir dos anos 80, no entanto, este trabalho passa a ocupar um espaço maior que a própria produção poética. Sua originalidade é reconhecida, no campo dos estudos da tradução, como um exemplo da resposta das culturas pós-coloniais à pretendida autoridade y originalidade das culturas colonizadoras (BASSNET, 1993) e (BARBOSA, AND WYLER, 1998, 326-333)

Subjacente à pioneira teoria da tradução proposta pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, está a mesma “natureza concreta da palavra” que animou a criação de sua poesia. Para os poetas concretos, o adjetivo se relacionava à experimentação lingüística no campo cultural e se baseava na consideração do aspecto mais básico da língua, ou seja, a natureza “concreta” da palavra, por eles definida como uma entidade

“verbivocovisual.” A novidade do argumento radicava em afastar a poesia do campo metafórico e representativo. Em seu lugar, os poetas concretos reivindicavam o poema como um modelo teórico, caracterizado por uma *gestalt* condensada, onde conceitos, ações e qualidades emergiam simultaneamente para o gozo do leitor / espectador (VOS, 1996. 23-35).

Parto do princípio de que uma das transformações mais visíveis nas reivindicações dos *sem terra* é a atribuição de um experimentalismo concreto ao sintagma que nomeia o movimento. Com esse argumento, analiso como composição poética a seguinte enumeração das diferentes “identidades” *sem*:

Sem terra
 Sem água
 Sem comida
 Sem teto
 Sem trabalho

Ou a forma como a categoria “*sem*” se apresenta em suas palavras de ordem:

Abaixo os sem vergonha!
 Fora os sem ética!

Esta oposição simples realizada pela militância do movimento me sugeriu a comparação contrastiva que empreendo neste trabalho. Esclareço que a opção é meramente estratégica e não significa uma postura teórica em relação ao material analisado. Como já ressaltai, mais que estabelecer explicações dualistas me interessam as semelhanças entre os dois movimentos. Além disso, um método dualista trairia a atividade militante dos *sem terra*. O caráter bem humorado das oposições acima descritas indica a antecipação com que eles praticavam uma militância cuja posição “contra o desejo de poder e corrupção” se baseava no “gozo da vida” (HARDT AND NEGRI, 2000, 413). Melhor ainda, prefiro afirmar que os *sem terra* militam com poesia.

Os concretos, por sua vez, entram neste trabalho a partir de um poema de Augusto de Campos, intitulado “*pós-tudo*” (CAMPOS, A. 1984, 34-35), (CAMPOS, 1989, 174)

Feitas as apresentações, começo a contar as histórias dos *pós-tudo* e dos *sem nada*, sintagma com o qual *concretizo* a ampla gama de

excluídos do modelo neoliberal abrigada sob o guarda-chuva do movimento social dos sem terra.

2- Complicação

Há uma estreita relação entre o crescimento – e a conseqüente visibilidade – do movimento dos sem terra e o começo da implantação de uma economia neoliberal no Brasil. A insatisfação gerada nos setores médios pelo novo modelo e a desarticulação das mobilizações massivas por parte da esquerda a partir da caída dos regimes socialistas europeus, transformaram a grande marcha promovida em 1997 pelo movimento dos sem terra no catalizador da oposição ao governo que havia subido ao poder em 1995. Do ponto de vista do próprio movimento, a marcha marcava uma mudança de rumo nas estratégias de luta e negociação até então utilizadas. Conscientes de que a reivindicação pela reforma agrária, por permanecer a mesma durante anos, tinha que lançar mão de ações espetaculares para ganhar atenção do Estado e espaço nos meios de comunicação, os sem terra desenvolveram, na década de 90, o que Michel de Certeau denominou *táticas*, ou seja, formas de resistência à tecnologia disciplinadora, antes descrita por Foucault (CERTEAU, 1990). Aproveitando as brechas da nova democracia e transformando em oportunidade política os dramáticos acontecimentos do Pará, em 94 e 95, o movimento dos sem terra se expôs à *nação* brasileira como as sobras de uma modernidade que, pela permanência de bolsões de miséria, evidenciava seu caráter conservador. Seu primeiro êxito foi haver encontrado a forma de sensibilizar a comunidade brasileira, convencida de sua modernidade, a respeito da exclusão de amplos setores da população por parte do novo projecto modernizador – o neo-liberalismo.

Na marcha de 1997, já formada a rede de apoio nacional e internacional, a inclusão de recursos informáticos nas formas de mobilização (as redes da Internet, por exemplo) facilitou o deslocamento de milhares de camponeses, de vários pontos do país, em círculos concêntricos. Sua meta era Brasília, cidade que não só, como a capital do país, é o centro do poder, mas também se localiza no centro geográfico do Brasil.⁹ A simbologia da figura assim formada – dirigir-se lenta e pacificamente até o centro da nação, cercando-o circularmente com uma massa humana de *pobres* – demonstra que a concepção da marcha se alinhava com as novas formas de ativismo surgidas nos anos 80, nacional e transnacionalmente.¹⁰

Seu caráter performático reproduzia em grande escala a ação dos camponeses ao ocupar uma fazenda improdutiva, como se confirma na legenda de uma das fotografias de Sebastião Salgado:

Era impressionante a coluna dos sem terra formada por mais de doze mil pessoas, ou seja, três mil famílias, em marcha durante a noite fria daquele início de inverno no Paraná. O exército de camponeses avançava em silêncio quase completo. Só se escutava o arfar regular dos peitos acostumados a grandes esforços e o ruído surdo dos pés que tocavam o asfalto” (SALGADO, 1997, 143).

Entre as novidades que a marcha de 1997 apresentava em relação a essas lutas cotidianas, estava a introdução do canto e da música. Como nas ocupações de terras improdutivas, a multidão (HARDT AND NEGRI, 2000, 60-66) se compunha de homens e mulheres de todas as idades, a maioria famílias trazendo consigo suas crianças. Ao contrário do silêncio da cena acima descrita, se entoaram durante a caminhada cânticos *modernos*, compostos por artistas do próprio movimento. No entanto, a cena formada pelo conjunto remetiam a imagens ancestrais. Instrumentos de trabalho, como pás, ancinhos e machados reafirmavam a condição camponesa dos que ali estavam. Para completar, sua vestimenta acentuava sua *pobreza*.

Em conclusão, o espetáculo diferia das *passseatas* mobilizadas pelos movimentos urbanos. A peregrinação que a marcha de 1997 encenava – a caminhada durou dois meses - e outros gestos correlatos, como a disposição das pessoas em fila o o permanente ato de cantar, indicam o catolicismo implícito na proposta. O conceito de pobreza dirigido à militância derivava da teologia da liberação, o apoio mais contundente no reinício das reivindicações sobre a reforma agrária no Brasil, ainda durante a ditadura militar.¹¹ Com base na ideologia desta vertente do pensamento católico se pedia aos andarilhos a repetição de uma prática religiosa incorporada no seu cotidiano: a procissão.

A reivindicação que se dirigia ao Estado, por outro lado, se afastava da correlação entre pobreza e caridade, característica do catolicismo. Decodificando com destreza as classificações de pobreza operadas, nacional e transnacionalmente, pelos órgãos do capitalismo global, os

camponeses exigiam, no centro de poder do país, sua titulação (SEN, 1997, 49). Como argumento, recordavam ao Estado o artigo 184 da última constituição brasileira, que autoriza a desapropriação de terras improdutivas para fins de reforma agrária.

O fato indica a dupla semantização que o movimento extraiu do conceito de pobreza. A denominação *sem terra*, cujo uso nas lutas pela reforma agrária no Brasil sempre esteve relacionada à sua origem medieval e messiânica, se potencializa nos anos 90 com a nova concepção introduzida no país pelos órgãos de controle transnacionais, como o Banco Mundial. Medida (por exemplo, pela “linha de pobreza”) e classificada com pseudo-cientificismo, isolada como um problema a resolver, o tratamento da pobreza muda de gênero literário. Ao contrário da narrativa épica do populismo e do marxismo derrotados pela ditadura militar, o pobre se torna personagem de um melodrama, no qual está envolvida toda a sociedade:

Não se pode permitir às pessoas que se tornem tão pobres a ponto de ofender ou ferir a sociedade. O que é crucial nesta visão da pobreza não é tanto a miséria nem a situação difícil em que o pobre se encontra, mas o desconforto e o custo dela para a comunidade. Temos problemas com a pobreza na medida em que a baixa renda cria problemas para aqueles que não são pobres (M. REIN, citado em Sen 9, tradução minha).

Portanto, o espetáculo posto em cena pela marcha dos *sem terra* em 1997 não se dirigia somente aos militantes e simpatizantes do movimento. Seu principal objetivo era “criar problemas” para os “não pobres”, cujo conceito de pobreza lhes era devolvido como tática de pressão. A forma teatral e poética da manifestação não cessava de conectar-se com o novo método de tratá-la por parte do Estado. Com a inversão dos “medidores”, se legitimava a denominação *sem terra*, que acompanhou as reivindicações sobre a reforma agrária durante o século xx brasileiro. Equivalente à palavra inglesa *homeless*, com a qual se definiu, na Europa e nos Estados Unidos, diferentes tipos de exclusão do modelo neo-liberal a nível urbano, a expressão portuguesa favorecia a circulação transnacional do problema que ela designava.

3- Clímax

Assim, uma vez mais se encontram os sem terra e os poetas concretos. De acordo com a definição que estes últimos fazem da tradução que realizam, os sem terra não copiam uma nomenclatura, mas a utilizam de modo paritário. Ou seja, a *traduzem* (CAMPOS, H.1997, 243-261). O que finalmente significa estabelecer semelhanças entre a condição estabelecida *por e nos* países ricos e a particular condição brasileira, que não desaparece. A estratégia desenhada através desta perspectiva antecipa concepções teóricas como a de império (HARDT AND NEGRI, 2000). Ao cobrar o cumprimento do *programa de modernidade* no qual, como comunidade imaginada, põe empenho a nação brasileira, os sem terra centram sua estratégia no Estado nacional. Por outro lado, reconhecendo o caráter imperial da legislação e do controle, fazem sua cobrança com uma linguagem capaz de receber uma tradução transnacional. Nos dois casos, o preço da negociação é a diminuição do alcance dos objetivos da luta do movimento. As reivindicações pela reforma agrária lideradas pelos sem terra nos anos 90 apontavam objetivos imediatos. Tampouco se prega a inversão da ordem social predicada até os anos 70. O sintagma “utopia possível” empregado por um dos analistas do movimento ao avaliar seus bons resultados é o exemplo claro desta mudança de estratégia (MARTINS, 1997, 73).

Da mesma maneira se podem ler os neologismos formados com a preposição sem. Suplementando a forma concreta de fazer poesia e de teorizar, os movimentos sociais que se desenvolvem no Brasil contra o neoliberalismo encontraram na preposição sem a forma de expressar as carências que tal modelo deixa irresolvidas. Ao registrar que a preposição sem “indica falta, privação, exclusão, ausência, condição, exceção,” o dicionário confirma o acerto da escolha linguística (FERREIRA, 1975, 1294). Agregada a substantivos que indicam necessidades básicas, segundo o decálogo dos direitos humanos, a preposição ressalta a marginalização de um grande contingente de pessoas em relação aos ganhos prometidos pelo neoliberalismo aos bons cidadãos. O reconhecimento de que os homeless são os subalternos “não só no hemisfério sul, mas em toda parte” (SPIVAK, 2000, 38), indica o reconhecimento, por parte da crítica pós-colonial, de que as categorias formadas com a preposição sem podem ser tomadas, (segundo meu ponto

de vista, com vantagem), como alternativa ao conceito de subalterno. Ao contrário do prefixo sub, que sugere uma condição passivamente subordinada (claramente visível quando empregada com o artigo, como em “os subalternos”, a preposição permite que se adjective a condição, mantendo a subjetividade. Ou seja, enquanto o conceito de subalterno parte de uma posição de inferioridade, embora visando à mudança desta situação¹², os conceitos construídos com a utilização da preposição sem indicam paridade, ou seja, igualdade de posições na negociação. A elipse neles implícita – os (...) sem terra – não os afasta da posição de sujeitos, tampouco os subtrai em relação aos demais estratos da sociedade. Como postura teórica, isto supõe “sujeitos responsáveis” por seu destino (GARCÍA CANCLINI, 2000, 39), o que significa, em primeiro lugar, contrapor-se às teorias de base pós-estruturalista.¹³ Além disso, a multiplicação das necessidades básicas cobertas pelo desdobramento da terminologia sem terra concreta mais do que uma subordinação. Se evidencia com elas a exclusão de uma multidão que nem sequer tem acesso à cidadania.

Finalmente, a tradução das demandas externas ao contexto nacional feita pelos sem terra é, da mesma maneira que a tradução dos concretos, um ato de transcrição. Como os poetas paulistas, os camponeses que reivindicam a reforma agrária no Brasil “devoraram” as classificações de pobreza e as devolveram através da “lei antropofágica”. Os desdobramentos do movimento tornam o processo mais evidente. A partir da marcha de 1997, o rural no Brasil assume a vanguarda na oposição política ao Estado. Graças à tradução “antropofágica” dos sem terra, suas demandas se incluíram no cotidiano brasileiro. Durante os dois meses que durou a marcha dos camponeses, a telenovela “O rei do gado”, de Benedito Barbosa, punha a reforma agrária diariamente nos lares brasileiros (MARTÍN-BARBERO, 1987).¹⁴ Dois senadores do partido político que apoiava os sem terra apareceram num dos episódios.¹⁵ Ter um autor de telenovelas como tradutor parece levar o movimento ao paradoxo de estender sua tradução à rede televisiva Globo, que sempre se localizou no lado contrário aos movimentos sociais.

4 - Conclusão

O fato reafirma meu ponto de partida. Havia, na época da grande marcha dos sem terra, um consenso na comunidade brasileira: efetivar a

modernidade significava fazer desaparecer o espectro das reivindicações da reforma agrária. Do lado neo-liberal, melhor se com seu desaparecimento se neutralizasse também a força dos partidos políticos que as apoiavam. Aí entra também a telenovela. Não é por acaso que o senador da república, que nela aparecia, tivesse como apelido “Caxias”.¹⁶ Por trás desta unanimidade estão os números. A agricultura representa hoje menos de 15% da economia brasileira. Portanto, a reforma agrária não a desestabiliza. Ao contrário, ajuda a combater os setores “atrasados” da economia rural, que desta forma são compelidos a produzir de forma competitiva. O Estado, por sua vez, tenta minimizar sua face repressiva aproveitando a oportunidade que o movimento oferece para fazer uma reforma agrária que todos sabem tardia. O alto preço dos conflitos locais (agressões, prisões e mortes) pagam os camponeses.

Os sem terra, conscientes destes fatores, uma vez conseguidos alguns bons resultados na área rural, investem em novas “traduções antropofágicas”. Ubíquos, se apresentam onde aparece o espectro da pobreza, persistindo no seu intento de tirá-la de seu caráter espectral. Assim se transformam os sem terra em sem nada, que é, como pós-tudo, um modelo ideal das condições sem. Em 1998, durante a grande seca do nordeste, foram os sem água e sem comida. Nos centros urbanos, são os sem teto e os sem trabalho. Em agosto de 2000 eram os sem dinheiro para consumir: em grupos, pretendiam pagar as mercadorias escolhidas nos shoppings do Rio de Janeiro com “cheques da pobreza”. Neste ponto, se evidencia que a marcha de 1997 foi o clímax de uma estratégia que busca terminar com o nomadismo do campo à cidade, enfatizado sempre, pela direção do movimento, como seu mais importante objetivo. O que contradiz a interpretação dos sem terra como os “nômades da globalização”. Obtidos os primeiros resultados positivos enquanto à reforma agrária, os sem terra se debruçam sobre os problemas dos pobres que nem sequer tiveram acesso à “resistência social” (SPERBER, 1983).¹⁷

Finalmente, vale ressaltar a comunicação de Daniel Correa, enviado do movimento dos sem terra à New York University, que ressaltava a preocupação com a educação dos filhos das famílias assentadas (CORREIA, 1998). A fala de Correa marcava o caráter não meramente reivindicativo do movimento. Em sua narrativa, cada ocupação de terras estava cheia de soluções, que incluíam desde máquinas e artefatos técnicos

para a obtenção de um trabalho agrícola mecanizado até a gerência dos currículos das escolas locais pelos próprios camponeses, o que evidencia a centralidade da questão da educação nas reivindicações dos sem terra.

A tradução dos concretos, por sua vez, é um esforço crítico de dar voz ao terceiro excluído das interpretações dualísticas, para que as particulares culturas latino-americanas tenham possibilidade de incluir-se no movimento das diferenças que caracteriza a cultura planetária. Nos dois casos, o que vemos não é uma oposição entre opulentos (os pós-tudo) e os carentes (os sem nada). Melhor se desenha na dicotomia uma trama complexa, onde a carência de uns se estende a todos e onde a opulência de outros garante os ganhos dos carentes. Isto se aplica não somente ao caso dos movimentos sociais, mas também à produção cultural que hoje circula em mercados transnacionais. O que possibilita a complementaridade do tratamento dos dois grupos é a certeza de que juntos formam a multidão para quem o espectro não é a pobreza –material ou cultural- , mas o modelo econômico que a gera. A solidariedade que conecta a alta poesia e a crítica praticada na solidão da reflexão com a poesia utilitária lida nas marchas dos movimentos sociais latino-americanos não é um mero sentimentalismo. Ela se constroi de histórias cruzadas que, de propósito, irônicamente reduzi a um conto tradicional. Ao contrário do que diz a crítica que descrê da transparência, tais movimentos buscam nada mais que compreensão e tradução. Eles fazem sua parte, a duras penas traduzindo o que les chega de fora reiventando con as sobras novas possibilidades de ação. Os que chegam de fora não podem ignorar o esforço, reduzindo-o à vitimização (ZIZEK, 2000, 54-63). Aí sim, não há lugar para sentimentalismo, porque as histórias dos pós-tudo e dos sem nada nos indicam que o caminho da multiplicidade não está pavimentado somente de boas intenções. No discurso teórico, a um tempo negativo e comprometido que o percurso exige, a poesia cobra seu papel.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVESI, Audálio. *Princípio Áspero de uma Canção da Terra: Canto Agrário*. Rio de Janeiro: Leitura, 1961.

ANDRADE, Oswald de. “Manifiesto Antropófago.” Trans. Santiago Kovadloff, Hector Olea, Margara Roussotto. Obra escogida. Prólogo Haroldo de Campos, cronología David Jackson. Caracas: Ayacucho, 1981. 65-72.

APTER, Emily. “On Translation in a Global Market.” Public Culture. Society for Transnational Cultural Studies 13.1 (2001): 1-12.

BARBOSA, Heloisa Gonçalves and Lia Wyler. “Brazilian Tradition.” Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Ed. Mona Baker. London: Routledge, 1998. 326-333.

BASSNET, Susan. “The Brazilian Luciferizing Translations.” Comparative Literature: A Critical Introduction. Ed. Susan Bassnet. Oxford: Blackwell, 1993.

BERGER, Christa. Campos em Confronto: A Terra e o Texto. Porto Alegre: Ed. da Universidade/ UFRGS, 1998.

BOFF, Leonardo, and Clodovis Boff. Liberation Theology: From Dialogue to Confrontation. New York: Harper and Row, 1986.

BOPP, Raul. “Caboclo.” Cobra Norato e outros poemas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

BORBA FILHO, Hermínio. “João Sem Terra.” Teatro: Electra no Circo João Sem Terra / A Barca do Ouro. Recife: TEP, 1952.

CADJII, Anne-Laure. “Brazil’s Landless Find their Voice.” NACLA. Report on the Americas March-April 2000: 30-35.

CAMPOS, Augusto de. À Margem da Margem. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Augusto de. “pós-tudo.” Despoesia. Ed. Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1984.

CAMPOS, Augusto de and E.M. de Melo et al Castro. “The Yale *Symphosposium* on Contemporary Poetics and Concretism: A World View from the 1990s.” Experimental - Visual - Concrete: Avant-Garde Poetry since 1960s. Eds. K. David Jackson, Eric Vos and Johana Drucker. Amsterdam: Rodopi, 1996. 369-416.

CAMPOS, Haroldo de. “Poesia e Modernidade: Da Morte à Constelação. O Poema Pós-Utópico.” O Arco-Íris Branco: Ensaios de Literatura e Cultura. Ed. Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: Imago, 1997. 243-261.

- CERTAU, Michel de. L'invention du quotidien: Arts de faire. Ed. rev. prol. Luce Giard. Vol. 1. 2 vols. Paris: Gallimard, 1990.
- CORREIA, Daniel. A história do MST. New York University, New York, 1998
- DERRIDA, Jacques. De la grammatologie. 1967. Paris: Minuit, 1997.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- FREIRE, Paulo. Pedagogy of the Opressed. New York: Continuum, 1970.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor. "La épica de la globalización y el melodrama de la interculturalidad." Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina: El desafío de los estudios culturales. Ed. Mabel Moraña. Santiago de Chile: Cuarto Propio / Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000. 31-42.
- GÖRGEN, Sergio. "Religiosidade e Fé na Luta pela Terra." A Reforma Agrária e a Luta do MST. Ed. João Pedro Stédile. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GRZYBOWSKY, Cândido. "Rural Worker's Movement and Democratization in Brazil." The Challenge of Rural Democratization: Perspectives from Latin America and the Philippines. Ed. Jonathan Fox. London: Cass, 1990.
- HARDT, Michael, and Antonio Negri. Empire. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- JAMESON, Fredric. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998. London: Verso, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. A hora da estrela. 21ª. ed. 1977. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. México: Gustavo Gili, 1987.
- MARTINS, José de Souza. "A Questão Agrária Brasileira e o Papel do MST." A Reforma Agrária e a Luta do MST. Ed. João Pedro Stédile. Petrópolis: Vozes, 1997. 11 -76.
- MATTA, Roberto da. Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- MONSIVÁIS, Carlos. Aires de Familia: Cultura y Sociedad en América Latina. Barcelona: Anagrama, 2000.

MOUVEMENT DES SANS-PAPIERS DU LOIRET. Sans papier, tu vis pas: Juillet 1998-novembre 1999 / Mouvement des sans-papiers du Loiret. Paris: L'Harmattan, 2000.

ROWE, William. "Poética, cosmología y modelos de la cultura en la época de los medios electrónicos." Cultura, medios y sociedad. Eds. Jesús Martín Barbero and Fabio López de la Roche. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2000. 77-100.

SALGADO, Sebastião. Terra. Introd. José Saramago, versos Chico BUARQUE. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SANTOS, Lidia. Kitsch Tropical: Los Medios en la Literatura y el Arte en América Latina. Madrid: Iberoamericana, 2001.

SEN, Amartya. Poverty and Famines: An Essay on Entitlement and Deprivation. Oxford: Clarendon, 1997.

SHEPARD, Benjamin, and Ronald Hayduk. From Act Up to the WTO. London: Verso, 2001.

SPERBER, Suzi Frankl. "Jovem com ferrugem." Os pobres na literatura brasileira. Ed. Roberto Schwarz. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SPIVAK, Gaytri Chakravorty. "From Haverstock Hill Flat to U.S. Classroom. What's Left of Theory?" What's Left of Theory? Eds. Judith Butler, John Guillory and Kendall Thomas. New York: Routledge, 2000. 1-39.

TODARO, Lenora. "Poverty Outlaws: The World's Poor Gather in New York City." Village Voice November 28 2000: 71.

VAGNER, Carlos. A Saga do João Sem Terra. Petrópolis: Vozes, 1988.

VOS, Eric. "Critical Perspectives on Experimental, Visual and Concrete Poetry: An Introduction to this Volume (with an Appendix on Carlfriedrich Claus)." Experimental - Visual - Concrete: Avant-Garde Poetry since 1960s. Eds. K. David Jackson, Eric Vos and Johana Drucker. Amsterdam: Rodopi, 1996. 23-35.

ZIZEK, Slavoj. The Fragile Absolute or, Why the Christian Legacy Worth Fighting for? London: Verso, 2000.

Notas

- ¹ Embora não adote o pós-estruturalismo como linha teórica, o conceito derridariano de suplemento, por definir a reserva de um pensamento que

- se manifesta em outro, oferecendo-lhe complemento ou alternativa, me parece o mais adequado para descrever as relações entre os dois movimentos aqui descritos.
- 2 Rowe critica o uso indiscriminado da palavra texto pela antropologia e chama a atenção para o fato de que, desde Mallarmé, o texto foi de tal maneira problematizado, que é difícil referir-se a ele no singular. Agrego que tal procedimento significa essencializá-lo. Daí a opção por definir os textos (no plural) selecionados como textos de vanguarda.
 - 3 Neste ensaio, Jameson defende a necessidade de retomar a análise textual da literatura, que ele denomina, com base na tradição da crítica literária alemã, “análise filológica.”
 - 4 Para uma melhor definição destes estudos remeto o leitor ao trabalho de Cláudia Matos e outros textos incluídos neste livro.
 - 5 No Brasil, a denominação *sem terra* pertence a uma memória coletiva que remete à tradição oral européia, com a saga do rei João Sem Terra e Robin Hood. No fim do século xix e até à metade do século xx, a categoria está presente nas diversas rebeliões messiânicas relacionadas com a posse da terra (Berger 1998, 104), e (Görgen 1997). Por volta dos anos 60, os João Sem Terra se relacionam com o nacional-populismo derrotado pela ditadura militar de 1964. Estão nos movimentos camponeses por ele apoiados, como o líder rural desaparecido que se auto-nomeou João Sem Terra (Vagner 1988), ou na literatura que se escreveu sob sua influência (Borba Filho 1952) e (Alves 1961). Em alguns casos, o João Sem Terra literário metaforizou a pobreza e o atraso considerados atávicos (Bopp 1973, 115-116).
 - 6 O depoimento de Salgado coincide com a avaliação que Cândido Grzybowski realizou em 1990, o que indica que somente em meados dos 90 o movimento mudou de características (Grzybowski, citado em Cadji 2000, 31 e 48).
 - 7 Embora não haja uma menção explícita à presença dos sem terra no movimento social dos *sans papiers*, na França, é evidente que a data de sua criação (1998) e o nome adotado indicam as pegadas do movimento brasileiro (Mouvement 2000). Já no *Kensington Welfare Rights Union*, de Nova York, os sem terra foram citados como “fonte de inspiração” por membros da organização porto-riquenha *Las Acerolas*, também envolvida em lutas por posse de terra (Todaro 2000, 71).
 - 8 A noção de poeta “inventor” parte de Ezra Pound. Sua capacidade de permanente ruptura com a prática poética estabelecida os diferencia,

segundo Pound, de outros grupos de poetas, como os “mestres” y os “diluidores” (Campos, Augusto e Castro 1996, 369).

⁹ Vale ressaltar a percepção de um centro de poder por parte do movimento dos sem terra, apesar da aparência de descentramento da manifestação.

¹⁰ Nos Estados Unidos a primeira marcha dos *Act Up*, em Wall Street (1987) costuma ser citada como o início deste novo ativismo (Shepard and Hayduk 2001). Vale ressaltar que no Brasil, a mobilização pelas eleições diretas – a campanha “Diretas já!”-, no final da ditadura militar (1984) já apresentava muitas das características das marchas pacíficas pelos direitos civis que marcaram os anos 90 em Estados Unidos. O *impeachment* do primeiro presidente democraticamente eleito depois da ditadura militar foi precedido por *passseatas* marcadas por técnicas do teatro de rua. Seus protagonistas foram os “cara-pintadas.” Duas outras referências estão presentes na marcha dos sem terra. A primeira, expressa na forma da caminhada em fila, é uma metáfora da migração interna que o trabalhador rural, especialmente o que habita as zonas áridas do nordeste, é obrigado a fazer a cada estação se extrema secura. A segunda, expressa na quantidade de território coberto pela marcha, recorda a Coluna Prestes, marcha liderada nos anos 20 por Luis Carlos Prestes, que nos anos 30 se torna o chefe do Partido Comunista Brasileiro.

¹¹ Na época em que a ditadura militar brasileira recrudescer a repressão, a Segunda Conferência Latino-americana dos Bispos – CELAM, declara legítimas as insurreições revolucionárias, baseada no princípio de que a teologia da libertação era produto da “Igreja com uma opção preferencial pela solidariedade com os pobres” (Boff e Boff 1986, 9). Assim se criava também uma nova categoria social. A tomada do marxismo pela teologia da libertação de forma meramente instrumental e parcial permite ampliar, e ao mesmo tempo restringir, a genérica categoria populista de povo que, reativada pela pedagogia do oprimido (Freire 1970), passa a fundamentar a ideologia nacional-popular. A partir da teologia da libertação, o povo se transforma nos “pobres,” ou seja, na soma dos deserdados das sucessivas ondas de modernização que passaram pela América Latina na segunda metade do século xx. Em outro lugar, estudo a aparição desses “pobres” no contexto cultural da América Latina (Santos 2001).

¹² Na realidade, os pesquisadores dedicados à subalternidade não trabalham com esta possibilidade. Como em suas teorias o problema do subalterno é um problema de representação, negam qualquer possibilidade de mobilidade social por parte dos subalternos, como inclusive afirma Spivak no artigo citado (38).

- 13 A contraposição a essas teorias encontra-se nos próprios fundamentos do movimento dos sem-terra, suas raízes na concepção de um sujeito nacional, cujo questionamento se inicia durante o pós-estruturalismo, graças à base lacaniana de seu pensamento. A originalidade do movimento dos sem terra está em agregar a suas estratégias formas de luta de movimentos sociais mais recentes, inclusive os que apostam na fragmentação do sujeito nacional, sem abrir mão dos seus primeiros fundamentos.
- 14 Neste livro precursor de Martín-Barbero, a telenovela latino-americana aparece com a característica que é consenso em toda a literatura teórica posterior: sua inserção no cotidiano do continente, devido ao caráter serial da história e ao reconhecimento coletivo proporcionado por seus temas.
- 15 Outra evidência do sentido de oportunidade do movimento dos sem terra está no fato de que, apesar de ter extraído, para fins de circulação mediática, as palavras “social” e “trabalhadores” do sintagma que os nomeia, o partido que os apoia, embora apareça em lugar secundário, ocupa todos os espaços disponíveis para a divulgação do movimento, como se vê no caso da telenovela.
- 16 O apelido “Caxias” é usado na língua coloquial brasileira para ridicularizar os indivíduos de extrema seriedade, baseada no apego aos regulamentos. O antropólogo Roberto da Matta extraiu deste uso uma explicação sobre a sociedade brasileira: “Seu nome, derivado do venerável patrono do Exército, o Duque de Caxias, já procura demonstrar o domínio uniformizado e regular do qual saiu para ganhar popularidade em numa sociedade também fascinada pela ordem e pela hierarquia” (Matta 1980, 204).
- 17 Susan Sperber. Este comentário se refere ao romance *A hora da estrela* (1977), de Clarice Lispector, que tem como protagonista uma nordestina imigrada para a cidade (Lispector 1993). Ou seja, trata-se de um romance que antecipa a luta posterior dos sem terra contra o nomadismo do campo à cidade.

Cenas para uma dramaturgia

Luiz Otávio Gonçalves
Universidade Federal de Minas Gerais (EBA- UFMG)

Este trabalho tem como objeto de estudo uma pesquisa que venho desenvolvendo há alguns anos. É uma reflexão sobre uma estética de encenação em que aparecem como elementos articuladores do espetáculo o texto dramático, a música e os efeitos sonoros. Inicialmente, no momento de tradução e/ou estudo do texto, estabeleço um diálogo entre esses elementos como uma estratégia de análise das situações, sensações e informações detectáveis no texto/contexto. Na medida em que vou lendo, ouvindo e visualizando algumas situações, sensações e/ou informações, estas vão afinando ou distorcendo o diálogo, previamente estabelecido entre o texto e as músicas, no sentido de tornar a pesquisa sonora não-verbal mais significativa e expressiva; mesmo sem que se tenha ainda definido qualquer leitura específica do texto para a encenação.

Com isso, esse diálogo de mão dupla parece favorecer um mergulho cada vez mais detalhado nas situações, nas sensações e nas informações, que compõem o corpus informacional e sensorial orientador da discussão sobre os propósitos comunicativos e estéticos que se pretende com o produto artístico. As cenas que serão apresentadas como exemplos de aplicação desse diálogo foram extraídas da encenação da obra dramática de Brad Fraser, intitulada *Poor Superman – Pobre Super-Homem*¹. Finalmente, os objetivos planejados para esta fala são os de ampliar as acepções da palavra tradução dentro do universo cênico e, conseqüentemente, estimular, a discussão sobre o uso do texto dramático nas estéticas teatrais contemporâneas.

Quando iniciei o processo de tradução do texto *Pobre Super-Homem*, de Brad Fraser, para montar um espetáculo teatral, tinha a intenção de me ater, o mais fielmente possível, ao estilo e às idéias do autor tal como estavam no original. Durante esse processo primeiro de

traduzir, inevitavelmente, desencadeei também o diálogo entre texto e músicas. Assim, diversas vezes deparei-me com o fato de estar traduzindo o texto como se já estivesse criando/traduzindo cenas do espetáculo ou parte delas. A minha parceira de tradução, Deisa Chaves, foi, então, quem garantiu que a primeira versão do texto ficasse realmente o mais próxima possível do original, no que se refere ao estilo e ao encadeamento das idéias.

Após a finalização da primeira versão traduzida e corrigida e em função das finalidades comunicativas e estéticas que se pretendiam com o produto artístico cênico, outras traduções foram identificadas como fundamentais para que se atingissem as metas artísticas planejadas; pois se tratava agora da etapa efetiva de improvisação e elaboração das cenas do espetáculo. Como alguns exemplos das diversas traduções que se fizeram presentes temos:

a) cenas em que o autor, por razões culturais e pessoais de militância gay, explicitamente escreve para confrontar os valores da sua sociedade local > tradução do agressivo para o poético; do incomodativo para o reflexivo; da palavra para uma plástica corporal e de ações físicas;

b) a seqüenciação lógica e cronológica dos acontecimentos da história e dos relacionamentos das personagens > tradução da linha temática do espetáculo através da sonoplastia, criando assim a possibilidade de algumas interações conversacionais do texto serem traduzidas em interações de ações físicas tendo a música como eixo mediador da fruição;

c) os acontecimentos e a história dos relacionamentos se vão construindo em fragmentos que se vão interpondo uns entre os outros até que as personagens se confrontam, sugerindo uma dinâmica cênica da alternância rápida e constante à fixa e tensa > tradução sensorial dessa dinâmica através dos elementos cenográficos, da iluminação, do figurino bem como da sonoplastia.

Essas traduções dentre várias outras foram então realizadas, em sua grande maioria, em diálogo com a música e os efeitos sonoros. Houve também aquelas que dialogaram com o cenário e seus objetos, com a iluminação e com o figurino. Todas essas formas de tradução podem ser estratégias comunicativas e/ou estéticas para a discussão sobre a utilização do texto dramaturgico nas diversas possibilidades cênicas que hoje se nos apresentam.

No intuito de ilustrar algumas dessas traduções, articuladas na construção do espetáculo *Pobre Super-Homem*, iniciarei fazendo uma rápida sinopse sobre a peça: São cinco personagens. David, um pintor gay, atingiu uma posição estável e respeitável em sua profissão, mas encontra-se em carência emocional, sem inspiração e motivação para pintar. Shannon, um transexual e doente de Aids, já realizou grande parte do seu sonho de ser mulher, mas ainda não o concretizou completamente, falta-lhe a intervenção cirúrgica para a mudança de sexo. Kryla, uma competente jornalista, já atingiu estabilidade e satisfação no âmbito profissional, mas no âmbito afetivo é uma pessoa totalmente carente e confusa. Mário encontra-se, aparentemente, em um momento de estabilidade afetiva, no seu casamento com Violeta, e em uma atitude decisiva no âmbito profissional: lutar para que o restaurante que administra seja bem sucedido. Entretanto, no seu primeiro monólogo, Mário demonstra que ainda não se sente completamente satisfeito. Violeta já realizou o seu objetivo de se casar e, no momento, preocupa-se em construir uma vida conjugal financeiramente estável. Aparentemente, ela não tem inquietações, mas, através de seu primeiro monólogo, deixa transparecer que há um enigma em sua vida afetiva, com o marido provavelmente, que ela não consegue decifrar.

A história então se desenvolve através da trajetória dessas personagens lutando pela sobrevivência e por realizações pessoais. No início da peça, elas recomeçam a busca da concretização de suas metas ainda não atingidas. Suas tentativas não se processam de maneira programada. Elas se relacionam, desencadeiam oportunidades de novos relacionamentos e de perspectivas delicadas, tanto no âmbito profissional quanto no da vida sentimental. O tempo passa, elas avançam em suas metas afetivas e profissionais. Vivem de acordo com os seus interesses, suas necessidades e seus prazeres. Atingem momentos de alegria, de euforia, bem como de inquietações. Debatem-se. Confrontam-se. Ganham, perdem e caem, outra vez, em situações de impasse e confrontos emocionais e profissionais. Entretanto, procuram reagir. No final, partem para novas tentativas em busca de novas perspectivas.

A primeira ilustração consistirá de uma tradução múltipla. O exemplo refere-se a uma daquelas cenas agressivamente escritas para um confronto com os valores morais da sociedade local, somada a três outras cenas que foram estrategicamente aglutinadas em uma simultaneidade, quebrando

assim a linearidade desse momento textual ao mesmo tempo em que se buscava concentrar a fruição na estrutura de ações física e plástica da cena, não deixando, claro, de veicular a informação. Nesta cena, que demarcava a transição da segunda para a terceira parte do espetáculo, aconteciam, simultaneamente no palco, momentos críticos na vida das cinco personagens. O tempo era alta madrugada. David e Mário estabeleciam seu primeiro contato amoroso, Shannon sofria uma de suas primeiras crises mais graves por causa da evolução de sua doença, Kryla redigia uma matéria sobre a história de fuga do Super-Homem de seu planeta Krypton, ressaltando toda a catástrofe física, antropológica e cultural ocorrida na explosão daquele planeta, e Violeta acordava, em sua cama, sobressaltada por Mário ainda não ter chegado em casa. A maioria desses momentos sugeriam climas perturbadores, entretanto, um deles, a concretização do relacionamento entre David e Mário, configurava-se, por escolha estética do espetáculo, poético.

Na intenção de traduzir, de acentuar as nuances, tanto informacionais quanto sensoriais, e de marcar acentuadamente um dos clímax auxiliares da estrutura dramaturgica, duas músicas foram utilizadas alternando-se entre si. A primeira música era *The Long March*, do grupo Vangelis. Esta música é estruturada, em sua maior parte, com um andamento lento, com pouca atividade rítmica, com um motivo melódico que ajudava a compor uma atmosfera poética, e, ainda, com timbres de piano e flauta, sonoridades suaves. Na sua parte final, só permanecia o piano e este era tocado com uma energia forte, em andamento mais acelerado e a melodia subia em altura, beirando as notas mais agudas, sob o acompanhamento, na região esquerda do teclado, descendo para a região mais grave, em ataques fortes. Seu término se dava com uma nota aguda e breve, seguida de longo silêncio. A segunda música era um trecho de uma ária da ópera *Satyagraha*, de Philip Glass, que era inserido no meio da música do grupo Vangelis, com a interrupção desta. Sua estrutura musical apoia-se em uma atividade rítmica e em um motivo melódico em *ostinato*, de altura predominantemente aguda, encerrando-se, subitamente, com um prolongamento de um acorde agudo. Sobre dois momentos intervalados dessa ária foram mixados os textos das cenas de Shannon e de Kryla, mantendo-se a música, nesses momentos verbais, em um volume reduzido. O primeiro texto descrevia os sintomas da crise que Shannon sofria, causada

pela Aids; o segundo, descrevia a saída do Super-Homem, ainda criança, do planeta Krypton, enquanto este explodia e esfacelava-se. Esses textos foram mixados com leves efeitos de reverberação, intencionando acentuar, assim, a dimensão perturbadora em que se encontravam as personagens.

A estrutura de sonoplastia descrita funcionou como eixo mediador da seguinte organização cênica. David e Mário encontravam-se no quarto daquele, conversando. Após algum tempo, calaram-se, sentindo um clima de atração, porém tenso. No completo silêncio, movimentavam-se. David despiu-se, olhando para Mário, enquanto este, desconcertadamente, terminava de tomar uma bebida que lhe havia sido servida. David sentou-se na cama e Mário em um banco. O tempo passava. Mário, então, levantou-se e dirigiu-se para a cama, sentando no lado oposto. David, arrastando-se, por cima da cama, aproximava-se de Mário e começava a tocá-lo, ao que este, por sua vez, não respondia. Após mais alguns segundos de silêncio e tensão, Mário sinalizou uma cumplicidade, pegando a mão de David e levando-a ao seu rosto. Neste momento, David trouxe o rosto de Mário para perto do seu e o beijou. No instante em que as bocas se tocavam, iniciava a música *The Long March*. Durante toda essa parte da música, até que seu motivo melódico se concluísse pela primeira vez, David e Mário preparavam-se para a realização de seus intentos amorosos. No instante em que *The Long March* atingia a primeira conclusão do seu fraseado melódico, entrava a ária da ópera *Satyagraha* com a interrupção de *The Long March*. Durante toda essa primeira parte da cena, os outros espaços cênicos ainda se encontravam no escuro.

Com a entrada da ária da ópera *Satyagraha*, iniciava-se, então, a cena em que Shannon, em seu quarto, sofria convulsões. Em seguida, após um breve intervalo sem texto verbal sobreposto, desenvolvia-se a cena em que Kryla, perturbadamente, em seu escritório, digitava seu artigo sobre a catástrofe do planeta Krypton. Durante essa seqüência, o quarto de David sofria uma redução da iluminação, enquanto os espaços de Shannon e Kryla ficavam totalmente iluminados.

Ao término brusco da ária, iniciava a segunda parte da música do grupo Vangelis. A iluminação no espaço cênico de David voltava ao normal. Os outros espaços permaneciam iluminados, com os atores desenvolvendo suas partituras de ações físicas em um ritmo mais lento. A cena do encontro dos dois rapazes, em ritmo de movimento normal, evoluía para o seu

êxtase final, na medida em que a música, também, aproximava-se da sua energética conclusão. Assim, enquanto esse trecho musical tenso se processava, tanto David e Mário atingiam o seu êxtase, quanto Violeta, em seu quarto, agora também, iluminado, acordava sobressaltada de um pesadelo, observando, nervosamente a ausência de Mário, seu marido. No silêncio que se seguia à última nota aguda da música, Violeta, em um grito engasgado, pronunciava o nome: Mário. *Blackout* geral.

Assim, todo o silêncio inicial parecia muito adequado para o estabelecimento de um clima de suspense e tensão. Quando entrava a música do grupo Vangelis, a intenção era a de aliviar as tensões e estabelecer a situação, mesmo que esta ainda fosse incômoda para alguns espectadores. A música do grupo Vangelis, assim, parecia atribuir, à cena, sensações harmoniosas, poéticas e sublimes que regia tanto os preparativos quanto a realização efetiva do encontro entre David e Mário, sendo que seu trecho final tornava-se muito apropriado para a construção de uma situação plural, de grande tensão e inquietação e ao mesmo tempo de prazer e êxtase. Enquanto a música de Philip Glass, interposta a essas duas partes musicais anteriores, através de seu ritmo repetitivo, frenético e pulsante, mixada com textos de teor dramático, parecia altamente sugestiva para se adequar à promoção de sensações de convulsões e perturbação. O término, da música *The Long March*, em uma única nota aguda e breve, seguida do grito velado de Violeta sobre o silêncio musical e do *blackout* total, parecia contribuir sobremaneira para o jorro vertical das emoções de todas as simultaneidades dessa seqüência cênica.

A seqüência final dessa cena de transição era introduzida ao som da música *Koto Song*, de Dave Brubeck, um *jazz* de melodia e timbres que sugeriam um clima de introspecção e reflexão. Cada um dos atores, neste momento, encontrava-se em um ponto focal, pronunciando um pequeno monólogo de caráter reflexivo sobre seus momentos e preocupações. O conjunto desses textos expressava questionamentos sobre traição e sinceridade nos relacionamentos humanos.

Em segundo lugar, gostaria, também, de apresentar a tradução que dialoga com outros elementos, que não a música e os efeitos sonoros, e que se refere à questão da dinâmica cênica.

Nas duas primeiras partes do espetáculo, os espaços cenográficos alternavam-se com muita freqüência e em períodos de tempo muito curtos,

configurando e desconfigurando espaços. Os objetos cenográficos rolavam sobre rodas que provocavam ruídos no chão do palco. A intenção era a de criar, através do cenário, uma sensação de instabilidade, de ritmo ligeiro e fugacidade, utilizando-se tanto dos aspectos visuais quanto sonoros. Os atores, por sua vez, seguiam um ritmo rápido de interpretação de texto e trocavam de roupa, em cena, com muita frequência. O figurino, de cores vivas mas suaves, tinha um *design* leve e descontraído. A iluminação, de intensidade normal, tinha um ritmo de operação brusca e constante, alternando a demarcação dos espaços como um jogo de pingue-pongue luminoso. Assim, essa organização dos signos, mediada pela sonoplastia constituída de ritmos ligeiros e descontraídos, contribuía para sugerir a sensação progressiva, fugaz e agitada da vida e das relações das personagens.

A movimentação cenográfica da terceira parte tornava-se muito menos freqüente, em relação às duas primeiras, configurando uma temporária estabilidade espaço-temporal. A interpretação de texto e a movimentação dos atores adquiriam um ritmo mais cadenciado e dramático. O figurino começava a configurar-se com aparência mais sóbria. A iluminação alternava a demarcação espacial em um ritmo, entre diminuendos e crescendos, mais progressivo que brusco, promovendo uma intensidade luminosa reduzida e abrangência mais focal, mais intimista.

Finalmente, ilustrarei uma categoria funcional que a sonoplastia pode desempenhar no sentido de tradução. Para uma peça com as seguintes características de enredo: cinco personagens que começam levantando de momentos complicados de suas vidas, passam por instantes de euforia, despencam, mergulham no mais profundo de seus âmagos e, no final, se levantam novamente para prosseguir, naturalmente não os mesmos de antes, foi pesquisada uma estrutura de sonoplastia que tentasse traduzir melódica e ritmicamente essa trajetória e essas fases dos relacionamentos dessas personagens. À função dessa sonoplastia denominei função de tradução temática de uma peça: conjunto de músicas utilizado para delinear sonoramente o percurso de climas pelos quais o enredo de uma peça passa. Esta função configura, também, de alguma forma, a trajetória, os momentos e as conseqüências das histórias vividas pelas personagens dentro de um enredo. Esses climas e histórias podem ser de construção dramática linear ou não. Se linear, a trilha poderá desenhar e/ou reforçar

esses contornos, proporcionando uma fruição desses elementos dramáticos, através de um viés de percepção mais simbólico e sensorial, em relação ao texto propriamente dito. Se não-linear, a trilha poderá proporcionar um viés de fruição simbólico e sensorial, contrastando-se e/ou complementando-se com os outros signos do espetáculo, configurando-se, então, em mais um elemento através do qual o espectador poderá elaborar sua fruição estética, tanto informacional quanto sensorialmente.

NOTAS

- ¹ Peça traduzida e dirigida por mim em 1998. Na tradução houve uma valiosa parceria com a tradutora Deisa Chaves. A peça esteve em cartaz em Belo Horizonte em 1998 e 1999 e nas Campanhas de Popularização do Teatro de Belo Horizonte em 1999 e 2000.

***Performances* ou espetáculos performáticos?** **Uma questão de leitura**

Marcos Antônio Alexandre
Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG)

O Instituto de Performance dirigido por Diana Taylor, na NYU, organiza um encontro anual sobre *performance* e suas derivações políticas, artísticas e intelectuais. A primeira edição do evento se deu no Rio de Janeiro, em 2000, onde foram debatidas temáticas referentes à “Performance e Políticas nas Américas”. Em Monterrey, México, no II Encontro discutiram-se questões relacionadas à “Memória, Atrocidade e Resistência” e esse ano, em Lima, Peru, entre os dias 5 e 13 de julho, o enfoque do III Encontro foi as discussões advindas dos temas “Globalização, Migração e Espaço Público”. Na quarta versão do evento, que será realizada em Nova York entre os dias 11 e 20 de julho de 2003 será discutido a temática “*Espetáculos de Religiosidade*”. Das três versões do Encontro do Instituto Hemisférico, participaram, além de estudantes de teatro e artes performáticas, pensadores do fazer teatral, acadêmicos, diretores, artistas, performers, grupos de teatros/dança e ativistas, dentre os quais, destaque, Augusto Boal (Brasil), Richard Schechner (USA), Diana Taylor (México/USA), Doris Sommer (USA), Mary Louise Pratt (USA), Robert Stam (USA), Javier Serna (México), Luis Peirano (Peru), Leda Martins (Brasil), Zeca Ligiero (Brasil), Miguel Rubio (Peru), Denise Stoklos (Brasil), Marise Nogueira (Brasil), Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), Susana Baca (Peru), Ema Villanueva (México), Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe e Regina Orozco (El Hábito – México), Maris Bustamante (México), Pancho López (México), Tito Vasconcelos (México), Marianela Boan (DanzAbierta – Cuba), Anna Deavere Smith (USA), Carmelita Tropicana (Cuba/USA), Guillermo Gómez-Peña (México/USA), Nao Bustamante (USA), HIJOS (Argentina).

A proposta inicial deste trabalho seria problematizar o conceito de *performance* a partir da leitura que estabelecemos para alguns espetáculos que fizeram parte do II Encontro Anual de Performance do Instituto Hemisférico, realizado em Monterrey. Entretanto, depois de participar do último encontro, em Lima, considerei mais pertinente realizar uma breve leitura a partir da diversidade artística apresentada nos três Encontros, buscando referência naqueles espetáculos e/ou intervenções performáticas mais pertinentes para o desenvolvimento do meu objetivo básico nesse texto: problematizar o conceito de *performance*/espetáculo performático no mundo globalizado em que vivemos.

Enquanto conceito, a *performance*, como já foi mencionado por vários críticos e pesquisadores, é um dos temas mais controversos. Muito se fala de seu sentido básico e, para tal, podemos recorrer a idéias que nortearam as práticas teatrais desde os anos 60: *performance art*, *body art*, *happening*, *instalações*, até nossos dias: *performing gender*, rituais performáticos, ações, ativismo, etc. Segundo Glusberg (Apud: PEDRÓN, 1999: 11), a categoria teria surgido de uma proposta de Cage – *Untitled Evente*, 52 – de elevar a arte à quinta potência, numa fusão de teatro, poesia, pintura, dança e música, em busca de um gênero inédito caracterizado pela colagem de mídias. Por muito tempo, o termo *performance* foi associado ao de uma arte para iniciados, onde, apresentava-se, muitas vezes, em espaços alternativos, improvisações de distintas categorias e gênero.

Maris Bustamante; artista visual e cenográfica mexicana, realizadora de instalações e ambientações bem como de *performances* gráficas e pictóricas tanto no México quanto no estrangeiro; argumenta que a *performance* se dá apenas no âmbito da *performance art*, tanto que no Encontro em Monterrey ela acusa os participantes do evento de *teatrosos*, por se dedicarem à discussão e ao estudo dos textos performáticos que, na sua visão, não têm nada a ver com *performance*. Atentos a essa nuance João Gabriel Teixeira e Rita Gusmão nos expõem que “... a teoria da performance influenciou quase todas as outras tentativas de entendimento e condição e atividades humanas, revertendo quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia e lingüística” (TEIXEIRA e GUSMÃO, 2000: 9-10), demonstrando-nos a amplitude e aplicação do tema, desassociando-o da linguagem primeira do espaço cênico.

A *performance*, se a compararmos com o teatro tradicional, ainda que, muitas vezes, não saibamos como separar os dois termos, abre muito mais espaço para a improvisação e, geralmente, sua realização se dá em espaços não convencionais. Cohen (1989:27) nos diz que se comparada ao *happening*, a *performance* se diferencia pelo aumento de preparação em detrimento do improvisado. Entretanto, apesar dessa leitura de Cohen e de ser considerada um gênero mais amplo, como já foi mencionado anteriormente, vários são os termos associados à linguagem performática. O que deve ser evidenciado, a meu ver, é que em todas as manifestações o foco de concentração é o corpo do *performer/ator* performático e sua relação com o espaço artístico, cultural e/ou social no qual está inserido.

Cena 1 – Marise Nogueira – Povo da Rua (2001 e 2002)

A atriz usando uma meia-máscara se traveste de Zé Pelintra e de Pomba Gira, entidades cultuadas na Umbanda, realizando um diálogo intercultural e religioso. Zé Pelintra é o tradicional malandro carioca, capoeirista e sambista e pomba gira (nas figuras de Maria Padilha e Maria Mulambo) é a entidade feminina que é caracterizada como mulheres de vida “fácil”, amante da noite, do jogo, da bebida alcoólica e do fumo. Essas personagens representam o submundo da boemia carioca quando proliferou o samba no Rio de Janeiro e essa cidade era a capital do Brasil. Mostrando destreza na arte da Capoeira, Marise Nogueira dá vida a Zé Pelintra, revive a figura suburbana carioca, mas também dialoga com o malandro carioca contemporâneo. O público presente, que jamais ouviu falar em Zé Pelintra e Pomba Gira, vê-se completamente envolvido pela performance da atriz em cena. A máscara esconde o seu rosto e revela, através do corpo e dos gestos de Marise Nogueira, as personagens enigmáticas de cultura brasileira, cultura essa que é desconhecida pela grande maioria dos brasileiros.

Cena 2 – Pancho López (2001)

Um homem instalado no meio da sala de recepção do Teatro de la Ciudad, Monterrey, vestido de mestre Cuca prepara diferentes tipo de vitaminas e pratos e as oferece ao público que circula pelo recinto buscando

o local em que serão realizadas as oficinas. Essa mesma ação, denominada PICNIC FORMAL¹, já foi apresentada em países como Estados Unidos e Canadá e vem sendo encenada desde de 1997 em espaços estratégicos da Cidade do México como: praças, estações de ônibus, escadarias de igrejas, etc. Poderíamos perguntar: o que isso tem a ver com performance se na verdade o que Pancho López faz é preparar comida na rua? Como resposta a tal indagação, argumento que é exatamente nesse ato de intervenção performática, termo que, a meu ver, melhor ilustra o trabalho de Pancho López, que encontramos um dos cernes da performance, pois o homem/performer travestido de cozinheiro intervém no espaço público, mexendo e modificando o cotidiano dos transeuntes que circulam pelos espaços urbanos. O performer se aproxima do público e o convida a participar do seu banquete performático.

Cena 3 – Teatro Kabaret

Tito Vasconcelos (2001) – travestido de Martita Sahagún, esposa do Presidente mexicano, Vicente Fox, é uma das distintas mulheres representadas por Tito Vasconcelos, o ator/performer dá as boas vindas aos integrantes do Encontro e ironiza dizendo: *“Lo que ustedes hacen no le importa a nadie pero ustedes insisten en hacerlo”*.² O humor negro – ácido e picante, a música e o corpo do ator são os elementos norteadores do Teatro Kabaret. O ator se nutre do improvisado e cria situações irreverentes aos olhos do espectador.

Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe (2001) e Regina Orosco (2002) – em 2001, Jesusa Rodríguez abre seu espetáculo chamando todos os participantes do evento de *performenzos*, ou seja, ironiza criando um neologismo espanhol, tratando-nos de tolos. Em 2002, a atriz, na mesa redonda dos artistas afirma: *“La verdad es que yo nunca he hecho performance”*. Através dessa sua fala, percebermos que não aceita ser chamada de *performer*, entretanto o que vemos, em seu trabalho no palco, através do seu Teatro Kabaret, é a atriz *performatizando*. Em cada quadro apresentado e através da música criada por Liliana Felipe, o que vemos são personagens performáticas que são levadas para o cenário: personagens das revistas em quadrinhos como Mafalda, Asterix e Obelix; homens da caverna, personalidades políticas e religiosas. Todo esse

universo vira farsa e como a própria atriz diz “es un acto de advinación, el teatro es la sangre corriendo”; o espectador, nesse contexto, é parte ativa do trabalho, se ele não responde ao jogo performático sugerido pelas atrizes, não há Kabaret, como a própria Jesusa comenta: “*hay que empezar bien y terminar mejor aún*”. Com seu teatro Jesusa não deixa de provocar. Vivendo as personagens Asterix e Obelix, em companhia de Regina Orosco, discutindo o que seria performance, ela lança seu “veneno”: “*performance es cuando se hace un montón de porquerías*”.

Cena 4 – Memoria – Ema Villanueva (2001)

Como a própria *performer* denomina, o tema de seu trabalho é a memória, “mas não a memória passiva que só revive o passado, senão uma memória ativa que construa o presente e o futuro. Como em todos os crimes políticos, a causa dessas pessoas é a de todos” (VILLANUEVA, 2001). Em cena, apagão total, dois televisores alojados em cada lado do palco mostram imagens distintas. Escuta-se uma música eletrônica, que nos lembra o som destinado à aparição de OVNIS das películas americanas, e logo, sobrepondo a essa música, começa uma batida de tambor tocado por Vidal Medina³, que aparece no centro do palco do teatro. Algumas luzes, em formato de velas, são acesas formando um círculo (o tempo todo, a iluminação é pouca, como se fosse um ambiente de penumbra). De repente, aparece em cena um jovem desnudo dançando aos sons do tambor produzidos por Vidal Medina. É como se fosse uma dança ritualística – gestos, movimentos acrobáticos, ritmo, tudo se transforma em ato performático através do corpo nu em cena. Até que, finalmente, surge, também nua e carregando uma vela, Ema Villanueva. A *performer* desce até a platéia e passa entre as pessoas. Um telão é ligado no centro do palco e começa a projetar fotos de desaparecidos políticos e uma longa mensagem de protesto, revelando o nome de todos os governos acusados de perpetuarem esse regime de opressão. O olhar do espectador se divide, pois ele tem que eleger a qual elemento vai dar mais atenção: ao corpo nu de Ema que passa a sua frente, ao corpo performático do dançarino no palco, ao som do tambor proposto por Vidal Medina, às imagens da ditadura ou a ler o protesto final.

Cena 5 – Vidal Medina e grupo Todos los que somos – *Yo elijo* (2001)

Num cemitério antigo, sob um calor de mais de 30 graus e um terreno arenoso, cinco corpos estão estirados encima de covas, ao centro uma grande cruz onde se acendiam as velas e onde se encontram fotos de santos. Em cima de uma catacumba uma televisão. O público se dispersa em meio a esse espaço que lhe é estranho e alheio, observando os corpos espalhados estrategicamente em cada canto do cemitério. De repente, escuta-se um som de tambor e entra um ator, personificando um pajé (ou um xamã) de uma tribo indígena. Essa personagem entoia uma música ritualística, com um chic-chic nas mãos, realiza uma dança ritual, benze o local e soa um instrumento que se assemelha a um berrante, fazendo com que cada corpo inerte, tome vida. Todas as personagens influenciadas pela música começam a se mover e buscam reconhecer o espaço. Dois casais são formados. Eles se abraçam e se beijam. Um canto é entoado num dialeto indígena e, num determinado momento, uma sirene começa a soar e os corpos, agora vivos, começam a deixar o local correndo. Entretanto, antes de fazê-lo, despem-se de algumas vestes, deixando-nas no cruzeiro. A televisão começa a transmitir imagens que, num primeiro momento, chamam a atenção das personagens/atores que se encontram em distintos espaços do cemitério, mas que, imediatamente, saem correndo, abandonando o local e deixando o público perplexo e à espera de que algo ainda venha a acontecer.

Cena 6 – Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes (2000) e Guillermo Gómez-Peña e Juan Ybarra (2002)

Em suas peças, o público sempre é chamado a interagir com a dupla. Como o próprio Gómez-Peña (1999) afirma, ele realiza um trabalho que acontece em um espaço cultural intermediário, em uma zona fronteira entre o sul e o norte, entre o Latino e a Anglo América, entre o espanhol e o inglês. Suas performances dialogam com vários territórios e linguagens: instalação, cinema, rádio, poesia, teoria e a arte digital, o que me leva a afirmar que seus trabalhos se fundamentam em contextos saturados, política ou historicamente. Corroborando essa leitura, deparamo-nos com a fala do *performer*:

I physically live between two cultures and two epochs....
 When I am on the US side, I have access to high-
 technology and specialized information. When I cross back
 to Mexico, I get immersed in a rich political culture....
 When I return to California, I am part of the multicultural
 thinking emerging from the interstices of the US's ethnic
 milieus.... I walk the fibres of this transition in my every
 day life, and I make art about it. (GÓMEZ-PEÑA, apud
 SCHECHNER, 1995:17)

Sua fala vem ilustrar minha visão em relação a esse universo contraditório, multidisciplinar e cultural que é o estudo da *performance*. Respondendo a um questionamento da platéia numa mesa redonda, Gómez-Peña conclui: “*no hay fronteras, las fronteras están donde queremos ponerlas. El cuerpo puede ser el centro de todo el universo simbólico, cuerpo social / continente*”.

Como tentativa de conclusão, ainda que saibamos que essa temática está longe de ser encerrada, posso afirmar que os Encontros realizados pelo Instituto Hemisférico são referência, pois neles todas as manifestações performáticas, levadas ao palco ou a espaços alternativos, apresentam uma acepção ampla do termo, dando-nos uma idéia da amplitude desse objeto e nos demonstrando o quão árduo é a sua definição e emprego. A través do exposto, quero reafirmar que o termo *performance*, enquanto conceito, ainda está distante de ser esgotado. Muitos são os caminhos que ainda serão percorridos na busca de uma definição hegemônica do termo. Portanto, hoje, fico com a definição de Antonio Prieto (2002):

(...) *Para rendirle honor a uno de los campos que dio origen a los performance studies, quisiera por lo tanto proponer una definición lúdica del polémico concepto: el performance es una esponja mutante y nómada. Es una esponja porque absorbe todo lo que encuentra a su paso: la lingüística, las teorías de la comunicación y de la conducta, la antropología, el arte, los estudios escénicos, los estudios de género y ahora los estudios postcoloniales. Es mutante gracias a su asombrosa capacidad de transformación en una hueste de significados escurridizos: parte del latín per-formare (realizar), para con el paso de*

los siglos denotar desempeño, espectáculo, actuación, realización, ejecución musical o dancística, representación teatral, etc.

Para finalizar, gostaria de propor, pelo menos por enquanto, algumas respostas possíveis sobre o que é performance ou teorias da performance:

*Estos no son estudios serios.*⁴

Algo que não se baseia no texto.

É o carnaval, o futebol, a festa dos reinados, a cultura da umbanda e do candomblé, as festas da congada, do bumba-meu-boi, Filhos de Ghandi, Olodum, Maracatu, Festa de Paucartambu, etc.

Performance – apresentação, teatro – representação.

*“Un chiste que nadie entiende.” “Un bando de locos”.
El performance es el espacio negativo de la cultura que no es teatro, danza, literatura, que no se sobreponga a estas disciplinas.”*⁵

*“Es la vitrina de cada actor.” “Ir a lavar la bandera se vuelve un acto performático.” “Ve el proceso de la gente por dos minutos. El cuerpo toma conciencia, es placentero, hoy soy un protagonista importante, crear una imagen”.*⁶

Relendo o Simpósio “Mediações performáticas Latino-americanas”

Participar do Simpósio “Mediações performáticas Latino-americanas”, possibilitou-nos entrar em contato com diversas vozes atuantes dentro do universo contraditório das Artes Performativas. Dentre a variedade de textos apresentados nos três dias do Evento – textos esses que discutiam, partindo do conceito norteador de *performance*, o fazer teatral e a escrita dramática/literária – faz-se mister ressaltar algumas questões propostas pelos participantes:

- Risco físico como elemento de “deformação teatral”. Quando se discute que quase tudo já foi feito, André Carreira propõe, através do risco físico – trabalho desenvolvido a partir de sua experiência como diretor –, uma busca de um vínculo entre o performer e o espectador.

- Guiomar de Grammont diz que a gente faz performance desde o útero, a criança faz pirraça, a gente quer se mostrar. A pesquisadora e dramaturga afirma que num sentido mais amplo, a performance é uma expressão da experiência da alteridade e, logo, acrescenta: “eu diria que a função do

teatro é desnudar as mentiras, revelar as hipocrisias que demonstram as relações sociais, eu busco alguma coisa que vai mais no fundo, o sentido mais amplo da performance.

- Leda Martins ao discutir as performances ritualísticas ligadas ao sagrado, trabalha com o termo oralitura, relacionando-o à questão da performance, da memória e do saber.

- Cláudia Matos sabiamente nos diz que “a crítica literária precisa dos textos, mas não pode ficar encerrada neles”.

- Em que sentido os testemunhos escritos são performance? É o questionamento de Graciela Ravetti.

- Fernando Vilar, com base na sua experiência como pesquisador e diretor de teatro, apresenta um texto onde discute vários conceitos relacionados ao termo performance, dentre eles, merece destaque a sua fala “performance é manipulação do tempo eixo-espaço na frente das pessoas”.

Como síntese do Simpósio, não posso deixar de citar a participação de Alai Diniz que fez da apresentação de seu texto um verdadeiro ato performático. A pesquisadora performatiza através da poética do corpo. A partir de sua própria experiência de vida exclama: “sou da geração de 68 que ninguém viu”. Sentada, como todos os participantes presentes, faz de sua texto não só uma comunicação, mas também um ato de protesto, quando questiona o porquê de se cantar o Hino Nacional num Congresso de Literatura Comparada, onde a grande maioria não se atém aos dizeres da letra, reproduzindo-a, quando o faz, a sua revelia. Seu texto ganha vida através de seus gestos físicos, da sua voz forte e vibrante, do uso de apito e castanholas. Na verdade, a meu ver, o que realmente produz sentido é a sua fala: “tudo que se diz do corpo, para o corpo, pelo corpo, significa”. E não é exatamente isso que se espera da performance – “significar”?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Dioramas vivientes y agonizantes (el performance como una estrategia de “antropología inversa”), 1999. <http://hemi.ps.tsoa.nya.edu/archive/text/pena.html>

Livro de Resumo do I Encontro Anual do Instituto Hemisférico. Rio de Janeiro, 2000.

Livro de Resumo do II Encontro Anual do Instituto Hemisférico. Monterrey, 2001.

PEDRÓN, Denise Araújo. *O que dizer do teatro hoje? Intertextualidade em algumas experiências do teatro brasileiro nos anos 90. O caso de Circo Bizarro, Babachdalghara e O Nervo da Flor de Açó* (dissertação de mestrado). Belo Horizonte: FALE, 1999.

SHCHECHNER, Richard. *The future of ritual – writings on culture and performance*. London and New York: Routledge, 1995.

STAMBAUGH, Antonio Prieto. La traducción transfronteriza del performance. <http://hemi.ps.tsoa.nyu.edu/por/seminar/peru/call/workgroups/workgroupassingn.shtml> Grupo de trabajo – teoría del performance, 2002.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. e GUSMÃO, Rita. Performance, Tecnologia e Sociedade. *Performance, Cultura & Espetacularidade* (orgs. João Gabriel L. C. e Rita Gusmão). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000. p. 9-14.

NOTAS

- ¹ Termo utilizado pelo *performer* para denominar seu trabalho.
- ² Todas as citações de artistas presentes neste texto foram anotadas a partir de suas falas em mesas e debates organizados pela nos três Encontros organizados pelo Instituto Hemisférico de Performance.
- ³ Vidal Medina é ator e integrante do grupo “Todos los que somos” de Monterrey. A *performer* Ema Villanueva costuma convidar artistas e pessoas comuns, encontradas nos locais em que ela se apresenta, para participarem de seus trabalhos. Além de Vidal Medina, para nessa *performance*, foi convidado um dos integrantes do grupo HIJOS, que tem formação em dança moderna.
- ⁴ Fala de um dos integrantes do III Encontro de Performance numa discussão sobre as teorias de performance. Lima, 2002.
- ⁵ Falas de GÓMEZ-PEÑA, 2002.
- ⁶ Falas de Teresa Ralli, atriz integrante do grupo Yuyachkani, sobre sua participação no trabalho do grupo *Hecho en Perú*, 2002.

Rodolfo Coelho Cavalcante:

Um caso de peleja entre oralidade e escritura

Martine Kunz

Universidade Federal do Ceará

Grande texto oral impresso, segundo a expressão de Jerusa Pires Ferreira, a literatura de cordel encontra na oralidade sua força e vitalidade, uma oralidade presente nas fontes, na performance e na memória dos folhetos.

A ORALIDADE DAS FONTES: O folheto inscreve-se em parte na continuidade da tradição literária ibérica e do romanceiro peninsular, mas ele deve sua forma versificada e maior parte de seus temas à cantoria, a poesia improvisada e cantada dos repentistas. Tradução dessa filiação entre oralidade e escrita, o ciclo das pelejas no repertório temático da literatura de cordel remete à transcrição escrita, real ou imaginada, dos desafios entre cantadores. Vários estudiosos evocam também a influência da tradição africana das histórias cantadas ou contadas, os akpalô, introduzida pelos escravos no Nordeste brasileiro. E toda essa tradição oral rica e diversificada que faz a resistência e a originalidade da literatura de cordel.

Tão logo é consignado na escrita, o texto pensa já na sua emancipação. A escrita é apenas uma pausa antes de ir ao encontro do folheteiro que vai cantar o texto para um auditório de possíveis compradores, ou do leitor alfabetizado que vai lê-lo para um público de ouvintes.

A ORALIDADE DA TRANSMISSÃO: Não se pode pensar o cordel independente de sua performance, sem a presença física e simultânea de quem diz e quem escuta, segundo a definição de Paul Zumthor. No Nordeste brasileiro onde o analfabetismo permanece elevado, a voz tem papel fundamental nas práticas culturais de origem popular. Nesse caso, a transmissão oral resolve a contradição aparente de uma literatura impressa

para um público analfabeto. O papel das rimas e do ritmo dos versos é menos estético do que funcional e mnemônico e remete a uma produção literária mais ouvida do que lida. Afinal, o folheto é apenas o suporte de textos captados e gravados na memória de seu público.

A ORALIDADE DA MEMÓRIA: A memória dos folhetos é uma memória em movimento. De um lado, a forma versificada da escrita facilita a memória poética, ritmada, rimada e algumas histórias atravessam o tempo como protegidas por essa forma resistente, mineral, que retém e exalta ao mesmo tempo uma arte ameaçada. Por outro lado, não é uma memória fechada e monolítica, ela autoriza a passagem à prosa para continuar a história, quando as estrofes se perderam na opacidade do esquecimento. É uma memória dinâmica que permite a atualização, a reformulação. Não raro, uma mesma história é retomada por diversos poetas, ou um mesmo folheto circula sob várias versões orais. A escrita não fixa a história, sempre suscetível de novas adaptações. É uma memória em comunicação, uma memória compartilhada.

Uma vez ilustrada a primazia da oralidade na literatura de cordel, podemos assistir à peleja de Rodolfo Coelho Cavalcante. A nossa intenção é apresentar esse poeta popular do Nordeste brasileiro, autodidata, comunicador espontâneo com grande talento de improvisador e verve convincente, e mostrar como, a partir de um desejo de reconhecimento social e literário, esse poeta de literatura de cordel tornou-se um campo de batalha singular, onde escrita e oralidade enfrentaram-se.

Como falar da vida de Rodolfo Coelho Cavalcante? Uma das maneiras, eficaz e rápida, seria o resumo seco, cronológico, neutro, pouco adjetivado, com datas e números, filiação e endereço, uma ficha afinal. Daria mais ou menos isso:

Rodolfo Coelho Cavalcante nasceu em 12 de março de 1919, em Rio Largo, hoje Gustavo Paiva, Alagoas. Era filho de pais operários, Artur de Holanda Cavalcante e Maria Coelho Cavalcante. Radicado em Salvador desde 45, morava na rua Alvarenga Peixoto, 158, no bairro Liberdade, Salvador da Bahia. Morreu no dia 7 de outubro de 1986.

Por mais preciosas que sejam essas informações, elas pouco nos dizem da personalidade do homem, não o tornam presente entre nós. Eu tive a felicidade de ouvir Rodolfo contar-me a história de sua vida. O relatório era incompleto mas desenvolvido. Rodolfo seguia os meandros de

sua memória, fragmentada, seletiva, mais emotiva do que mecânica, mais imaginativa do que fiel. O esforço de responder cedia sua vez ao prazer de dizer. A mecha de cabelos rebelde, o olhar vivo, o gesto amplo pareciam participar dessa performance. Eu me lembrava então do bom folheteiro, do bom vendedor de folhetos que ele era. Rodolfo não cantava seus folhetos, mas fazia uma leitura dramática dos mesmos. Disse o poeta em entrevista de fevereiro de 1980: “Antigamente o trovador de cordel vivia exclusivamente dos seus livros, ele ia ter contatos com o público, ele ia pra feiras, cantava. Eu por exemplo transmitia a minha mensagem lendo os meus folhetos, fazia graça, assumia o papel do personagem no folheto, se chorasse, eu chorava; se gritasse, eu gritava. Tinha outros que cantavam. Hoje, o mercado não é como era. Hoje, nos vendemos mas sem ler, sem cantar os nossos folhetos. E olhe que o povo do interior só compra o folheto depois que a gente o canta ou lê em voz alta para a assistência.” Na verdade, Rodolfo me contava tudo isso como se estivesse me vendendo um folheto. Sua vida me parecia uma coletânea de folhetos. Em clima de aventura, a infância desfilava seu enredo engenhoso, a sua cascata de incidentes extraordinários, as emoções fortes e simples, a luta desigual, impiedosa, travada pelo herói para vencer as dificuldades.

A vida de Rodolfo tem algo de exemplar. Como para insuflar coragem nos ouvintes, os desfechos mostram vitórias. Tudo é fora do comum, a começar pela miséria. A tragédia é rotineira. Entre as pisas da mãe e os chutes do pai, Rodolfo carrega água, vende frutas e tapioca, pega frete na feira, vende jornais e bilhetes de loteria, e se torna propagandista de lojas comerciais. A vida é ligeira. As pausas são patéticas. No carnaval de 1929, aos 10 anos, ele é raptado pelo Papa-Figo, atropelado e desenganado. Mas o adolescente foge, pega a estrada, segue a via férrea, descansa nas praças- tudo o que no mundo liga, comunica, junta. Rodolfo dá uma boa mexida nos dados do destino. Voltava-me à memória

As proezas de João Grilo de João Martins de Athayde, ou *As preseçadas de Pedro Malasartes* de Francisco Sales Arêda. O anti-herói, esperto, matreiro, pula das páginas. Eis o rapaz, infância alinhavada, adolescência desnutrida, andarilho matuto, dando prodigiosas voltas por cima, multiplicando piroetas e façanhas, revertendo situações, driblando a sabedoria dos poderosos, superando as vicissitudes da vida. É quando

nasce o palhaço Pirulito no circo do Chocolate. E a roda do destino e dos anos gira no círculo do picadeiro. É o circo de Chocolate, de Cassimiro Coco ou o circo Strigni, nomes ressonantes, para onde convergem todas as artes. E Rodolfo não vai só montar esquetes, contar anedotas com a cara melada de branco, ele vai também ser autor de dramaturgia circense, manejar os bonecos falantes do teatro de mamulengo, aprender todas as magias, todos os truques e mesmo os segredos para fabricar remédios milagrosos, falsificar formicida e embalar pedras maravilhosas para dor de dentes.

É quando, de repente, o artista sai do círculo luminoso e mágico do picadeiro. A paixão é fulgurante e o casamento relâmpago com Hilda Moreira de Freitas. A pinta é de galã, a moral é de ferro. Não se pode convocar aqui o folheto de Jotabarras *Lampião e Maria Bonita Tentados por Satanaz*. Aos 20 anos, Rodolfo funda uma família e dá os primeiros passos de sua carreira poética. Era em 1939, o itinerário já percorrido anunciava o talento versátil do poeta prolífico, e a determinação do futuro líder. Profusão, generosidade, coragem, força de trabalho, tenacidade, Rodolfo precisaria de tudo isso para realizar, em 1955, em Salvador, o Primeiro Congresso Nacional de Trovadores e Violeiros. No seu livro *Vida e Luta do Trovador Rodolfo Coelho Cavalcante*, Eno Theodoro Wanke nos transmite alguns números que, se não fossem reais e portanto trágicos, poderiam provocar o riso e a incredulidade. “Depois de cinco anos de gestação e de cerca de sete meses de trabalho intenso, nos quais segundo seu discurso inaugural, Rodolfo escreveu 9.285 cartas, 732 telegramas, 58 reportagens, 1425 crônicas e noticiários, e “suportou” (sic) 91 serões noturnos, chegou, finalmente, o tão esperado acontecimento.”

Durante trinta anos de atividade de líder de classe, Rodolfo nunca deixou de lutar em prol de seus irmãos trovadores; e nem o poeta deixou de produzir. Morreu atropelado, no dia 7 de outubro de 1986, a um quarteirão de sua casa, quando voltava da tipografia onde mandava fazer seus folhetos. Com ele morreram todas as falas, todas as lábias, todos os versos e paródias que almejavam conquistar todas as rodas, roda de feira, roda de circo, roda de gente. A voz tinha que ter corpo, tinha que ter peito, para ressoar aos ouvidos de todos. Rodolfo na areia do picadeiro ou no asfalto da praça, no salão acadêmico, na redação do jornal, na sede de todas as instituições e até no Palácio presidencial, Rodolfo ousava

falar, qualquer que fosse o interlocutor. Sede de fama, sede de glória com certeza, mas também e sobretudo, um prodigioso talento para comunicar. Autodidata, com escolaridade incompleta e apenas um curso de capacitação jornalística em 1959, Rodolfo se revelou um comunicador nato. Do dramalhão de circo à carta às autoridades, do papo de charlatão ao soneto lírico, do reizado ao texto jornalístico, há uma volúpia da palavra, uma avidez de texto, um entusiasmo grandiloquente no discurso, uma versatilidade na escrita que se reflete na sua produção de folhetos.

1939: o primeiro folheto foi o pontapé inicial de uma vasta produção começada no Ceará, firmada no Piauí e levada a termo na Bahia. *A triste morte de Jovina* registrava um *fait divers* tão insólito quanto trágico. Na Praia de Iracema, em Fortaleza, tinham morrido afogados uma meretriz, um poeta, um sargento que tentara salvá-los e um soldado que também tentara e não teve outra sina. Em pouco tempo, dois milheiros de folhetos vendidos. Em 1942, o futuro “Rei do Cordel”, assim o chamaria Jorge Amado, lançou *Os clamores do incêndio em Teresina*, também inspirado em fato real e de atualidade, revelando o repórter sensível e o poeta sempre de prontidão. Foi o começo de um longo percurso, com ritmo intenso de produção. Incansável, Rodolfo escrevia, mandava imprimir, editava, administrava sua rede de revendedores e vendia, ele mesmo, seus cordéis, de terno e gravata na praça Cairu, junto ao Mercado Modelo, em Salvador. Apresentava-se como poeta da cidade, biógrafo, jornalista e moralista. Através da exaltação ou da sátira, do humor ou do patético, o “Maior Sortimento do Nordeste” como proclamava o autor, revelava o talento multifacetado do artista e a profunda intuição que tinha do mercado editorial. A multiplicidade dos registros estilísticos decorria da diversidade dos públicos visados. De antagonismos em contradições, a ambigüidade, por vezes, permanece. Rodolfo reivindicava uma dualidade de sua identidade poética. O poeta popular dobrava-se em poeta erudito: ele pertencia a várias academias literárias, cenáculos, associações literárias e chegou a publicar, por conta própria, obras de inspiração lírica e romântica, onde expressava seu ideal poético.

Quanto aos folhetos, o poeta os considerava poesia de sobrevivência: “A minha poesia é para ganhar dinheiro, é comercial; não é aquilo que eu penso...” ou ainda “Eu não tenho opinião, tenho a opinião que o povo quer comprar.” Além dessa atitude mercantilista assumida sem

constrangimento, é preciso sublinhar outro caráter determinante de sua produção de folhetos, o da temática urbana. De modo geral, Rodolfo Cavalcante deixou de lado a inspiração mais tradicional dos poetas de cordel: arquétipos medievais, anti-heróis como João Grilo, Cancão de Fogo e grandes figuras da história nordestina. Elegeu uma temática mais engajada na modernidade e no tempo precipitado da vida urbana. Em entrevista ao *Jornal da Bahia*, Rodolfo declarava em 1975: “A temática varia de acordo com o local onde se vendem os folhetos; o trovador tem que ter várias espécies deles, pois o que vende na praça é um e na feira é outro.” Daremos a seguir dois exemplos comparativos a fim de ilustrar os vários talentos do poeta e comunicador Rodolfo C. Cavalcante.

Desde o início da carreira, escrevia biografias ou ABC biográficos. Foram publicadas as biografias de Rui Barbosa, Castro Alves, Catulo da Paixão Cearense, Getúlio Vargas, e tantos outros, políticos, historiadores, jornalistas... As biografias podiam ser de encomenda ou de cortesia, mas de modo geral, tratava-se de exaltar os grandes nomes da vida nacional.

A vida do escritor Joaquim Inojosa, Salvador, 1976: “Falar das atividades / De Inojosa no MODERNISMO / É enaltecer o Ideal / E o grande Patriotismo / Deste Escritor de talento / Que merece um Monumento / Pelas lições do Civismo!” Do ponto de vista estilístico, os folhetos biográficos não apresentam uma grande originalidade. As estruturas são repetitivas, as laudações hiperbólicas, com muitos efeitos de retórica que compõem um discurso empolado e enfático, cerimonioso e definitivo. O poeta se afastava assim de tudo aquilo que faz a originalidade da literatura de cordel: as surpresas da imaginação, a audácia das imagens, a espontaneidade da inspiração. A forma nos manda de volta à oralidade, mas que tipo de oralidade? O tom declamatório exigido pelo panegírico não seduziria um público de feira ou de rodoviária, esse mesmo público não poderia memorizar essa história onde não acontece nada. Pois afinal a oralidade não é apenas performance, ela não é só versificação, rimas e ritmo, ela encontra seu verdadeiro sentido na escolha de uma temática que estabeleça uma convivência imediata e espontânea com o público. Uma convivência contemporânea da vocalidade. Esse tipo de folheto destinava-se com certeza a uma faixa de público letrado diferente do público tradicional. Pela mesma ocasião, o poeta firmava-se como detentor de um saber adquirido pela leitura e não pela tradição oral.

Outro folheto a pôr em paralelo é o de gracejos ou folhetos jocosos, como os chamava Rodolfo, tais como *A língua da mulher faladeira*, *O marido que trocou a mulher por uma TV a cores*, *História da mulher que passou a navalha no marido*, *Maria Mata Homem*, *a valente da Paraíba*. O folheto escolhido intitula-se *ABC da nova dança (Gute-Gute)*, 1978: “A dança de hoje em dia / Difere de antigamente / Quando o rapaz e a moça / De modo conveniente / Marcavam certo o compasso, / Juntando braço com braço / Muito respeitosamente.

Horrorosamente vê-se / A donzela e o rapaz / Pulando no mexe-mexe / Nos prazeres infernais, / O rapaz desrespeitando / Por trás da moça pulando, / - Minha filha mêxa mais!

Indo um baile em Pau Miúdo / Na casa de Julião / Quase morro de vergonha / Quando cheguei no salão / Uma moça me agarrou / Deu um pulo e me empurrou / Que me esparramei no chão.”

A diferença de estilo é óbvia, nas biografias reina a ênfase e a tentação da erudição, enquanto no *ABC da nova dança (Gute-Gute)*, a linguagem é direta, descritiva, sem abstrações nem pretensão erudita. Os públicos implicados são distintos.

O outro exemplo comparativo refere-se à produção jornalística do poeta. A informação e seu tratamento divergiam, dependendo do público. Em relação ao público do interior, o poeta se preocupava mais em educar, divertir, moralizar, aconselhar, fazer chorar, rir e sonhar. Na cidade, o folheto não podia cumprir a mesma função: a concorrência dos outros meios de comunicação e a circulação maior das idéias e das palavras obrigava o poeta-jornalista da cidade a tratar a informação seguindo outros parâmetros. Assim, o folheto *A verdade sobre o divórcio* apresenta-se, tanto pelo tema como pelo seu tratamento, como um folheto cuja destinação era urbana. A fonte de informações para tratar o assunto só podem ter sido os meios de comunicação como o jornal, o rádio, a televisão. O tema dirigia-se a um público urbano cujas práticas de vida familiar eram suscetíveis de transformação. Essa eventualidade era mais provável nos centros urbanos do que no sertão. A dissolução do casal supõe, ainda hoje, uma autonomia da mulher dificilmente encontrada no interior do Nordeste. O divórcio passa por cima do caráter sagrado da união ao qual o povo sertanejo é mais apegado. Enfim, o folheto em questão era sobretudo urbano, pois o poeta declarava-se a favor do divórcio. Embora

o livrete não informe data de publicação, tudo leva a crer que a edição é de 1977, já que o divórcio passou a integrar o código civil após a vigência da lei 6.515 de 26 de dezembro de 1977: “Casa-se a pobre mulher / Com um tipo beberrão / Ou senão com um sadista / Sem alma, sem coração, / Vem o desquite, coitada, / Começa senda falada / Sem a justificação.”

Rodolfo comentava: “...esse folheto é vendido mais nas capitais, porque não é folheto para o interior, embora o sertanejo que tenha esclarecimento compre, mas não é para o analfabeto porque ele nem sabe o que é divórcio.”

O folheto seguinte nos levou a duvidar da tolerância e das reivindicações libertadoras do poeta. A maneira da mulher não ter filhos (4ª edição, 1976) é um folheto “informativo” que evoca a opção dos métodos anticoncepcionais, mas para condená-la através de um discurso absolutamente moralista e retrógrado. O argumento da “natureza” feminina apresenta a procriação como um dever, a finalidade da relação amorosa, por razões demográficas, religiosas e morais. Em meio a ameaças aterrorizantes sobre as “tais pílulas”, o poeta explica como se pode evitar ter filhos:

“Primeira maneira é / De nenhum homem gostar, / Não querer de forma alguma / Com um varão se juntar, / Ao depois:- viva sozinha / Trancada na camarinha / Pra nenhum homem lhe olhar.” Nós estamos bem longe da afirmação do direito à liberdade concedido à mulher desquitada da cidade, para a qual é relativamente mais fácil contestar as regras de vida convencionais. Agora, a mulher só pode recusar a maternidade pela prática da abstenção sexual, a morte social e a reclusão. O poeta não a autoriza mais a ter outra identidade do que mãe de família ou assumir um destino outro que biológico. Mais uma vez, o discurso varia em função do público. O folheto sobre o divórcio é para um público urbano relativamente abastado, ao qual é concedida uma certa margem de liberdade individual; o segundo folheto é para a imensa maioria marginalizada: o direito ao desvio não é mais permitido, o tom é repressivo, autoritário ou paternalista. As normas de comportamento rígidas não autorizam mais a transgressão. É como se o poeta fizesse questão de demarcar-se de um Nordeste arcaico e parado no tempo, através de uma

visão estigmatizante e distante. Versos para o sertão ou a cidade, a feira ou a praça, folhetos de louvação ou de divertimento, de informação ou de conselho, de religião ou de política, a produção de Rodolfo Cavalcante revela não só o tino comercial e a esperteza editorial do poeta, como também o seu talento múltiplo, versátil, prolífico. A ambigüidade permanece, instigando a nossa reflexão em torno da dinâmica da literatura de cordel, suas contradições, tendências e mudanças ou deturpações. O texto pode revestir a forma da tradição e ao mesmo tempo perder de vista o essencial da oralidade: o jogo compartilhado, a gratuidade, a coesão social reencontrada. No entanto, o vigor do entusiasmo generoso e da abnegação idealista mantém viva, até hoje, entre nós, a memória do poeta e do líder, Rodolfo Coelho Cavalcante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, Marcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999 (Histórias de Leitura).
- ALMEIDA, Átila A.F. de & ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário Bio- Bibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*. João Pessoa: Ed. Univ. UFPb. 2 vols. 1978.
- ANTOLOGIA DA LITERATURA DE CORDEL. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Desporto e Promoção Social do Ceará. 2 vols. 1978.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Cinco livros do povo*. 2ª ed. Fac-similada. João Pessoa: Ed. Universitária UFPb. 1979.
- CANTEL, Raymond. *La littérature populaire brésilienne*. Clément J.P. & Ria Lemaire eds., CRLA, Poitiers, 1993.
- CARVALHO, Gilmar de. *Patativa poeta pássaro do Assaré*. Fortaleza : Editora Inside Brasil, 2000.
- CAVIGNAC, Julie. *La littérature de colportage au Nord-Est du Brésil. De l'histoire écrite au récit oral*. Paris: Ed. CNRS, 1997.
- CURRAN, Mark J. *A presença de Rodolfo Coelho Cavalcante na moderna literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira & Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987.

KUNZ, Martine. *Rodolfo Coelho Cavalcante. Poète populaire du Nord-Est brésilien*. Tese de doutorado do 3º ciclo. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. 1982.

KUNZ, Martine. *Expedito Sebastião da Silva*. São Paulo: Hedra, 2000.

KUNZ, Martine. *Cordel. A voz do verso*. Fortaleza: Museu do Ceará / Secretaria da Cultura e Desporto do Ceará, 2001. (Coleção Outras Histórias, 6).

LEMAIRE, Ria. «Une littérature différente » In *Des conquêtes de Charlemagne au Brésil*. Catálogo de exposição, sob a direção de Jeanmarie Comte e Ria Lemaire. XVº Congrès International de la Societé Rencesvals. Poitiers, França, 2000.

LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*. São Paulo: Ed. Moderna, 1982.

LITERATURA POPULAR EM VERSO-ANTOLOGIA. Belo Horizonte: Itatiaia ; São Paulo: USP; Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1986.

LITERATURA POPULAR EM VERSO-ESTUDOS. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: USP; Rio de Janeiro: Fundação casa de Rui Barbosa, 1986.

LUYTEN, Joseph M. (org.) *Bibliografia Especializada sobre Literatura Popular em Verso*. São Paulo: Nosso Studio Gráfico Ltda, 2001.

SLATER, Candace. *A vida no barbante: a literatura de cordekl no Brasil*. Rio: Civilização Brasileira, 1984.

WANKE, Eno Teodoro. *Vida e Luta do trovador Rodolfo Coelho Cavalcante*. Rio: Folha Carioca Editora, 1983.

WANKE, Eno Teodoro. *Rodolfo Coelho Cavalcante*. São Paulo: Hedra, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Limites e tensões espetaculares: *Amor e Restos Humanos.*

Sara Rojo
Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG)

Este trabalho, partindo de três produções artísticas específicas, reflexiona sobre as heranças da *Performance Art* dos anos 60-70. As heranças do modelo artístico híbrido atingem diversos tipos de produções e implantam-se a partir dos processos de globalização. Este modelo é uma norma estrutural seguida, parcialmente, pelos grupos experimentais, mesmo porque esse processo traz consigo a dinâmica própria de inserir-se em um outro contexto social e cultural, produzindo-se um choque entre o local e o global. Por isso é que concordamos com Pavis quando afirma:

no basta ya, en efecto, describir las relaciones de los textos (o incluso de los espectáculos), aprehender su funcionamiento interno; es necesario también, y sobre todo, comprender su inscripción en los contextos y las culturas y apreciar la producción cultural que resulta de esos traslados inesperados. (PAVIS, 1994, p. 91)

Sabemos que a cena contemporânea nas suas buscas experimentais tem antecedentes que vêm das rupturas com o teatro “burguês” de Artaud e suas tentativas de teorizações do teatro = vida, passando, entre outras propostas, pelas que surgem das relações corpo-espço que aborda Schlemmer nas Bauhaus, do corpo como objeto artístico no *Body Art*, da liberdade dos *Happening*, do espetáculo como um *Work in Progress*, das *Performances Art* de Robert Wilson, da escritura rupturista de Samuel Beckett. Marco Consolini afirma que a obra de Beckett coloca em perigo o estatuto teatral. (2001, p. 402), das realizações a partir dos deslocamentos libidinosos do ator-diretor brasileiro José Celso Martinez Corrêa, sem deixar de lado entre outras tantas, as relações que surgem

das experimentações do “ator santo” de Grotowski que fechou o ciclo isolando o evento do espectador. Apesar de tudo, continuam surgindo propostas que nos impulsionam a novas buscas semióticas e de sentido, entre essas estão, de acordo a minha leitura, o texto de Brad Fraser, o filme de Denys Arcand e a montagem belorizontina de *Amor e restos humanos*. Em todos esses produtos podemos reconhecer as características que Roberto Cohen considera como próprias da cena contemporânea:

Opera-se uma nova cena que incorpora a não sequencialidade, a escritura disjuntiva, a emissão icônica, numa cena de simultaneidades, sincronias, superposições, amplificadora das relações de sentido, dos diálogos autor-recepção, fenômeno e obra (...). Certamente no contemporâneo, essas operações criativas vazam e são atravessadas por outras linguagens exógenas à cena teatral. (1998, pp. XXV e XXIX.)

O título original, *Restos humanos não identificados e a verdadeira natureza do amor* e o sintético, que nos chega através do filme e da montagem, *Amor e restos humanos*, aludem metonimicamente à violência que habitamos não somente pelos crimes passionais de psicopatas que culminam em desaparecimentos de pessoas anônimas que passam ao esquecimento (no início do mês de julho do 2002, uma criança de nove anos, que vendia algumas das tantas bobagens que nos oferecem de maneira interrupta no centro de Belo Horizonte, foi violentada); mas também, a do horror da morte institucionalizada pelas ditaduras ou pelas guerras que deixam milhares invocando, através do amor, os restos dos que amaram e que desapareceram sem ser identificados. Nosso hipertexto é, em grande medida, um espaço de sangue e mutilação silenciado, textos que o desvelem são expressões existenciais de resgate, de re-encontro com o sentido básico da existência:

Uma civilização que se acovardou, tal como a nossa, só pode atrair um grito de violência inaudita, proferido com muita força por Antonin Artaud. Uma civilização, uma cultura, na qual a mediocridade passa a ser norma cotidiana exige a peste, e agora numa violência que poucas vezes a história testemunhou. (PROCHNO, 1999. p. 58)

Esse grito pode ser dado, como o mesmo Artaud sonhava, através de uma Arte resistente à morte, à solidão, à desumanização. Por meio de uma Arte que procura entender o sentido da existência. Elementos que, em minha opinião, estão presentes nas realizações que estou analisando.

Assim a peça, *Restos humanos não identificados e a verdadeira natureza do amor* de 1988, posteriormente revisada em Nova York em 1992, tem um espaço ao sol em muitos lugares (Milão, Londres, Buenos Aires, Belo Horizonte...) e em muitas línguas (inglês, português, italiano, grego, espanhol...). Caminhos distintos a levaram em direções dissímiles, mas imagino que, como nas operações criativas do filme e da montagem belorizontina, as palpitações cardíacas escolhidas em cada caso foram diferentes. Isto é possível porque o texto dramático de Brad Fraser é em si mesmo performático, tanto porque se abre a múltiplas possibilidades com seus diálogos rápidos e fragmentados, interrompidos por monólogos reflexivos das personagens, quanto pelo debate existencial que instaura, como assinalamos anteriormente, sobre nossa perda humanidade.

Entendo esse caráter performático do texto dramático *Restos humanos não identificados e a verdadeira natureza do amor*, dentro das definições de Renato Cohén como uma “*arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado “*arte estabelecida*”, (1989, p. 38) e a de Schechner como *strips of behaviour* (1999). Essa fronteira e comportamento recuperado estabelecem um diálogo, pois o texto se abre para a diversidade de leituras e interpretações e semanticamente nos introduz aos sentimentos básicos construtores do nosso “estar na terra”.

Dois lugares de enunciação, a pequena e pacata cidade canadense de Brad Fraser (1959) e uma capital brasileira cheirando à cozinha do interior, Belo Horizonte, são os contextos culturais de uma montagem que atravessa a ponte da aparente e tão mencionada dicotomia entre o local e o global. Estéticas fragmentadas e políticas genéricas, que não se fecham na problemática homossexual, conjugam-se em ambos espaços provocando sensações, identificações e choques no interior de nossas sociedades cada vez mais individualistas: inclusive a pequena cidade de Fraser e a interiorana capital mineira. Em ambos espaços o acesso ao filme do diretor canadense Denys Arcand (1941-) pôde ser visto como um fato próprio da globalização e pelo mesmo uma das pontes que permitiu

a não tão distante travessia. Assim confirma, em março de 2002, o diretor da montagem belorizontina, Carlos Gradim:

Há uns dez anos atrás estava morando em São Paulo (...) e um dia meio angustiado estava caminhando pela ruas e vi que estava passando Amor e restos humanos numa salinha de cinema (...) não achei genial, mas a discussão maravilhosa, uma coisa muito próxima da minha realidade e que eu queria estar tratando no teatro. No final, nos créditos, eu vi que era um filme baseado em um texto teatral. Primeiro foi o texto teatral e, logo, o roteiro. (2002)

A peça dramática é uma justaposição de diálogos curtos, aparentemente sem conexão, mas, que são estruturados nos traços da memória. Traços tanto das personagens criadas quanto do leitor modelo deste texto que requer ser construído com seu usufrutuário: trata-se de uma obra aberta na qual os laços e encaixes possíveis dependem, basicamente, das priorizações ou relações que se estabeleçam. Refiro-me às relações que se dão no interior do texto e às que se gestam na dança dos construtos culturais de cada espaço específico ou inclusive às que se produzem no grande baile ao qual nos submetem, queiramos ou não, os processos globalizadores que permeiam a cultura ocidental.

Solidão, aids, homossexualismo, vazio existencial, amizade, morte, violência sexual, teatro, literatura são algumas das vias temáticas que podem ser escolhidas como eixos de um texto dramático armado em retalhos que cobram ou não importância de acordo com a leitura que se realize. No caso da montagem belorizontina e do filme, percebo que se priorizou o mesmo: a solidão e o vazio existencial que podem levar os indivíduos a situações-limite de destruição. Entretanto, na montagem essa violência foi exercida sobre os próprios corpos das personagens; enquanto que no filme, sobre os corpos das outras.

O filme constitui uma das três pontas da trilogia criada pelo diretor canadense Denys Arcand (*O declínio do império americano* -1986-, *Jesus de Montreal* -1989- e *Amor e restos humanos* -1993-). Todos giram ao redor de uma linguagem comum. O próprio Brad Fraser adaptou, conjuntamente com o diretor, seu texto ao roteiro cinematográfico.

O filme foi construído a partir do trânsito das imagens que se sucedem umas das outras de maneira não linear e sensorial, tomando como eixos a história policial de violações e assassinatos e a discussão sobre relações-gênero-morte. Na obra de Arcand, enfatiza-se o suspense de um modo diferente dos filmes de ação norte-americanos. Podemos dizer que esse está estruturado tendo como base às sensações que provocam a violência e não em relação à sucessão de cenas chocantes. Apesar disso, finaliza de um modo mais convencional que o texto escrito: nele, a personagem central (David), em uma cena bastante *happy end* para meu gosto, submete-se a um teste artístico que permite aos espectadores sonharem, induzidos por uma câmara que o visualiza, após a prova, caminhando junto de seus amigos em direção ao futuro. A imagem leva o espectador a pensar que deixará de ser garçom para voltar ao mundo da Arte. O texto escrito, ao contrário, termina numa conversa, bastante desconexa, sobre os medos. Nele, somente temos alguns indícios, algumas marcas semióticas que podem nos fazer pensar numa mudança de comportamentos. Mas este “fazer-nos pensar” pode ser lido com cuidado, pois sabemos que: “índices de realidade não são suficientes. Por outro lado, a impressão de realidade refere-se mais imediatamente à capacidade e à necessidade da mente de “perceber” um mundo cheio e coerente pela percepção”. (ANDREW, 1976, p. 231)

Esta estética feita de traços, corpos, partituras, adquire sua dimensão performática no espaço da montagem belorizontina (2002). Marcos De Marinis definiria este evento dentro da dramaturgia do espaço não somente porque o lugar “é sempre, in qualche misura, *sogetto* drammaturgico e é sempre anche, in qualche misura, *oggetto* drammaturgico” (2000, p. 24), mas também porque aqui o espaço deixou de ser um mero *contenedor* do espetáculo para ser sua matriz construtora. De fato, esta colocação parte de uma imensa estrutura fixa, criada por André Cortez, onde se pode esconder e desvelar sujeitos, informações e paixões; conformando-se num espaço onde se apresentam, e não representam, os atores. Mais especificamente, como me corrige Carlos Gradim “um espaço onde se apresentam corpos e almas para um espectador *voyeur*”. (2002)

Gostaria de deter-me em alguns passos do processo do traslado da enunciação do texto canadense para Belo Horizonte.

Em primeiro lugar, na busca pela parte do diretor de uma tradução que respeitasse a dramaturgia. Esta foi realizada por Luis Otavio Gonçalves, que já havia traduzido e dirigido *Pobre super homem* do mesmo autor. O grupo contava com um texto traduzido no Rio de Janeiro que não respondia às necessidades do elenco, pois, nas palavras de Luiz Otavio: “Não respeitava a linguagem, nem a cultura, nem a dramaturgia do autor, dramaturgia no sentido mesmo de até eliminar cenas na tradução. (2002) Para este tradutor e diretor este procedimento cria uma confusão de planos. Concretamente disse: “eu acho isso extremamente possível da parte do encenador, mas não do tradutor”. (2002)

Em segundo lugar, no processo de construção do texto espetacular tendo como base as improvisações parciais de caráter temático (solidão, relações, droga, etc.) até a “improvisação como uma sequência do espetáculo inteiro”. (GRADIM, 2002) Esse procedimento desestruturou o método tradicional de montagem de um texto realista, mesmo que Gradim partisse de uma construção stanislavkiana das personagens e da memorização do texto. Neste caso, coloca-se num espaço-sujeito, um ator-objeto manipulável que por sua vez é sujeito de uma interpretação realista que entra em choque com esse mesmo espaço. Isto se consegue partindo de corpos fisicamente preparados para qualquer tipo de movimentos (trabalham a expressão corporal com Alexander de Moraes e swasthya yoga com Ieber de Paulo) e com uma busca stanislavskiana de personagens. Este processo quebrou, através da confrontação de linguagens produzidos por estéticas diferentes, o macro-signo unitário e, portanto, estabilizador que produziria uma montagem realista. Trata-se de colocar em ação suportes diferentes: interpretação stanislavskiana, corpos preparados com diversas técnicas, inclusive yoga; um espaço construtor dramático; um texto aberto, música tecno, etc., para configurar um espetáculo no qual nenhuma dessas ferramentas se contém ou representa em outra. Constituem linguagens que falam por si mesmas em cena, mas que, em última instância, produzem uma integração tensionada num espaço/sujeito não intermutável. O processo, inicialmente caótico, segundo o diretor, permitiu que as partituras dos atores dialogassem com esse espaço ativo e não meramente o utilizassem. Essa dinâmica me permite afirmar que a montagem belorizontina está dentro das que resgatam na nossa cena local, uma maneira de fazer Arte próximo às performances dos anos

70 e às instalações: trata-se de espetáculos que funcionam como corpos orgânicos onde todos os elementos são moléculas de um todo.

Em terceiro lugar, no papel ativo que lhe é dado ao espectador, obrigando-o a buscar, inclusive mobilizando seu corpo para olhar através da tela de arame, estruturadora do espetáculo, a situação dramática que lhe interesse (em muitos momentos existe uma simultaneidade de cenas). A estrutura, baseada na multiplicidade, os cortes e a iluminação de Telma Fernandes que não guia o espectador, dificulta a visão; portanto se realiza, propositalmente, a operação inversa que qualquer manual de atuação ensina. Para o diretor, esta operação consiste em tratar de colocar o espectador no papel de um *voyeur*, para mim, de um cúmplice à maneira que imaginaram seus leitores modelos (segundo a terminologia de Umberto Eco), escritores como Julio Cortázar em *Rayuela*: quer dizer, um sujeito ativo que escolhe, sofre e usufrui do processo de construção e de sua realização espetacular. De todos os modos, em uma ou outra nomenclatura, do que se trata é da incorporação do espectador ao espetáculo de maneira não passiva, como realizador do jogo cênico.

Em quarto lugar, no abandono parcial de determinadas problemáticas que para nosso contexto sócio-cultural, segundo o diretor, estavam desgastadas, por exemplo, descartaram-se as temáticas relativas à Aids que foram consideradas obsoletas (GRADIM, 2002) e se enfatizaram as da solidão do homem contemporâneo, fenômeno ao qual, lentamente, Belo Horizonte vai se submetendo. Carlos Gradim relata que para um documentário realizou diversas tomadas desde a janela de seu apartamento e que o observado, com esse método, foi um conjunto de pessoas sozinhas. (2002)

Podemos chegar à conclusão sociológica de que o que se está produzindo é um colapso das instituições que incorporavam o sujeito a um estar comunitário, entre essas, a do matrimônio e da família. Mas, acredito que essa observação não muda o status da situação e muito menos invalida sua priorização no espetáculo de Gradim. Isto não significa que signos relativos a debates não centrais não apareçam no interior da montagem: a qualidade da Arte (a literatura de “merda” que Carroll deve analisar) ou a difícil e temível entrada no mundo do espetáculo (David). Entretanto a problemática existencial foi o que se escolheu para a construção deste novo objeto artístico nascido parcialmente do texto de Brad Fraser.

Lembremos de que é necessário levar em conta que por ser um texto espetacular polivalente e que pressupõe termos construtivos por parte dos espectadores, abre a possibilidade de diversas leituras. Inclusive centralizando elementos que, neste ensaio, somente foram mencionados. Dessa maneira, tanto o texto dramático, quanto o espetacular são polifônicos e polisêmicos e precisam de uma nova relação com o leitor/espectador que preencha de uma maneira bastante livre as áreas de indeterminação (PAVIS, 1994). Esse papel que estamos assinalando para o leitor/espectador, evidentemente, só é possível no âmbito do leitor/espectador modelo (DE MARINIS, 1997) e sua realização nos leitores/espectadores concretos é um dos desafios das produções artísticas de caráter performático. Com tudo, percebo que um dos grandes aportes a essa nova relação está na concretização do conceito de dramaturgia do espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARCAND, Denys. *Amor e restos humanos*. Toronto: Toronto festivals, 1993.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: perspectiva, 1989.
- Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- CONSOLINI, Marco. Rivolte, utopie e tradizione nel teatro francese en Storia del teatro moderno e contemporaneo III. Avanguardie e utopie del teatro. II novecento Roma: Einaudi, 2001.
- DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni, 2000.
- Comprender el teatro. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DUDLEY ANDREW, J. *As principais teorias do cinema*. Rio Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1976.
- FRASER, Brad. *Restos humanos não identificados e a verdadeira natureza do amor*. Tradução ao português de, Luiz Otavio GONÇALVES para a montagem *Amor e restos humanos*. Dir. Carlos Gradim. BH: Espaço Gonguê, 2002.
- GRADIM, Carlos. Entrevista realizada pela autora deste artigo no dia 30 de março de 2002 no Teatro Francisco Nunes.

GRADIM, Carlos. (Dir) *Amor e restos humanos*. BH: Espaço Gonguê, 2002.

GONÇALVES, Luiz. Entrevista realizada pela autora deste artigo no dia 28 de março de 2002 na Universidade Federal de Minas Gerais.

PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas e Embaixada de França, 1994.

PRÓCHNO, Caio César Souza Camargo. *Corpo do ator. Metamorfoses, Simulacros*. São Paulo: ANNABLUME, 1999.

SCHECHNER, Richard. *Magnitudini della performance*. Roma: Bulzoni, 1999.

Tradução: Jane D'arc e Marcos Alexandre

A performance teatral: Uma provocação moral ao imaginário social - O caso da Casa de Vidro

Sergio Pereira Poza
Universidad de Santiago de Chile

Dentro da multiplicidade de sentidos que hoje em dia o termo “performance” alcança, o único que se mantém inalterado é a sua natureza espetacular, ou seja, um evento para ser visto. Com este alcance, cabem todas as manifestações que apelam aos sentidos, especialmente ao da visão, e que se constroem com o propósito de provocar um efeito determinado na audiência cativa ou acidental que contempla esta “instalação”. Como espetáculo, apela aos mecanismos de representação dentro dos quais estão presentes também aqueles que fazem parte da construção teatral. Uma das variantes da performance é justamente a performance teatral, cujo objetivo é o de gerar determinados efeitos, propondo uma nova maneira de ver o mundo e recorrendo às principais molas propulsoras expressivas da teatralidade.

A performance teatral é um fenômeno artístico inscrito dentro do conjunto de projetos estéticos que se esforçam por marcar a diferença em relação às formas teatrais derivadas da tradição. Ela se alinhará com outras expressões artísticas contemporâneas na busca de novos princípios que instaurem uma nova maneira de ver a realidade. Daí que a performance apresente em sua construção elementos que têm correspondência com as estratégias artísticas mais avançadas do teatro contemporâneo. Com a performance teatral, se reage contra um sistema que privilegia crenças, princípios, valores e visões do mundo cujo sustento doutrinário se relaciona com os conteúdos fundamentais do discurso oficial. Busca-se romper com o monopólio institucional exercido sobre a atividade artística, que não somente regula a circulação dos objetos culturais, mas também intervém nos processos de produção e recepção dos mesmos. A estratégia enunciativa seguida pela arte dissidente aponta a necessidade de revisar convenções, crenças, códigos e discursos mantidos como verdades

imutáveis. As formas proverbiais de julgar a realidade, cheias de transcendentalismo e absolutismo ético-moral, são substituídas por um espírito relativizador, provocativo e questionador, no qual não estão ausentes o paradoxo, a ironia, a paródia e o rito.

No campo da atividade teatral, uma primeira consequência deste espírito refutador se advertirá na elaboração das práticas cênicas que, em sua formalização, optarão pelo espaço exterior como cenário, em aberta concorrência com o espaço demarcado da sala convencional. O cenário será agora a rua, o espaço ermo, o edifício abandonado ou a meio construir. O público se reunirá mais para ver do que para escutar, compartilhando experiências artísticas que apontam para o desdobramento de imagens visuais e plásticas, em lugar das convencionais de natureza verbal. O denso logocentrismo do teatro tradicional será substituído por um exercício lúdico e dessacralizador no qual a valorização estética do espetáculo e seu desentranhamento semântico dependerão do trabalho de interpretação individual que realize cada um dos partícipes do evento cênico.

Influi nesta concepção espetacular do teatro a imagem clássica do “teatro do mundo”, que estabelece uma ligação entre vida e atuação, que converte os seres humanos, homens e mulheres, em atores de seus próprios eventos, projetos e experiências. Como afirma Augusto Boal, o teatro é a arte que permite ao espectador olhar a si próprio, depois que este assiste a uma experiência na qual seus atos cotidianos são postos em evidência. O ato da representação não vem a ser mais do que um reflexo do que homens e mulheres realizam diariamente, salvo que, no ato performático intervêm atores ou agentes da ação cuja missão é a de reproduzir os atos cotidianos da sociedade. Este novo canal que se abre com a ampliação dos horizontes físicos da representação, transformando os atos rotineiros em universais, termina com as divisões artificiais e restritivas que demarcavam os espaços naturais do ator e do espectador em uma sala convencional. Existe um propósito manifesto de envolver diretamente o público no fato teatral, não com a finalidade mimética da identificação, mas para criar um ponto de reflexão a partir do qual o espectador possa relacionar os acontecimentos sobre o cenário com os que têm lugar diariamente no cenário do mundo, partindo da base de que no exercício racionalizador que desenvolve está presente o fator intuitivo que lhe permite captar, a priori, o sentido e alcance de seus atos domésticos.

A segunda consequência que se depreende deste programa teatral refutador se adverte nos processos de produção de sentido que se desenvolvem no interior da escritura teatral. O esforço por transbordar os limites de sentido que estabelecia o teatro realista, sempre dependente do saber dominante, traduz-se em abrir níveis de significação que se revertam em uma ampliação dos planos interpretativos e contribuam a alcançar um objeto portador de múltiplas possibilidades de significação. Por este caminho, dá-se resposta às tentativas hegemônicas do discurso dramático tradicional, que legitimava mundos sancionados pela centralidade cultural. Uma das formas de superar este hegemonismo discursivo é a de eliminar a tendência à mensagem unívoca da peça convencional, e abrindo certos espaços indeterminados de sentido a fim de que o espectador possa exercitar sua interpretação, segundo seus códigos, experiências e suas próprias potencialidades decodificadoras. Do mesmo modo, a proposta de mundo se constrói sobre a base do critério da fragmentação, anulando de passagem a idéia da totalidade cênica da estética tradicional. Os fragmentos de realidade deixam de funcionar em termos de referentes explícitos e definidos para transformar-se em componentes que ajudam a criar sentidos. Quanto maior seja a variedade de elementos de mundo presentes na escritura teatral, mais rico será o nível de significação da obra. Como resultado do debilitamento da historicidade, enquanto discurso central e seguro, as imagens representadas aparecem demarcadas dentro de um conceito de temporalidade no qual o passado e o futuro são abolidos, e a realidade se congela em presentes perpétuos. Cessa aquela relação unitária e contínua que caracterizava a intriga clássica para dar lugar a significantes autônomos, alheias a todo travamento lógico-formal.

A performance teatral como provocação

Dentro das formas alternativas ao paradigma teatral vigente, ao longo de grande parte do século passado, a performance teatral ocupa um lugar preferencial. Por sua natureza representacional não verbalizada, põe no centro da discussão as maneiras tradicionais de ver a realidade. Partindo da premissa de que o mundo é o cenário onde os seres humanos atuam, a performance é um evento artístico desdobrado no espaço para mostrar e mostrar-se. Mostrar, por uma parte, os procedimentos e artifícios que o

convertem em um fato teatral, e mostrar-se ante o espectador, por outra parte, como uma proposta que alude à totalidade da vida humana, sem concessões de tipo ideológico, estético ou social. É uma proposta artística concebida como um laboratório social que põe em perspectiva as grandes interrogantes, as definições e expectativas de um entorno humano que se esquece de procurar, por si mesmo, o sentido da vida, principalmente por preconceitos ideológicos e repressões culturais. A performance obriga o espectador a revelar-se como sujeito que vive sua existência por meio de atos e em meio a acontecimentos, similares aos que vê no espaço teatral. É um teatro da atuação que se projeta diariamente com uma força desautomatizadora, que converte os fatos representados em conteúdos de realidade, envolvendo seus próprios sentimentos, suas próprias visões e suas próprias maneiras de enfrentar a realidade cotidiana de viver. Dentro desta estratégia comunicativa, o partícipe deste evento artístico dificilmente pode sustentar-se em suas antigas idéias, conceitos e valores.

A construção de um objeto performático parte da premissa de que seu sentido somente é alcançável pela participação ativa do espectador no momento em que é capaz de aceder ao sistema de relações sociais, culturais e espirituais que oferece o presente que vive. Acaba-se com a imagem do espectador passivo, sendo a meta alcançar a transformação do espectador em protagonista do seu próprio projeto, fazendo de sua participação um ato permanente de reflexão, onde se revisem e se reproponham as certezas que têm sido parte do mundo das idéias dominantes. Esta experiência teatral e social não somente se funda nos mecanismos próprios da apelação teatral, mas também intervêm materiais procedentes de outras linguagens artísticas e escultóricas, tudo isso em uma materialização simples, próxima à pureza da teatralidade. Esta concepção do espetáculo, como manifestação descontaminada, se converte em uma criação artística que depende fundamentalmente da resposta de um auditório que se sente convocado a ser parte do evento criado. Está ausente, inclusive, toda base narrativa que desdobra um fio condutor através do espaço ou tempo. Trata-se, em uma palavra, de uma experiência lúdica que envolve por igual a seus produtores e ao público que presencia o espetáculo.

É um jogo teatral que tem por finalidade surpreender ao espectador por meio da provocação. A realidade desdobrada, por corresponder a

categorias do familiar, tão próximas a produtores como a observadores do evento, confronta o espectador com o revelado, o inusitado, com o objetivo manifesto de levá-lo a questionar o sancionado como certeza pelo discurso oficial. A performance não evita a provocação explícita, como expediente artístico para produzir uma mudança nos modos tradicionais de ver e interpretar a realidade. Busca-se tensionar os valores e noções estabelecidos, transformando o observado em uma réplica, não isenta às vezes de paródia, de conflitos sociais, culturais e espirituais presentes na sociedade moderna. Desnuda-se os atos, os ritos e cerimoniais que fazem parte das experiências cotidianas do sujeito social com o propósito de representá-los em sua significação primária, isto é, como atos puros não dependentes de fatores secundários sujeitos a outros fins.

A casa de vidro: uma performance teatral urbana.

No coração do centro cívico e comercial da cidade de Santiago do Chile, construiu-se ao fim do mês de janeiro do ano 2000, uma casa de vidro dentro da qual começou a viver como única moradora a jovem atriz Daniela Tobar. Esta situação respondia aos termos de um projeto de investigação artística denominado “Nautilus”, idealizado pelos arquitetos Arturo Torres e Jorge Cristi. Meses antes, o projeto tinha sido apresentado ao Fundo Nacional das Artes, o qual, mediante avaliação prévia do jurado correspondente, lhe deu seu auspício e patrocínio. Consistia em armar uma casa de vidro em pleno centro da capital chilena onde seus moradores levariam sua vida da mesma forma que qualquer indivíduo leva a sua no interior de seu lar. Escolheu-se como lugar para levar adiante o experimento um espaço ermo situado em uma das artérias mais concorridas do centro de Santiago, onde se alinham grandes estabelecimentos comerciais, bancos, instituições públicas, uma vetusta igreja católica e até La Moneda, a casa do governo do Chile.

Em um espaço de não mais de quarenta metros quadrados, mobiliou-se um dormitório e um banheiro, ambos espaços expostos de cara aos espectadores, de modo que desde a distância em que se encontrava o público – cerca de vinte metros – advertisse a presença dos moradores. O ponto de separação entre a instalação de vidro e a via

pública, era constituído por um muro de cimento de pouca altura, no qual tinha-se feito um corte em sua parte superior para facilitar a observação dos curiosos, ademais de uma porta para manter a segurança do lugar interior durante as horas da noite em que descansava a atriz. Dentro da moradia mesmo, somente ela permanecia cumprindo com os atos normais de qualquer moradora comum. Segundo seus autores, o objetivo buscado era estabelecer certos parâmetros críticos dos espaços urbanos, enfocados desde uma perspectiva artística.

Na manhã do dia 24 de janeiro, o público que passava pela avenida encontrou-se com a surpresa de que naquele lugar, onde circulava habitualmente, tinha-se levantado uma casa inteiramente de vidro e habitada por uma jovem que, pelo que se podia observar através de suas paredes transparentes, ainda se mantinha em seu leito, aparentemente, despertando de um reparador sono noturno. O que esse público curioso ignorava era que a moradia tinha sido levantada horas antes e equipada para sua exibição a partir dos primeiros movimentos de veículos e pedestres dessa manhã de verão.

Um acontecimento tão incomum como o que se punha em evidência naquele lugar foi motivo de uma espontânea e massiva resposta do público circulante, ao ponto que, a meia manhã, a concentração de pessoas aumentou em tal grau que se fez necessária a intervenção da força pública para ordenar o deslocamento das pessoas e dos veículos que tinham criado um grande tumulto em todo o setor central.

O que foi que provocou tamanho reboiço? Em primeiro lugar, a visão do interior da casa representava uma situação cujo alcance não era outro que representar, em réplica perfeita, um momento do cotidiano de qualquer sujeito a essa hora do dia em seu lar. Paradoxalmente, uma situação de natureza privada era exibida em um espaço público, ultrapassando as convenções que regulamentam a imagem do mundo privado. Além disso, agregava-se a animação que a jovem dava a esses momentos, realizando todos os atos e movimentos correspondentes a uma pessoa em condições similares. O momento de máxima tensão se alcançará quando a jovem, ao despertar-se, desloca-se do seu dormitório ao banheiro, realizando todos os atos cotidianos e pessoais que realiza qualquer sujeito em um mesmo transe. O rito de despojar-se de suas roupas de dormir para ficar finalmente nua, levar a cabo os atos fisiológicos naturais e tomar banho

ante o olhar de todos, explicarão o efeito coletivo, ao ritualizar atos que o espectador reconhecia como próprios, mas cumpridos agora em um espaço público. O voyeurismo humano, conscientemente ocultado pelas convenções teatrais que o circunscvem a um espaço fechado e em penumbra, é posto de manifesto esta vez ante uma multidão a qual não se dá tempo para dissimular ou escamotear sua qualidade de ser curioso. Este é o primeiro efeito que pretende produzir o espetáculo.

Não somente estava presente na reunião a morbidez coletiva manifestada como consequência da contemplação de um corpo desnudo, mas também o desconcerto provocado pela “re-presentação” de atos da mais profunda intimidade, em uma espécie de extensão natural dos que cada espectador realiza por costume ao amparo da sua própria privacidade. A reprodução de uma cena do âmbito privado, em um cenário público, dentro da qual cada um dos partícipes é surpreendido olhando, não podia esperar uma reação distinta da qual se obteve nessas circunstâncias. As forças da ordem tiveram que intervir ante a agressividade, a confusão e a euforia das centenas de espectadores que, comprimidos contra o muro divisório, entravam em uma espécie de catarse coletiva.

Tão logo como o evento foi conhecido pelo resto da cidade, o acontecimento alcançou rapidamente uma significação social, habilmente trabalhado pelos meios de comunicação escritos e falados que se encarregaram de difundir a informação. O registro impresso, visual e sonoro do fato, serviram de tribuna para que diferentes setores de opinião se pronunciassem acerca de seu sentido e alcance. Não faltou quem, em nome dos defensores do pudor e da decência, apresentassem uma demanda judicial pelo delito de “ultraje público” contra os responsáveis pelo projeto. Entrevistado, o advogado patrocinador defendeu e justificou o fundamento moral da querela: “o fato de que uma mulher se apresente diante de transeuntes, e o que é muito mais grave, diante de uma igreja, nua, tomando banho, vestindo-se, desnudando-se, fazendo suas necessidades, é certamente uma ofensa ao pudor, ao recato e à decência”.

O “Projeto Nautilus”, concebido para ser representado durante quinze dias, terminou abruptamente ao quarto, em meio às mais controvertidas opiniões no seio da sociedade chilena. A protagonista da performance teatral, Daniela Tobar, concluiu sua participação afirmando: “Creio que os chilenos têm sérios problemas sexuais. Não é possível que

porque estou aí se sintam com direito a tocar-me como se eu fosse uma boneca”. O epílogo a este projeto abortado poucos dias depois pela resposta desusada de uma opinião pública que se sentia estremeçada pelo exposto, serviu, no entanto, para inverter os termos de exibição, colocando dentro de uma redoma de vidro a toda a sociedade que reage com violência ante aquilo que põe a descoberto, arraigadas crenças, princípios e valores estabelecidos pela tradição.

A performance teatral como instrumento de reflexão moral sobre o público-privado

Vários são os aspectos envolvidos no projeto artístico “Nautilus”. Enquanto, por um lado, a localização da moradia de vidro surge como um elemento de provocação aos modos de existência rotineiros e à escala de crenças, princípios, valores e visões de mundo de um povo, por outro lado, estabelece um poder capaz de promover um debate no interior dos estratos sociais em torno àquelas questões seculares que têm informado o modo de vida dos chilenos.

A inusitada instalação de uma casa de vidro em pleno centro da capital chilena teve o mérito de chamar a atenção sobre a viabilidade de trasladar uma situação genericamente familiar e privada a um âmbito público. O lugar eleito foi o eixo citadino, a partir do qual se constitui o público, não somente porque é o centro da atividade comercial, cultural e política da cidade, mas também porque representa a faixa urbana por onde transitam as pessoas que se deslocam de um ponto a outro. O fato de que neste espaço, caracterizado por elevados edifícios e rodeado de construções de depurado valor icônico (o palácio de La Moneda e uma igreja católica), se erija uma casa-moradia implica para o transeunte uma modificação da paisagem costumeira. A inserção deste novo ícone em sua viagem cotidiana desperta sua curiosidade, não tanto pelo inesperado da mostra, mas principalmente pela inserção de um esquema residencial em um setor que não responde a estas características. Se ao anterior se acrescenta a circunstância de que esta estrutura está disposta para ser contemplada por um coletivo para introduzir-se no seu funcionamento interior, o quadro que se tem ante a vista dos observadores é o de reviver

uma experiência cotidiana, borrando as fronteiras do que comumente o espectador considera o visível do não visível. No fato, o não visível foi trazido a um lugar público para mostrar-se, rompendo com um imaginário coletivo que se constrói a partir dos âmbitos intrapessoais, ciumentamente protegidos de uma visão de terceiros. Esta situação é a que desencadeará o desconcerto e, até certo ponto, a agressividade dos que se sentem vulneráveis em sua intimidade ao reconhecer-se através dos atos realizados pela jovem residente. A força apelativa que deriva dos sucessos que têm lugar no interior da casa transparente desloca o foco de interesse da atriz, que cumpre seu papel, para os espectadores que são, em definitiva, os interpelados e, por isso mesmo, os agentes inconscientes do verdadeiro espetáculo.

O segundo aspecto envolvido nesta performance teatral tem a ver com o exercício de reflexão sobre o público e o privado que ativa a situação mostrada no interior da casa de vidro. O cenário escolhido corresponde a um espaço público que existe como tal para mostrar-se aos outros e para garantir seu uso e usufruto. De acordo com este direito consuetudinário, o lugar ermo onde se ergue a instalação de vidro se transforma em um lugar de encontro e, ao mesmo tempo, de reconhecimento recíproco. É um ponto de encontro porque, ao ser convocado o olhar para um objeto que altera a fisionomia habitual da paisagem urbana, a função de conector de um ponto e outro que apresenta o público se reduz a um único espaço-significante, responsável por um processo coletivo de produção de sentido. O efeito imediato que se desprende desta convergência entre o público e o privado é a escorregadia fronteira que define a um e a outro estado.

A circunstância que reflete a relatividade do que é próprio do público e do privado, respectivamente, surge da transferência que significa localizar o privado no espaço público. O efeito que produz um discurso que se enuncia em torno a estes dois estados tem a ver com o processo de desvelamento do íntimo que se desenvolve na exposição da casa de vidro. A casa, por definição, é o âmbito que pertence ao privado, entendido como tal, as restrições que se põem à intromissão da visão do outro. O fato de que este espaço restringido e intra-subjetivo seja exposto à mirada dos outros põe em questão a validade da separação de ambos âmbitos.

Até onde chega o privado e a partir de onde começa o público?

A instalação de vidro propõe o problema. Se o parâmetro utilizado para separar ambas categorias toponímicas é a visão do outro e seu direito de introduzir-se naqueles espaços autorizados, encontramos-nos com a realidade de que no terreno do privado nem todos seus componentes cabem debaixo da condição de território vedado aos demais. É o caso, por exemplo, daqueles ambientes da casa que estão mais expostos à visão alheia e que, pelo mesmo, estão dispostos para a visita e o exame de terceiros: a sala de estar, a biblioteca, a sala de jantar, o quintal, o terraço ou o jardim. Ao estar disponíveis para o olhar de terceiros, o privado deixa de ser tal, dando lugar à presença do público dentro do privado. É uma convenção, ademais, que facilita o exercício de poder do morador a mostrar-se aos outros em uma relação de exterioridade na qual não está isenta a intenção de por de manifesto o que se tem materialmente.

No entanto, resta ainda outro ângulo do privado que apresenta como característica uma realidade que se constrói à margem da visão de terceiros, e que constitui, por isso mesmo, o privado íntimo, isto é, aquilo que só existe para a percepção pessoal e intransferível. Seguindo a mesma idéia anterior, o privado íntimo da moradia seria conformado pelo banheiro privativo (e não o de visitas, por exemplo) e o dormitório, salas não disponíveis para a visão e muito menos para visitas. Convencionalmente, estes lugares privados conservam a intimidade que define em sua essência o indivíduo, mais ainda, é protegida da ação do público, pois existe nisto o resguardo dos temores, fantasias, sonhos e representações que acompanham o sujeito em seu trânsito pela vida. Neste plano, então, a linha divisória entre público e privado se faz difusa. Somente permanece como dimensão inviolável o íntimo como espaço que identifica à pessoa. E é esta dimensão do íntimo a que se mostra como verdade nesta instalação de vidro, desde o momento no qual o que se exhibe aos olhos do outro é o dormitório e o banheiro, espaços íntimos que roubam o olhar alheio, e cuja contravenção é um ato social considerado politicamente incorreto.

Tradução: Marina Dias

Chico Buarque, Brasil e Europa - depois de um simpósio

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais (FALE-UFMG)

Introdução

Depois de participar do Simpósio Mediações Performáticas Latino-americanas I, pareceu-nos inevitável modificar o texto intitulado Sincretismo em Chico Buarque de Holanda, proposto para leitura no debate. A partir das discussões – mais até que das audições das comunicações – um horizonte mais concreto criou para nós uma nova cena: a performance do trágico na América Latina. Se o trágico é por excelência o gênero que aborda o conflito onde se manifesta a impotência do Ser frente a uma ananké que lhe foge do controle, então vamos observar como esse comportamento manifesta-se nos dramas selecionados para análise. Nosso estudo faz-se por contraste: de um lado, os textos europeus; de outro, o latino americano. Mostraremos que os três momentos, o grego, o latino e o latino-americano possibilitam a observação de diferenças determinantes no ‘saber-fazer’ e no ‘saber-entender’ o trágico. Especificamente, através do exame das preces proferidas pelas protagonistas, desmascaramos um comportamento nocivo, habitualmente mantido por nós próprios, os latinos americanos.

Como pensávamos, à primeira vista, parece muito anacrônico trabalhar com poesia escrita e falar em *performance*. Talvez o mais adequado fosse utilizar os termos de sempre, tomados da retórica clássica. Contudo, não podemos nos esquecer de que - sobretudo em relação ao teatro grego - essa ‘poesia escrita’ foi efetivamente ‘atualização vocal e corporal’, além de um ‘acontecimento social’ sem igual no mundo antigo¹. No que diz respeito à nossa proposta, a *performance* da prece no teatro, julgamos ser lícito falar da ‘coisa’ *performance* antes mesmo que ela fosse nomeada (no caso do teatro grego e latino).

Na Grécia antiga a prece consiste basicamente em rituais (libações, sacrifícios, dádivas) associados ao que poderíamos chamar de ‘palavras adequadas’. Até aí tudo muito parecido com o que experimentamos hoje nos atos religiosos e com o que temos no texto de Chico Buarque. Mas ajudaria muito – para entendermos o contexto do mundo antigo, bem como o da América Latina contemporânea – uma brevíssima análise de vocabulário. A palavra mais habitual para ‘orar’ entre os gregos antigos era *eu!comai* – que significa ‘vangloriar-se’, ‘dar um grito de triunfo’. Trata-se, portanto, de uma afirmação arrogante do orante que proclama seu valor para que o deus se digne a olhar para ele. Assim, quando se fazia uma prece a Zeus, os gestos habituais deveriam ser cumpridos e, logo em seguida, em voz alta e para que todos ouvissem, era necessário argumentar com a divindade e expor os próprios direitos. A prece proferida nestes instantes ritualísticos seria mais um ‘tornar-se notado’ do que um ‘entregar-se’, mais um apresentar-se em espetáculo do que um recolher-se para um encontro pessoal com o deus predileto. É claro que há circunstâncias – preces para os deuses ctônicos, por exemplo – em que se prescreve o silêncio (BURKERT, 1993, p. 160), mas, de modo geral, a prece no mundo grego é um ato político, uma barganha onde a comunidade espectadora é testemunha das intenções do orante que fala glorificando-se a si mesmo e fornecendo bons motivos para que a divindade o atenda. Neste contexto a qualidade do ato performático é um valor indiscutível. Cremos, portanto, que o termo *performance* possa ser permitido tanto na abordagem da prece grega em si mesma, quanto no estudo de como ela é inserida no espaço teatral.

Em uma segunda etapa, para falarmos de *performance* no texto de Sêneca, buscamos nossa justificativa com elementos de outra natureza. Não se trata especificamente do momento de realização de uma prece, mas do fato de que, em Roma, a percepção teatral não se limita ao horizonte fechado de uma cena. Lá a cena invade o ordinário do cidadão e o espetacular passa a ser uma forma de confirmar a realidade. O cidadão romano é capaz de fazer tudo se transformar em um espetáculo: os debates judiciais, os combates, os funerais, a execução de um criminoso, uma mulher que adormece. Para o romano, o teatro não é uma representação do real, mas um olhar diferente colocado sobre a realidade que a faz

parecer mais intensa, mais eficaz. Não deve passar despercebida para nós a expressão latina *teatrum mundi*.

Com relação ao estudo de Chico Buarque veremos – mais idamente nas associações tomadas a partir de Auerbach - que a postura de Joana é oposta à da Medéia grega e também da romana. O poeta latino-americano propõe a prece de Joana como uma forma de denúncia característica dos atos performáticos que se pretendem como um acontecimento social. Mas embora ele mantenha o gosto romano pelo espetáculo, transforma sua ‘prece-denúncia’ em exibição da fraqueza para a comoção de todas as testemunhas presentes.

PRECE SOLENE X PRECE: Gostaríamos de deixar claro que não trataremos aqui do que os teóricos chamam de ‘verdadeira oração pessoal’, aquela que se esconde com pudor e que segundo Plotino (*apud* HEILER, 1931, p. 24), se faz *movno? proV? movnon* (de um para um). Optamos pelas preces solenes ou literárias (a prece proferida publicamente e com intenção estética no texto teatral), mas conjugamo-las com a definição de Plotino acerca das chamadas preces autênticas. O contraste servirá de instrumento para a compreensão das estratégias do poeta latino-americano ao fazer de suas preces um acontecimento social.

Vamos comparar as três modalidades, a grega, a romana e a brasileira partindo do pressuposto de que a religião seja um fenômeno cultural carregado de valores de um povo. Dessa forma, as preces verbalizadas, ritos, consagrações e benzeduras, sacrifícios e refeições sagradas, danças e procissões, ascetismo e moralidades seriam expressão de uma experiência que revela e caracteriza uma época, um homem e seus comportamentos. Valiosa se torna a prece de Joana para revelar um certo comportamento habitual dos latino-americanos com relação às culturas ditas do primeiro mundo. Evidentemente, para nós, a religião ‘teatralizada’ possui um valor ético, estético, racional e cultural.

A PRECE NOS TEXTOS DE EURÍPIDES, SÊNECA E CHICO BUARQUE: A prece, no texto literário/dramático, instaura uma convicção – por parte da personagem orante – da presença de uma realidade transcendental e da possibilidade de um contato ou relacionamento com essa realidade nos moldes da conversação em sociedade. Nos trechos selecionados das três peças, duas grandes modalidades de prece irão reger nosso trabalho: Uma que manifesta o poder do orante sobre seres sobrenaturais mediante magia.

A outra que surge da comprovação de uma impotência e conseqüentemente se torna uma busca da benevolência das divindades pela admissão da própria fraqueza.

EM GRÉCIA: Antes de buscar comparar textos dramáticos tão distanciados no tempo e no espaço, gostaríamos de buscar apoio nas idéias desenvolvidas por Auerbach (1969), a fim de demarcar alguns limites. A tragédia no mundo antigo faz parte do gênero epidítico que se constrói em estilo elevado. Tal estilo não só contribuiu sensivelmente para a espetacularização dos atos praticados, como também insere as preces das *Medéias* de Eurípides e de Sêneca no estilo *granditer et ornate*, o qual carrega consigo um tom apaixonado e exagerado. Voltamos aqui para mais um brevíssimo comentário de vocabulário: para além dos controversos significados etimológicos da palavra ‘tragw//diva’, o termo ‘tragikov?’ significa na antigüidade ‘grave, majestoso, exuberante’. Esse ponto é importantíssimo para a caracterização da *Medéias* e de Joana. Tomadas dentro do estilo *graditer*, as *Medéias* antigas tem postura oposta à de Joana. A diferença entre elas nada mais é do que aquela descrita por Auerbach no capítulo primeiro de sua obra citada aqui, uma diferença entre os textos pré-cristãos e os textos cristãos. Na verdade, a situação fica invertida e “o que a literatura pagã clássica oferece com relação aos temas sublimes e médios ou amenos é acristão e condenável.” (AUERBACH, p. 38)

Começamos pela *Medéia* euripidiana. Em Eurípides as preces da protagonista constituem-se como imprecções, esconjuros e maldições. O contexto de sua ocorrência merece comentário. Nos esquemas em que a peça foi escrita, abre-se o drama com a figura solitária de uma velha ama que em *narratio* conta a história de sua senhora, fala da vinda desta para Corinto na nau Argos e descreve sua dor e ira no aqui e agora, no instante em que ela se vê abandonada por Jasão. Enquanto a ama a descreve, *Medéia* se mantém fora de cena, na *skéné*. De lá, às escondidas, as imprecções de uma mulher traída invadem os agouros de uma velha ama e, embora *Medéia* nunca realize uma prece diante de nossos olhos, - comportamento que se mantém durante toda a peça -, suas preces são públicas, pois as faz em altos brados e sempre no tom de quem tem poder e ainda, de quem não respeita os limites da fala do outro. As imprecções de *Medéia* não só violentam as falas do drama, como também os ouvidos

da platéia. O som torna-se espetáculo, visualização imaginária do invasor. O tema é tratado por Quinard (1999, p. 63) que afirma:

Todo o som é o invisível na forma do perfurador de envelopes. (...) O som ignora a pele, não sabe o que é um limite: ele mesmo não é interno nem externo. Ilimitante ele é inlocalizável. (...) O som penetra. Ele é o estuprador.

O estranho dueto ‘ama e senhora’ é interrompido com a chegada do coro de mulheres coríntias que atendem ao ‘clamor infeliz e sem sossego da Cólquida’. Contudo, sua entrada não modifica o esquema construído. Medéia continuará fora de cena, como voz ameaçadora que não se vê comporá outro dueto mais bizarro com o coro. A interrupção do coro é um crescendo de tensão. Para melhor entendermos a estratégia, citamos Wisnik (1989, p. s30) com o intuito de alertar para o poder persuasivo da fala do coro nesta cena:

Um único som afinado, cantado em uníssono por um grupo humano, tem o poder mágico de evocar uma fundação cósmica: insemina-se coletivamente, no meio dos ruídos do mundo, um princípio ordenador. Sobre uma frequência invisível, trava-se um acorde, que projeta não só o fundamento de um cosmos sonoro, mas também do universo social.

Tomando Wisnik como referência admitindo o coro como um único som afinado, cantado em uníssono pelas mulheres de Corinto e com o poder mágico de um princípio ordenador da cidade, observaremos que na situação da cena, a fala de Medéia, ao invadir a fala da ama e mais enfaticamente a ode coral do párodo com seus impropérios, funciona como um elemento desordenador, um elemento que rompe com o estabelecido de maneira invasiva e que toma a palavra para si. O que acontece no prólogo e párodo é de fato prenúncio do desfecho catastrófico da peça. A Medéia euripídiana não só é ameaça de ruptura da ordem estabelecida como causa primeira da catástrofe. Sua ‘prece’ é ‘indignação’ pelo rompimento das juras de Jasão. Ela evoca Temis e profere apenas uma série de esconjuros, pragas e maldições. Profere também um curto juramento à deusa Hécate e nada mais. Ao longo do drama, a princesa – com autoridade sagrada – obriga Egeu a proferir juramentos, recorre a Zeus com familiaridade e fala dos deuses com intimidade. De fato em

Medéia não há preces proferidas pela protagonista, mas comentários do tipo “Ó Zeus, ó Justiça, filha de Zeus, e luz do Sol, vitoriosas estamos agora...” Procedimento coerente com o desenrolar da ação, pois se temo-la inicialmente como mulher, ao final do drama, *Medéia* sairá de cena como divindade, em apoteose, um *deus ex machina*. Divina e entre familiares, não há porque proferir preces. Aliás, no êxodo, é *Medéia* quem recebe preces de Jasão.

EM ROMA: JÁ a tragédia senequiana tem início com uma prece longa e lamentosa de *Medéia* no prólogo, a qual tem sua humanidade bem marcada ao invocar e suplicar respeitosamente numerosas divindades (Himeneu, Atena, Netuno, Sol, Hécate, divindades cósmicas, Manes, Plutão, etc.) pedindo-lhes vingança. Sua postura não é como a da protagonista grega; a *Medéia* romana coloca-se na intermediação das divindades para suas maldições e se predispõe, na qualidade de um ser humano, a cometer crimes maiores que os de antes. Mas não é apenas essa modalidade de prece de quem solicita a intervenção de divindades para seu partido que encontraremos nesse drama. *Medéia* é também um ser de poder que haverá de usar da magia para com ela controlar as forças cósmicas e usá-las a seu favor. Sua prece tem início com uma súplica composta com ditos encantatórios: “Eu vos imploro, multidão das sombras silenciosas...”. Segue-se, em primeira pessoa, todo o trabalho realizado para o preparo de um sacrifício (“soltei os laços de minha cabeleira”, “percorri a pés nus os lugares mais secretos”, “tirei a chuva das nuvens secas”, “mexi os mares nas suas profundezas”, “venci as marés”, “mudei a seqüência das estações”, etc). Na continuidade do encantamento teremos um convite a Febo para que venha assistir ao ritual. Logo após, há descrição dos atos mágicos realizados (“minha mão sangrenta entrelaçou estas grinaldas amarradas com nove serpentes”, “peguei estes membros de Tifeu”, “eis o sangue do pérfido Nexo”, etc), para suscitem os bons agouros e os sinais de aceitação de Hécate a quem, *Medéia* oferece solenemente o sacrifício a ela, dedica-lhe todos os trabalhos, as palavras sagradas e o derramamento do próprio sangue (“Eis, da carne ferida desce o sacro licor”). Encerrando o ato religioso, *Medéia* profere novas súplicas com o ato final de magia: envenenamento do manto que será oferecido à noiva de Jasão. O processo é visualizado através da descrição detalhada de todos os ingredientes. Por fim encerra-se o monólogo com um clima

vitorioso: “Ah! Obtive o que pedi: três vezes a audaz Hécate deu latidos, três vezes de sua fúnebre tocha fez sair a sagrada chama.”

Formas primitivas de oração com a clara intenção ou aspecto de verdadeiro conjuro é o que Sêneca realiza. Com isso, constrói uma personagem real. Entretanto, mais que qualquer uma das três, a Medéia de Sêneca é um exagero, um humano ‘monstrificado’ pelo furor desmedido e pela magia capaz de subjugar todas as coisas. A Medéia de Sêneca, diferentemente da Medéia de Eurípides que é divina, é um real enfaticamente construído e nessa condição controla forças cósmicas, relaciona-se de modo misterioso com as divindades e antecipadamente tem sua vitória garantida.

No BRASIL: Podemos agora avaliar as preces de Joana de Chico Buarque. Se em Eurípides temos uma brevíssima imprecisão, em Sêneca dois grandes monólogos com palavras de poder, em Chico Buarque as preces se repetem por três vezes e um ritual acontece em cena.

A primeira ocorrência é literalmente uma obrigação para o Djagum de Oxalá ao ritmo do Paó. Todo o contexto de um ritual africano é construído e, inserida nesse contexto, virá a primeira prece de Joana, a Medéia brasileira. A cena obedece ao esquema da tragédia grega: um protagonista que contracena com um coro. Inicialmente Joana canta uma invocação a Ogum. O coro faz uma evolução pelo palco para dar lugar a uma nova fala de Joana onde estão amalgamados séculos de cultura grega, romana, africana e brasileira. Cada figura mitológica mencionada está em perfeita harmonia com as outras invocadas. Os centauros e a pomba-gira se harmonizam na selvagem obscenidade, Deus e Temis soam com a mesma voz de guardiões da justiça. Os cavalos de São Jorge, na identificação de Ogum, o invocado, trazem o grito de guerra para a prece. Hécate, deusa padroeira da magia e a protetora de Medéia desde a Grécia até o Brasil, rege todo o encantamento. Surgem os eufemismos para o diabo, que deve fazer da serva de Jesus Cristo exatamente o reverso do que manda a doutrina da Santa Madre Igreja. Tudo deverá se revirar a partir de então. Oxumaré, o orixá duplo, masculino e feminino alia-se à Afrodite deusa grega que rege indistintamente os amores. Oxumaré é também, como a deusa grega, força poderosa que provoca a renovação constante. Surpreendentemente, após Afrodite – na mesma direção de revirar a ordem - virá a Virgem e o Padre Eterno – observe-se que o poeta usa a forma

latina de pai. Confundidos nas palavras de Joana, em harmonias e dissonâncias harmônicas, estão “os santos, anjos do céu e do inferno” numa clara presença do cristianismo; “os orixás” que registram o candomblé e ainda o Olimpo do helenismo. Sua prece termina com um Saravá, saudação dos cultos afro-brasileiros.

O outro momento de prece de Joana será como o de Sêneca, um ato de encantamento. Joana produzirá seus filtros e unguentos. O poeta que cria o texto como uma mistura enfeitiçada de elementos morfológicos, fonéticos e poéticos de alto grau, por exemplo: a “temperódio”, “lagrimento”, sangalho”, “tristezura, “carnento”, “venemoinho”. A Joana de Chico Buarque, em caminho diverso da Média de Sêneca, não invoca os deuses em seu encantamento, sua escolha faz-se mais naturalmente unindo elementos da natureza e sentimentos humanos. O encantamento sem dúvida é mais real, no aspecto de elaboração de uma droga que deve ser ingerida para que se dê o envenenamento.

Terceira e última prece. Joana, aqui, mais humana que nunca, ao proferir sua prece, nossa protagonista busca a recomendação de Plotino: movno? proV? movnon. Nesse instante, sugere-se uma prece autêntica, feita em um desabafo secreto com a divindade, quando Joana pede a Corina que a deixe só. Hábil estratégia. Supondo surpreendê-la em oração, a platéia entra numa intimidade imprevista. O ato íntimo e sagrado de Joana, quando ouvido, pelo seu tom apaixonado, lamentoso e doloroso, produzirá uma impressão profunda nos ouvintes (HEILER, p. 26) A sua prece é claramente uma manifestação de impotência. Ela, enfraquecida, chama a divindade de senhor, de ‘pai’, de Ganga, pede piedade. Apela para o africano Xangô. A prece de Joana tem a humildade proposta pelo cristianismo, tem o imaginário grego e a prática africana. No imaginário, Joana continua maga grega na manipulação das ervas. No entanto, não há magia. O fracasso marca a personagem de forma oposta às duas protagonistas da antigüidade. Para a Joana brasileira, não há solução.

Conclusões

Curioso é que esse espaço dramático ocupado por Joana, frente aos textos que vêm de Europa marcados pelo poder da protagonista, coincide com o *status quo* da América Latina atualmente, vitimada e sem

saída. E a peça é um sucesso, porque realmente bela. Mas a identificação Média/povo brasileiro – numa inversão absoluta do papel que a personagem exercia no mundo antigo - parece-nos uma incorporação perversa. Da tragédia grega falta o horror (componente essencial para a khátarsis), fica de forma doentia, a compaixão. De fato somos oprimidos, estamos numa situação esmagadora frente às grandes potências. A questão é: acostumamo-nos com o papel de vítima?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDRE, M. A. Tradução e/ou adaptação para o teatro: texto escrito e texto performático. In RAVETTI, G & ARBEX, M. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.
- AUERBACH, E. Lenguaje literario y publico en la baja latinidad y en la edad media. Barcelona: Editorial Seix Barral, S. A., 1969.
- BRANDON, S. G. F. Diccionario de Religiones Comparadas. Vol. II. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1975.
- BURKERT, W. Religião grega na época clássica e arcaica. tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- CORLU, A. Recherces sur les mots relatifs a l'idée de prière, d'Homère aux tragiques. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1966.
- DUPONT, F. L'acteur-roi. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- HEILER, F. La prière. Paris: Payot, 1931.
- HOLANDA, Chico Buarque e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- EURÍPIDES. *Euripidis Fabulae*. J. Diggle (ed.) Oxford: Oxford University Press, 1984.
- EURÍPIDES. *Medéia*. Estudo introdutivo, tradução e notas de M. H. Rocha Pereira. Coimbra: INIC, 1991.
- QUINARD, P. *Ódio à música*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- ROJO, S. A companhia della Fortezza e o teatro de Augusto Boal. In RAVETTI, G & ARBEX, M. Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, Poslit, 2002.

SÊNECA. *Seneca's tragedies*. F. J. Miller (ed.). Harvard: Harvard University Press, 1953.

SÊNECA. *Medéia*. Estudo introdutivo, tradução e notas de G. D. Leoni. Rio Janeiro: Ediouro, s/d.

SENNETT, R. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. São Paulo: Editora Record, 2001.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

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

Notas

- ¹ Entendo a tragédia grega e também a latina como uma forma de exploração e controle do imaginário social por um meio privilegiado, a saber, uma espécie de convulsão emocional que reunia todos os gêneros poéticos anteriores - havia nela um pouco do épico, do lírico, do narrativo, do imagético, do político e do filosófico.

ESTE LIVRO É CONSEQÜÊNCIA DE TRABALHOS DESENVOLVIDOS NO SIMPÓSIO DE MESMO NOME, NO ÂMBITO DO VIII CONGRESSO DE LITERATURA COMPARADA (ABRALIC), REALIZADO EM JULHO DE 2002 EM BELO HORIZONTE.

PARA OS PESQUISADORES CUJOS TRABALHOS ESTÃO REUNIDOS NESTE LIVRO, A PERFORMANCE É UM SIGNIFICANTE MUTANTE E PROTEICO, FATO QUE MOTIVA E ESTIMULA A PESQUISA. CONSIDERAMOS QUE OS CONCEITOS QUE SEJAM SUSCEPTÍVEIS DE SEREM ENGAVETADOS NÃO PODEM DAR CONTA DA DIVERSIDADE DO “MUNDO LATINO-AMERICANO” NA ATUALIDADE. NESSE CONTEXTO, A CONTAMINAÇÃO DE DIFERENTES UNIVERSOS CULTURAIS E OS DIVERSOS REGISTROS DÃO ORIGEM A UMA NOVA PRÁXIS, FORMAM UM “CALDO DE CULTURAS”, UM NOVO PENSAMENTO QUE PODE, ATÉ MESMO, ABANDONAR A CONCEPÇÃO OCIDENTAL DE TEMPO LINEAR, NA PROCURA DE UM RESGATE DE NOSSAS RAÍZES E DE UMA PROJEÇÃO AO FUTURO.

OS EDITORES

ISBN 85-87470-52-3



UDESC - UFMG - UFOP - UNB