



MEDIAÇÕES PERFORMÁTICAS LATINO AMERICANAS II

ORGANIZADORES

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

UDESC - UFMG - UFOP - UNB

Desde a década de sessenta as manifestações performáticas têm despertado o interesse de artistas e/ou pesquisadores, assumindo diversas tendências conceituais, entre outras: *happening*, *body art*, *video art*, instalações, rituais performáticos (a partir das cerimônias míticas e religiosas), ativismo, escrita performática, comportamentos recuperados, performances sociais. De acordo com os dizeres de Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro* (1999), "A performance associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema [...] Trata-se de um discurso caleidoscópico multitemático". Este discurso multitemático que, por si, sugere uma variedade de enfoques, se faz presente nos artigos que compõem este livro organizado por André Carreira (UDESC), Fernando Pinheiro Villar (UnB), Graciela Ravetti e Sara Rojo (UFMG) e Guiomar de Grammont (UFOP).

A grande originalidade de *Manifestações Performáticas Latino-americanas II* – e, como conseqüência, seu grande interesse – está nas distintas abordagens metodológicas dos estudos da performance. Por outro lado, este livro se consolida ao dar continuidade aos fóruns de debates do "VIII Congresso Internacional da Abralic", realizado em 2002 em Belo Horizonte, e do "51º Congresso Internacional de Americanistas", realizado em 2003, em Santiago do Chile. Dessa forma, o resultado apresentado pode ser visualizado como fruto de um "trabalho colaborativo", uma vez que pesquisadores e pensadores das artes performáticas de diferentes Instituições brasileiras e de outros países americanos se propuseram a discutir e a continuar (re) pensando o tema a partir de leituras diferenciadas, mas que se entrecruzam, tendo a performance como conceito norteador de seus textos. *Manifestações Performáticas Latino-americanas II* é dividido em cinco sub-temas: "Reflexão e práxis performática", "Performances e tradições culturais", "Conceitos em trânsito: performance", "Performance / Política / Performance" e "Performance: fronteiras cênicas". Esta divisão temática entrega ao leitor um leque abrangente de possibilidades de leitura dos estudos performáticos em lugar de se propor uma visão isolada e centrada apenas em uma das vertentes de análise do tema.

**Mediações performáticas
latino-americanas II**

Mediações performáticas latino-americanas II

André Carreira (UDESC), Fernando Pinheiro Villar (UnB),
Graciela Ravetti (UFMG), Guiomar de Grammont (UFOP),
Sara Rojo (UFMG)

Organizadores

Belo Horizonte
Faculdade de Letras
2004

Copyright © 2004 by André Carreira, Fernando Pinheiro Villar, Graciela Ravetti,
Guiomar de Grammont, Sara Rojo.

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Diretora: Profa. Eliana Amarante de Mendonça Mendes
Vice-Diretora: Profa. Veronika Benn-Ibler

Coordenadora da Câmara de Pesquisa da FALE/UFMG:
Profa. Maria Antonieta Amarante de Mendonça Cohen

Projeto Gráfico e Diagramação: Marco Antônio e Alda Durães
Capa: Lev D. Rebostein e André Carreira

Ficha catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da FALE/UFMG

M489 Mediações performáticas latino-americanas II / André Carreira,
Fernando Pinheiro Villar, Graciela Ravetti, Guiomar de Grammont,
Sara Rojo, organizadores. – Belo Horizonte : Faculdade de Letras
da UFMG, 2004.
209 p.

ISBN: 85-87470-60-4

1. Teatro brasileiro - História e crítica. 2. Teatro latino-americano.
3. Performance (Arte). 4. Crítica textual. 5. I. Carreira, André. II.
Villar, Fernando Pinheiro. III. Ravetti, Graciela. IV. Grammont, Guiomar
de. V. Rojo, Sara.

CDD: 792.015

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 – Campus Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte – MG
Tel/Fax: 3499-5120
<http://www.lettras.ufmg.br>

Índice / Sumário

Prefacio // Prefácio	7
Reflexão e praxis performática	
Reflexión y práxis performática	
1. André Carreira	
<i>APOCALIPSE 1,11: risco como meio para explorar a teatralidade</i>	11
2. Fernando Antonio Mencarelli	
<i>Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil</i>	29
3. Guiomar de Grammont	
<i>El proceso colaborativo de dramaturgia a través de la pieza “elE: o outro”</i>	39
Performances e tradições culturais	
Performances y tradiciones culturales	
1. Ercilia Moreno Chá	
<i>El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana.</i>	
<i>El caso de la payada de contrapunto en los payadores rioplatenses</i>	51
2. José Luis Olivari Reyes	
<i>Los hablantes del tiempo: memoria, teatro y cultura participativa</i>	
<i>con comunidades populares locales</i>	65
Conceitos em trânsito: performance	
Conceptos en tránsito: performance	
1. Graciela Ravetti	
<i>Performance biopolítica: memorias carcelarias. Graciliano Ramos</i>	
<i>y José María Arguedas</i>	79
2. Luis Alberto Brandão	
<i>A plasticidade dos conceitos: apropriações literárias no discurso</i>	
<i>crítico de Beatriz Sarlo, Diamela Eltit e Flora Süssekind</i>	97

Performance/Política/Performance

1. Alicia del Campo

*Purificación y duelo: el rito como rearticulación cristiana
de la identidad nacional en Canto Libre* 117

2. Fernando Pinheiro Villar

Palavras em movimento, Nova Dança 4 e outros trânsitos 145

3. Tereza Virgínia Barbosa & Manuela Ribeiro Barbosa

Performance, suicídio e prática política 165

Performance: fronteiras cênicas

Performance: fronteras scénicas

1. Sara Rojo

La performance art en América Latina 189

2. Jane D'arc

Perspectivas semiótico-genéricas: Griselda Gambaro x Benjamín Galemiri 201

Prefácio

Este volume recupera e aprofunda indagações surgidas em 2002, quando Sara Rojo e Graciela Ravetti organizaram, no marco do *VIII Congreso Internacional da Abralic*, um Simpósio relacionado ao tema da Performance e adequado à demanda geral do Encontro, de forma tal que o título do Simpósio foi *Mediações Performáticas Latino-Americanas*. Participaram daquele Simpósio investigadores que atuam no campo teórico da performance e também na prática a partir de diferentes perspectivas, o que nos permitiu avaliar melhor tanto o interesse no assunto e a produtividade do objeto de estudo quanto a abundância e multiplicidade das questões relacionadas a esse tema. A publicação do livro *Mediações performáticas latino-americanas*, 2003, promovido pela Universidade de Brasília, Federal de Minas Gerais, Federal de Ouro Preto e a Estadual de Santa Catarina, foi resultado dessa experiência de elaboração de trabalhos, exposição e discussão. Aquele livro contou com a mesma equipe de organizadores do atual. Conforme indicam os estudos latino-americanos ali reunidos, os desdobramentos do tema surgiram imbricados com as possibilidades abertas neste começo de século para os novos desenvolvimentos teóricos literários, cênicos, filosóficos, sociológicos, psicológicos e do contexto social e cultural latino-americano. Indagações de natureza elocubrativa, teórico-metodológica e analítica surgiram integrando toda uma discussão que reclama origens das mais diversas frentes, nem sempre convergentes, mas transversalmente atravessadas por perspectivas e preocupações comuns, ou relacionadas entre si pela conceituação teórica ou pelo uso prático do conceito de performance.

Um segundo encontro, o *51º Congreso Internacional de Americanistas "Repensando las Américas en los umbrales del siglo XXI"* realizado em Santiago de Chile, em julho de 2003, permitiu a organização de um segundo Simpósio, sob a responsabilidade de Sara Rojo e de Graciela Ravetti, com o título de *Mediaciones performáticas latinoamericanas II*. Alguns dos ensaios publicados neste livro homônimo foram discutidos no Chile, como "*La performance art en*

América Latina” (Sara Rojo), “Performance biopolítica: memorias carcelarias. Graciliano Ramos y José María Arguedas” (Graciela Ravetti), “Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil” (Fernando Mencarelli), “A plasticidade dos conceitos: apropriações literárias no discurso crítico de Beatriz Sarlo, Diamela Eltit e Flora Süssekind” (Luis Alberto Ferreira Brandão Santos), “Perspectivas semiótico-genéricas: Griselda Gambaro x Benjamín Galemiri” (Jane D’arc), “Los hablantes del tiempo” (José Luis Olivari Reyes), “Reflexão sobre o processo colaborativo de dramaturgia” (Guiomar de Grammont) e “El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana. El caso de la payada de contrapunto en los payadores rioplatenses” (Ercilia Moreno Chá).

O principal objetivo deste volume é o de contribuir ao debate sobre o tema da performance em suas variadas abordagens. Nesse sentido, foram incluídas, depois de um processo de aprofundamento e mesmo de mudanças nascido no debate do Simpósio do Chile e de suas ressonâncias, algumas das comunicações apresentadas em Santiago e outras que surgem da reflexão conjunta de um grupo de pesquisadores que trabalha no Brasil, formado especialmente por André Carreira, Fernando Pinheiro Villar, Graciela Ravetti, Guiomar de Grammont e Sara Rojo.

Pensamos que o debate latino-americano requer re-pensar os paradigmas de pesquisa e procurar formas de análise que entrecruzem redes práticas e teóricas enunciadas nos diferentes pontos, seguindo a José Martí, de *Nossa América*, mestiça, intercultural, latina. Este livro projeta-se nessa linha inclusive ao publicar lado a lado os textos produzidos em espanhol e em português.

André Carreira (UDESC)
Fernando Pinheiro Villar (UnB)
Graciela Ravetti (UFMG)
Guiomar de Grammont (UFOP)
Sara Rojo (UFMG)

Reflexão e praxis performática
Reflexión y praxis performática

APOCALIPSE 1,11: risco como meio para explorar a teatralidade

André Carreira
UDESC/CNPq

Em artigo publicado na revista norte-americana *The Drama Review (TDR)*¹ o professor inglês William Stanton apresenta uma série de reflexões sobre os limites e excessos da representação na performance teatral tomando como referência o espetáculo *Apocalypse 1,11* do grupo paulista Teatro da Vertigem dirigido por Antônio Araújo. Stanton, depois de assistir a *Apocalypse 1,11*, em São Paulo, e comovido por diferentes imagens do espetáculo, se propôs a refletir sobre a relação representação teatral – realidade. O autor pretende estabelecer diferenças claras entre o campo da representação no teatro e a realidade. A partir deste ponto de vista critica alguns procedimentos cênicos utilizados em *Apocalypse 1,11* considerando as distorções das relações entre o real e o teatral. Desta forma identifica “excessos” naquela representação teatral e sugere que isso é consequência da confusão do diretor na manipulação dos signos da peça. Stanton considera que Antônio Araújo apresenta uma mescla de suas próprias contradições quando produz significados que

¹ Winter T 176, 2002, p. 86-100.

supostamente representam um chamado de atenção sobre a miséria capitalista no Brasil, no entanto este discurso político se estruturaria mediante a utilização de procedimentos de exploração dos atores.

A idéia de exploração dos atores e geração de uma zona de confusão entre o teatral e o real representa para Stanton uma condição do espetáculo que reafirma um olho colonizado que mesmo quando parece se definir como crítico é subserviente à lógica do *status quo*.

Frente a estas proposições meu objetivo neste trabalho é discutir que classe de relações nós podemos observar entre o fenômeno teatral e o campo da realidade, as fronteiras e implicações éticas e políticas na contemporaneidade a partir da discussão proposta pelo Teatro da Vertigem em *Apocalypse 1,11*. Este texto se propõe a dirigir um olhar sobre a questão do real e do teatral justamente por se tratar de um aspecto chave na atualidade no momento de refletir sobre o lugar sócio-cultural do Teatro.

O que é teatro? O que é vida? O que busca a performance? O que *Apocalypse 1,11* propõe?

Na contemporaneidade, delimitar teatro como uma experiência que não se confunda com a vida real é muito difícil não porque não existam especificidades, mas porque a lógica cultural dominante tende a espetacularizar a vida e o teatro, desde o final do século XIX, tem feito inúmeras tentativas de se aproximar da vida. Estas aproximações à vida são de diversas ordens. Um buscam raízes miméticas (naturalismo), outras procuraram a organicidade da experiência sensorial do ator e outras trataram de se conectar com a matéria da vida social. As tensões da sociedade industrial e pós-industrial têm espetacularizado a vida de tal forma que podemos dizer que a contemporaneidade se fez *expert* em destruir as barreiras entre a vida real e o espetáculo. Reconhecer essa condição contemporânea não implica afirmar que os procedimentos que transformam o privado em público devem ser desconhecidos sem um olhar crítico, mas confirmar que essa é uma importante prática no contexto cultural da atualidade e constitui um material relevante

e expressivo da nossa sociedade consoante com estas condições sócio-culturais. A experiência que a performance viveu nos anos 60 mostrou caminhos nos quais a exposição do *performer* se definia como expressiva/real, e explorava os seus sentimentos e sentidos tais como a dor, compondo o objeto da arte a partir do próprio *performer* buscando assim o olhar *voyeur* da audiência, e encontrando na fusão com o real seu material fundamental.

Quando Carolee Schneemann apresentou *Meat Joy* em Paris em 1964, Yves Klein mostrou sua pintura viva *Anthropometries of the Blue Period*, em 1960 ou quando Hermann Nitsch realizou sua (*Aktion*) 48th *Action* em Munique, 1974 – todas performances que exploravam o corpo nu e o contato com materiais químicos ou com órgãos de animais e posições desconfortáveis/humilhantes – começavam as experimentações com o corpo e suas dimensões que incluem o ato *voyeur* e as dilatações das condições físicas. Klein confirma que estas experiências eram demonstrações que significavam tirar o véu do templo do estúdio... para não deixar nada do processo escondido.² O desejo de descobrir o processo criativo misterioso e mostrar o *performer* como um ser que expõe a si próprio de forma verdadeira, proposto pela *performance art* está associado ao desejo de construir condições cerimoniais como elemento fundamental do fenômeno artístico. O artista austríaco Hermann Nitsch considera necessário buscar elementos rituais e falar sobre a violência humana, por isso a experiência com sangue e exposição do corpo humano em suas *Orgies, Mysteries, and Theatre* na qual

uma ovelha abatida trazida ao palco por assistentes, rapidamente colocada de cabeça para baixo e crucificada. Depois, o animal era estripado; as vísceras e um balde de sangue eram jogados sobre uma mulher ou um homem nus enquanto o animal drenado era colocado sobre suas cabeças.³

² GOLDBERG, 1988.

³ GOLDBERG, 1988, p. 53.

Se queremos definir o mapa das fronteiras entre o ato artístico e a experiência real para indicar um possível “excesso” estamos obrigados a rediscutir as dimensões do fenômeno espetacular, redefinindo os signos das convenções que são exatamente o objeto da discussão na arte contemporânea e alvo dos ataques provenientes do terreno da experimentação artística. Supondo que é pertinente pensar em “excesso”, temos que considerar neste caso que haveria uma norma que define o equilíbrio entre o real e o teatral? É pertinente estabelecer uma normatização? Talvez seja útil, para a reflexão sobre as linguagens da performance cênica, trabalhar com a idéia de ficção como um lugar de construção de um discurso que não se opõe ou se separa do real, mas que duplica este real construindo zonas de dilatação daquilo que consideramos como cotidiano. Neste sentido, o cotidiano se expandiria na performance a partir dos procedimentos extra-cotidianos do *performer/ator*. O sacrifício do artista que expõe sua dimensão humana no ato cênico, que descobre e desvenda sua intimidade para oferecer ao público as maiores potencialidades neste encontro, como supôs Grotowski, representa um dos mais importantes focos de pesquisa na cena contemporânea.

Percebendo a carência de substâncias que sustentem uma verdadeira conexão com a audiência o campo do teatro vem desde os anos 60, com a experiência do Living Theater e do Teatro Laboratório, propondo um patamar diferente da representação que se distancia bastante de uma instância formal sustentada pela mera idéia de representação mimética. Estas experimentações adotaram as mais diferentes formas, desde irritativas provocações até a constituição de sensíveis cerimônias construídas a partir de delicadas relações afetivas criadas entre o público e os atores.

Muitos anos antes, Antonin Artaud já havia percebido esta lacuna no teatro ocidental e concentrou sua atenção em propor um novo lugar para o teatro no plano das relações humanas. O vazio de conexão entre o público e o espetáculo identificado por Artaud, percebia a perda da essência do teatro, conseqüentemente seria necessário descobrir, ou re-inventar as conexões que podem garantir

sentidos para o espetáculo. Sua idéia de um teatro que contamina, de uma peste que avance respondia à angustia de transformar o espetáculo teatral esvaziado de sentidos em um evento que fosse vivo, isto é que tivesse a capacidade de mobilizar estruturas profundas do público. Sua metáfora da peste (morte) responde à percepção que isso que contamina, assusta, provoca respostas que são vivas e pungentes. Artaud propunha que o teatro deslocasse o público obrigando-o a movimentos inclusive desconfortáveis, porque ali existiria a possibilidade de vida.

A vanguarda russa preocupada com os tipos de conexões existentes entre o espetáculo e o público foi responsável por importantes experimentações na deformação e refundação dos referentes de interação espetáculo/audiência.

O diretor russo Nikolai Ojlopkov propunha que o espetáculo teatral fosse feito tão próximo ao público que não deixaria este descansar, ele desejava inserir o público na ação, pretendia impulsar a audiência a compartilhar o interior do acontecimento cênico. Segundo esse diretor, o objetivo devia ser encontrar o ardor espiritual que emana da integração criativa entre os atores e o público.⁴

O tema da vinculação entre espetáculo/audiência foi o centro das preocupações de muitos diretores e de várias experimentações durante o século 20. Ao mesmo tempo, no contexto deste texto o que interessava centralmente eram aquelas iniciativas que tomavam em consideração a cena e sua interação viva com o público através de procedimentos de construção do espetáculo e a preparação do ator.

Não há a possibilidade de se pensar um novo lugar para o teatro e sua relação com o público sem a proposição de um novo conceito do ator. Certamente, o ator de um teatro que propõe uma cerimônia deve cruzar limites nas zonas de risco da auto-exposição e considerar como isso oferece uma experiência pessoal que deve ser estruturada como oferta frente ao público. Isso necessariamente

⁴ OJLOPKOV, 1949. In: SÁNCHEZ, 1999.

implica repensar a natureza dos vínculos existentes entre ator e público, desde o ponto de vista do jogo dinâmico da realidade e ficção – cotidianidade e extra-cotidianidade.

Teatro não é vida cotidiana e se define por sua capacidade de ser teatral. Este pensamento orientou as lutas ideológicas de Meyerhold, mas não é contraditório com as especulações aqui apresentadas sobre a relação entre o real e o espetáculo. Meyerhold buscava um acontecimento plenamente teatral no que se refere à sua formalização. O espetáculo como culminação do discurso onde a forma define os conteúdos. É lícito pensar que do ponto de vista de Meyerhold não era possível propiciar ao público nenhuma confusão entre a representação e a vida cotidiana, mas os procedimentos de preparação do ator que ele aplicava indicam a clara noção de dilatação do corpo em performance. Assim, o espetáculo não se caracterizaria apenas por 'não ser' cotidiano, mas por ser um acontecimento de intensificação da vida dos sujeitos comprometidos na experiência.

Quando os formalistas russos se enfrentaram ao naturalismo do Teatro de Arte de Moscou e de seu fundador Constantin Stanislavski, eles estavam questionando uma cena que propunha que a realidade estivesse exposta de forma segura no palco e presumidamente protegida pela "quarta parede". Meyerhold proclamou seu desejo de buscar insistentemente a teatralidade como meio de encontrar uma vida mais intensa através do fenômeno teatral e maior aproximação com o público. O trabalho a partir destes novos modelos estéticos fundados na explicitação do teatral significou um maior potencial comunicativo e interativo com a audiência o que motivou na Rússia estalinista perseguições políticas e finalmente o assassinato de Meyerhold. A burocracia estalinista não pôde de forma alguma conviver com uma linguagem artística que apresentava as forças imprevisíveis da própria vida.

A superação do teatral enquanto uma representação de situações dramáticas pela compreensão de que se trata de um ato obsessivo da idéia apresenta fatias da vida não de forma mimética,

mas experimental constitui o eixo da linguagem do espetáculo contemporâneo.

Na montagem de *Apocalypse 1,11* identificamos alguns elementos, tais como o uso do edifício de uma prisão em desuso, o convite para que setores de classe média visitem o interior de uma cadeia, que indicam a intenção do Teatro da Vertigem de trabalhar na fronteira espetáculo-acontecimento. Se considerarmos que todo espetáculo teatral representa uma cerimônia social diferida (Duvignaud) o Teatro da Vertigem nos propõe que estabeleçamos uma cerimônia que começa a se definir a partir do ato voluntário de decidir enfrentar o interior de uma prisão de noite. Isso pode parecer anedótico, mas esta condição do espetáculo está carregada de significados e tinge completamente a percepção do mesmo.

As referências ao universo da marginalidade e da repressão inerentes a qualquer visita a um ambiente prisional compõe a base de um acontecimento que diz respeito ao desejo dos realizadores do espetáculo de nos colocar frente à possibilidade de experimentar sensações que conectam o plano da ficção com a realidade, pois trabalha sobre sentimentos de curiosidade e medo bastante fortes.

Quando o Teatro da Vertigem convida as pessoas a entrar nesta prisão para assistir a sua performance nos diz 'venha experimentar uma nova experiência física', venha ver este espaço temido. A idéia é colocar-nos em um novo contexto, transformando nossas referências. O grupo deseja quebrar nossas defesas. Nós devemos entender a proposta do Teatro da Vertigem como uma via de contato com uma nova realidade, como uma provocação que utiliza algumas de nossas zonas mais frágeis.

A proposta espetacular do Teatro da Vertigem não é, certamente, original. A ocupação de espaços de uso público para espetáculos teatrais faz parte de inúmeras experiências do século XX que buscaram a ruptura com o claustro do edifício teatral em prol de níveis diferenciados de vinculação com o público. No entanto, este grupo teatral tem proporcionado ao contexto teatral brasileiro espetáculos que representam um referente no que significa o

compromisso do ator na cena. Com seu discurso cênico tem contribuído com uma espetacularidade que não se furta a participar das discussões das relações do teatro com o contexto nacional e com sua própria matéria.

Apocalypse 1,11 é realizado para um público de classe média que tem por hábito frequentar o teatro, apesar de que o espaço cênico escolhido e sua localização não central não atraem massivamente os setores mais abastados da classe média, funcionando muito mais com um público jovem. Não há dúvidas de que o espetáculo não representa um acontecimento que convoca massas do povo trabalhador ou marginal e nem isso se apresenta como a primeira preocupação da Companhia. O público está claramente conformado por setores de “classe média branca” interessados em reflexões que extrapolam o teatro comercial do centro da cidade, gente com interesse em buscar uma experiência inusitada do ponto de vista da utilização da linguagem teatral, atraída talvez pelo exotismo do lugar teatral, mas também interessada em dialogar sobre os eventos dolorosos que ali se apresentam.

O próprio aspecto excêntrico do espaço cênico – a prisão – representa um elemento signifiante de primeira ordem no momento de construir um texto espetacular que se propõe a dialogar sobre o estado das coisas no Brasil. O espaço cênico pode ser considerado aqui a grande matriz que estipula linhas de significação possíveis para o texto.

Os espetáculos do Teatro da Vertigem – *O Paraíso Perdido* em uma igreja desocupada e *O Livro de Jó* em um hospital parcialmente desativado – construíram uma referência do ponto de vista da abordagem do espaço cênico e representam para o público de teatro de São Paulo a possibilidade de experimentar uma vivência fundada na alteração da percepção da performance teatral. Só por este aspecto o Teatro da Vertigem e especialmente sua encenação do *Apocalypse* já representam uma contribuição crítica ao contexto teatral.

A ruptura com o código estrito do teatro de sala constitui uma prática de resistência em um contexto teatral que se organiza pelas

leis do mercado e que atribui valores dos espetáculos a partir da capacidade de ocupação de espaços teatrais estritamente hierarquizados ao longo da história. Assim, ocupar uma prisão suburbana, redefini-la como âmbito cênico e convocar o público ao seu interior representa discutir o teatral.

A escolha do lugar do espetáculo tem aqui uma importância fundamental e não pode ser separada da própria constituição do espetáculo. Não há hipótese do uso de outro espaço para este espetáculo, por isso, a questão proposta por Stanton sobre se “tal *Apocalipse 1,11* seguiria existindo (ou quase?) independente da convocatória ao submundo da ação na prisão” não pode ser matéria de nossa reflexão. Não há texto prévio matricial *strictu sensu*, o texto bíblico não pode ser considerado aqui como dramaturgia que dá origem, mas sim como estrutura textual elaborada a partir do olhar sobre o espaço da cena e, portanto, este se articula enquanto texto cênico que se funda a partir da interação dos atores e do autor com o espaço. Podemos dizer que são estruturas equivalentes que operam estritamente articuladas. As palavras bíblicas funcionam como o fio de conexão com os significados da prisão e com o contexto brasileiro.

Stanton afirma que:

... For the most part it employed a fairly consistent pattern of metaphor: the prison as a site of theatrical performance and a signifier of oppressions; the parallels between the spoken text and the underpinning myths of Catholic theology in Brazilian culture and so on.⁵

Mas é necessário dizer que o espaço da prisão não tem a função de criar significados paralelos “entre o texto falado e a sustentação do mito da teologia Católica”. A prisão não é um elemento alegórico, de fato ela é a estrutura que determina o olhar da audiência, porque a gênese deste trabalho não utilizou o modelo

⁵ STANTON, 2002, p. 89.

canônico da direção a partir do texto dramático para sua realização no palco. O espaço não é a consequência de uma leitura do texto, nem a encenação nasce de requerimentos do autor. *Apocalipse 1,11* é a construção que tem uma estrutura orgânica na conexão entre espaço-atores-dramaturgia. Por isso é possível afirmar que a performance está construída diretamente na intersecção das linguagens.

Aqui o espaço é o eixo de criação cênica, os outros elementos que compõem as cenas que constituem materiais expressivos que nascem do espaço. Por isso é impossível, e desnecessário, supor este *apocalipse* em um âmbito diferente. Esta montagem é exemplo cabal de um espaço dramático.

Para analisar esta encenação é preciso compreender o sistema de significados que nasce do espaço. Em primeiro lugar porque a apropriação do espaço e sua re-significação condicionam os procedimentos da criação do texto e do treinamento do ator (que precisa construir processos específicos de apropriação do espaço). Em segundo lugar porque a recepção da montagem é absolutamente condicionada pelas regras e sentimentos impostos pelo espaço. Na representação estava presente um público que certamente nunca frequentou esta classe de espaço (a prisão), portanto, a impressão gerada pela prisão foi muito intensa, e isso foi um dos mais importantes elementos do projeto cênico. O espaço da representação estava cheio de significados e simbolismo – tanto para a audiência como para os *performers* – constituindo um material significativo que impunha suas próprias condições de leitura e de produção de signos, inclusive de interpretação.

No Brasil, prisão se refere a autoritarismo, violência policial e rebelião dos presos – evento bastante comum a partir dos anos 90 – estas imagens são bem difundidas pela televisão diariamente. A super lotação das prisões, as rebeliões e a repressão policial criam um imaginário de terror sobre como é a vida nas prisões. Isto dá aos cidadãos ordinários de classe média que não têm contato direto com a vida dos presos e com a marginalidade da pobreza extrema,

imagens de um inferno dantesco que parece sempre muito distante, algo que pertence a outro mundo.

Este espaço sinistro e cheio de significados assustadores define as condições da recepção do espetáculo pela audiência e é a partir deste lugar que devemos entender a poética do espaço nesta performance e mapear os elementos chaves de seu funcionamento. O diretor não pretende mostrar todo o tempo uma relação direta entre o edifício da prisão e cada seqüência da performance. Obviamente não existe uma visão naturalista na montagem ainda que em alguns momentos o espaço real tenha uma forte conexão com a história narrada na cena. O ambiente da prisão é realmente importante para manter os diferentes estados da recepção. O corpo do espectador não pode relaxar e por isso as pessoas se integram imediatamente na atmosfera tensa que supõe a situação “apocalíptica” que o grupo procura. Como uma instalação, *Apocalipse 1,11* oferece para cada espectador um grande campo de significados.

Outro importante aspecto no artigo de Stanton diz respeito à idéia sobre como o sexo real é usado na performance pois na cena do cabaré dois *performers*/atores representam índios fazendo sexo. Ele diz que este procedimento é questionável porque gera problemas na relação entre o real e o teatral além de representar um exercício de exploração dos *performers* comprometidos na cena.

Stanton afirma que o diretor se “excede” quando usa o sexo real na cena, mas ao mesmo tempo Araújo não usa tiros reais na cena do massacre e a cena da violação tampouco é real. Finalmente ele chega à conclusão de que a cena do sexo explícito foi feita desta forma porque representa os brasileiros nativos a partir de um discurso colonizado, e pertence ao grupo que diz: “olhem os índios *trepando* para nós”. Stanton observa também que esse discurso colonizado também é explicitado quando a personagem Babilônia expõe seu corpo, bem como na seqüência do homem negro expondo seu grande falo de plástico.

De fato há três aspectos apresentados no artigo de William Stanton que ele considera conteúdos desconfortáveis em *Apocalipse*

1,11: o conflito real/teatral, o sexo real usado em conexão com a imagem de índios e a contratação de profissionais da performance sexual para a realização da cena de sexo.

Começemos pelo último destes aspectos. A construção cênica que Araújo busca na cena do cabaré incluía uma cena de sexo explícito e sua equipe de trabalho buscou profissionais específicos capacitados para a plena realização desta performance. Em diferentes tipos de performances teatrais companhias contratam profissionais específicos sempre que as montagens requerem técnicas específicas e seus próprios componentes não estão habilitados a executar aquilo que é necessário. Podemos ver isso como coisa comum nos circos e em montagens de musicais. Não seria um preconceito considerar o procedimento de contratação de profissionais do sexo apenas porque se relaciona com sexo? A participação dos *performers* do sexo levanta uma série de questões.

Realmente existe no contato com atores marginais do submundo do sexo (mercadoria) uma intensificação das contradições do próprio grupo a partir do fato de que aparentemente este estabelece uma diferenciação entre os atores do Teatro da Vertigem e os outros? Há uma distinção de classe na qual os *performers* do sexo inevitavelmente ocupam um lugar subordinado? Isso é desconfortável porque fala de sexo? A questão pertence ao campo da moral porque o Teatro da Vertigem contratou dois *performers* de bares de sexo explícito? Não podemos considerar estes *performers* como atores? Atores são aquelas pessoas que desempenham a função de *performers* nos quadros da cultura “oficial”? Por que não podemos ver a prática do sexo explícito como uma performance que pode ser considerada como qualquer performance no mesmo nível das demais práticas espetaculares?

A primeira coisa que é preciso dizer é que como essa informação não está disponível para o público nos jogos cênicos da própria performance é suficiente para garantir a credibilidade sem permitir qualquer possibilidade de discriminação. Para os espectadores esses atores/*performers* são parte do grupo. Atores/*performers* de sexo

explícito são parte do submundo de São Paulo, eles não pertencem ao Teatro da Vertigem. Naturalmente essa é uma informação privilegiada para alguns observadores. A audiência comum que assiste diariamente o espetáculo não pode decifrar essa informação porque isso não é parte do programa de mão que apenas menciona todos os nomes de atores e personagens. Neste caso os significados do ato cênico são garantidos como parte do projeto cênico.

A idéia que diz: “o show de sexo é um empreendimento que explora tanto espectadores como os *performers* para fins comerciais sem buscar significações, sem questionamentos”⁶ é correta. Exatamente por isso podemos dizer que a cena de sexo explícito na cena do cabaré representa uma tentativa de desconstruir a lógica dos *peep shows*. Em primeiro lugar porque a cena coloca este sexo em um novo contexto que implica no seu próprio questionamento. Em segundo lugar como a cena está repleta de significados impulsiona o espectador a tomar diferentes posições daquelas esperadas frente a uma simples cena de sexo explícito. Uma cena similar em um bar da zona vermelha propõe ao público uma recepção totalmente diferente da proposta pelo trabalho do Teatro da Vertigem.

A própria experiência de recepção de William Stanton – que reverbera no seu texto – é uma demonstração de que ali o contexto que situa a cena é absolutamente diferente de uma representação similar em um bar do submundo. Se toda performance é uma complexa rede de significados construída no cruzamento da textualidade/espacialidade/atuação/imagens é evidente que o texto marginal do sexo explícito tem um novo contexto porque a audiência é diferente desde um ponto de vista social e está contida em um espaço com significados específicos. Isso faz com que velhos significados do sexo real como espetáculo tomem um novo lugar e valores diferentes.

O objetivo desta performance é oferecer no ato cênico um corpo de imagens. Assim vemos em *Apocalipse 1,11* uma proposta

⁶ STANTON, 2002.

experimental comprometida que busca produzir vertigens, procura mexer com os sentimentos da audiência. Aqui o sexo aparece preenchido de sentidos bem diferentes do contexto dos *peep shows*.

A idéia de obscenidade – uma obscenidade que cruza do sexo explícito para as mais diferentes formas de violência e opressão, que são tão comuns em um Brasil pleno de contradições, representa uma escolha estética e política do Teatro da Vertigem. O obsceno aqui é um elemento que faz parte do exercício de ruptura. O código teatral que sustenta as convenções estabelecidas entre espectadores e a cena é quebrado sem nenhuma cerimônia. Antônio Araújo usa este recurso não como um efeito para assustar a audiência, ou para simplesmente complementar o nível narrativo do texto, busca estabelecer uma condição de observação da performance, pois isto significa uma nova definição na conexão entre os olhos do público e os compromissos das cenas.

Os *performers* que fazem sexo representam *índios* e provocam uma atenção especial justamente por causa das imagens de nativos. Stanton diz:

...na cena dos índios [o diretor] decidiu usar ‘profissionais’ do show de sexo em lugar de atores de teatro; e fazendo isso, penso que destruiu a estrutura, a ordem simbólica da representação teatral. E este efeito (em mim, devo reiterar) foi distrair, foi invalidar um momento político chave utilizando o trator do intercurso sexual explícito para demolir a representação (...) Além da representação, o ato sexual foi um excesso performático. A função disso na peça foi dizer para a audiência (em um cabaré onde qualquer coisa e tudo pode acontecer e qualquer coisa pode ser dita, lembre-se): ‘veja, nós podemos fazer os índios brasileiros fuderem uns aos outros para nós – sim, é de verdade!’.⁷

Se esse foi o objetivo da cena onde está o ponto de vista ético questionável? Falar que a cultura dominante explora e corrompe os

⁷ STANTON, 2002, p. 91.

índios não é novidade. Além disso, é parte da história do império não apenas transformar as culturas colonizadas como fazer que estas se parodiem a si próprias, e fazer estas culturas viverem apenas de suas imagens exóticas como um show permanente oferecido ao olhar do império.

Os índios sem vontade que aparecem como “robôs” na cena do cabaré são uma referência explícita à maioria da população indígena que está condenada à pobreza no contexto cultural urbano. O sexo real representa um nível metafórico relacionado com o sentido perdido da vida, é um ato sem sentido. Sexo sem sensualidade ou intensidade é mecânico e descritivo. A vida, que poderia estar intacta nas populações originais, mas está perdida de toda substância no presente decadente que é representado na cena do cabaré. O sexo real feito pelos personagens dos índios tem sentido contraditório porque naquele lugar onde se espera intensidade não há nada além de uma operação mecânica fria.

Na trilogia do Teatro da Vertigem relacionada à mitologia católica constitui um material básico na hora de refletir sobre *Apocalipse 1,11*. Stanton está correto quando diz que a encenação trabalha com os mitos católicos de forma muito contraditória. Antes disso em *O Livro de Jó* Antônio Araújo apresentou sem problemas seus próprios dilemas sobre o universo católico, suas dúvidas e esperanças aparecem na alma do texto. O final da peça, quando Jó se encontra em uma sala de parto muito bem iluminada, o amor de Deus oferece uma intensa visão otimista em contraste com as provas tão severas a que está submetido o personagem. Há uma evidente reconciliação no seio do amor ideal.

Em *Apocalipse 1,11* o possível otimismo de *O Livro de Jó* desapareceu para dar lugar à identificação de contradições anunciada por João. O Apocalipse nacional não busca oferecer muitas alternativas. O julgamento final condena a todos – juízes e réus são todos culpados em uma sociedade doente. Somente João – purificado em sua inocência e esperanças, agora longe do desejo de encontrar a Nova Jerusalém – poderia ter alguma paz. O lugar ideal do sonho, a terra prometida, não pode ser a resposta. Devemos pensar que em

Apocalipse 1, 11 a resposta é em um único sentido desmistificar todas as promessas porque não há mais profetas nos quais crer. A montagem parece mostrar, através do texto bíblico o desvendamento da esperança e então João fuma um cigarro com Cristo sem nenhuma santidade, um cidadão comum sentado no chão. Onde estão as promessas católicas? Nada sobrou.

O texto bíblico indica o objetivo de estabelecer um diálogo com o universo mítico cristão que continua forte na consciência nacional brasileira. As imagens e a manipulação dos ícones católicos propostos pela produção convidam o público a construir uma resignificação desta simbologia cristã através de procedimentos que confrontam radicalidade com a cultura brasileira e as representações da situação política.

Quando o diretor do Teatro da Vertigem cria metáforas sobre o país através de fortes imagens de mitos católicos constrói simultaneamente um diálogo crítico com suas próprias referências religiosas. Esta é a razão porque a encenação apresenta certamente contradições no nível filosófico. Se pensarmos sobre o discurso católico no Brasil isso não podia ser diferente, porque o Catolicismo neste país cresceu sob formas híbridas, não somente no sincretismo como as religiões africanas que representaram uma manifestação da resistência cultural, mas também em muitas formas de adaptação da estrutura e ritmo da vida diária em uma sociedade de misturas. Existe sempre uma certa permissibilidade presente no ser católico no Brasil, isto também é consequência das práticas de dominação católica.⁸

O demônio que aparece na cena do cabaré é o mestre de cerimônia em uma festa que mostra todas as contradições e perversões, desde o febril pastor evangélico até Babilônia, a prostituta que oprime e é oprimida. A figura bíblica de Satã aparece como uma peça em uma máquina social trabalhando onde prazer e dor se completam mutuamente, mas isso não é mostrado a partir

⁸ DA MATTA, 1981.

de uma ameaça de punição no futuro senão como um presente que nos envolve. Neste sentido, a idéia católica sobre o Céu/Inferno e o futuro *post-mortem* é transformada em um Inferno concreto que é aqui e agora sem nenhum Purgatório intermediário. Não há a promessa de Céu porque não é possível uma redenção.

Este cabaré concentra toda a miséria humana: o sexo como dinheiro, diferentes tipos de opressão e humilhação, a religião como delírio, alucinação como um escapismo. Frente a isso João e a audiência somente podem ser observadores porque a idéia da cena do cabaré propõe um show que nunca sugere uma interferência direta no jogo de cena.

Se existe uma relação clara com a idéia do Deus católico em toda a encenação é Sua óbvia ausência. É possível sentir fortemente Sua ausência: Deus nunca toma uma posição sobre os eventos que se sucedem, inclusive na última cena não há uma interferência de Deus nem mesmo no Julgamento Final. O que isso significa? Pode-se dizer que isso é uma demonstração do conflito com a fé católica no discurso dos *performers*, ou pelo menos uma apresentação de questões conflitantes.

Apocalipse 1,11 representa um exercício de olhar sobre um Brasil confuso. A montagem não tem a pretensão de sugerir uma nova ordem neste contexto caótico. No espaço cênico pode-se ver aproximações com o conceito Freudiano do sinistro, que se relaciona com um terror bem conhecido que foi escondido e retorna para nos assustar permanentemente. As cenas mostram uma coleção de imagens sinistras.

Teatro da Vertigem tira aquele véu que cobre o terror, mas a encenação não trata de mostrar caminhos para resolver as tensões que o grupo reconhece na nossa cultura. No Julgamento Final, cena na qual juízes e réus merecem uma condenação, há uma clara referência à corrupção no sistema legal brasileiro – a encenação sugere ao espectador uma confrontação com sua própria capacidade de perdoar ou julgar, quando o público é convidado a participar em um ato de humilhação da personagem Taleidomida do Brasil arremessando-lhe ovos crus.

Hoje em dia as pessoas podem reproduzir atos de tamanha violência simbólica sem refletir? A resposta é sim. *Apocalypse 1,11* apenas trata de fazer mais evidente essa possibilidade. Refletir sobre isso ou simplesmente evitar o problema, essa é a questão central no contexto do processo de globalização. No momento, quando qualquer idéia de solidariedade é destruída por um novo projeto mundial, isso continua sendo um tema importante. Fazer do espetáculo performático do teatro um terreno onde a vida não é “mostrada”, mas flui com sua intensidade indomável, é o que procura o Teatro da Vertigem.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. México: Siglo Veinte Uno, 1973.
- CARREIRA, André. Risks as a material path to explore theatricality and Brasil contradiction. In: *The Drama Review*. New York: New York University, Winter T 176, 2002.
- DUVIGNAUD, Jean. *Espectáculo y Sociedad*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1970.
- DUVIGNAUD, Jean. *El Sacrificio Inútil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- DA MATTA, Roberto. *O universo do carnaval: imagens e reflexões*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.
- DE MARINIS, Marco. *El Nuevo Teatro*. Barcelona: Paidós, 1988.
- FREUD, Sigmund. *Lo Siniestro*. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1987.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art*. Cardiff: Thames and Hudson, 1988.
- OJLOPKOV, Nikolai. Interacción creativa, 1949. In: SÁNCHEZ, José A. *La Escena Moderna*. Madrid: Akal, 1999.
- STANTON, William. *Apocalypse 1,11* in São Paulo (Aesthetic Vértigo o explotación?). In: *TDR*, New York University, Winter T 176, 2002.

Grotowski e a criação teatral contemporânea no Brasil

Fernando Antonio Mencarelli
UFMG

O trabalho desenvolvido por Jerzy Grotowski ao longo dos anos 80 e 90 no 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 (Brasil) sob coordenação do mestre polonês. Nos últimos anos surgiram núcleos de pesquisa e grupos teatrais, em diferentes regiões do país, que vêm 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 rigorosa de um trabalho vocal. Apontar as relações entre as pesquisas de alguns grupos teatrais brasileiros contemporâneos e o pensamento de Grotowski a partir da sua fase norte-americana é o objetivo desta apresentação. Para isso procuraremos identificar como essa influência aparece direta ou indiretamente nas várias etapas de seus processos criativos, particularmente no reconhecimento dos princípios norteadores de seu trabalho e na incorporação de práticas específicas de treinamento atoral.

De fato, a questão que trataremos de forma mais extensa diz respeito ao treinamento e preparação do ator ou performer para 1) colocar-se em estado criativo ao longo do processo de construção do espetáculo/performance ou 2) para realizar o ato em si da performance. Desde o período do Teatro Laboratório o trabalho do ator, para Grotowski, consistia em realizar um percurso de auto-revelação e revelação capaz de provocar um encontro único e transformador entre o performer e o espectador. Consistindo nisso o caráter ritual proposto pelo diretor, que fazia uso ainda no plano da montagem espetacular de uma estratégia de desconstrução de mitos para colaborar com esse fim. A radicalização do sentido do encontro levada a cabo na sucessão das montagens do Teatro Laboratório, conduziu Grotowski até o abandono da forma tradicional do teatro, e do próprio teatro, em suas fases subseqüentes de investigação: o Parateatro, o Teatro das Fontes, o Objective Drama e finalmente a Arte como Veículo. Ao longo deste novo percurso que finaliza em Pontedera, deixando ali plantado um Centro de Trabalho para dar continuidade às suas investigações, acentuou-se cada vez mais o trabalho sobre um domínio técnico do ofício do ator (a pesquisa do Método das Ações Físicas) e sobre uma aprofundada investigação transcultural que se debruçou sobre as mais variadas tradições performáticas, em busca de recursos ou técnicas de canto, dança, representação, que poderiam ser utilizadas como instrumentos para a produção de um estado de presença cênica.¹ A emergência de um encontro real, redefinido pela presença de um sujeito menos condicionado por limitações instauradas por hábitos e valores pré-concebidos, já era o eixo investigativo central de sua fase propriamente teatral. O sentido de ruptura instaurado por uma performance realizada fora do jogo teatral, representado pela Arte como Veículo, intensificou o trabalho sobre a presença/consciência (awareness), confluindo agora para uma nova fase de volta ao espetáculo, com

¹ WOLFORD, 1997, p. 328-349; MENCARELLI, 2003, p. 65-71.

o projeto *The Bridge: developing theatre arts*, e o espetáculo *One Breath Left*, realizado pelo Workcenter e um grupo teatral de Cingapura.

A retomada de um trabalho aprofundado sobre o Método das Ações Físicas na fase de trabalho realizada no exílio na Califórnia denominada Objective Drama, e relatada detalhadamente por Thomas Richards em seu livro sobre o trabalho com Grotowski em torno das Ações Físicas,² exercerá uma das mais profícuas influências sobre os artistas cênicos que têm se debruçado sobre o legado de Grotowski. Retomado como um necessário retorno à maestria de um ofício, após uma série de experiências parateatrais, o trabalho com o Método se coloca intencionalmente numa zona de cruzamentos entre as práticas cênicas propriamente ditas, por um lado, e as experiências mais radicais da Arte como Veículo que a sucedem. Os procedimentos de criação das ações e de montagem das cenas passam a ser ensinados com o intuito de instrumentalizar um rigoroso trabalho criativo, que reconhece uma herança deixada pela escola russa de atuação, agora, no entanto, atualizada por uma nova abordagem de temas como organicidade e precisão, trabalho sobre os impulsos, e por uma série de exercícios para o treinamento atoral.

O interesse de Grotowski, já nos últimos anos de vida, em difundir em todo o mundo, mas também na América Latina, o pensamento e o trabalho que sintetizavam toda sua trajetória de investigação artística nos motiva a acompanhar a repercussão de suas idéias altamente inovadoras no contexto das artes de performance e do trabalho desenvolvido pela equipe do Workcenter entre os pesquisadores e criadores latino-americanos. O impacto dos seminários, a atuação de profissionais latino-americanos e europeus que trabalharam com Grotowski em distintas fases de seu trabalho, a difusão de seus textos, dos trabalhos de Thomas Richards,³ os intercâmbios e oficinas realizados pelos profissionais envolvidos com o Workcenter têm sido

² RICHARDS, 1995.

³ Além do livro citado anteriormente, ver: RICHARDS, 1995.

fundamentais na difusão do trabalho deixado por Grotowski no continente americano, dos EUA aos países latino-americanos.

Da sua estada na Califórnia resultou uma influência representada por uma série de núcleos de pesquisa e por profissionais que desenvolvem e difundem seus ensinamentos em diferentes partes do país. Podemos citar o trabalho mais teórico de Lisa Wolford, mas também a atuação de James Slowiak e do colombiano Jairo Cuesta no New World Performance Laboratory em Akron, Ohio, ou de Massoud Saidpour em Cleveland. Na América Latina a influência se espalha em várias partes, com o diretor e pedagogo Fernando Montes, do Grupo Teatro Varasanta, na Colômbia, que fez parte do Workcenter por cinco anos; e no trabalho como diretor mas principalmente como editor de Edgar Ceballos na mexicana Escenologia; e nos grupos e pesquisadores espalhados pelos vários países, que têm gerado encontros como aquele realizado na Argentina (*Presencia de Grotowski*, tema do VI Congreso Internacional de Estudiosos del Teatro, 22 a 30 de setembro de 2000, em Buenos Aires).

Os significados da relação entre as investigações de Grotowski e a cultura latino-americana não se reduzem à mera difusão de um pensamento e uma prática. Ao ter investigado sistematicamente a performance numa perspectiva transcultural, particularmente a performance tradicional, Grotowski atribuiu posição privilegiada às canções e danças de tradição haitianas no contexto de suas últimas investigações, através de um trabalho desenvolvido ao longo de mais de uma década com a haitiana Maud Robart, que se tornou uma de suas principais parceiras. Tendo iniciado sua colaboração ainda na fase do Teatro das Fontes, Maud Robart continuou a atuar na Califórnia e depois em Pontedera, trabalhando com os cantos de matriz afro-caribenhos haitianos como instrumentos de preparação para os trabalhos dos performers, como uma forma de perquisar a conjunção entre a estrutura objetiva desses elementos fixados pela tradição e a espontaneidade.⁴

⁴ Seminário de Maud Robart, *All' esperienza diretta del canto vibratorio tradizionale*, realizado na Universidade de Bolonha, 2002.

Grotowski reconhece nessas matrizes afro-caribenhas elementos de uma tradição de performance que teria se desenvolvido no que ele chama de uma cunha do Ocidente. Tendo reunido no Teatro das Fontes performers e pesquisadores orientais e ocidentais de várias nacionalidades e matizes culturais, elegeu especialmente os cantos haitianos, indicando também as relações entre uma filiação paterna de Thomas Richards de raiz jamaicana como um de seus fatores de escolha. Ao fundamentar a Action do Workcenter sob esse universo de canções, orientadas sempre por Maud Robart, acentuou o caráter transcultural da experiência e da investigação em curso. Indicando possíveis novas pontes entre seu trabalho e o rico universo cultural afro-americano.

No Brasil, por exemplo, é possível estabelecer correlações com manifestações afro-brasileiras como o candomblé e o congado, entre outras, assentadas também num rico patrimônio de cantos rituais. Pode-se perguntar, da mesma maneira, como estas manifestações em seu caráter performático apontam para uma eficácia em seus meios no sentido de produzir estados especiais de presença no contexto ritual.

Independente do trabalho específico sobre os cantos, que ainda nem bem começa a ser explorado através de abordagens que dialogam com seu pensamento, a influência de Grotowski tem se dado principalmente através de uma retomada dos estudos do método das ações físicas, relido por ele. O trabalho de Thomas Richards tem sido referencial nessa retomada, e tem impulsionado também uma volta às últimas pesquisas de Stanislavski, estudada através de textos chaves como o de Toporkov. Não apenas as escolas livres de teatro, profissionalizantes e universitárias dedicadas à formação do ator têm se aproximado das novas leituras, através de pedagogos, artistas e pesquisadores dedicados a estudos sistemáticos do tema, como também núcleos e grupos teatrais de pesquisa têm surgido em torno dessa investigação mais aprofundada.

A presença contínua de profissionais vinculados diretamente ao Centro de Experimentação Teatral de Pontedera e ao Workcenter, ou a grupos e artistas que fizeram nesses centros ou, ainda em

momentos anteriores, parte de sua formação, tem produzido uma permanente, ainda que localizada, reflexão e prática fertilizada por estas referências. Seminários, palestras, oficinas, espetáculos realizados no Brasil e na América Latina, ou frequentados na Europa e nos EUA, ampliam ainda mais esta influência.

Grupos teatrais como Teatro da Passagem, Pontifex e o Núcleo de Ação e Performance do Projeto Pólo Sul-americano formaram-se sob esta influência direta. O Teatro da Passagem, sediado no Rio de Janeiro, é coordenado pela atriz, diretora e professora universitária Tatiana Mota Lima, que tem mantido um intercâmbio permanente com o núcleo do Workcenter. Fundado em 2000, como atividade permanente do Núcleo de Pesquisa do Ator da Unirio, desenvolveu por três anos uma pesquisa com o diretor francês Tarak Hammam, que trabalhou com Ludwig Flaszen e Zigmund Molik, co-fundadores do Teatro Laboratório. O Núcleo de Ação e Performance, recentemente desativado, mas então sediado no Rio de Janeiro, trabalhou diretamente com o iraniano Massoud Saidpour, ex-integrante do Objective Drama, atualmente radicado nos EUA, como um dos diretores do Cleveland Museum of Art. O grupo teatral Pontifex, sediado em Belo Horizonte, tem seu núcleo central formado pelos atores Alexander de Moraes e Cristiano Peixoto, que integraram grupos teatrais europeus formados por ex-integrantes do Workcenter: Laboratório Permanente de Ricerca sull Arte dell Attore, Itália, Studium Teatralne, Polônia, e Grupo Ato, de Portugal. Complementam também sua formação com estágios de trabalho vocal com Zygmund Molik (Polônia), canto vibratório com Maud Robards, e performances ecológicas com James Slowiak. Ainda outros grupos e profissionais apresentam estas influências, como a diretora Celina Sodré do Studio Stanislavski, no Rio de Janeiro, Paulo Cesar Bicalho, professor da Universidade Federal de Ouro Preto, e Papoula Bicalho, da Companhia Terceira Margem, em Belo Horizonte, e grupos como Lume, de Campinas, e Teatro da Vertigem, de São Paulo.

Refletir sobre as especificidades das apropriações realizadas e sobre os vínculos estabelecidos com outros pólos de pesquisa e

grupos que apresentam os mesmos interesses, particularmente na Europa e nos Estados Unidos, baseados nas formulações e avaliações propostas pelos próprios grupos e artistas, recolhidas numa série de entrevistas e seminários, é um dos objetivos do projeto de pesquisa “Grotowski e a Criação Teatral Contemporânea no Brasil”, por mim coordenado na Universidade Federal de Minas Gerais.

O esquema de trabalho desenvolvido na Califórnia, descrito por Lisa Wolford, é o que mais se aproxima daquele desenvolvido pelos grupos teatrais brasileiros: treinamento físico e vocal, atividades em grupo (motions, the watching), ações individuais, performances estruturadas. O Pólo-sul americano, trabalhando diretamente com Massoud Saidpour, que participou ativamente do Objective Drama, aproximou-se bastante dessa estrutura de trabalho, mesmo tendo o diretor criado um método próprio de trabalho, denominado Teatro da Imaginação Ativa (do subjetivo ao objetivo). Sua pesquisa estabelece uma ponte com o oriente através da Ação de Ta’ will, técnica tradicional sufi. Para Tatiana Mota Lima e o Teatro da Passagem o trabalho com as ações físicas, a pesquisa sobre a psicofísica e a busca da organicidade do ator são também os principais eixos de investigação.⁵ O Grupo de Teatro Pontifex tem como um dos eixos de sua pesquisa o estudo da relação entre precisão e organicidade. Para isso se utiliza dos mesmos procedimentos: treinamento físico, treinamento vocal, improvisação dentro de uma estrutura dinâmica de movimento, trabalho com Ações Físicas/Montagem de Ações físicas.

O movimento, no entanto, de apropriar-se desses procedimentos, é simultaneamente um exercício técnico e uma profunda investigação pessoal e cultural, uma vez que o percurso indicado aponta para um contato em verticalidade com a memória pessoal, social, cultural. O Pólo-sul americano, que pesquisava com Massoud Saidpour o que ele denomina de Teatro da Imaginação Ativa, apresentou em 21 de

⁵ LIMA, nov. 2002.

março de 2002 no Rio de Janeiro um ensaio de seu *O Quarto* como um “estudo cênico no qual a visão/approuch e técnica realizam-se/fundem-se em ações e contexto brasileiros”. O Pontifex, por sua vez, desenvolveu longo trabalho de investigação a partir de cantos tradicionais afro-brasileiros, oriundos do candomblé, contando com a participação do ator e pesquisador Benjamim Abras, que pode ser reconhecido em espetáculos como *Caim e Abel* e *Zênite*.⁶

Apesar do interesse gerado entre os pesquisadores, a Arte como Veículo se apresenta ainda como um campo pouco compreendido e explorado. Já as propostas de trabalho com o Método das Ações Físicas aprofundado por Grotowski têm encontrado entusiasmada acolhida entre os grupos, uma vez que possibilita um trânsito mais transparente entre as práticas voltadas para atuar sobre o performer e aquelas direcionadas para a relação com o espectador.

O próprio Workcenter moveu-se neste sentido após a morte de Grotowski com o projeto *The Bridge*, buscando efetivar uma ponte entre a Arte como Veículo e a arte teatral. Em *O Performer*, Grotowski usa uma imagem emblemática para definir o performer. Para ele, o performer é pontifex, aquele que faz pontes. Pontes entre arte e vida: aquele que através da arte instaura a possibilidade de um encontro potencializado com a vida. Deslocando essas mesmas fronteiras, entre arte e vida.

⁶ Sara Rojo apresentou em um seminário organizado sobre o trabalho do grupo Pontifex uma reflexão em torno da questão de identidades e cruzamentos culturais, a partir da influência das matrizes criativas européias em um grupo local. Para ela o trabalho do grupo Pontifex leva-nos a discutir os conceitos de globalização versus lugar de enunciação. A práxis do grupo, em seus três primeiros espetáculos, segundo a professora, é tensionada de maneira criativa pelo menos entre três pontos: a Bíblia, Grotowski e a cultura afro-brasileira. Para ela, o tipo de pesquisa artística escolhida pelo grupo é o que torna possível, no campo da arte, estabelecer uma prática artística dialógica e com caráter de negociação entre grupos latino-americanos e outros centros artísticos. Seminário *O Processo de criação do grupo Pontifex*, Centro Cultural da UFMG, 2003.

Referências Bibliográficas

LIMA, Tatiana Mota. A Pesquisa prática do ator: reflexões de palco e sala de aula. *Cênica – Revista de Teatro*, Campinas, ano II, n. 2, nov. 2002.

MARINIS, M. de. In: *Cerca dell'Attore*. Roma: Bulzoni Editore, 2000.

MENCARELLI, F. Performance, trabalho sobre si e canções rituais brasileiras. In: CARREIRA, A.; VILLAR, F. P.; GRAMMONT, G. de; RAVETTI, G.; ROJO, S. (Org.). *Mediações Performáticas Latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 65-71.

REVISTA MÁSCARA. Grotowski. México: Escenología, n. 11-12, oct. 1996.

RICHARDS, T. *The Edge-point of Performance*. Pontedera: Workcenter of Jerzy Grotowski, 1995.

RICHARDS, T. *Travailler avec Grotowski sur les Actions Physiques*. Paris: Ed. Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1995.

SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. *The Grotowski Sourcebook*. Londres/Nova York: Routledge, 1997.

WOLFORD, L. Subjective reflections on objective work. In: SCHECHNER, R.; WOLFORD, L. *The Grotowski Sourcebook*. Londres/Nova York: Routledge, 1997. p. 328-349.

El proceso colaborativo de dramaturgia a través de la pieza “*elE: o outro*”

Guiomar de Grammont
UFOP

Un día decides coger el tren. Llevas contigo todas las angustias del mundo, frente a la inevitabilidad de la muerte. Oyes el pito del tren. No hay vuelta. El viaje ha empezado. A partir de ahí la pregunta es: ¿qué es lo que deseas? Pero cuidado, tus deseos pueden ser realizados. ¿Tienes conciencia de eso? “*elE: o outro*” trata de uno de los temas más repetidos en las antiguas mitologías: es el del viaje al Infierno, alegoría de los rituales de iniciación comunes a tantas culturas. En estos rituales los guerreros penetraban en cavernas o grutas que reproducían mágicamente el *regressus ad uterum* y de allí salían renovados, como si fuera otro nacimiento. La pieza es un viaje a las profundidades, realizado por el espectador conducido por el propio Príncipe de las Tinieblas. Lucifer, el ángel negro, desesperado por haber perdido su unidad originaria con el Padre, nos cuenta su historia de continuas metamorfosis.

Un hombre reflexiona sobre las debilidades y dudas humanas al notarse finito. Busca, cuestiona, no acepta su destino último. “Yo no quiero morir”. Nada más. Está así diseñado el escenario perfecto para un encuentro definitivo. El viaje continúa. Y es en este viaje

cuando se encuentra con aquel que va finalmente a ofrecerle una elección, tomar partido en su destino: el Otro, ser atormentado por la eternidad, su pesado fardo. Esa figura habla de la propia condición humana, del hombre como ser efímero, angustiado por el peso de sus elecciones, asustado por los dioses que había creado justamente para ampararlo. El Lucifer de esta pieza es humano, demasiado humano, tal vez. En su juego de espejos con el hombre, inspirado por el bellissimo cuento “El jugador generoso” del *Spleen* de Baudelaire, su mayor deseo es la ventura de morir. Después de verse lanzado al abismo, la eternidad es la mayor maldición que lo atormenta.

“Yo quiero morir”. En ese encuentro mítico desde el punto de vista del hombre, y humano, desde el punto de vista del Otro, empieza el juego. Uno quiere lo que el otro tiene. ¿Quién es el más fuerte? Se desarrolla un combate donde no hay pasado ni presente. También el tiempo es un juego. ¿Cuál es la verdad? “¿Quién puede decir la diferencia entre realidad y sueño?” Todo es parte del juego. El juego de la vida y de la muerte, llevado a las últimas consecuencias del deseo. ¿Cuál es el premio? ¿Quién es el premio? “Yo soy aquel que tú escuchabas en la sombra de la media noche, aquel cuyo pensamiento era cuchicheado a tu alma; aquel cuya mirada mata la esperanza, el flagelo de los hombres, el rey del conocimiento y de la libertad, el enemigo de los cielos, el mal de la naturaleza... Aquel que nadie ama... Aquel que nadie ama... Aquel que nadie ama”. ¿Qué es lo que deseas? Deseas la eternidad, pero no puedes vivir con ella. La eternidad es una maldición cuando todo lo que pasa alrededor de ti se muere poco a poco. Todo nacimiento es un paso hasta la muerte. Lo que quieres, entonces, como en el bello cuento del *Aleph* de Borges, es descubrir cómo volver a morir.

El juego que se desarrolla en escena en verdad expresa otro juego: el encuentro en la construcción colectiva de la pieza. Ese es un juego donde lo único previsto es que no hay previsión, no hay nada que exista antes de que surja el camino.

El proceso colaborativo es definido como un proceso de creación polifónico, “que busca la horizontalidad en las relaciones

entre los creadores del espectáculo teatral. Eso significa que busca prescindir de cualquier jerarquía pre-establecida y que feudos y espacios exclusivos en el proceso de creación son eliminados. En otras palabras, el palco no es el reino del actor, ni el texto es la arquitectura del espectáculo, ni la geometría escénica es exclusividad del director. Todos estos creadores y todos los demás¹ ponen experiencia, conocimiento y talento al servicio de la construcción del espectáculo de tal forma que se tornan imprecisos los límites y el alcance de la actuación de cada uno de ellos.”²

Por lo tanto, para los autores que reflexionan sobre las diferencias entre lo que era antes llamado creación colectiva y esto que llamamos hoy proceso colaborativo, es la explicitación de las funciones de cada miembro del grupo. El proceso colaborativo se piensa como un juego entre los actores, el director y el dramaturgo, el triángulo esencial percibido como fundamental por quienes empezaron a ejercer esa práctica teatral. Una primera conclusión a la que llegamos a partir de la práctica de creación colectiva, pionera entre las reflexiones que se han hecho en Brasil sobre este tema, es que el juego se desarrolla, en verdad, no entre elementos que ocupan determinadas funciones, sino entre diversos lenguajes dramáticos: la dramaturgia del cuerpo, la dramaturgia textual y la dramaturgia del espacio – que puede tal vez comprender igualmente la dramaturgia del sonido y de la luz. En esa concepción lo que importa es que la dramaturgia es siempre plural y móvil; en ese sentido se puede hablar incluso de una dramaturgia del vacío o del silencio.

El elemento capaz de producir la química que une todos esos lenguajes no es cuantificable ni racional, se trata de la pasión; la energía del montaje, en el sentido griego de *energía* como potencia de

¹ Los creadores, de cualquier área, pueden integrar el proceso colaborativo. Tomamos como base de reflexión apenas la actuación de dramaturgos, actores y directores en ese proceso por ser los creadores que de forma más constante e intensa se han envuelto en ese tipo de creación.

² ABREU, 2003, p. 1.

realización. Todos los artistas involucrados comparten la investigación, las discusiones sobre el desarrollo del texto y los detalles de la escenificación. No hay jerarquías como en el teatro del pasado: todos son igualmente capaces de opinar sobre todos los detalles de la pieza, todos pueden interferir en el espacio del otro y es de ese conflicto que puede salir algo nuevo que no sea un elemento más identificado con quien detenta una función precisa; la identidad se diluye en un todo que tiene que ver con cada uno individualmente y con todos los otros.

Como escribe el crítico teatral Marcelo Castillo sobre el espectáculo *“elE: o outro”*:

Una antigua polémica divide dramaturgos y artistas de palco: si el texto teatral es obra literaria o escénica. Esta polémica trae implicaciones no solamente conceptuales, sino prácticas: es frecuente, por ejemplo, que dramaturgos reclamen su inclusión entre los trabajadores de espectáculos, mientras sus rivales argumentan que escritores venden derechos sobre la propiedad intelectual, y el trabajo en el sentido estricto del término. El texto de Guiomar de Grammont *“elE- o outro”*, que tiene su estreno hoy, en Ouro Preto, conduce el debate en el sentido de dar la razón a los escritores: En su origen, *“elE- o outro”*, tuvo, probablemente, estructura semejante a la de diversos trabajos de la escritora: una narración monologal en la primera persona, en que la figura poética, la descripción de la acción y la expresión de sentimientos y estados de espíritu acaban produciendo en los lectores una impresión de dramaticidad. A partir de ese material, los intérpretes Juliano Mendes (también director del espectáculo) y Leonardo Magalhães empezaron a construir sus escenas. A partir del confrontamiento entre las necesidades de esa creación y de la propuesta del texto, Guiomar de Grammont volvió a escribirlo, en un proceso que prosiguió hasta que las dos partes consideraron que la creación de la escritora coincidía con las demandas del espectáculo. Como consecuencia de ese proceso, el público va a encontrar una escenificación singular.

Para estudiar, simultáneamente, la mitología del demonio, tanto desde el punto de vista propio como desde el punto de vista de una persona aparentemente común, **“ele- o outro”** opera al mismo tiempo al nivel de una expresión corporal intensa y de una palabra intensamente poética. Las dos cosas no parecen correr paralelas, pero se integran como puntos de vista distintos de un mismo objeto. El texto es sonido (y, por lo tanto, extensión del cuerpo); el gesto es narrativa (o sea, elemento análogo al verbal), en un complejo en que sólo la poesía del conjunto interesa.³

En esa pieza, en verdad, el texto deja de ser obra literaria y pasa a ser obra escénica, o sea, una construcción que sólo tiene sentido en el espectáculo: fuera de él no hay texto, o el texto no sirve en otro espectáculo, una vez que se construye como en su sentido originario de “tessitura”, una red donde los vacíos son remplazados por otros elementos escénicos. Así, el texto sin la escenificación resulta incongruente, no explicable.

En ese tipo de proceso, que no es firmado ni por el dramaturgo ni por el director de escena individualmente, sino por el grupo, el texto (cuando existe) es fijado después de un período de ensayos basados en improvisaciones, donde cada participante propone ideas, soluciones, modificaciones – a partir de un tema o desde un tema definido – al desarrollar de las pesquisas. En general, el actor es el elemento central del proceso y, a partir de sus improvisaciones, pueden surgir, más allá del texto, ideas de escenarios, vestuario, luces, etc.⁴

El desafío que se les presenta a los involucrados en este proceso es múltiple: ¿cómo estimular la creación dramática en los actores? ¿Cómo impedir que la pieza tumba en el caos completo donde no hay más lugar para la construcción de un espectáculo, que

³ CASTILHO, 13 nov. 2002.

⁴ NICOLETE, 2002, p. 2.

no se convierta en una experiencia que se consume en un *happening* colectivo? En suma, ¿cómo generar el caos como fuerza vital y después contenerlo, ordenarlo, limitarlo, en fin, transformarlo en cosmos?

Em general, lo que ocurre, según Adélia Nicolette, es que “el texto final, por haber sido creado colectivamente, contempla todas las contribuciones bajo la forma de un gran *collagem* de fragmentos, resultando muchas veces en espectáculos largos, cansadores, con una cierta redundancia, lo que da una impresión caótica y “sucia” – como denunciando el proceso.”⁵

Para la autora, ese dato denuncia una situación por la que pasan prácticamente todos los grupos que producen vía creación colectiva: el peligro del descontrol. Los involucrados en el proceso tienen una enorme dificultad de hacer cortes en el texto, “una vez que todo está íntimamente ligado a la vivencia de cada uno. Cada corte es encarado como una pérdida, un deseo que no encontró espacio de realización”.⁶ En esos cortes, la dificultad es la de privilegiar el espectáculo en desmedro de su propia persona y de la persona del otro. Esto quiere decir, como menciona Marco Antônio Araújo, dejar de lado nuestro ego, nuestra tendencia a juzgar que solamente el texto de otro puede ser cortado, pero tenemos que evitar también el extremo opuesto de respetar demasiado el texto del otro en desmedro de la unidad y del objetivo del espectáculo.⁷

En el proceso colaborativo, como analiza Luís Antônio Abreu, hay una renuncia a la precisión característica de la dramaturgia aristotélica – en la cual el texto es pensado apenas por el dramaturgo, que tiene un control mayor sobre el ritmo, el tratamiento del personaje y de la trama. Renuncia en beneficio de algo que sea más interesante para el espectáculo porque se produce una fusión en la creación de todos: determinada escena puede salirse del contexto,

⁵ NICOLETE, 2002, p. 2.

⁶ NICOLETE, 2002, p. 226.

⁷ ARAÚJO, 2002, p. 84.

pero está presente porque es buena, ha obtenido el derecho de estar allí, mientras no esté tan bien conectada. El espectáculo colaborativo no es apolíneo, al contrario, salta al palco lo dionisiaco y en la relación con el público eso es lo que más impresiona. Según Abreu ahí está la diferencia, por ejemplo, de cuando se lee un texto escrito en el proceso colaborativo y cuando se asiste al espectáculo. El texto tal vez no parezca tan interesante, pero el espectáculo, muchas veces, lo es. Y, por un motivo semejante, como ya dijimos, la gran mayoría de los textos creados colectivamente no han sido publicados porque sería prácticamente imposible disociarlos de sus montajes.

Para Abreu

el dramaturgo es todavía uno de los principales responsables por la selección del material – siempre junto con el equipo. En ese momento, dice Abreu, él debe saber que él es el creador del espectáculo, y no apenas el creador de un texto que va a permanecer; debe buscar no el texto escrito de la mejor forma, sino, muchas veces, decidir tachar una página que está extremadamente bien escrita, en función de una eficiencia mayor del espectáculo en relación al público.

Para este dramaturgo,

no se trata de creación colectiva porque hay una limitación, inclusive virtual, en las funciones, una centralización mayor de competencias: cada uno trabaja y responde por su función – lo que no impide que haya una mezcla o una fusión de intereses y especialidades en nombre de la construcción del espectáculo.

Pero en la práctica del trabajo venimos observando que hay una tendencia fuerte en el proceso de desplazar cada vez más el dramaturgo a un lugar secundario. Él viene a ser alguien que se sitúa en una posición de igualdad cada vez mayor con los otros personajes del proceso. Si sus decisiones eran ya objeto de fuertes discusiones, obligándolo a revisar continuamente las direcciones que iba tomando, cada vez más, aparentemente, su “organización” del material viene

a ser sólo una opinión como las demás, sobre cómo el material debe ser organizado. Eso pasa también porque el proceso, en esa forma de hacer teatro, ocupa cada vez más el lugar del resultado: es frecuente que los actores se enamoren de la libertad de creación que descubren y que la radicalización de esa experiencia y la búsqueda de una experimentación más intensa de sus posibilidades ceda lugar a las presiones de finalización de una obra. Lo que pasa es que el final termina siendo una interrupción del flujo, una violencia a la esencia misma del proceso convirtiéndose en una necesidad que parece exterior a él.

En ese sentido, no concordamos con la idea de que en el espectáculo, “lo que debe prevalecer, para todos, es el producto final – su coherencia, su atendimento a los deseos originales del equipo”. Algunas veces, no importa que el proceso llegue a un producto final y, más allá del lugar común sobre que no es el resultado lo que más importa, en ese caso creo que la experiencia puede ser el resultado que interesa.

Lo que importa, verdaderamente, es aprovechar la riqueza de creaciones singulares para crear un todo que es colectivo, no necesariamente un todo donde se reconozcan las individualidades, mas que ellas también no dejen de mostrarse. Seguramente, hay tensiones debidas al hecho de que no hay un texto dado previamente, no hay un patrón a seguir, pero es de esa situación inicial de inseguridad que pueden nacer los mejores descubrimientos, como cuando uno se pierde en un camino: es en lo desconocido que se encuentra lo imprevisible, lo nuevo. Es ahí que tenemos la oportunidad de salir de la repetición y superar nuestros límites como artistas. Y ¿cómo esto puede darse? Sencillamente porque la creación no se alimenta solamente de nuestra propia memoria e identidad, sino también de la memoria, de los sueños, de las ideas de los otros que comparten con nosotros ese proceso.

Referencias Bibliográficas

ABREU, Luís Antônio. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. *Caderno da ELT*, São Paulo, ano 1, n. 0, mar. 2003.

ARAÚJO, Antônio. *A gênese da vertigem*. 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo.

CASTILHO, Marcelo. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13 nov. 2002.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. *Sala Preta*, São Paulo, v. 2, n. 2, p 318-325, 2002.

Performances e tradições culturais
Performances y tradiciones culturales

El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana. El caso de la payada de contrapunto en los payadores rioplatenses

Ercilia Moreno Chá
Instituto Nacional de Antropología (Argentina)

I. El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana

El desafío poético cantado se nos presenta como un fenómeno casi universal, en variados contextos y con muy diversas funciones y modalidades de expresión. En Latinoamérica adquiere un grado intenso de tradición performática: aparece en casi toda su extensión territorial tanto en poblaciones indígenas como mestizas, y como parte integrante de fiestas o rituales aunque también como fenómeno aislado de honda significación, que se da preferentemente en el ámbito rural o semi rural. En esta ocasión sólo nos referiremos a este último caso, el del desafío como fenómeno único y central. Al que se produce – ya sea en forma espontánea o planificada – como eje central de un evento comunicativo.

Siempre se está en presencia de una *performance* con un doble discurso, el de la poesía y el de la música a las que se agregan innumerables aspectos visuales, kinésicos y proxémicos que adoptan

diversas modalidades regionales o locales y otorgan al fenómeno su singularidad. El objeto de esta *performance* es entonces la poesía improvisada cantada, obra que consta de una doble narrativa, concretada por dos o más protagonistas cuyo sujeto/destinatario puede ser el público (espectador o participante) y los mismos colegas, lo que genera diversos planos de comprensión, vivencia y participación del fenómeno.

Se trata de un evento poético musical en el que la actuación es un componente necesario, y como tal, su estudio abarca no sólo el objeto y el sujeto, sino también el contexto, la audiencia, las conductas, etc.

Como fenómeno de actuación se halla completamente estructurado y responde a normas conocidas por cantores y audiencia de cada lugar. Así, cada *performance* posee una codificación que es particular a la localidad o la región, pero por encima de ello, existe para Latinoamérica una codificación general, producto de un fenómeno cultural primario común a la región: el juglar europeo.

Entre los artificios de codificación comunes a este sub continente debemos señalar la improvisación poética cantada en forma de diálogo con alternancia de estrofas, el respeto por el sistema estrófico de la preceptiva castellana y portuguesa provenientes de la península ibérica, la observancia del isosilabismo y de un fuerte apego a la rima, el empleo de estructuras formularias de apertura y cierre de estrofas, el empleo de recursos poéticos como la metáfora y la sentencia moralizante, un código de conducta común y un cierto perfil similar en sus protagonistas que se asienta en una fuerte personalidad, en su capacidad poética y en la consiguiente generación de prestigio que de esa capacidad deviene.

En lo estrictamente musical, la codificación de este fenómeno es mucho menos estricta, puesto que aparecen muy diversas modalidades de sonorización, acordes a las diversas tradiciones musicales que atraviesan nuestro subcontinente. Se trata siempre de un canto con acompañamiento instrumental de cordófonos que se da mayoritariamente entre hombres.

Por lo general este modelo formal latinoamericano, despierta en el auditorio una actitud de expectativa colaborativa, fijando su atención con gran intensidad y provocando la adhesión hacia uno de los dos contendores, lo que en algunos lugares genera ulteriores consecuencias de apuestas de dinero, adquisición o pérdida de prestigio, etc. El público – primer destinatario de este tipo de actuaciones – es quien evalúa a los poetas en su destreza, en su capacidad y en la eficacia de su arte.

El poder que en determinados períodos ha demostrado tener este tipo de poetas cuando adopta un discurso contestatario, para transformar o cambiar determinadas estructuras sociales, hace que ellos sean a la vez admirados, pero también temidos por la capacidad que poseen. Prueba de ello es que su canto ha sido cercenado en diversas ocasiones de regímenes políticos totalitarios, en diferentes países de la región como Argentina, Chile y Uruguay, por ejemplo.

Este desafío poético cantado al que nos referimos, considerado como secuencia performática, transita – en líneas generales – por las mismas etapas que han sido señaladas ya para la *performance* teatral por Richard Schechner en su trabajo *Between Theatre and Anthropology* (1985). Las siete etapas por él señaladas que traducimos como: entrenamiento, práctica en talleres, ensayos, calentamiento, actuación, enfriamiento y consecuencias pueden aparecer en su totalidad en algunos países. Es el caso de Cuba, donde el arte de la improvisación puede ser aprendido en talleres por los trovadores de aquel país, que a su vez poseen la posibilidad del ensayo con el grupo de numerosos instrumentos que habitualmente los acompaña.

En otros países no se dan estas dos etapas puesto que no existe el ensayo y el aprendizaje es asistemático y se efectúa en forma oral y por imitación de los poetas experimentados.

Este entrenamiento se basa en el cultivo de una cualidad para improvisar poéticamente que puede ser innata o cedida por otro ser sobrenatural. Sin duda es la tradición poético-musical de cada lugar, la que enmarca el camino hacia la *performance*. La preparación para dicho acto implica – además de un buen manejo de la voz y un

instrumento musical en algunos países – también su entrenamiento como poeta. Para ello, trabajará junto a improvisadores o repentistas experimentados, acudirá a la lectura para adquirir conocimiento sobre diversos temas y para ampliar o depurar vocabulario, y ejercitará la improvisación poética en forma escrita o verbal.

La etapa de la actuación propiamente dicha es aquella en la que pone a prueba su saber, su experiencia y su habilidad para concretar – dentro del marco esperado – el evento para el cual está preparado. Ella es seguida por otras dos etapas que contemplan los momentos inmediatos y mediatos a dicho acto.

Los inmediatos tienen relación con los hechos que se producen no bien terminada la actuación e involucran actitudes y comentarios de los propios protagonistas y del público, como quitarse el vestuario en el caso de que lo hubiere, el intercambio de saludos, comentarios, etc.

Los efectos de más largo plazo involucran todas las consecuencias que la *performance* ha aparejado. Aparecen en esta etapa las críticas periodísticas y también las de carácter académico: sería el caso de las publicaciones que se refieren al fenómeno, o el de las reproducciones sonoras o impresas de duelos famosos a varios años de sucedidos en la vida real.

El carácter del duelo está fuertemente marcado por la tradición del contexto en el que se da y también por la tradición poética de esos pueblos. Así por ejemplo, existen culturas en las que estos duelos tienen lugar con poesía preexistente que se memoriza y se adapta a la ocasión, existen otras donde la poesía es producida en cada circunstancia con distintos grados de improvisación.

Al hablar de grados de improvisación nos referimos a la posibilidad de que el duelo se concrete entre los contendores con una poesía repentista que brota al momento (con lo que la composición y la emisión de la poesía son prácticamente simultáneas), o bien que ella alterne con momentos en que el poeta acude a fórmulas (frases, versos, proverbios) ya existentes y almacenados en su memoria, a los que se recurre en determinado momento del evento.

II. Panorama del desafío en Latinoamérica

Bajo el nombre de cantadera, contrapunto, contrapunteo, contrarresto, controversia, desafío, duelo a porfía, payada, paya, topada, trova, piquería, y el vocablo portugués *cantoría*, aparecen en el panorama latinoamericano numerosas manifestaciones del mismo fenómeno por el que dos o más poetas confrontan su arte de improvisar cantando. Dicho fenómeno se da tanto en el ámbito de lo religioso o sagrado como en el de lo profano y recreativo, con diversas características musicales que hablan de una fuerte adaptación a la tradición musical lugareña y un sistema estrófico sumamente restricto en el que la décima espinela tiene una hegemonía sorprendente de la que sólo escapa el Brasil, ya que allí también son usados otros tipos de décimas, y también cuartetas y sextillas. O sea que existe sobre una gran rigidez de la preceptiva poética y una notable libertad en lo musical.

Dentro de este panorama tan diverso, ocupa lugar destacado el contrapunto que se efectúa sin otro motivo que la confrontación por motivos de orgullo, prestigio, identidad y otros aspectos que hablan de una sublimación del arte de improvisar cantando que tiene en nuestro sub continente tan antigua data y notable dispersión. Este fenómeno se presenta con numerosos aspectos comunes, que atañen a lo formal, a lo ético, al desarrollo de este arte, a su modo de expresión, a la temática tratada por su poesía, etc.

En toda esta región, los protagonistas de este fenómeno aparecen con las características de ruralismo y trashumancia, pero pese a este último factor establecen fuerte dominio en sus regiones de origen (razón por la cual frecuentemente mencionan en su poesía este lugar).

Mas allá de las numerosas variantes de guitarra en uso para este tipo de encuentro, él se expresa mayoritariamente con el acompañamiento de cordófonos, algunas veces ejecutados por el mismo poeta improvisador como en el caso de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, y otras veces con el acompañamiento de un grupo

instrumental del que el poeta no participa, como en Cuba y Puerto Rico, por ejemplo.

El canto se expresa en géneros típicos de cada región, siempre ajustado a la prosodia del texto, en recitativos de ritmo bastante libre. Algunos géneros usados dan tanta preminencia al texto, que el discurso musical es interrumpido cuando hace su aparición la voz cantada, como en la valona mejicana o la cifra rioplatense. En algunos casos, dichos géneros adoptan características especiales cuando son usados para el canto improvisado, como en el caso de la milonga rioplatense, que adopta un acompañamiento musical específico cuando es usado en el canto de contrapunto.

La temática sobre la que se improvisa puede ser universal o local, y en este último caso rara vez pierde la oportunidad de expresar su crítica social. Existen algunos recursos que son recurrentes, como por ejemplo el de las preguntas y respuestas, para tratar de confundir al contendor o dejarlo descolocado, o el de los comienzos con estrofas de jactancia y presentación de la historia personal plagada de éxitos profesionales, a fin de amedrentar al adversario ya desde el comienzo de la actuación. A su vez, hay ciertos núcleos temáticos de aparición constante ya desde los primeros registros de este tipo de poesía realizados a mediados del siglo XX y ellos son partícipes de una ideología que se extendiera por Latino América en los '60, sosteniendo las ideas de libertad, panamericanismo y xenofobia anglofóbica. Los conceptos de justicia social y equidad económica son también de frecuente aparición.

Esta temática común, la cualidad de improvisar que los distingue, el ejercicio de esa capacidad, la normativa ética que subyace en toda actuación, la similaridad de modos de vida que aparecen en todo el continente entre este tipo de poetas y la solidaridad que existe entre ellos, los coloca en una situación de *communitas* normativa. Trátase de comunidades que comparten una actividad especializada y cuyos miembros están también unidos entre

¹ TURNER, 1992.

sí por un sentimiento de lealtad y camaradería que permea hasta sus vidas privadas e individuales.

El público de este fenómeno es muy variado, y a medida que él ha devenido progresivamente en un espectáculo urbano o semi urbano, estos poetas han tenido que transformar el vocabulario y la temática de su poesía, tratando de acercarse cada vez más al espectáculo masivo, de características espectaculares y mediáticas y que convoca a públicos más eclécticos y menos entendidos en el fenómeno. Como *performance*, el duelo poético cantado de esta región – como todo hecho teatral de tradición occidental – convoca al público desde su receptividad, logrando una empatía que sólo se adquiere a fuerza de una destreza específica.

Los modos de evaluación de la actuación siguen pasando por el eje estético, y se premia de diferentes modos (gritos, aplausos, etc.) la excelencia de la competencia o la idoneidad en ese arte. Se valora sobremanera la sujeción a la preceptiva poética adoptada, pero también la sagacidad, la belleza, el ingenio y la velocidad, esta última en algunos casos.

Varios son los duelos poéticos cantados que ha retenido la memoria popular hasta nuestros días, más allá de las regiones en que ellos tuvieron lugar. Así por ejemplo es el caso de la payada de Javier de la Rosa con Taguada, que tuvo lugar en 1790 en la chilena localidad de Curicó, o el de Gabino Ezeiza y Pablo Vázquez sostenido en 1894 en Pergamino, al interior de la provincia de Buenos Aires o el del Cego Aderaldo con José Pretinho do Tucum sostenido en el nordeste brasileño en 1946. Además de perpetuarse en la memoria popular, algunos de estas justas poéticas han sido llevadas a la literatura latinoamericana con notable éxito, en algunos casos dando vida a leyendas de larga tradición europea como la de Fausto, lo que sucede en el duelo entre el Santos Vega y el Diablo en Argentina, o el de Florentino con el Diablo, en Venezuela.

En otros casos, estos duelos han tomado características netamente americanas y no ha sido siempre el diablo uno de los contrincantes, sino también el progreso, la modernidad o una tipología étnica o social diferente. Este último es el caso de la payada

que se desarrolla en la obra *El Gaucho Martín Fierro* de José Hernández, donde este gaucho se enfrenta con un moreno.

Y ya contemporáneamente, hay dos trabajos de reconstrucción histórica de desafíos famosos desarrollados en Chile y Cuba, que merecieron la grabación sonora en boca de trovadores contemporáneos, y que fueron enmarcados dentro de la actividad académica de dichos países y de España. Nos referimos concretamente al *Contra-Punto de Tabuada con Don Javier de La Rosa*, publicado por la Universidad de Chile en 1969, y a las *Décimas para la historia* publicado en España por el Centro de la Cultura Popular Canaria en 1997.

III. El Caso Rioplatense: Los Payadores

Desde el punto de vista de la caracterización de la *performance*, reconocemos tres etapas diferenciadas en este fenómeno.

Las primeras menciones de los payadores rioplatenses hacen su aparición en la segunda mitad del siglo XVIII. A partir de entonces, cronistas, viajeros e historiadores los mencionan con la misma voz con que actualmente se los reconoce, resaltando su gran poder de convocatoria entre el gauchaje, de quien se vuelve vocero.

Su figura se torna cada vez más fuerte y cobra gran protagonismo en las luchas por la independencia de España y en las de organización política de Argentina y Uruguay. Su discurso surge con diferentes matices, ejerciendo como cronista militar, o bien poniendo su canto al servicio del adoctrinamiento político, o del compromiso social.

Se registra en torno a 1830 en Buenos Aires una enorme variedad de periódicos en verso, escritos en lenguaje gauchesco que son una prueba del gran arraigo popular de esta actividad que se desarrollaba fundamentalmente en el ámbito rural, en los almacenes llamados pulperías y en los vivacs de las tropas.

Es éste un período inicial del payador, caracterizado por su trashumancia practicada generalmente a caballo, y una retribución fortuita consistente en alojamiento y comida, a lo que a veces se agregaba un pago voluntario de su auditorio.

La temática de su poética era fundamentalmente local y se expresaba generalmente en versos libres y cuartetos. Su repertorio consistía en diversos géneros criollos, siendo la cifra la preferida para improvisar solo o en canto alterno. Es este el aspecto más valorado de su actividad y el que le da mayor especificidad a su quehacer, siempre practicado con su propia guitarra.

Una segunda etapa en la vida del payador comienza a partir de 1890, considerada la época de oro del arte payadoresco por la conquista que éste hace de lugares de entretenimiento de los centros urbanos, el surgimiento de las grandes figuras que se transforman en verdaderos ídolos populares y la profesionalización de su arte efectuada a través de su actividad en clubes, circos, teatros y confiterías de forma rentada. Esto conlleva la conquista de nuevos escenarios y públicos y la cristalización de un tipo de espectáculo que se mantuvo hasta nuestros días: la denominada payada de contrapunto. Ella consistía en el enfrentamiento de dos contrincantes que medían su arte frente a un público cada vez más conocedor y que era quien – en ausencia de un jurado, que muchas veces se elegía para el evento – declaraba con su aplauso al ganador de la contienda. Esta era precedida a veces con anterioridad de meses y años por diversas modalidades de desafío que podían consistir en el envío de cartas entre los protagonistas o bien en el desafío verbal realizado durante la actuación de alguno de ellos. Otras veces se trataba de cartas dirigidas a los periódicos más importantes de entonces, para que ellos las hicieran públicas dando así mayor interés al evento artístico. Surge en esta etapa la figura del payador como artista profesional cuyas actuaciones consistían en cantar canciones propias o de otros, y finalizar improvisando – en cuartetos o verso libre – sobre temas a pedido del público cuando actuaba solo. Cuando la actuación consistía en pagar de contrapunto con un colega, ésta constituía la totalidad del espectáculo y podía durar varias horas, a lo largo de días sucesivos.

Era tal el fervor con que se seguía ese tipo de espectáculo que llegó a conquistar todos los estamentos sociales a punto tal que hay

registro de Presidentes de Argentina y de Uruguay así como ministros de ambos países presenciándolos. Los periódicos más importantes de Buenos Aires registran muchas veces la crónica producida por enviados especiales y es gracias a ellos que conocemos el verdadero sabor de dichas payadas que han pasado a llamarse “memorables”.

Se constituye en esta época toda la normativa oral que rige al payador hasta nuestros días en su actividad. Existen códigos de conducta que rigen el hecho artístico tanto desde los payadores como desde la audiencia, existe una preceptiva poética que es respetada y algunos recursos poéticos.

Las payadas de contrapunto adquieren una estructura respetada hasta hoy por la que el comienzo consta de momentos de saludo al auditorio o al lugar, y momentos de jactancia personal con algún pedido de inspiración. Luego sigue la parte de contrapunto, que puede versar sobre la temática más variada y en la que pueden mantener cada uno opiniones divergentes o contrapuestas, o bien compartir puntos de vista e improvisar acorde. La despedida contiene una estructura formularia y se intenta siempre retomar el tema sobre el que se ha improvisado y hacer mención de los nombres de los dos payadores intervinientes.²

Una tercera etapa en la trayectoria de nuestros payadores sería la que se está transitando desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días.

Se ha mantenido la estructura de actuación constituida en el período anterior, pero se ha ido perdiendo creatividad en lo musical y ganando rigidez en lo poético, que prácticamente adopta un sólo tipo de estrofa. El payador ha adquirido comportamiento de artista profesional: los grandes desafíos del pasado de larga duración han dado lugar a espectáculos con tiempos fijos, generalmente armados entre parejas de payadores amigos que recorren pueblos donde se les ofrecen actuaciones concertadas de antemano. Nace la payada “amistosa” entre colegas casi todos conocidos entre sí, y cuando se

² MORENO CHÁ, 2000.

realizan las payadas de contrapunto se entra entonces en lo ficcional: se simula la agresión, la estocada punzante de la palabra pensada sin llegar a herir y sin intenciones de abatir puesto que ya no se trata de un verdadero contrincante.

Ha cambiado la intención de la actuación, aunque haya permanecido el modelo.

El payador ha perdido su carácter de artista popular masivo – y aunque tuvo un período de reconocimiento desde la literatura y el cine, y logró penetrar en los medios masivos con desigual suerte – tiene en la actualidad menos visibilidad que la que tuvo entre fines del siglo XIX y comienzos del XX.³ Paralelamente a esta gradual disminución de visibilidad en los medios, el payador fue conquistando mayor presencia institucional y adquiriendo valor simbólico en un permanente esfuerzo por construir la figura del payador y mantener vivo su arte. Esta construcción no tiene fin, se incrementa con cada actuación y va formando parte de su historia personal.⁴

En la actualidad se le reconoce dicho carácter simbólico que tiene relación con las diversas manifestaciones del nacionalismo y el tradicionalismo en Argentina y Uruguay, asociándose con la figura emblemática del gaucho, cuyo traje viste en sus actuaciones. Sigue manteniendo fuerte arraigo en el público rural, ha aprendido a manejarse en contextos mucho más heterogéneos y a llegar a públicos más urbanos desconocedores de su arte, manteniendo su temática tradicional, pero también adaptándola a los nuevos escenarios y situaciones. Así, por ejemplo, se han hecho eco de las grandes huelgas, de la guerra de las Islas Malvinas, de los problemas económicos, etc.⁵

En los últimos diez años hemos visto incrementarse los encuentros internacionales dedicados a este fenómeno de improvisar poesía cantando entre profesionales o semi profesionales de diversos

³ MORENO CHÁ, 1997.

⁴ MORENO CHÁ, 1997.

⁵ MORENO CHÁ, 2002.

países iberoamericanos, pues también incluimos las experiencias que se están realizando en España y Portugal.

Parte de este intercambio se ha intensificado por la acción de la Asociación Iberoamericana de la Décima y el Canto Improvisado y parte, por el propio desempeño de los artistas que han encontrado nuevos campos de acción para el ejercicio de su arte.

Estos encuentros internacionales, a veces enmarcados en congresos de la especialidad (como ya ha sucedido en Argentina, Cuba, España, Méjico, Perú, Portugal y Venezuela) han producido diversas situaciones, más allá del verdadero descubrimiento de la gran vigencia que la poesía improvisada tiene en la actualidad, circunstancia que – hasta entonces – no había sido motivo de grandes preocupaciones académicas.

Desde el punto de vista formal, se ha comprobado la hegemonía de la décima espinela como forma estrófica. Desde el punto de vista del contenido, este tipo de *performances* ha logrado transitar por temas más universales como el amor, la mujer, el sentimiento, y a su vez, ahondar en una concepción del canto latinoamericanista, en el que salen a relucir los nombres de destacados próceres o poetas de diversos países de la región.

En cuanto a lo que sucede en el universo musical, débese destacar que se ha producido una imbricación curiosa de algunos géneros musicales para homologar ritmos diferentes, y que ella se realiza con la suma de los instrumentos habituales de estos géneros en cada país, con lo que el resultado es una asociación instrumental novedosa tratando de acercar géneros diferentes desde la tonalidad y la acentuación rítmica.

Un nuevo concepto de duelo, de justa poética, se está gestando en estos encuentros. Nacen nuevas expresiones pero siempre subyace la emoción del enfrentamiento, la del prestigio puesto en juego y la de la nueva simbología que cada cantor adquiere al sentir que representa a los poetas repentistas de su país y que todo su pueblo canta con él, frente a otro pueblo.

Finalizado este breve panorama latinoamericano, vemos que el tipo de *performance* al que nos hemos referido consiste en una

actuación artística centrada en el arte verbal en la que se hace gala de una competencia poética cantada con diversos grados de improvisación, que es exhibida entre dos o más sujetos frente a una audiencia que evalúa y participa.

Tomando como referente a la modelización de la *performance* realizada por Richard Baumann (1975), este fenómeno se nos presenta como un tipo de actuación necesaria (porque ella es componente necesario del canto de desafío), estructurada (porque se desarrolla de acuerdo a normas básicas que involucran su secuencia, su modalidad poético-musical, las normas éticas que respetan los participantes, etc.) y convencional (porque cada duelo poético cantado está enmarcado por su propia tradición en tanto que mantiene su característica expresión musical, se atiene a sus fórmulas de iniciación y cierre, retiene los mismos recursos formales, acude a los mismos recursos poéticos, mantiene los mismos códigos comunicacionales con la audiencia, etc.).

Referencias Bibliográficas

- BAUMANN, Richard. Verbal Art as Performance. *American Anthropologist*, v. 77, p. 290-311, 1975.
- BAUMANN, Richard. *Contra-Punto de Tabuada con don Javier de la Rosa*. Antología del Folklore Musical Chileno V. Contiene un disco de 33 rpm y un fascículo. Santiago: Universidad de Chile, 1969.
- BAUMANN, Richard. *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado*. Contiene un CD y un libro. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1997.
- LEHMANN NITSCHKE, Roberto. *Santos Vega*. Buenos Aires: Coni, 1917.
- HERNÁNDEZ, José. *El gaucho Martín Fierro*. Buenos Aires: La Pampa, 1872.
- MORENO CHÁ, Ercilia. Por los caminos del payador profesional actual. *Revista de Investigaciones Folklóricas*, n. 12, 1997, p. 103-111.
- MORENO CHÁ, Ercilia. Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea. *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica: 190-197*. Santa Rosa (Argentina): Instituto Nacional de Antropología – Subsecretaría de Cultura de La Pampa, 1997.

MORENO CHÁ, Ercilia. Uruguay. *The Garland Encyclopedia of World Music*, 10 v., ed. Dale Olsen – Daniel E. Sheehy. Oakland (USA): Garland Publishing Inc., v. 2, 1998, p. 510-522.

MORENO CHÁ, Ercilia. Music in the Southern Cone. *Music in Latin American Culture. Regional Traditions*. General ed. John M. Schechter. New York: Schirmer Books. Cap. VI: 236-301, 1999. Incluye un CD.

MORENO CHÁ, Ercilia. Un análisis estructural de la payada rioplatense contemporánea. *Ponencias. 4o. Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2000.

MORENO CHÁ, Ercilia. El payador rioplatense y el compromiso de su canto". *Novedades de Antropología*. Año 11, n. 43, 2002, p. 8-11.

RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe 1993. *De Florentino y Santos Vega. (Una leyenda Americana)*. Anuario FUNDEF 1993. p. 25-50.

SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

TURNER, Víctor. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications, 1992.

Los hablantes del tiempo: memoria, teatro y cultura participativa con comunidades populares locales¹

José Luis Olivari Reyes
Universidad de Chile

Nuestra época no se define por el triunfo de la técnica por la técnica, como no se define por el arte por el arte, como no se define por el nihilismo. Es acción para un mundo que viene, superación de su época – superación de sí que requiere la epifanía del Otro. (Lévinas)

El tema aquí presentado, alude a la recuperación de una cultura, memoria y expresividad artística, en buenas cuentas, a una poética popular aún no debidamente explicitada, en la historia del drama teatral chileno. Hablamos de un relato múltiple formado por la tradición oral (y a veces registrado de manera escrita), de una experiencia cultural, política e histórica de sectores sociales que no ejercieron ningún o poco protagonismo en la historia oficial de nuestro país, y de la cual el teatro como subcampo de investigación y creación en las ciencias humanas, aún no accede en su totalidad.

¹ Agradecimientos al señor Abel Carrizo, Director del Magister de Dirección Teatral de la Universidad de Chile, por permitirnos la reproducción del presente artículo.

Corresponde a su vez a una teoría muda de una historia, cuyo reconocimiento solo es posible en la medida que existe una interpelación frente a un fenómeno variado y complejo de manifestaciones, formas de vida, culturas orales pertenecientes a un mundo oculto aún no totalmente autoreconocido en su propia interpelación, y por consiguiente no interpelado a cabalidad por el mundo pulcro del saber ilustrado del cual nos sentimos herederos. Pulcritud, que esconde un miedo “al hedor original o sea esa condición de estar sumergido en el mundo y tener miedo de perder las pocas que tenemos, ya se llamen ciudad, policía o próceres”.²

Así las cosas, la elaboración de un mapa de referencias para abordar las culturas populares, sustento para una propuesta teatral “hablante popular” tiene como punto de partida la identidad vista como base de articulación de un sentimiento de pertenencia a un ethos cultural, cuya piedra angular la forma un sentido de solidaridad primaria y que ha impulsado la creatividad social de los sectores populares de nuestro país. Es en ese ámbito de conocimiento y aprendizaje que fue cimentándose en Chile, un “saber” en su forma más primitiva, sobre la base de la simpatía, la aproximación y la comunión. Siguiendo este razonamiento, podemos afirmar que la extensa espiral evolutiva y continua de nuestra cultura precolombina, sudamericana con sus alturas y caídas, mestizajes e hibridaciones, tiene sus antecedentes en tres elementos que la han recorrido hasta hoy. Hay que añadir que junto a esa tríada basal de nuestra historia, hay una energía somática, base importante de esa tradición subterránea y arquetípica. Fuerza que asoma en la fiesta, en la ceremonia del encuentro ritual de nuestras prácticas sociales cotidianas, en “los nuevos modos de estar juntos” concretizados en los desplazamientos del campo a la ciudad como trama cultural urbana heterogénea. Nuevos estilos, nuevas sensibilidades, nuevos modos de habitar, de estructuras del sentir y del narrar, fuerte y densamente comunicadas.³ Es una memoria que intenta conectarse con el conducto permanente que ha ido hilando

² KUSH, 1962, p. 15.

³ MARTÍN BARBERO, 1996; 1993.

nuestra historia común, y que puede traducirse en el pensamiento antiguo de nuestros pueblos originarios “Cuéntame y lo olvidaré; muéstrame y quizás no lo recuerde; involúcrame y comprenderé”.

El primer dato corresponde al Cuerpo y su Espíritu como una dualidad que coexiste sin negarse uno al otro, en una realidad ordinaria junto a otra no-ordinaria al interior de un tiempo y espacio real, y que levanta el derecho a reivindicar el formar parte de identidades locales dotadas de estilos corporales y de lenguajes identificables que recuperan ese lugar, y ese cuerpo, dentro de una vecindad y buena convivencia y en una dinámica de ascenso. En la cosmogonía popular chilena, el cuerpo es un domicilio, o si se prefiere una historia cultural codificada en el cuerpo, inscrita en una ontogenia y epigénesis de la corporalidad creada y reproducida a lo largo de un continuum histórico mestizo e hibridizado por la cultura contemporánea, pero que sin embargo posee rasgos, predominantes de sincretismo religioso/espiritual y cultural, aún en la profanidad de otros ámbitos de la vida popular, a nivel inconsciente.

Un segundo elemento refiere a la Comunidad, al grupo como hábitat social, y que en nuestro mundo neoliberal, o capitalista mundializado, aparece disminuido en su papel de referente creativo. Sin embargo, si revisamos con detención el acontecer de la vida popular en sus dimensiones artístico y cultural, nunca dejó de estar ausente la mancomunidad de intereses y espíritu colaborativo en la creación, la vivencia, la experiencia ordinaria y extraordinaria de una memoria activa, soterrada y que sirve para actuar en la vida y que viene a ser una homeostasis que se perpetua de generación en generación. La mixtura entre la formación tribal familiar y de clanes de nuestros pueblos originarios, y la concepción de familia extendida de España y otras migraciones europeas, y del Oriente Medio (que abarcaba incluso a los no consanguíneos del grupo familiar) ha pervivido adaptándose y reconfigurándose en las múltiples formas de vida social popular, tanto en su ámbito privado como público.

El tercero, contenedor de los anteriores, es la Naturaleza, percibida como lo que “nos dejamos ser”, una doxa inevitable en nuestra condición humana, y que no está manipulada, donde respiramos

algo distinto a nosotros mismos, relacionándonos con lo externo. En América Latina y en Chile en lo particular ha sido determinante no solo como factor geográfico, sino también como entorno determinante de un sensibilidad frente al destino. Ese “mero estar” que ha caracterizado una suerte de comportamiento ético en la vida cotidiana del pueblo popular, fue disciplinado por la cultura escrita, una racionalidad diferenciadora que conlleva a “ser alguien”, donde se construyen identidades segregadas, heterodirigidas y etiquetadas.⁴

Es así como en Chile existe una diversidad de culturas local regionales y étnicas que reproducen formas apropiadas relaciones grupales y sociales, cultura que permiten que el individuo comunidad y naturaleza se mantengan indivisos en el proceso de construcción de identidades colectivas. Puede observarse en una “actitud” mental y corporal frente a las adversidades, (terremotos incendios e inundaciones, geográficas, políticas y económicas) junto sus alegrías y deseos, que nuestro pueblo ha venido afrontando desde sus inicios abigarrados en la Conquista y la Colonia.

Ahora bien, los procesos alfabetizadores iniciados por los gobiernos republicanos del siglo XIX produjeron cambios drásticos de nuestra primera cultura oral, nuestro ethos nacional y popular, ha ido viviendo transformaciones donde se sincretizan creencias, acciones, expresión colectiva, y por lo tanto habría que agregar que las formas de percepción que podamos tener de tal tradición han cambiado. Es indudable que no podemos retrotraernos a una comprensión total de nuestra primera oralidad prehispánica, más aún cuando nuestra alfabetización letrada tardía e inconclusa, no termina de hacerse cargo de una misión civilizadora asumida desde las luchas de la Independencia.

Y hoy asistimos a una segunda oralidad representada por el mundo de la imagen, propia de las alfabetizaciones posmodernas que están experimentando las generaciones actuales, con la aparición de una cultura prefigurativa que intenta compartir los

⁴ JIMÉNEZ, 1977.

mismos modelos y leyendas de las culturas que la antecedieron pero sin modelos para el futuro.⁵

Con el advenimiento de la modernidad europea, a través del Siglo de las Luces, el teatro ilustrado formó parte de la obra civilizadora occidental en Latinoamérica, de manera específica en su extremo sur (Argentina Chile y Uruguay), y donde al revés del resto de los países indohispánicos, en que perduró "(...) el acento general de los textos dramáticos con un predominio de la moral religiosa, de cierto tono de hidalguía peninsular",⁶ se instaló una cultura de hacer y presenciar teatro propia de una Europa decimonónica. Hay que agregar además que el teatro de dichos países indohispánicos, al decir de Solórzano, descubre las grandes fuentes de sus culturas precolombinas, colocándolo en un paralelismo con una corriente que tiende a recuperar el rito teatral, la ceremonia, las formas no racionales de la representación, teatro por cierto cultivado por minorías cultas. En Chile hoy, con la puesta en discusión y análisis de los grandes relatos teatrales universales, revisión encabezada por la figura del director, se ha venido incursionando en actos de recuperación/performance sobre contenidos y formas de la tradición oral popular.⁷

⁵ Está apareciendo una brecha posible entre la cultura popular y la cultura de masas mundializada por el sistema neoliberal, espacio posible de creación y con la capacidad de re-crear condiciones colectivas para recuperar modos de convivencia, construcciones de sentido para imaginar y realizar tales condiciones. (PNUD, 2002).

⁶ SOLÓRZANO, 1997, p. 17-18.

⁷ Algunos ejemplos significativos han sido los trabajos del actor y director Andrés del Bosque en torno a la picaresca popular desde su raíz campesina y urbana. Asimismo están las experiencias iniciadas por la actriz polaca Ezbietta Majeweska con diversos grupos rurales y urbanos, utilizando la máscara y los códigos corporales originarios. Otro tanto ocurre con Andrés Pérez, quien estuvo en la búsqueda de unir expresiones de diversa procedencia pero con raigambre popular, en un espectáculo único y heterodoxo.

Desde esta otra orilla, nos encontramos ante una tradición tan compleja no solo como acto creativo, sino además en su expresión, y que requiere de una acción colectiva y participativa tanto en su proceso de producción como de recepción. Un primer intento de hacer confluir a sectores intelectuales y artistas profesionales junto a la ciudadanía en su conjunto, fue un producto teatral basado en el texto “La Memoria del Fuego” del escritor Eduardo Galeano, producido y ejecutado con la colaboración de un grupo multidisciplinario que comprendía música, teatro, animación comunitaria, danza y baile popular, ciencias sociales, medicina natural, tecnologías audiovisuales, comunicación verbal y no verbal, junto a la participación de miembros de comunidades urbanas y campesinas del Valle de Aconcagua.⁸

La propuesta levanta un concepto provisorio (y aún en discusión) de teatro – animación, y que surge de la reflexión en acción, que ha ido desarrollándose en torno a la idea de producir un lenguaje y proceso de creación teatral que permita combinar el desarrollo de las capacidades expresivas, artísticas y comunicativas con las tareas de participación y organización comunitaria, a partir de temáticas que buscan un tipo de producto teatral cuya recepción sea activa, colectiva, inmediata, en el propio lenguaje de la comunidad receptora y que la comprometa a una acción conjunta posterior.

Esto supone algunas condiciones, que los receptores participantes del “espectáculo” reflexionen sobre lo “experimentado” y lleguen a una toma de conciencia y luego a una proposición colectiva de lo que viven como grupo o comunidad, de sus problemas o conflictos actuales, y de lo que pueden hacer juntos para enfrentarlos. Estamos en presencia de un espectador que es invitado a participar activamente en un proyecto colectivo de reflexión – acción comunitaria.

Sin embargo, no se trata de convertir al teatro en un instrumento para otros fines, sino de como un relato teatral producido por un

⁸ Corresponde a un proyecto de creación e investigación teatral presentado por José Luis Olivari, profesor del Departamento de Teatro, co-realizado junto a Enrique Bello y Carlos Ochsenius, y con el financiamiento del Departamento de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile durante el año 2000.

colectivo artístico social, en conjunto con la comunidad receptora, es capaz de producir una ruptura de la cotidianeidad de un espacio local con una estética propia creada y producida para dicho momento específico, intervención que ocasiona una redistribución del espacio y del tiempo subjetivo de esa comunidad, marcando un hito en su memoria colectiva: referente y punto de apoyo obligado para nuevas iniciativas. Es así como los productos de teatro animación se preparan y/o se adecuan de acuerdo a cada localidad intervenida, y son concebidos en sí como productos únicos y para ser compartidos una sola vez. Por tanto pasan a constituirse en hechos artísticos culturales emblemáticos para sus participantes y destinados a dar mayor visibilidad pública al imaginario y fuerza simbólica de las expresiones locales aún vivas de estas comunidades que registran la experiencia social y memoria histórica acumulada por varios siglos.⁹

El trabajo “La Memoria del Fuego” se propuso la adaptación libre del texto de Galeano situándose desde un perspectiva de “larga duración”¹⁰ en la cual se suceden los tres tomos de la obra (Los nacimientos, Las caras y las máscaras, El siglo del viento) correspondientes a tres tipos de temporalidades donde cada uno precisó de un tratamiento distinto: el mítico (precolombino y europeo), el histórico (período colonial y republicano de las sociedades latinoamericanas) y el actual o contemporáneo.

El reto que ofrece la propuesta, en cuanto a su teatralidad, obliga a un tipo de preparación pre-expresiva por parte del equipo conductor de la experiencia, y que contempla la ejercitación de cinco elementos relacionados con la apertura de los sentidos: la atención,

⁹ BELLO, OCHSENIUS, OLIVARI, 1992.

¹⁰ “La Memoria del Fuego” fue compartida en su primera versión prototipo, y con una duración de 8 horas, (desde las 4 de la tarde hasta las 12 de la noche), en las dependencias de un antiguo monasterio del siglo XIII, ubicado en la localidad del El Almendral, cerca de la ciudad de San Felipe – Valle de Aconcagua, hoy convertido en un Centro de Artes y Oficios abierto a la comunidad.

(un cultivo particular de la percepción) el estado de alerta, (la impecabilidad de una memoria corporal) la observación, (los ojos como motor principal para una disposición y alineamiento de la posición del cuerpo), la expresión/comunicación (un cuerpo abierto a un no hacer creativo). El énfasis del trabajo está puesto en una toma de conciencia de sí mismo y del entorno, con el fin romper las rutinas corporales cotidianas, y las “máscaras sociales” impuestas por las prácticas socioculturales y artísticas en la formación y preparación de un actor de acuerdo al canon teatral.

El actor es un oficiante que re-memora y ejercita una serie de lenguajes y gestos expresivo teatrales para encarar y encarnar las temáticas y contenido que exige una partitura guionizada (en esta ocasión el soporte textual/escrito es Galeano) Lo “actores” comunican, confianza, sentido de comunidad y de pertenencia, asombro, lo mágico, el origen, la codicia, la violencia, y la otredad de las “Memorias del Fuego” en conjunto con el público invitado al acontecimiento.¹¹

En cuanto al espacio/tiempo, un teatro como el que se describe lo considera como una extensión topográfica, distribuida en ambientes cerrados y/o abiertos, dispuesta a ser intervenida teatralmente y donde coexisten el espacio exterior, el espacio gestual, el espacio dramático, sin ofrecer separaciones radicales.

en el patio trasero se prevén todos los lugares de acción que son múltiples. Se despejan, se limpian, se insinúan. El espacio donde va a transcurrir el Evento es fundamental y determina los recorridos y las diversas estaciones que transitará el público participante durante el desarrollo de las 8 horas de acción ininterrumpida (...) Al patio trasero se accede a través de largos pasillo y dos jardines interiores de un viejo convento del siglo XVIII. Los participantes pasan por salas cuyo piso se encuentra cubierto de hojas escritas – son textos de la *Memoria del Fuego* –. Canastos con hojas y flores dan frescura al lugar.

¹¹ BELLO, OCHSENIUS, OLIVARI, 2000.

Algunos participantes se quedan un momento ahí atraídos por los textos. Se escucha desde afuera una rítmica melodía venezolana que produce un grupo de músicos bajo los árboles con algún participante ya integrado a la banda (...) Hay un Centro pre-parado que lo marca el espacio del Fuego. Será el lugar de reunión, de encuentro de manufacturas de música, de comida de intercambio de destrezas, de saberes, pareceres y pensares.¹²

La visión del espectador participante es olfativa, táctil, y auditiva puesto que el espacio ha sido construido para que se involucre en una construcción teatral instalada para ello.

Construir ese espacio, re-significarlo, sacralizarlo es tarea de todos. Hacia allá nos vamos. Entre todos debemos *cargar* y acarrear las herramientas y materiales que utilizaremos en las acciones fuego, palos, cuerda, ramas, flores, mimbre, velas antorchas, instrumentos, papeles de colores, piedras, palas, alimentos, agua, textos Que sea este un viaje – real al interior del edificio simbólico a través de la memoria.¹³

La experiencia espacio temporal que presenta un teatro para la participación hablante y de recuperación de la memoria simbólica, establece una alianza entre el lugar convertido en una serie de cronotopos teatrales a lo largo de la acción desplegada en el relato y sus participantes actuantes.¹⁴ Esto es, el público participante reconoce diversas posibilidades de observar, sentirse tocado e involucrado en los hechos presentados, dentro de una amplia gama de propiedades del gran perímetro espacio temporal de la experiencia, que "(...) tiene que ver con prever momentos de sonido, baile ritmo, construcción, representación, pero también de atención, recogimiento, de ofrenda, de expresión colectiva." Una muestra palpable de la

¹² BELLO, OCHSENIUS, OLIVARI, 2000.

¹³ BELLO, OCHSENIUS, OLIVARI, 2000.

¹⁴ PAVIS, 2000.

condensación del espacio y el tiempo en una variedad de dimensiones y tempos, corresponde a una sucesión de gestos y acciones que nos van entregando la lógica interna y los efectos físicos en los participantes. “Los textos de Galeano – los mismos que estaban diseminados por ahí – van intercalando, los ejercicios: relatados, representados, coreados, musicados por los actores animadores del equipo (...).¹⁵

Aparecen espacios pre-determinados de acuerdo a su especificidad donde se realizan acciones simultáneas conducidas por dos actores animadores, en cada uno de ellos. En estas “estaciones” cada grupo de invitados participantes desarrolla una labor correspondiente a diversas actividades de construcción, asunción de roles de juego dramático, ejercitación de ritmos vocales y sonoros, trabajos relacionados con el elemento fuego, selección y lectura comentada de textos de la Memoria del Fuego.

Después de 3 horas un primer logro es el trabajo de creación en torno al texto de Los nacimientos (período precolombino) con la construcción de una estructura gigante de mimbre que simboliza un huevo, donde se realizan variadas acciones: “descarga” con ramas y plantas aromáticas, lectura de textos, antorchas y fuegos que surgen de la tierra.

Ya la noche ha caído, y se forma una gran asamblea en torno al fuego que arde esperando a los participantes. Se trata ahora de hablar de nuestro presente colectivo al calor de lo vivido/rememorado aquí y avanzar algunas proposiciones que proyecten nuestros lazos y comunes intereses. (...).¹⁶

Como cierre de este trabajo puede decirse que hay elementos teóricos, hoy iniciales, en la elaboración de un teatro, pero con fructíferas posibilidades para levantar propuestas que no solo abran líneas de reflexión de un área específica de creación, sino que estimulen el desarrollo de campos interdisciplinarios donde confluyan,

¹⁵ PAVIS, 2000.

¹⁶ PAVIS, 2000.

el teatro como arte y como ciencia, los estudios socioantropológicos, literarios, musicales y plásticos, entre otros.

Un teatro de hablantes de la memoria del tiempo, requiere la formación de equipos sólidos de actores capaces de profundizar en distintas disciplinas, instrumentos y recursos que esta tarea supone. Sirva este aporte para estimular una reflexión en torno a la formación de estos equipos de un teatro que asume “el tiempo largo” de la vida social de los pueblos.

Estamos en ello.

Referencias Bibliográficas

BELLO, E; OCHSENIUS, C; OLIVARI, J. L. *Un Cuerpo Vivo*. Santiago de Chile: CPEIP/CENECA, 1992.

BELLO, E; OCHSENIUS, C; OLIVARI, J. L. *Bitácora de la Primera Presentación de Memorias del Fuego*. Santiago de Chile: Informe Proyecto D.I.D., 2000.

JIMÉNEZ, G. Materiales para una teoría de las identidades sociales, *Revista Frontera Norte*, México, v. 9, n. 18, México, 1997.

KUSH, R. *América profunda*. Buenos Aires: Bonum, 1962.

MARTÍN BARBERO, J. Comunicación y Ciudad: sensibilidades, paradigmas, escenarios. In: *Pensar la Ciudad*. Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo & Cenac, 1996.

MARTÍN BARBERO, J. La comunicación, un campo de problemas a pensar. *Revista Colombia, Ciencia y Tecnología*, Santa Fe de Bogotá, Colciencias, 1993.

ORTEGA, E.; GÜELL, P.; LECHNER, N.; MÁRQUEZ, R.; GODOY, S. *Desarrollo Humano en Chile*. Nosotros los chilenos: un desafío cultural. Santiago de Chile. Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, 2002.

PAVIS, P. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.

SOLÓRZANO, C. Metodología historiográfica en torno al estudio del teatro latinoamericano. In: SOLÓRZANO, C. Y.; WEISZ, G. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: Escenología AC., 1997.

Conceitos em trânsito: performance
Conceptos en tránsito: performance

Performance biopolítica: memorias carcelarias. Graciliano Ramos y José María Arguedas

Graciela Ravetti
UFMG

“No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera”,¹ afirma Derrida. Hay depósitos y depositarios. Voy a tratar en este ensayo de dos depositarios y de sus respectivos archivos, de sus firmas y de sus responsabilidades admitidas y de las que, como lectores, les podemos atribuir. Me detengo en algunas de las formas que toman esos archivos y en el cómo nos llegan, se proyectan y diseminan. El mundo se enriquece con cuerpos confinados: sometidos a procesos de despersonalización, de desvestimiento de lo que hace la apariencia del sujeto moderno y civilizado.

Uno es *Memórias do Cárcere* (1953), de Graciliano Ramos, y otro es *El sexto* (1965), una novela de José María Arguedas. Ambos narran lo que la memoria de sus experiencias como presos políticos en regímenes dictatoriales del siglo XX en América Latina les permite inscribir en la letra. Desde la transmisión del conocimiento adquirido

¹ DERRIDA, 1997, p. 19.

a propósito de la sobrevivencia en las situaciones de encierro forzado, hasta la experiencia corporal *performática*. Un saber, entonces, y la descripción-narración de una experiencia que se desliza entre un pasado que vuelve, que retorna y un futuro que exige esa construcción. ¿A qué mandato responde esa escritura de memorias de cárceles? ¿Hacia dónde está orientada? ¿Para quién? ¿Podríamos leer esos relatos hoy como la constatación de la prehistoria de lo que llamamos biopolítica? En la búsqueda genealógica de la noción de biopolítica, nos encontramos con escritos como estos que prefiguran los avances contemporáneos de los poderes de la ingerencia biogenética y la reflexión performática que ese hecho genera, en las víctimas y en los victimarios. Como afirma Zizek, la principal consecuencia del progreso de la biogenética es el fin de la naturaleza ya que, al conocer las reglas de su construcción, los organismos naturales pasan a convertirse en objetos disponibles y manipulables.² No obstante, los cuerpos archivados en la sociedad de control pasan a ser, también, autores y custodios de los archivos de la ignominia y de la resistencia. El binario cuerpo/alma se desnaturaliza y las atribuciones convencionales de lo que es uno y otra se demuestran inconsistentes.³

² ZIZEK, S., 2003, p. 4.

³ SLOTERDIJK. *El hombre operable*, p. 2 y 3. “Debemos a Golthard Günther la prueba de que la metafísica clásica, basada en la combinación de una ontología monovalente (el Ser es, el No-Ser no es) y una lógica bivalente (lo que es verdadero no es falso, lo que es falso no es verdadero, tertium non datur) lleva a la incapacidad absoluta para describir en términos ontológicamente adecuados fenómenos culturales (...) “Una de las motivaciones más profundas detrás de la así llamada errancia de la humanidad histórica, puede ser descubierta en el hecho de que los agentes de la era metafísica evidentemente se aproximaron a los entes con una falsa descripción. Dividen a los entes en subjetivos y objetivos, y colocan el alma, el yo y lo humano en un lado, y la cosa, el mecanismo y lo inhumano, en el otro. La aplicación práctica de esta distinción se llama dominación. En el curso del iluminismo tecnológico – que toma forma de facto por intermedio de la ingeniería mecánica y la protésica – se verifica que esta clasificación es

Memoria y confinamiento. ¿Qué otra actividad que la de la memoria, como una construcción a futuro, podemos prever en una situación de encierro personal, marginalización social, transformación corporal y psicológica y condena a la invisibilidad como efectos de la prisión? La acción memorialística se presenta con un sustrato de ponderación del pasado a respecto del presente (difícil o imposible de asimilar) que se anuncia y se vive como traumático, y del futuro que se adivina como engrosado por la revancha y el espíritu de venganza. Sea que el texto escrito pueda ser cómodamente clasificado como memorias, sea que su estatuto pase por la ficción y se catalogue como novela. Se trata de la configuración de una escritura íntima que surge de la mezcla y fusión de la autobiografía y la reflexión; una línea de fuerza que se expande hasta nuestra contemporaneidad, no sólo en la literatura, sino en el escenario más amplio de la performance artística en el teatro, la plástica, el cine, el vídeo y otros lenguajes. Tal vector acaba figurando a Graciliano Ramos y a Arguedas como precursores de ese modo de narrar la sociedad: desde la perspectiva de la mezcla del género autobiográfico, el memorialístico y la ficción se pueden leer estas narraciones como ficciones concomitantes con el funcionamiento de la sociedad. Crean, efectivamente, una perspectiva, un punto de vista que es al mismo tiempo privado (de íntimo pero también de privación) y público – el confinamiento carcelario. Esos relatos se transforman en narrativas sociales que vienen a completar la historia del yo tal como fue concebido en la modernidad.

insostenible porque atribuye al sujeto y al alma, tal como señala Günther, multitud de propiedades y capacidades que, de hecho, pertenecen al otro lado. Al mismo tiempo, niega a las cosas y materiales muchas propiedades que, como se advierte tras un examen atento, de hecho poseen. Corrigiendo de ambos lados estos errores tradicionales, surge una visión radicalmente nueva de los objetos culturales y naturales. Se comienza a entender que la “materia informada”, o el mecanismo superior, pueden funcionar parasubjetivamente, y cómo es esto posible. Estos desempeños pueden incluir la aparición de inteligencia planificadora, capacidad dialógica, espontaneidad y libertad.”

Inventada por el poeta griego Simónides de Keos, la mnemotécnica griega es, según la describe Francis Yates,⁴ una *ciencia* hermética, en la que cada idea o concepto se asocia a una habitación de un edificio, el Palacio de la Memoria, a cuya reconstrucción se afanan los expertos en el arte de recordar, convencidos de la exterioridad radical de los recuerdos y de las posibilidades de edificarlos. Una mole de palabras e imágenes inscrita en una residencia fortificada. La memoria corporificada en letra construye su objeto con la precisión de un ingeniero y la creatividad de un arquitecto, pero sin posibilidades de pasar por la prueba de los nueve de la verificación matemática. Escribir las “memorias” o la autobiografía no consiste simplemente en abrir un archivo y transcribirlo, o en sacar la materia de un supuesto almacenamiento. Antes bien, se trata de poner en marcha ciertos mecanismos interiores y realizar actos del todo exteriores. Los interiores serían producto del deseo de fijar y, sobre todo, exponer hechos recordados (o recordables) al mismo tiempo que se tapan y olvidan los que no se desea o no se puede dejar en evidencia. Ese espacio resbaladizo e intersticial que es el ocupado por el trabajo memorialístico se expande a una exterioridad histórica y lo que era interior o subjetivo se contamina con lo que proviene del afuera, sean documentos, imágenes circulantes (cine, televisión, fotografía, periodismo), imágenes personales, otras memorias, otras autobiografías, otras biografías. El texto privado se publica, se vende, se lee a la sombra/luz de otros textos. Y esa es justamente una de las características performáticas de este tipo de escritura cuyo límite no es la supuesta comprobabilidad de los hechos, la veracidad de lo que se cuenta sino la verosimilitud de las articulaciones, la viabilidad de existencia de la historia de un yo y sus circunstancias particulares y, sobre todo, la posibilidad de persuadir al lector. La performance autobiográfica es, primero, un acto de persuasión.

⁴ YATES, 1974.

Por otro lado, la performance es un tipo de acción “inhumana” que hace que el acontecimiento que es el cuerpo confinado por la ley/*nomos* aparezca configurado como momentos en los que se precipitan – como en una fórmula química – dimensiones subjetivas en fuga, mutantes y, sobre todo, conscientes de su condición de metamorfosis. La exteriorización de comportamientos, en clave artística – música, actuación, escritura – puede producir un descentramiento que desconstruye la naturalización y ontologización de meros estados, y a partir de esa performatividad pasa a ser posible la invención de nuevas formas de ser y de estar en el mundo. Crear, componer, elaborar, implica un devenir, un desordenar, un intensificar y, sobre todo, un contagio difícil de estancar.

Graciliano, como se sabe, escribe sus memorias sobre el período en el cual estuvo preso en 1936, durante el gobierno de Getúlio Vargas. La obra, publicada en dos volúmenes, está dividida en cuatro partes (*Viagens, Pavilhão dos Primários, Colônia Correccional e Casa de Correção*). Los propios títulos de las partes ya dicen de la compartimentalización espacial como herramienta de memoria y hablan también de algunos de los propósitos más evidentes de la existencia de esos lugares, sobre todo los tres últimos: corregir y, por consecuencia, deformar/transformar. Arguedas, por su parte, titula su novela, *El sexto*, remitiendo al nombre del presidio de Lima donde permaneció detenido durante un año en 1937. Edificios textuales que se apoyan en imágenes de edificios de concreto, como prótesis de la memoria. En los dos escenarios – el brasileño y el peruano –, asistimos a los esfuerzos por entender y retorizar el ambiente de humillación y de rebajamiento a que se ven sometidos en las respectivas prisiones; los juegos de enfrentamiento y de reacomodación de las fricciones ideológicas entre los confinados: intelectuales y militantes en general, presos políticos y comunes; las, a menudo trágicas, dificultades de entendimiento mutuo derivadas de la mezcla de individuos de todas las clases sociales y cataduras morales en un recinto cerrado, la prisión; los esfuerzos, siempre fracasados, de entender, explicar y seguir viviendo, de establecer y perseguir líneas

de fuga y, por sobre todo eso, fluctuando como una estructura sombría, la decisión inapelable de manipular los cuerpos y las subjetividades por la fuerza del modelo jurídico-institucional y del modelo biopolítico del poder.⁵

En *El sexto*, la memoria del espacio es lo primero que se fija:

Nos trasladaron de noche. Pasamos directamente por una puerta, del pabellón de celdas de la intendencia, al patio del sexto. Desde lejos pudimos ver, a la luz de los focos eléctricos de la ciudad, la mole de la prisión cuyo fondo apenas iluminado mostraba puentes y muros negros. El patio era inmenso y no tenía luz. A medida que nos aproximábamos, el edificio del *Sexto* crecía.⁶

En la topografía de la prisión, la mole, construida para castigar, revela su apariencia terrorífica, con sus órganos y vísceras a la vista: “Puentes y muros negros”; oscuro, como corresponde a su naturaleza lúgubre, la mole “crecía”. “*El sexto*, con su tétrico cuerpo, estremeciéndose, cantaba, parecía moverse”.

Los cuerpos caen en la cuenta de su propia existencia, de su peso específico, de su experiencia animal (“animal sórdido”, dice el narrador de *Memórias*)⁷ y se deparan con la memoria física primordial, inscrita en la carne y cuyo peso material adquiere una visibilidad y perceptibilidad inusitadas: las prácticas sociales, las estructuras culturales encuentran su estructura de alteridad en los cuerpos torturados y, al mismo tiempo, se defrontan con las paradojas de la soberanía: quiénes son los excluidos del orden y quién es el que lo decide, dónde reside el poder que articula la exclusión y cuál es su fuente de legitimidad. Artefactos de control social legitimados culturalmente como las prisiones, abren al pensamiento una

⁵ Véanse las reflexiones de Agamben, 2002, sobre el tema.

⁶ ARGUEDAS, 1974, p. 7.

⁷ RAMOS, 1998, v. II, p. 184.

perspectiva del mundo y un estado de acontecimientos de cariz traumático y de sobrevida espectral que, dada la “imposibilidad” de ser concebidos o imaginados con la gramática humanista al uso en los ámbitos del “lado de fuera” de la prisión, se vuelven un llamado constante a la recuperación, a la reelaboración y a la exposición. Tales recuerdos o reflexiones vienen acoplados, generalmente, a experiencias performáticas y se enfrentan a la hegemonía de la información como pseudo depositaria y agente de la preservación de la memoria. Cuando se establece una categoría de recuerdos realmente-existentes en esas zonas en que se articula la alteridad, la función memorística, aunque encuentra su límite de efectividad en las posiciones reactivas, en el deseo de venganza, en la política restitutiva, logra también un punto importante de intervención cultural: lo inenarrable se narra, lo impensable adquiere rasgos de visibilidad aunque para lograr esto sea necesario operar con un lenguaje que desmantele las formas convencionales de representación, expresión y exposición.

Errantes, desubicados, desterritorializados, los yo confinados acaban desconstruyendo los binarios naturaleza/cultura y alma-espíritu/cuerpo, cambiando las atribuciones tradicionales que estas dos nociones recibieron y abren una reflexión sobre el funcionamiento de la biopolítica, la producción de la vida con un propósito intervencionista y mesiánico. El biopoder, según lo definen Hardt y Negri,⁸ “es una forma de poder que regula la vida social desde su interior, siguiéndola, interpretándola, absorbiéndola y rearticulándola. El poder sólo puede alcanzar un dominio efectivo sobre toda la vida de la población cuando llega a constituir una función vital, integral, que cada individuo apoya y reactiva voluntariamente”. Hardt y Negri basan sus comentarios sobre biopolítica en los trabajos de Foucault, Deleuze y Guattari y, finalmente, en los proyectos de investigación de un grupo de marxistas italianos contemporáneos que trabajan en

⁸ HARDT y NEGRI, 2002, p. 36.

el tema con otras proyecciones. La conclusión a la que llegan es que es necesario descubrir los medios y las fuerzas que producen la realidad social, el potencial de la producción biopolítica, así como las subjetividades que la animan. Justamente, como un ejercicio de biopolítica performática es que podemos ver la experiencia corporal – individual y de grupos – narrada en estos textos. Cuerpo expuesto en los laboratorios frankensteinianos de las prisiones, el hombre preso se observa como el conejito de Indias del biopoder. Dice Graciliano:

Por que me encontrava ali? Devo ter feito essa pergunta, devo tê-la renovado. Impossível adivinhar a razão de sermos transformados em bonecos. Provavelmente não exista razão: éramos peças do mecanismo social e os nossos papéis exigiam alguns carimbos. A degradação se realizava dentro das normas.⁹

Más tarde, ya en la *Casa de Correção*, el narrador se depara con un espejo que le muestra la extensión de la degradación corporal:

Desembocamos numa espécie de antecâmara; vi na parede um espelho, avizinhei-me dele. Não contive uma exclamação de espanto: /– Que vagabundo monstruoso! / Estava medonho. Magro, barbado, covas no rosto cheio de pregas, os olhos duros encovados. Demorei-me um pouco diante do espelho. Não podia ver-me na Colônia, de nenhum modo avaliava os estragos, a medonha devastação. / Que vagabundo monstruoso!¹⁰

A esa productividad del poder, se insubordinan las performances de la memoria – la que se prepara para el futuro y la que se reinforma con el pasado – y de la sobrevivencia: escritos, rituales, danzas, coreografías, música, poesía y otros comportamientos que se recuperan, amparados en datos y hechos de verificación referencial,

⁹ RAMOS, 1998, v. II, p. 55.

¹⁰ RAMOS, 1998, v. II, p. 191.

o sumergidos en redes míticas de conocimiento. Resumo con una frase de *Memórias do cárcere*: “Aquilo merecia ser visto.”, y con otra, cuyo enunciador es el personaje Cámac, de *El sexto*: “– ¡Claro, y seguiremos cantando! Y todo el mundo cantaremos (*sic*), cuando el cadáver de ese flaco esté pudriéndose.”¹¹

Nacida como una de las estructuras de alteridad necesarias para el funcionamiento de los procesos de modernización, la prisión terminó siendo la herramienta disciplinar por excelencia – fueron prácticamente erradicados otros tipos de castigo – y su efecto paradigmático se reconoce en los imaginarios sociales contemporáneos en los actos de encerrar, readaptar, domesticar, transformar. Repite potenciando los efectos de otros artefactos sociales tradicionales: escuelas, clínicas, hospitales, conventos, seminarios, cuarteles, oficinas, universidades, fábricas. Sobrevive con tecnologías como el *panopticon*, ideado por el jurista inglés Jeremy Bentham (1784-1832) y que Foucault describe como un proyecto arquitectónico que, si bien fue elaborado originalmente para las prisiones, podía utilizarse en todo tipo de instituciones. El panóptico ofrece un tipo de “efecto de visera”, como diría Derrida en *Espectros de Marx*, asociado a un efecto de visibilidad general: como resultado, la vigilancia se ejerce de manera continua y sin límites, se establece una jerarquía infinita, en la que tanto los que ejercen el poder como los que lo sufren son controlados. El juego ininterrumpido de vigilancias múltiples y entrecruzadas, efectuadas por ojos que ven sin ser vistos (efecto de visera), produce una eficaz máquina anónima y autónoma de espionaje: su eficacia deriva de que, como los objetos de la vigilancia nunca saben si están siendo observados o no, se comportan todo el tiempo como respondiendo a los ojos del poder. El espacio carcelario interroga pero es, al mismo tiempo, interrogado al ser percibido en el ámbito social; es resignificado y posicionado en otros paradigmas por aquellos que observan y viven la experiencia.

¹¹ ARGUEDAS, 1974, p. 9.

Por un momento, imaginemos un díptico: de un lado, el peruano heterocultural José María Arguedas, con sus personajes marcados por la raza, el género sexual, la exclusión racial y la opresión económica, clausurados en una mole de cemento, construida con los más primitivos sistemas punitivos. A su lado, el brasileño nordestino Graciliano Ramos, peregrinando por diversos *loci* carcelarios. Los dos archivos performáticos que estos autores producen tienen algunas características en común, de las cuales cito aquí solamente tres.

En primer lugar, ambos escritores son obligados a entrar en una perspectiva de biopolítica y observar e imaginar los cuerpos transformados, desmembrados, artificialmente reconstruidos en la “readaptación” y visibles por eso mismo. Ambos ven – y tienen conciencia de lo que ven, se afanan por describirlo, recurren a tropos posibles para la narración y descripción de los hechos – los cuerpos encarcelados en la encrucijada de fuerzas violentas en conflicto. Los ven como una superficie en la que se inscriben códigos sociales y los perciben convertidos en organismos maleables en términos de resistencia. Observan la productividad de esa experiencia corporal para la literatura y, especialmente, para el archivo. Graciliano Ramos observa la despersonalización a la que son sometidos los detenidos: “No me acusaban, me suprimían.”¹² Las (no)personas son extinguidas, suprimidas y desaparecidas, los presos son transformados en invisibles a la sociedad y se despierta en ellos el miedo, incluso el “miedo a tener miedo”, que los transforma en cobardes, asustadizos, autoanulados.¹³ En el libro de Arguedas, la recuperación de comportamientos performáticos sigue la línea que este escritor peruano conservaría hasta su última obra (*El zorro de arriba y el zorro de abajo*) y tiene que ver con la cultura indígena andina, su lengua y su pensamiento mítico. En ambos se podría decir que se produce otro efecto de visión: los presos ven, desde el margen, a la sociedad, que actúa con el presupuesto de la inexistencia de ese espacio oscuro. Y esa es una de las cuñas que se utiliza en el trabajo de forja de subjetividades.

¹² RAMOS, 1998, v. I, p. 52.

¹³ RAMOS, 1998, v. I, p. 118.

¿Quién es el otro?, parece ser la pregunta, desde “dentro”. El otro, que es el “yo” mismo que sufre y el “yo” que la ejerce, se revela en los procesos de degradación, animalización e inestabilidad. La disciplina de los cuerpos se ejerce por la exacerbación de las necesidades, la reducción de los espacios entre las personas y los objetos, la suciedad, los castigos, el cuerpo dilacerado, llevado al límite de la resistencia. Dice Graciliano: “o pior é não sabermos até onde nos levarão: a instabilidade nos impede qualquer limite”. También de *Memórias do cárcere* son las imágenes del corral y las derivadas de la imagen de rebaño. La verbalización de esa imagen, el momento en el cual Graciliano la oye ser pronunciada por primera vez, actúa como el detonador perturbador, sobre todo por no poder ser incorporada a un tipo de percepción naturalizada. La emoción es paradójica. Dice: “Caso singular: a desgraçada perspectiva me dava prazer”. ¿Qué clase de placer produce esta percepción de naturalezas inconciliables, del otro como el portador de realidades posibles? “Esforçava-me por fechar os ouvidos e isolar-me e não conseguia deixar de contaminar-me, ver nos desejos ambientes realidades possíveis”. Tal vez el placer deriva de la posibilidad, repentina e impensable desde “afuera”, de poder penetrar, apoderarse, de esos nuevos planos de alteridad, como si llegar a asomarse al abismo de la alteridad fuera, de algún modo, experimentar un estado de mayor profundidad vital. El dolor, afirma Adorno, consiste en contradecir su propia existencia siendo así la contradicción por excelencia. Eliane Robert Moraes apunta que Bataille, en una reseña, escrita en 1947, del libro de memorias de un sobreviviente de la Shoah, “*Réflexions sur le bourreau et la victime*”, concluye que “quando nos descobrimos no poder do horror e nos abandonamos à miséria física, a vida assegura-se contudo que, por um excesso da persistência sobre a imundície, ela prevalecerá na totalidade”.¹⁴ Lo que Bataille afirma aquí es la victoria final de la víctima.

¹⁴ MORAES, 2002, p. 151-152.

La segunda característica es la percepción del cuerpo como un texto legible: la dilución de los elementos más fuertes de la corporalidad y su condición metamórfica, el devenir sexual, la transformación en cuerpo enfermo, la piel, los miembros, los sentidos y las percepciones, las reacciones emocionales, entre otros aspectos. El cuerpo, como generador permanente de sentidos, se deja leer en su consistencia plurisubjetiva, pluritemporal y pluriespacial. El cuerpo real y el cuerpo imaginario, el cuerpo normal y el cuerpo torturado, el cuerpo recordado y el visto en el espejo, el cuerpo que se reconoce y el que se rechaza. En esos textos-cuerpos se puede leer el tiempo en su ritmo y en su lógica y, como apunta Graciliano, se le revela metamórfico, confuso y lento ahora, “Cheio de soluções de continuidade, e nesses hiatos vertiginosos perdia-me, escorregava, os olhos turvos, numa sensação de queda ou vôo”.¹⁵ La experiencia de confinamiento produce ese efecto: el propio cuerpo porta las marcas visibles de lo que era una porción ciega, oscura, desconocida y apagada de lo humano socializado. El presente es así excedido por la totalidad de la vida – en él caben el pasado y el futuro, lo que podría haber sido y lo que podrá ser todavía. Y así, otra compartimentalización hegemónica cae por el peso específico de la experiencia: la de la linealidad temporal.

La tercera es la percepción de lo performático como una línea al mismo tiempo de fuga y de retorno, de escape y de ubicación. Esas experiencias suscitan la inmersión en esos ambientes de confinamiento y promueven nuevas formas de arte: quedan disponibles (por eso la idea de archivo performático) para el futuro y para otros territorios. El archivo de memorias de la ignominia es una respuesta ante la pregunta apremiante: ¿qué conservar del pasado? Se puede responder: el cuerpo en performance con un deseo fuerte de redención. ¿Quién sabe para responder a la cuestión que Derrida plantea en *Espectros de Marx* en el sentido de darse la posibilidad de esperar por una

¹⁵ RAMOS, 1998, v. I, p. 69.

justicia que un día, “un día que no pertenecería más a la historia, un día casi mesiánico, fuese en fin sustraída a la fatalidad de la venganza”?¹⁶ O, para decirlo con Walter Benjamin,

El pasado trae consigo un índice temporal mediante el cual se le atribuye la redención. Hay un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y las presentes. Nuestro advenimiento era esperado en la tierra. Como cada generación que nos precedió, fuimos dotados de un débil poder mesiánico, un poder sobre el cual el pasado reclama sus derechos.¹⁷

En la primera parte de *Memórias do cárcere* observamos la elucubración sobre una performance de los “ojos abiertos”, atribuida a principio a Luiz Carlos Prestes, visto como un dispositivo de visión, un operador que “deja ver”: es a su paso, al paso de la mítica “columna Prestes” que el Brasil oscuro se hace luminoso. Abrir los ojos o tenerlos abiertos para “ver”. Ver la miseria y el sufrimiento del pueblo para conducir a la realización de los sueños, que no son nombrados como “utopía” y parecen ser isotópicos con la idea de proyecto político o vital.

A pesar de ser las prisiones, como dijimos, enormes moles de concreto, comparten con los campos de concentración la condición de invisibilidad. Por eso, los comportamientos reivindicatorios casi siempre lo son reclamando la mirada: ser vistos. Para eso son las manifestaciones donde los parientes, amigos y compañeros portan carteles con fotografías, nombres en relieve, muñecos; todos objetos materiales, obstáculos para la vista en fuga.

En *El sexto*, al componente político del trabajo por la “revolución” se suma un fuerte aspecto performático relacionado con la desintegración de los patrones genéricos (de los modelos de sexo-género) y, como dice Cornejo Polar:

¹⁶ DERRIDA, 1997, p. 49.

¹⁷ NEGRI, 2002, p. 328-329.

en *El sexto*, por primera vez Arguedas situaba la acción novelesca en la costa, más aún, en la capital; por primera vez renunciaba al tratamiento intensivo del paisaje, ahora apenas una evocación desde el encierro carcelario; por primera vez acumulaba escenas escatológicas e impregnaba el relato en su integridad con episodios centrados en la homosexualidad; por primera vez elaboraba un sistema de referencias políticas muy concretas y adoptaba, frente a ellas, una actitud definida.¹⁸

Las relaciones sexuales son decisivas en la estructuración humana del presidio y las performances de género, habituales y espectaculares. El caso paradigmático es el personaje “Rosita”, una especie de *drag queen* cuya performance genérica va acompañada, como casi siempre en la obra de Arguedas, con la performance musical. “Al amanecer del día siguiente escuché una armoniosa voz de mujer; cantaba muy cerca de nuestra celda”, dice el narrador. Y recibe la respuesta del personaje Cámac: “Es Rosita – me dijo –, es un marica ladrón que vive sola en una celda, frente de nosotros. Es un valiente.”¹⁹

Tal vez la performance más determinante archivada en *El sexto* sea el recuerdo del desfile de los cóndores cautivos.²⁰ Quizá como una alegoría de la propia condición de los presos políticos, el narrador rememora una marcha de cóndores cautivos por las calles de su aldea nativa.

Frente al Auquimarca así radiante, marchaban los cóndores atrapados en la cordillera para la corrida de toros. Cuatro hombres, dos de cada lado, les abrían y apresaban las alas. (...) Yo iba llorando delante de los *aukis* cautivos (...) Yo contemplaba padeciendo la marcha de esos cóndores...²¹

¹⁸ En la contracapa de la edición de *El sexto*, de Editorial Losada, 1474.

¹⁹ ARGUEDAS, 1974, p. 9.

²⁰ ARGUEDAS, 1974, p. 57 y ss.

²¹ Idem. Sobre esta performance cultural y étnica, ver *Yawar Fiesta*, también de José María Arguedas.

Marcado por esa experiencia que funciona como huella de un trauma, al mismo tiempo personal y colectivo (el del hombre blanco criado con los indios y el de una comunidad entera con el trauma de la conquista y colonización), el narrador se enfrenta con su propia dificultad para comprender y narrar la realidad dolorosa e, incluso, su lucha contra la autoexclusión ya que su comprensión de los hechos generalmente no es compartida por los demás. Es lo mismo que sucede en la prisión donde su condición de “estudiante” lo coloca siempre en una posición solitaria. Como dice Márcio Seligmann-Silva: “Al pensar en Auschwitz queda claro que más que nunca la cuestión no está en la existencia o no de la “realidad”, sino en nuestra capacidad de percibirla y de simbolizarla”.²²

Esta escrita performática carcelaria recupera una experiencia única e irreplicable: la del espacio clausurado de la cárcel y la del espacio de la escritura, la de rellenar los huecos de la memoria con hechos que duelen, lo “inenarrable” de las intervenciones biopolíticas de una sociedad que se escuda en un espacio entre la invisibilidad y la ceguera pero que, a su mando, es posible la existencia y el desarrollo de más y más técnicas de confinamiento. Al mismo tiempo, muestran el trabajo de la memoria en su tentativa de recuperación de lo irreplicable, de descubrir la realidad de lo no-contable, no-narrable, aunque ese gesto convierta al sujeto que lo realiza en un soñador, en un memorioso enfermizo y despreciable, mentiroso y “ficcionalista”, deprimido por sus propias imposibilidades, incapacidades e impotencias: singularidad, alteridad y soledad, como dice Derrida en *Shibboleth*. La performance es una línea de fuga cuyo diseño es el del rizoma o la cartografía (Deleuze y Guattari) y las líneas de fuga, se sabe, no representan en sí mismas una revolución pero atraen a los dispositivos del biopoder, obligados que son a intentar asfixiarlas, a quitarles la potencia. La performance, en fin, se presenta como representación y escenificación de la memoria pero también como *poiesis*, arte, creación.

²² SELIGMANN-SILVA, 2003.

Entender la lógica de la Performance implica descifrar ese archivo que se nos escapa, intentar contener y tornar inteligible parte de lo que no puede ser formulado por la escritura, ni coleccionado como cuantificable, aunque ese movimiento a veces pueda dar la impresión de que pretendemos inmovilizar lo que debe siempre circular, consolidar lo que tiene que mantener su carácter de efímero, incorporar lo que es por naturaleza incorpóreo. ¿Cómo ser consistente y resistir al paso del tiempo y sin embargo ser flexible? ¿Cómo ser denso de sentido y simultáneamente dar la sensación de ligero? Y es en ese sentido en que pienso que esa clave de interpretación, que nos permite releer e describir la historia de América Latina desde otro ángulo, revelando otros saberes y competencias, puede también volverse hacia la literatura, y ser usada – la performance como clave de lectura y de escritura – para deslindar nuevos espacios de conocimiento cultural y literario. Para iniciar la descripción de otro archivo que no traicione su bias expositivo para transformarse en normativo. Para fundar una nueva autoridad en el manejo de ese archivo, un poder cuyos primeros atributos sean los de la pluralidad, de la diseminación, de la fluidez, sin que por eso debamos abandonar nuestra aspiración de justicia.

La gran performance de la escritura carcelaria redefine los territorios visibles de la máquina social hegemónica y esa redefinición podrá ser leída como restauración, como redención, como utopía o como inicio de nuevos paradigmas éticos, estéticos, políticos, sociales y artísticos.

Referencias Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ARGUEDAS, José María. *El sexto*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1974.

CORREA, Iván Trujillo. *La construcción sacrificial de la memoria*. Escuela de Filosofía de la Universidad ARCIS. Disponible en Internet, marzo de 2003: <http://www.philosophia.cl/Articulos/Lacostruccoinsacrificialdelamemoria.pdf>

DERRIDA, Jacques. *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1997.

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

DERRIDA, Jacques. Madrid: Editorial Trotta, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade 1. A vontade de saber*. 7. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. 12. ed. Trad. Lígia Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1987.

LACAN, Jacques. Seminario 21. Los engañados erran (Los nombres del padre). Clase 6, del 15 de enero de 1974. En: La red Psi en Internet. *PSICOMUNDO*. Biblioteca Lacan. p. 46.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo/Belo Horizonte: EDUSP/Editora UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo (Org.). *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MOREL, Geneviève. *Psicomundo. La melancolía del testigo: la impotencia de las palabras, el poder de las imágenes*. Internet.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Imperio*. 1ª edición. Buenos Aires: Paidós, 2002.

PERLONGHER, Néstor. Aguas aéreas. In: ECHAVARREN, R.; KOSER, J.; SEFAMÍ, J. *Medusario*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

RAMOS, Graciliano. *Memorias do cárcere*. 34. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998.

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

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

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

ROBERT MORAES, Eliane. *O corpo impossível*. A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille. São Paulo: Iluminuras, 2002.

RODRÍGUEZ MAGDA, Rosa María. *El modelo Frankensntein, De la diferencia a la cultura post*. Madrid: Ed. Tecnos, 1997.

ROWE, William. *Memoria, continuidad, multitemporalidad*. Disponible en Internet. Marzo de 2003: <http://www.bbk.ac.uk/eh/eng/wr/memoria.htm>.

SAID, Edward. O choque de ignorâncias. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 out. Caderno Mais! 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Disponible en Internet www.lemos.com.br/cult/cult23/dossie1.htm

SLOTERDIJK, Peter. *El hombre operable*. Notas sobre el estado ético de la tecnología génica. Traducción al español de Fernando La Valle. Disponible en Internet, en el site de la revista electrónica www.otrocampo.com.ar. En alemán, está disponible en el *Goethe Institut Boston*

TAYLOR, Diana. Negotiating Performance. *Latin American Theatre Review*, n. 26, v. 2, p. 49-57, 1993.

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

TURNER, Victor. From Ritual to theatre. The Human Serioness of Play. *Performance Arts Journal Publications*, New York, v. 4, 1982.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1988.

VANDEN HEUVEL, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1991.

YATES, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus, 1974.

ZIZEK, Slavoj. A falha da bio-ética. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 22 jun. Caderno Mais! 2003.

A plasticidade dos conceitos: Apropriações literárias no discurso crítico de Beatriz Sarlo, Diamela Eltit e Flora Süssekind

Luis Alberto Brandão
UFMG

Este artigo busca descrever, de modo contrastivo, alguns procedimentos que caracterizam o ritualismo textual dos discursos crítico e literário. Tomando como *corpus* de análise alguns textos das obras *Instantâneas*, de Beatriz Sarlo, *Emergencias*, de Diamela Eltit, e ensaios de Flora Süssekind, pretende também apontar riscos e perspectivas de uma crítica híbrida, ou seja, que incorpora, em seus próprios rituais, procedimentos literários. Trata-se de avaliar em que medida o trabalho da crítica pode se oferecer como um exercício conflituoso de vozes que, provocando-se umas às outras, trazem, para a cena escritural, efeitos imagéticos, narrativos, de concentração e esgarçamento do fluxo do sentido.

Rituais dos discursos crítico e literário

Segundo uma perspectiva bastante abrangente, um ritual é um conjunto ordenado e recorrente de procedimentos. Ordenação e recorrência garantem ao conjunto sua previsibilidade. O segundo

elemento, todavia, também inclui um componente de atualização. Apesar de previsível, a ação ritualística é em geral vivida como se fosse essencial e única, porque é precisamente durante sua ocorrência que se observa a renovação da validade do próprio ritual. Toda instituição – qualquer organização humana que se entende como tal em decorrência da especificação de objetivos e normas para atingi-los – adota rituais. Vale ressaltar que estes não são apenas séries de regras, mas *modos* como devem ser seguidas. Isso significa que se prevê uma margem, maior ou menor, de flexibilidade, que reforça o viés atualizador presente no ritual.

Pode-se pensar que todo discurso segue rituais, em especial porque se vincula a uma instituição ou a várias, com níveis diversos de formalização. No caso dos discursos veiculados através da escrita, devem ser obrigatoriamente mencionados, como redes institucionais basilares, o meio acadêmico, a imprensa e o mercado editorial. Não é inadequado supor, pois, que há todo um ritualismo associado ao que se costuma denominar como “discurso crítico”. Conceituar de maneira rigorosa tal discurso não é tarefa fácil, o que não impede que, quando se analisa sua manifestação sob a forma de texto, se esbocem alguns procedimentos bastante característicos, sobretudo se contrastados àqueles constitutivos de outro ritualismo textual: o do discurso literário. Pode-se associar o ritualismo do discurso crítico ao que Roland Barthes, no ensaio “Crítica e verdade”, marco da consolidação na *nouvelle critique* na França, denominou como “verossímil crítico”: aquilo que “sendo o *óbvio*, permanece aquém de todo método, já que o método é inversamente o ato de dúvida pelo qual nos interrogamos acerca do acaso ou da natureza.”¹ Se, para Barthes, as regras do verossímil crítico em 1965 eram objetividade, gosto e clareza,² como descrevê-las na atualidade?

¹ BARTHES, 1982, p. 191.

² BARTHES, 1982, p. 192-198.

Entre os procedimentos configuradores do ritualismo textual do discurso crítico, há hoje pelo menos três bastante evidentes. O primeiro deles é a *autorização*, que engloba todos os recursos que dizem respeito à elaboração de um sistema de referências, manifesto no jogo das citações ou no uso de determinados quadros terminológicos e conceituais. É possível se pensar no texto crítico como uma arena onde se demonstram, explicitamente ou não, filiações e recusas. Há um esforço acentuado de se conceder ou negar autoridade às vozes convocadas. Na verdade, na própria convocatória está a principal manifestação da autoridade do crítico. Trata-se de um sistema de mão dupla: a voz do crítico se respalda na reputação das vozes que seleciona, em geral previamente consolidada ou em fase de consolidação. Ao selecioná-las, contribui para reforçar tal reputação, passando a integrar o corpo de textos que a endossa.

A voz crítica se autoriza ao retransmitir a autoridade de outras vozes. Assim, desejando ou não, utilizando ou não o expediente de anunciar sua falibilidade, a voz crítica é sempre forte, no sentido de que se alimenta da força de outras vozes. Obviamente, também pode revelar-se aí uma fraqueza, pois há convenções que detalham o modo aceitável de se subordinar, à unidade da voz convocadora, a diversidade das vozes convocadas.

No caso do texto literário, não costuma haver interesse nesse sistema. As vozes do texto se apresentam e se processam segundo um regime de ficcionalidade. Há, sem dúvida, a questão da autoria, mas esta é uma instância cujo parâmetro de autoridade se situa fora do texto e não no seu cerne. No discurso literário, mesmo se se considera que há uma voz geral que aglutina a multiplicidade de vozes, não se deve esquecer que ela se encontra sob o signo da simulação, ou seja, é uma voz, por definição, hipotética. É este signo que permite que as vozes literárias assumam feições a princípio problemáticas para a voz crítica: podem ser incoerentes, instáveis, falíveis, contraditórias, autodestrutivas. Nessa perspectiva, a voz literária é sempre fraca, já que não se sustenta em nada além de um pacto ambíguo, que pressupõe a suspensão dos critérios habituais

que definem o grau de confiabilidade de uma voz. Michel Foucault, na abertura de seu famoso ensaio “O que é um autor?”, invoca justamente a formulação de Samuel Beckett: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”.³

Um segundo procedimento típico do ritualismo textual do discurso crítico é a *categorização*, que indica a necessidade de se elaborar, ou colocar em operação, categorias, seja em termos do uso de modelos taxonômicos que classificam dados de um certo *corpus*, seja em termos da utilização de conceitos, entendidos, bem amplamente, como formas de propor linhas de força gerais ao pensamento. Na base do gesto categorizador está, assim, o desejo de generalização, através do recenseamento de semelhanças. Tal recenseamento é perpassado pelo esforço analítico, que, para atuar na separação de partes distinguíveis, inclui, sem dúvida, o horizonte das diferenças. A distribuição de elementos em grupos e subgrupos conjuga, portanto, o duplo mecanismo de generalizar a partir da determinação de especificidades, e vice-versa. Essa função distributiva abre espaço, de modo privilegiado, para o recurso à comparatividade, exatamente o processo de se estabelecer paralelos, contrastes e cruzamentos entre categorias. Contudo, Octavio Paz adverte:

Classificar não é entender. E menos ainda compreender. Como todas as classificações, as nomenclaturas são instrumentos de trabalho. No entanto, são instrumentos que se tornam inúteis quando queremos empregá-los para tarefas mais sutis do que a simples ordenação externa. Grande parte da crítica consiste nessa ingênua e abusiva aplicação das nomenclaturas tradicionais.⁴

No ritualismo do texto literário, nada se categoriza, já que o interesse recai na particularidade. Mesmo que se constate, nesse tipo de texto, um eventual valor simbólico – considerado como séries de

³ FOUCAULT, 1992, p. 34.

⁴ PAZ, 1982, p. 17-18.

convenções que se difundiram significativamente em determinado contexto, que atingiram, por conseguinte, um grau de generalidade –, não se pode esquecer que há uma ênfase irremovível na encenação de tempos, espaços, ações e/ou formas de linguagem únicos e insubstituíveis, radicalmente atrelados à especificidade de sua contingência. O que se costuma chamar de *identificação* proporcionada pela literatura é uma relação de natureza imprecisa, já que a generalidade se dá aí como um efeito, que vigora apenas quando um leitor, também ímpar, reconhece, num vastíssimo universo de particularidades, algumas que julga semelhantes às suas. A generalização perfeita, aquela que almeja ser, a rigor, atemporal, inespacial, imune à espessura da linguagem, não encontra terreno fértil nos rituais do discurso literário, assumidamente focalizado nas idiosincrasias da sua própria matéria-prima.

Na qualidade comum de discursos, crítica e literatura são notadamente associativas. Trata-se, no entanto, de regimes de associatividade distintos. No discurso literário, associa-se por consecutividade, sem que necessariamente se determinem diferenças de nível entre os elementos concatenados. No discurso crítico, à consecutividade se vincula uma relação de conseqüência. Tal vínculo indica um terceiro procedimento do ritualismo do discurso crítico, que é a *conclusividade*, ou seja, a meta de se produzir inferências válidas a partir do que é exposto.

Por menos pretensioso, um texto crítico não se contenta em ser meramente expositivo, como se apenas veiculasse um quadro de referências categorizadas. Há sempre a exigência, mais ou menos impositiva, mais ou menos espectral, de que embutido no vetor analítico esteja atuando um vetor de síntese. Enfim, por mais vago e provisório, demanda-se que algo se conclua. Todo texto crítico é afirmativo, no sentido de que não coloca em xeque, a não ser como artimanha retórica, a validade daquilo que enuncia. Está aí uma interface irrecusável com o discurso científico. Uma conclusão, que é uma conseqüência mediada, se dá quando, na associação de premissas, acredita-se ter atingido um estágio mais avançado ou

desenvolvido. Pressupõe-se, assim, que o processo de validação ocorra em níveis, e que seja crescente.

No ritualismo literário, suspende-se a conseqüência, ou, pelo menos, esta jamais se sobrepõe à consecutividade. Em contraponto à conclusividade do ritual crítico, tributária de algum valor generalizável, do estabelecimento de parâmetros de previsão, há, pois, a *narratividade* do ritual literário, resistindo a esse valor através da ênfase no particular e no imprevisível. À afirmatividade do ritual crítico, da qual deriva uma possível negatividade, se contrapõe a sugestividade do ritual literário, que afirma de modo impreciso, ostenta uma capacidade difusa de generalização. Enquanto a crítica é obrigada a dizer *sim*, a literatura se dá ao luxo de só dizer *talvez*.

Apropriações literárias no discurso crítico

Se se considera válida a caracterização dos procedimentos apresentados e, sobretudo, se são de fato demarcáveis as fronteiras entre os rituais dos discursos crítico e literário, depara-se com um problema teórico instigante, expresso em questões como: O que ocorre, em termos de eficiência discursiva, quando procedimentos típicos de um ritual são empregados no outro? Quais são os mecanismos através dos quais os imbricamentos podem se dar? Em que níveis há riscos de se colocar em xeque a própria identidade de cada discurso?

Uma alternativa para se tentar responder perguntas dessa natureza é recorrer a obras que exercitam tais aproximações. De forma mais específica, interessa aqui a abordagem de projetos escriturais que, apesar de reconhecidamente críticos, incorporam procedimentos literários. É o caso, sem dúvida, do trabalho desenvolvido pela crítica argentina Beatriz Sarlo, em especial nos livros *Escenas de la vida posmoderna* (1994), *Instantâneas* (1996), e *La máquina cultural* (1998). Também a brasileira Flora Süssekind vem desenvolvendo uma dicção crítica bastante peculiar, seja em seus trabalhos de feição monográfica, como *Cinematógrafo de letras*

(1987) e *O Brasil não é longe daqui* (1990), seja em seus ensaios esparsos, reunidos nas coletâneas *Papéis colados* (1993) e *A voz e a série* (1998). Quanto à chilena Diamela Eltit, o já consolidado perfil de romancista abre espaço – com a edição em livro, no ano 2000, de sua produção ensaística até então dispersa – para que se avalie, no conjunto, seu perfil de crítica. Com o intuito de circunscrever com nitidez o campo de leitura, propõe-se que o exame se detenha em alguns textos de *Instantâneas*, de Sarlo, em dois textos de *Emergencias*, de Eltit, e nos ensaios “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, “Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico” e “Escalas e ventríloquos”, de Flora Süssekind.

A proposta de Sarlo já se explicita no prefácio:

El título de estos ensayos, *Instantâneas*, tiene dos sentidos y ambos me parecen adecuados. Por una parte, son brevísimas escenas captadas en tiempo presente, casi persiguiendo su transcurrir para encerrarlo en unas pocas páginas. Por la otra, son registros ‘fotográficos’ de experiencias en la cultura contemporánea, experiencias directas, volátiles y, en algunos casos, esbozadas ante mi propia mirada.⁵

De fato, os textos do livro são compostos de cenas breves, como as que relatam diferentes situações em que se manifesta a presença real ou simulada da morte, em “El gusto de los gustos”, ou detalhes da rotina de alguns personagens urbanos, em “Los ocupantes de la noche”. A pronunciada narratividade também é a marca principal de “Escenarios latinos en Nueva York”, de Eltit, relato minucioso de uma visita a uma sessão de “santería” no Bronx. No texto “Las batallas del Coronel Robles”, ainda de Eltit, a narratividade é mais difusa, mas pode ser percebida no processo gradual de se revelarem os dados relativos a uma foto do coronel do título, na verdade uma mulher mexicana. Os ensaios de Flora Süssekind

⁵ SARLO, 1996, p. 7.

também podem ser lidos como narrativas, seja explicitamente, no caso do texto “Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico”, que, como o título indica, propõe uma articulação de formas de tratamento da subjetividade em momentos históricos distintos; seja em função de uma tentativa de produzir uma panorâmica das principais questões relativas à arte, sobretudo a literária, no Brasil da década de 80 do século XX, em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, e da década de 90, no texto “Escalas e ventríloquos”.

Em decorrência do viés narrativo, é importante observar três tipos de ênfase. Uma primeira é a delimitação espaço-temporal. Tanto as cenas portenhas de Sarlo quanto o relato nova-iorquino de Eltit ocorrem no presente, tempo assinalado com muita frequência. A estratégia deixa claro o desejo de uma focalização sempre rente aos eventos, narrados quadro a quadro. Nos esboços de panorama crítico das duas décadas propostos por Sússekind, se há um olhar de feições historiográficas, este não se preocupa em disfarçar uma imersão bastante intensa nos eventos que busca descrever e analisar. Mesmo ao se deslocar, em sua “pequena história” do sujeito, do século XII ao XVII, do XVIII ao XIX e ao XX, delineando um “caminho longo e cheio de transformações”,⁶ Sússekind o faz como se se movesse de um presente a outro, dando relevo às questões pertinentes a cada período, como se as reconstituísse evitando o distanciamento temporal.

Uma segunda ênfase é a escolha de um prisma pessoal, através de um sujeito enunciativo que figura a si mesmo no texto. “Mi ventana”,⁷ no texto “El gusto de los gustos”, é o espaço que se desvela para que possam vir à tona peculiaridades de quaisquer pontos de vista. Em Sarlo, desempenha notável papel a heterogeneidade dos registros, como em “Las dos naciones”, em que se alternam a escrita (do diário de um famoso antropólogo), a fala (de uma mulher anônima), e o

⁶ SUSSEKIND, 1993, p. 287.

⁷ SARLO, 1996, p. 73.

olhar (da própria narradora). Nos cenários latinos de Eltit, há personagens a quem se dá voz, e que atuam como desdobramentos dialógicos do andamento em primeira pessoa do relato. Em Sússekind, o caráter pessoal dos prismas de abordagem se dá na apresentação dos pontos de partida para o desenrolar do raciocínio crítico. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, este ponto se revela, abrindo a primeira seção do texto, com uma frase nominal, como que a sugerir a auto-suficiência da escolha: “Como ponto de partida, então, ‘Marilyn no inferno’”,⁸ referência ao título de um conto do escritor João Gilberto Noll, que passa a ser renarrado. Também o ensaio “Ego-trip” se inicia com o relato de duas cenas, que a seguir se saberá serem extraídas de poemas de Christian Morgenstern:

Uma história aparentemente simples: um patrão ordena seu criado que o descalce durante uma viagem de Leipzig a Dresden. Outra ocorrência corriqueira: um indivíduo recebe da delegacia local um formulário perguntando a ele sobre sua profissão, a data, o dia e o ano de nascimento, suas crenças e salário.⁹

Finalmente, ganham expressivo destaque as sensações constitutivas das cenas ou por elas evocadas. Daí decorre a insistência em se resgatar o fulgor, em geral obliterado, do corpo. Sarlo, referindo-se aos ocupantes noturnos da cidade, pergunta: “¿Qué saben de Buenos Aires? ¿Qué dicen de Buenos Aires con sus cuerpos ocupadores, sus cuerpos inquilinos, sus cuerpos que a veces parecen invisibles, como si fueran fardos, o bolsas, o montones de basura?”.¹⁰ Eltit, propondo uma dialética entre corpo natural e político, afirma:

⁸ SÚSSEKIND, 1986, p. 84.

⁹ SÚSSEKIND, 1993a, p. 285.

¹⁰ SARLO, 1996, p. 81.

Cuerpos arcaicos que pueden aflorar únicamente como escenas nocturnas de un sueño épico y liberador donde el anhelo de insurrección puede punzar el otro cuerpo, que aunque yazga desnudo ya está irreversiblemente cubierto del discurso que vistió de una vez y para siempre la primera piel.¹¹

Quanto a Sússekind, sua reflexão sobre o desencaixe entre corpo e imagem na ficção brasileira dos anos 80, associada à discussão sobre os vínculos entre ficção e ensaio, pode ser projetado sobre o próprio texto da ensaísta, pois tal ficção está “próxima ao ensaio, onde protagonistas e intriga, propositalmente hesitantes, dialogam, críticos, com aquele que narra, dobradiça este também, sobre cujo ombro olha um outro que lhe rasura as certezas, num verdadeiro abismo narrativo-ensaístico”.¹²

O corpo, contudo, não surge apenas como tópica, mas também como instrumento que, no plano da textualidade, procura explorar o poder de sugestão sensorial da linguagem, através, por exemplo, da listagem paratática que abre o texto de Eltit sobre a foto da mulher-coronel, ou da proposta de Sarlo, no texto “Aprendiendo a escuchar”, de se desenvolver um pensamento por tons, ou ainda, em Sússekind, do jogo de “transparência irônica”¹³ através do qual o ensaísta se deixa passar pelo escritor, como se o corporificasse ao reproduzir cenas literárias, para em seguida afastar-se delas, se descorporificasse em pura voz crítica, para produzir ilações reflexivas.

Constata-se que as três ênfases representam, em síntese, a busca de um efeito de singularização – espaço-temporal, de ponto de vista, de modos de percepção –, efeito no qual a particularidade se revela como mola propulsora da possibilidade de narrar.

¹¹ ELTIT, 2000, p. 80.

¹² SÚSSEKIND, 1986, p. 82.

¹³ SÚSSEKIND, 1986, p. 84.

Narrar e criticar ao mesmo tempo

Deve-se ressaltar que, quando não se fica restrito ao plano mais imediato de estruturação dos textos mencionados de Sarlo, Eltit e Sússekind, apura-se algo essencial: permeando a acentuada narratividade, manifestam-se tentativas de extrair, daquilo que se narra, alguma consequência. Se a particularidade é a mola propulsora, a propulsão indica um rumo: o de generalidades que se esboçam.

Em Sarlo, na heterogeneidade a princípio irreduzível das cenas, vai-se efetuando o alinhamento de elementos recorrentes, que acabam por se distribuir em categorias mais ou menos vagas. É o caso de distinções como noite/dia, em “Los ocupantes de la noche”, nós/eles, em “Casi como animales”, e condomínios/favelas, em “Las dos naciones”. No fluxo de tal ímpeto categorizador, certas noções chegam a ganhar força de conceitos, mesmo que não se explicitem como tal. Isso se dá, no texto “Los ocupantes de la noche”, com o termo *inquinato*, na verdade um amplo operador conceitual que descreve as relações que codificam e regulam o uso instável dos espaços públicos urbanos.

Em Eltit, a operação conceitualizadora é mais explícita. No relato nova-iorquino, a categoria do “latino” é fundamental, e conduz os movimentos da mirada comparativista, que busca reconhecer familiaridades e detectar diferenças culturais. Já na leitura da foto do coronel travestido, o evidente tom teórico, se por um lado é reforçado pelo emprego de um conceito aglutinador (o de “corpo teórico”), por outro se relativiza tanto pela proliferação do próprio conceito (que se desdobra em “corpo natural”, “corpo arcaico”, “corpo político”, “corpo moral”, “corpo simbólico”) quanto pela utilização de aspas, cujo resultado é marcadamente suspensivo no que tange ao grau de precisão dos termos.

Em Sússekind, a utilização dos conceitos é sempre tateante, ou seja, ao mesmo tempo em que se busca verificar sua validade, coloca-se sob suspeita seu poder de generalização. Em “Ego-trip”, essa busca/indagação usa como instrumento a variabilidade histórica que perturba, e simultaneamente configura, a noção de subjetividade,

central no ensaio. Em “Ficção 80”, escolhe-se a vitrine e o vidro como imagens que, por um lado, em função da recorrência, parecem ir ganhando estatuto de conceito; por outro, assistem à instabilização de seu poder conceitual à medida que a recorrência faz com que se desdobrem em novos conceitos (o vidro traduz, por exemplo, o questionamento da noção de privacidade, mas também a espetacularização da linguagem, a aproximação entre ficção e ensaio, a duplicação das instâncias narrativas). Já em “Escalas e ventríloquos”, os dois termos do título têm a função de “operadores conceituais”, tomados como pressupostos para o desenvolvimento do texto, mas se expandem ou se contraem conceitualmente à proporção que os objetos de análise vão sendo descritos.

Se a tendência categorizadora/conceitualizadora já demonstra o compromisso com a generalização, este também pode ser constatado no equacionamento das vozes textuais. Em Sarlo, apesar da adoção de pontos de vista múltiplos, não há como deixar de observar que praticamente todos os textos se iniciam com uma epígrafe, espécie de mote que atua como eixo ordenador do desenvolvimento das cenas. Como se fosse inviável resistir à unificação da diversidade, vozes heterogêneas se alinham pela ação de uma voz única que, não por acaso, é signo de validação no campo intelectual, como demonstra a lista que inclui, entre outros, Karl Marx, Mikhail Bakhtin, Merleau-Ponty, Vladimir Nabokov, Jacques Derrida, Goethe, Walter Benjamin, Roland Barthes, Lewis Carroll. A solitária e irônica exceção é o fragmento de um manual de vídeo-game, abrindo o texto “Games en CDROM: mitologías tridimensionales”. Também generalizador é o emprego de um “nós” que chega a incorporar a perspectiva de um suposto senso comum. Como no texto “Casi como animales”, à visão de especialistas em sociologia se contrapõe aquilo que se “repite con bastante frecuencia”.¹⁴

¹⁴ SARLO, 1996, p. 86.

Em Eltit, não há, no *corpus* em questão, referências explícitas, mas a voz enunciativa assume a autoridade crítica, seja demonstrando o processamento prévio de determinados discursos teóricos, como os que utilizam, no debate sobre os latinos em Nova York, os tópicos estrangeiridade, diferença, exclusão, códigos sociais, seja propondo a gestação de conceitos próprios, como na discussão sobre o travestismo do coronel mexicano. Em Sússekind, o sistema de autorização prevê um diálogo intenso com muitos nomes, mas se observa que em primeiro plano são colocados os artistas, sobretudo os escritores. Talvez seja mesmo mais apropriado afirmar que são os próprios textos transcritos que ocupam o papel de voz autorizada, a partir da qual os ensaios desenvolvem seus movimentos. Com frequência, a voz crítica se deixa contaminar pela literária. Em “Ego-trip”, por exemplo, transcreve-se a tradução do poema “Night sweat”, de Robert Lowell: “Mesa de trabalho, desalinho, livros, o abajur de pé,/ coisas comuns, meu equipamento parado, a velha vassoura,/ mas vivo num quarto arrumado,/ há dez noites tenho sentido câibras/ formigando todo o branco manchado de meu pijama...”. Em seguida a voz crítica prossegue, no mesmo tom e cadência: “Pedacos do cotidiano, roupas íntimas, objetos espalhados e enumerados do mesmo modo que as sensações do sujeito lírico”.¹⁵

Verifica-se que as autoras empregam regimes de autorização distintos. Em Sarlo, há uma autoridade explícita representada por nomes de intelectuais, mas esta se distende em meio às outras vozes do texto. Em Eltit, apesar de não haver explicitação, a autoridade se concentra na voz enunciativa. Em Sússekind, a voz crítica se deixa tensionar pela sugestividade dos vozes que emergem nos textos citados. Em todos os casos, há um efeito de unificação, mas enquanto em Sarlo e Sússekind este compete com a descentralização das vozes, em Eltit é reforçado pela centralização, o que torna mais nítida a mirada generalizante.

¹⁵ SÜSSEKIND, 1993a, p. 295.

Cabe indagar em que medida também são diferentes os sistemas de conclusividade adotados por Sarlo, Eltit e Süsssekind, e quais os riscos e perspectivas que estes trazem em seu bojo. No prefácio de *Instantâneas*, a autora afirma: “Me moví con la idea de que el viaje por lo cotidiano (por los depósitos de banalidad y de resistencia a la banalidad que están entre nosotros), podía ser *narrado y criticado al mismo tiempo*”.¹⁶ Crucial, aqui, é a questão que indaga o estatuto desse “ao mesmo tempo” capaz de interligar narrativa e crítica. Sem dúvida, trata-se de averiguar em que medida são aproximáveis a particularidade heterogênea e o horizonte de generalidade homogeneizadora. Se se postula uma “democracia narrativa”,¹⁷ como Sarlo em “Los olvidados”, é preciso definir quais são suas condições. A partir das derivas também se produzem mapas, como se sugere em “Los ocupantes de la noche”.

“Narrar e criticar ao mesmo tempo” pode significar que se recupere certa afirmatividade da narrativa através do flerte com um tom de parábola. Esse é um risco que correm muitos textos de Sarlo que, ao final, parecem esboçar uma imagem-síntese passível de ser lida, mesmo que ironicamente, como uma espécie de moral. Trata-se, assim, do perigo de se estar revalorizando uma concepção mítica de literatura, cuja função seria, essencialmente, pedagógica.

“Narrar e criticar ao mesmo tempo” também pode acarretar a recíproca atenuação da força dos discursos crítico e literário. Se se lêem os textos de Eltit como a veiculação do “espírito de la crónica”,¹⁸ como uma escrita “eminente periodística”,¹⁹ como propõe o prefaciador do livro, pode-se vir a tomá-los como relatos desprovidos da contundência conclusiva do texto crítico, liberto de sua vocação generalizadora, de seu compromisso com critérios de validação, e

¹⁶ SARLO, 1996, p. 8.

¹⁷ SARLO, 1996, p. 99.

¹⁸ ELTIT, 2000, p. 11.

¹⁹ ELTIT, 2000, p. 12.

como relatos também destituídos do caráter provocador da literatura, com os procedimentos literários cumprindo mero papel de ornamentos sedutores, facilitações da legibilidade.

No “narrar e criticar ao mesmo tempo” também estão anunciadas perspectivas promissoras. Uma delas é a que indica a riqueza de possibilidades de uma exploração sistemática de categorias – textuais e de pensamento – que hibridizam a generalidade do conceito com a particularidade da imagem. No *corpus* sob análise, dois caminhos observados são a atribuição de poder conceitual a certas noções a princípio apenas metafóricas, como já apontado em Sarlo e Süsskind, e, inversamente, a suspensão dos limites dos conceitos, com a conseqüente ampliação de sua mobilidade e sugestividade, como em Eltit. A opção pelas potencialidades de operadores híbridos indica o desejo de se incorporar, ao conceito, o campo do imaginário. Segundo Wolfgang Iser, “a conceitualidade metafórica não é, pois, em última instância, sintoma de uma precisão insuficiente a ultrapassar, mas a expressão do imaginário, que pode se manifestar nos discursos governados por um código apenas pela metaforização latente dos conceitos usados”.²⁰

Uma segunda perspectiva deriva da constatação de que os textos são compostos de maneira especial, como que mimetizando, na própria estrutura, o movimento das cenas e idéias veiculadas. O texto “El gusto de los gustos”, sobre a presença opressiva mas obliterada da morte no cotidiano, se articula como uma seqüência de *flashes*, demonstrando a idéia-chave de que “la muerte aparece y desaparece, así, en cuestión de segundos”.²¹ Em “Los ocupantes de la noche”, para abordar a questão da provisoriedade dos espaços, que são ocupados e desocupados de um modo simultaneamente natural e estranho, a voz narradora adota uma dicção cuja esperada perplexidade dissimula-se em neutralidade, como se estivesse

²⁰ ISER, 1983, p. 381.

²¹ SARLO, 1996, p. 72.

presente mas invisível. Em “Las batallas del Coronel Robles”, de Eltit, o conflito entre corpo e vestimenta, identidade e valor cultural, sexo e gênero se duplica na tensão entre a fotografia propriamente dita, reproduzida como um elemento integrante do texto, e o discurso que vai sendo elaborado sobre ela. Foto e texto são contraprovas recíprocas: confirmam-se, desmentem-se, provocam-se. Em “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, Sússekind constrói seu texto como uma colagem de vários textos, apresentação de cenas rápidas, que se fundem a outras cenas, e que perturbam o lugar da voz crítica, atribuindo-lhe exatamente a função de dobradiça, ou de vidro, entre as obras e a reflexão sobre elas.

Em Sarlo, Eltit e Sússekind, o que há de mais interessante nessa cuidadosa atenção aos modos possíveis de se compor textos é exatamente o fato de se fazer vir à tona a plasticidade do discurso, ou seja, sua maleabilidade construtiva. A planejada experimentação de tal plasticidade, muito comum nos rituais do discurso literário, pode abrir caminhos inusitados para o discurso crítico, por desvelar sua dimensão ritualística, com frequência ocultada, e a esta propor atualizações que escapem à mera ortodoxia.

Plasticidade da crítica

Pode-se afirmar, no que tange à capacidade de produzir conhecimento, que o campo da hipótese é comum tanto ao discurso crítico quanto ao literário. Há, contudo, uma diferença nada desprezível. No primeiro caso, a hipótese existe para ser comprovada, ou seja, para deixar de ser hipótese. Nas palavras de Paul Valéry, “qualquer que tenha sido o ato, permanece apenas o resultado”, ou seja, o *discurso* é inteiramente substituído por seu *sentido*.²² No segundo caso, a hipótese almeja preservar-se como tal. Isso corresponde a dizer que, na crítica, as suposições têm caráter

²² VALÉRY, 1999, p. 204-205.

instrumental, enquanto na literatura são constitutivas do próprio pacto discursivo.

No que diz respeito aos ritualismos, porém, a diferença se acirra. A tendência do discurso crítico é pressupor e afirmar a validade de seus rituais, justificando-os. Não costuma haver, pois, significativas margens conjecturais relativamente ao modo como é elaborado. Já o discurso literário costuma explorar tais margens, elegendo a própria incerteza formal como fonte inspiradora para a experimentação de arranjos discursivos inusuais.

É válido concluir que, ao se apropriar de procedimentos ritualísticos da literatura, a crítica esteja sendo motivada pelo desejo, ou necessidade, de explicitar seu caráter hipotético também no plano de configuração de seu próprio discurso. Ou seja: aceita o desafio de ser uma crítica especulativa também em termos formais, de assumir a “responsabilidade da forma”²³ defendida por Barthes nos anos 60 do século XX. Isso significa, para o texto crítico, investir no que os rituais possuem de abertura, colocando em questão seu viés tendencialmente conservador. Independentemente de riscos e potencialidades, o exercício pressupõe um gesto de reflexão do discurso sobre si mesmo. A crítica abre os ouvidos para os sussurros, os ruídos, a falastrice e os silenciamentos de seus rituais.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ELTIT, Diamela. *Emergencias, escritos sobre literatura, arte y política*. Santiago: Ariel/Planeta, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 3. ed. Trad. A. F. Cascais, E. Cordeiro. Lisboa: Vega, 1992.

²³ BARTHES, 1982, p. 211.

ISER, Wolfgang. Problemas da Teoria da Literatura atual. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v. 2.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna; intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

SARLO, Beatriz. *Instantâneas; medios, ciudad y costumbres en el fin de siglo*. Buenos Aires: Ariel, 1996.

SARLO, Beatriz. *La máquina cultural; maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Ed. UFMG/Sette Letras, 1998.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras; literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SÜSSEKIND, Flora. Ego-trip: uma pequena história das metamorfoses do sujeito lírico. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993a.

SÜSSEKIND, Flora. Escalas e ventríloquos. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 jul. 2000, p.6-11. Caderno Mais!

SÜSSEKIND, Flora. Ficção 80: dobradiças e vitrines. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, n.5, p.82-89, 1986.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui; o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1993b.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. M. M. Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Performance/Política/Performance

Purificación y duelo: el rito como rearticulación cristiana de la identidad nacional en *Canto Libre*

Alicia del Campo
California State University, Long Beach

El 11 de septiembre de 2003 se realizaron en Santiago una multiplicidad de eventos para conmemorar los 30 años del Golpe de Estado que marcara el más grave quiebre institucional en la tradición democrática chilena con el derrocamiento del presidente democráticamente electo Salvador Allende y la instauración del régimen militar de Augusto Pinochet que se prolongaría por diecisiete años. La enorme carga espectacular con que se llevó a cabo esta serie de conmemoraciones buscaba, desde diversos prismas, constituirse en una clausura simbólica de la fase transicional del nuevo estado democrático neoliberal liderado, desde 1989, por la coalición de centro izquierda Concertación de Partidos por la Democracia.

“El sueño existe” fue el lema que guiara el evento celebrado en el Estado nacional en torno a la figura de Salvador Allende mientras que en el Estadio Chile se celebró con dos días de concierto su cambio de nombre a Estadio Víctor Jara, en homenaje al músico comunista que fuera asesinado allí durante la primera semana después del golpe. La articulación simbólica de estas puestas en escena de la memoria histórica nacional se hallan claramente

ancladas en el modelo cultural instaurado a inicios del proceso de transición. Este modelo marcó las bases para el posterior accionar de la Concertación y el establecimiento de los marcos al interior de los cuales se habría de definir un nuevo tipo de ciudadanía.

En este ensayo nos guían dos objetivos: uno es una mirada a un hecho social paradigmático que al inicio del proceso transicional pareciera contener las claves de este nuevo modelo cultural al proponer desde el arte y la cultura popular una nueva articulación de la cultura nacional que buscaba borrar las diferencias ideológicas para construir, sobre una matriz cristiana de sacrificio, perdón y reconciliación una propuesta cultural basada en una ética de los derechos humanos, pluralista e inclusiva. Al mismo tiempo, esta estética resulta coherente con el modelo cultural concertacionista en tanto su propia teatralidad se ve permeada por la necesidad de mantener a salvo el secreto clave de la escisión histórica: las razones que gestaron tanto el proyecto socialista de Salvador Allende como el Golpe de Estado, en que la derecha política decidió poner la defensa de sus intereses por sobre la constitucionalidad y continuidad democrática.

El segundo objetivo es de orden metodológico: demostrar la riqueza interpretativa que aporta a los estudios culturales el estudio de las teatralidades sociales inscritas en estos grandes eventos sociales, el que junto a las estrategias de la antropología social, tales como la observación participante, sirven como productivos modelos de trabajo para una crítica literaria que busca abrirse cada vez más a las múltiples maneras en que los ciudadanos construyen la red de significaciones que da sentido a su historia y accionar cotidiano y a los modos en que se configuran como agentes de su propia historia.

Proponemos aquí una lectura del ritual teatral simbólico *Jornadas de Purificación Canto Libre* realizado por artistas chilenos con miras a remecer la conciencia nacional en torno a la temática de la violación de los derechos humanos y a la necesidad de establecer una propuesta de identidad nacional fundada en una ética de respeto a los mismos en el contexto del inicio del proceso de redemocratización en Chile. Este proceso que se iniciara en Chile a

finis de 1989, tras diecisiete años de dictadura militar, deja inevitablemente planteada la cuestión de los ejes sobre los que se ha de articular esta identidad nacional post-traumática y de post-guerra.¹ Para la izquierda, esta nueva etapa incluye también el desafío de ser capaces de reorganizar un proyecto de cambio fundado, hasta ese momento, en una ideología que sufre metonímicamente el descrédito producto del fin de la guerra fría, la caída de la Unión Soviética y las desesperanzas producidas por la derrota sandinista y la frágil situación cubana.

Frente a ello es que la posibilidad de rearticulación de la identidad nacional, es asumida por un colectivo de artistas que organizan este ritual de purificación y limpieza simbólica del Estadio Chile, centro deportivo utilizado por los militares como centro de reclusión, tortura y muerte de prisioneros. Su realización reúne una pluralidad de sectores, en un acto que apela a un cúmulo simbólico cultural compartido y que queda armónicamente plasmado sobre la base de una ética fundada en el amor y el derecho a la vida. Esta formulación nos remite al discurso de los derechos humanos como una alternativa pluralista, anónima y propositiva de reconciliación.

La teatralidad a través de la cual se expresa esta propuesta de identidad nacional se sirve de una multiplicidad de formas culturales expresadas en una diversidad de espacios y actos simbólicos: velatorios, lavado de muros y calles, marcha, cantos, animitas, vigilia colectiva. Es la utilización y articulación de esta pluralidad de teatralidades, fundadas en la cultura popular y en la cotidianidad, las que hacen de este ritual purificador un acto en cuyo desarrollo y puesta en escena entran en conflicto una diversidad de discursos cuyas contradicciones parecen unirse en la amalgama de su espectacularidad. Me interesa especialmente indagar la forma y sentidos que adquieren aquí la utilización de elementos teatrales indígenas y de la cultura popular. Ello nos obliga a atender al sustrato

¹ VIDAL, 1993.

que se oculta bajo esta anónima y universal convocatoria. Una mirada más profunda a las teatralidades puestas en escena hace posible evidenciar las contradicciones fundamentales que subyacen a las razones argüidas, como asimismo poner de manifiesto las bases de los símbolos a través de los que se buscaba modelar la sensibilidad social con miras a una rearticulación de la identidad nacional fundada en una ética de los derechos humanos.

Las *Jornadas de Purificación Canto Libre* fueron programadas para hacerlas coincidir con la entrega del informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación sobre los detenidos desaparecidos con la intención de generar un llamado de atención nacional, frente al sentir generalizado, en las organizaciones de derechos humanos, en cuanto a haber perdido legitimidad como agentes de demanda social. Anticipando una falta de eco real frente al informe, los artistas buscan constituirse en un agente que irrumpa en este subconsciente nacional, oprimido y acallado, con miras a asumir esta memoria y trazar una conexión con este pasado que permita, a la sociedad como un todo, una proyección utópica real.² A inicios de la transición el Estado creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación para que investigara los crímenes y violaciones a los derechos humanos ocurridos durante en el régimen militar y produjera un informe con la nómina de las víctimas y las circunstancias de su detención y ejecución.

Tanto a nivel de su organización, como de su puesta en escena este ritual encierra una serie de temáticas que se articulan en dos vertientes centrales: la noción de un duelo nacional que se hace

²Para los artistas, su labor se funda en el hecho de que en el proceso de transición democrática parecía quererse olvidar lo ocurrido en una actitud de “borrón y cuenta nueva”. Es un momento en el cual, a pesar de existir algún nivel de testimonio en los medios de comunicación masivos, el “anhelo de verdad y justicia”, antes expresado como vanguardia de lucha, se va transformando en un discurso que acusa la persistencia de estas organizaciones como una actitud que niega el diálogo y la reconciliación al rehusarse “a entender que ahora estamos en un momento diferente, [que] ya no podemos seguir haciendo las grandes marchas de protesta, ahora es el momento de usar las vías institucionales” (Paulina Weber, Presidenta de MEMCH sobre la marcha del 8 de marzo, 1989).

necesario con miras a consolidar una memoria histórica, que sirva de base a la formulación de una identidad nacional basada en el reconocimiento del sufrimiento de las víctimas del régimen fascista y la reapropiación del Estadio Chile como espacio para la vida, con el sentido de generar un espacio futuro para la creatividad artística. Este ritual permite así cerrar, con sentido, un momento para poder construir hacia adelante la praxis de una nueva generación fundada, sin embargo, en la anterior. La purificación del estadio se presenta además como acto de limpieza de un espacio que ha sido contaminado por la muerte, el crimen, la carencia de un respeto a la vida, la falta de dignidad humana. Recuperar este espacio, como un espacio para la vida significa también devolver a los violados, a las víctimas, su calidad de personas, su dignidad humana y con ello, a la civilización, su carácter de cultura para la vida. En último término lo que se está poniendo en cuestión – como en todo proceso de reconciliación nacional en que una sociedad se reencuentra con su memoria histórica – es la pregunta sobre el sentido que esta civilización tiene para sí misma.

Las problemáticas sociales que entran en juego en este ritual evidencian una dinámica de lucha ideológica entre sectores de la cultura nacional que aspiran a la reconstrucción de la identidad nacional desde formulaciones éticas en conflicto. Desde posturas, por una parte universalistas, fundadas en los derechos humanos y en los principios de la teología de la liberación y, por otra, desde posiciones que, en función de similares objetivos, validan prioritariamente una legitimación y convocatoria partidaria por sobre una anónima y universalista. Esta tensión entre ambos factores resultó ser un elemento clave en la planeación, realización y en último término, en la capacidad de convocatoria del acto.

En lo metodológico este trabajo se propone demostrar el modo en que las teatralidades sociales y políticas funcionan como instrumentos de articulación de los imaginarios sociales acorde con los intereses de diferentes sectores sociales que buscan modelar la sensibilidad social de una colectividad cultural. Abordamos aquí el concepto de teatralidad para ponerlo en cuestión y rearticularlo con miras a expandir el campo de los estudios teatrales en base a las

posibilidades interpretativas que abre esta propuesta teórico/metodológica en conjunción con las estrategias interpretativas propias de la tradición de estudios teatrales. El estudio de las teatralidades sociales emerge como un instrumento que abre un campo de propuestas investigativas permitiendo develar las redes de significación elaboradas dramáticamente por parte de los distintos productores de los discursos, los intereses y visiones de mundo que estas elaboraciones estéticas conllevan y el modo en que sus articulaciones espectaculares buscan comunicar sus propuestas e imaginarios a las colectividades que configuran sus audiencias y espectadoras. A través del estudio paradigmático de este ritual y de las teatralidades que lo circundan se busca demostrar el modo en que estas puestas en escena en el espacio público pueden ser articuladas como reafirmadoras del poder – en tanto forman parte del aparato de ficciones culturales/nacionales – al tiempo que pueden conformar espacios de resistencia a estéticas e ideologías hegemónicas.

Esta propuesta se sitúa en el marco de la discusión del concepto de teatralidad y teatralidad social – abordado primariamente desde la crítica hispanoamericana – y de aquel que ha conformado la propuesta de los *Performance Studies* y de la semiótica de la cultura (Geertz) en su evolución desde los años sesenta hasta hoy. Interesa aquí proponer un paradigma teórico metodológico que pueda constituir un puente entre ambas posiciones y permitirnos, con ello, incorporar las preguntas planteadas por los *Performance Studies* en relación al estudio e interpretación crítica de diversas manifestaciones teatrales – desde el teatro de sala, al teatro de calle, desde las puestas en escena de rituales y ceremonias, hasta las ‘performances’ individuales cotidianas – y a su propuesta del *Performance* como un “essentially contested concept”,³ situado precisamente en la frontera entre norma y subversión.

Enfrentada a otras prácticas sociales, esta mirada desde la teatralidad nos habilita para explorar los modos en que se rearticula

³ CARLSON, 1996, p. 2.

simbólicamente la memoria histórica tras un período histórico traumático. Aquí la lucha ideológica se da en el campo de las negociaciones de símbolos visuales, gestuales, auditivos y puestas en escena de momentos y personajes críticos del acontecer nacional como una manera de re-escribir la historia desde distintos sectores políticos para reconfigurar la memoria histórica nacional. Cada sector pone en escena una teatralidad que busca desde su propio prisma hacer justicia, reconocer y legitimar los múltiples sacrificios de ciudadanos que desde distintas posiciones ideológicas arriesgaron o entregaron sus vidas en este proceso. La multiplicidad de teatralidades puestas en escena, desde distintas instancias de lo nacional, apuntan a modelar la sensibilidad nacional en relación a propuestas específicas en cuanto a lo que debe ser el futuro nacional.

El valor del producto cultural radica, por tanto, en el modo en que éste hace evidente las negociaciones y luchas de símbolos y de poder que debieron llevarse a cabo en el proceso escritural del libreto. En este sentido el “libreto teatral” adquiere el carácter de una creación colectiva en la que es posible develar la pluralidad de voces en tensión dialéctica tanto a nivel del texto dramático, deconstruido a partir de su puesta en escena, como en la recepción del espectáculo por parte de un público altamente participativo.

La esfera pública cotidiana como espacio teatral

Entendemos la esfera pública de la cotidianidad como el gran escenario en el que se juega el significado y se llevan a cabo las negociaciones de sentido de la cultura nacional. En ella cotidianamente personajes claves despliegan sus acciones y establecen diálogos que se orientan a interpelar la sensibilidad de las masas ciudadanas a través del uso de teatralidades como instrumento para el logro exitoso de estas interpelaciones. La ideología transforma a individuos en sujetos políticos a partir de diversas formas de interpelación: retóricas y visuales (discursos, y uso de símbolos) que se concretizan en conferencias, publicaciones, ‘gestualidades’, vestuarios, uso de corporalidades, tonos de voz, escenarios, etc.

Subyace a este planteamiento una noción del teatro como máquina cibernética – como lo apuntara Barthes⁴ – productora y modeladora de sensibilidades sociales a través del uso de una pluralidad de códigos teatrales puestos en escena en el espacio cerrado de la sala teatral, en la calle o en el gran escenario abierto y sin límites que constituye la vida pública de una sociedad. Allí lo central radica en el modo en que cuerpos, vestuarios, distancias, ritmos, sonidos, tonos, luces, colores y voces constituyen unidades de significación cuya compleja, cambiante y dinámica interrelación es capaz de transmitir a una colectividad (nacional o internacional) sentidos explicativos de su historia y su acontecer cotidiano. Se busca así construir (a través de una interpelación) sujetos sociales y políticos movidos a la acción dinámica, a la aceptación pasiva o al cuestionamiento de los modos dominantes de conducción de la nación esgrimidos por el Estado.

En *Canto Libre* el estudio del ritual conlleva la superación de la visión tradicional que ciñe su validez a las sociedades tradicionales. Si bien, la elite política utiliza el ritual para legitimar su autoridad, aquellos que la oponen actualizan ritos de deslegitimación como arma clave de su rebelión.⁵ La base del poder de congregación del ritual yace precisamente en su carga simbólica en tanto nos permite confrontar el caos que nos rodea y construir un orden.⁶ Clave aquí es el carácter reificador de la producción simbólica, en tanto percibimos los símbolos – humanamente contruidos – como si constituyeran parte de un orden natural.⁷ Es en este olvido, en la falsa memoria de su origen, en que reside la fuerza de su capacidad de apelación y convocatoria. En ello se sustenta el poder de apelación de los elementos de lo popular, lo nacional y lo cristiano que se erigen como ejes simbólicos en torno a los cuales se estructuran las

⁴ BARTHES, 1972, p. 261-262.

⁵ KERTZER, 1988, p. 2.

⁶ KERTZER, 1988, p. 4.

⁷ BERGER; LUCKMANN, 1967.

teatralidades de estos rituales y ceremonias. Es en la capacidad apelativa de estos elementos simbólicos donde reside la posibilidad de configurar sujetos sociales que se asuman en último término como doliente colectivo de las víctimas de la dictadura. Desde una perspectiva Althusseriana la función básica de la ideología es la de interpelar y constituir a los individuos en sujetos a través de la interpelación: “la ideología funciona o actúa de tal manera que recluta sujetos de entre los individuos, operación que se puede representar con la más trivial interpelación de cualquier día ‘¡Eh, vosotros allá!’”.⁸ Es esta interpelación específica la que constituye el eje y principio ordenador de toda ideología de modo que el “sujeto” interpelado y constituido a través de un discurso emerge como eje ordenador de aquel discurso, cuya “unidad ideológica [...], sin embargo, no va a estar dada por su coherencia lógica, sino por la capacidad de cada elemento interpelativo de jugar un papel de condensación con respecto a los otros”.⁹

El trabajo con una teatralidad, producida desde y hacia esferas de la cotidianidad me obliga a rescatar la observación participante, estrategia metodológica de la antropología social, como instrumento que posibilite el análisis del modo en que los grandes temas nacionales se encuentran estéticamente incorporados a la cotidianidad. Su valor metodológico descansa en el valor cualitativo que aporta a la investigación al permitirnos revelar los significados utilizados por las personas para dar sentido a su vida diaria.¹⁰ La observación participante se extiende además a una autorreflexividad del observador en que la propia conducta del etnógrafo se vuelve dato investigativo en tanto se aprehende a sí mismo como su propio instrumento de observación, así “Es esta evaluación del sí mismo la que pasará a ser parte integral de la observación de otros”.¹¹

⁸ ALTHUSSER, 1968, p. 121.

⁹ LACLAU, 1980, p. 80.

¹⁰ JORGENSEN, 1989, p. 15.

¹¹ LÉVI-STRAUSS, 1976.

El término teatralidad ha sido utilizado con una multiplicidad de sentidos dentro y fuera de los estudios teatrales. La crítica teatral lo ha usado para designar la esencia del teatro, la esencia del texto dramático o, como en el caso de Barthes, la esencia del teatro “menos el texto” privilegiando la puesta en escena como “...una densidad de signos y de sensaciones que se construye en la escena a partir del argumento escrito, es esa especie de percepción ecuménica de artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge al texto en la plenitud de su lenguaje exterior”.¹² Aquí la teatralidad aparece como la producción de sentido en el escenario enfatizando el aspecto visual y espectacular más que textual.¹³ En estas variadas definiciones (Burns, Goutman, Adame) predominan dos criterios centrales: “a) la teatralidad implica un sujeto que mira y un objeto mirado y b) [...] supone que el objeto – lo mirado – es concebido como ficción por el sujeto mirante – el espectador”.¹⁴ Aquí es la presencia y conciencia de un espectador lo que transforma una situación en teatral. La conducta es ‘percibida’ por ese otro como ‘teatral’ al reconocer “certain patterns and sequences which are analogous to those with which he is familiar in the theatre”.¹⁵ En la narrativa la teatralidad aparece en la construcción de la subjetividad del personaje como un ‘performance’ cuyo espacio de configuración se torna en un escenario sobre el cual el sujeto desempeña una multiplicidad de roles sociales.¹⁶ Esta puesta en escena del individuo a partir de su desempeño ‘teatral’ de roles sociales¹⁷ es lo que nos permite plantear la teatralidad como un continuo que va desde los

¹² BARTHES qtd. In: PAVIS, 1998, p. 435.

¹³ ELAM, 1994, p. 3.

¹⁴ VILLEGAS, 1996, p. 10.

¹⁵ BURNS, 1972, p. 12.

¹⁶ LITVAK, 1992, p. xxii.

¹⁷ GOFFMAN, 1993.

patrones dramáticos que regulan las interacciones sociales hasta los modos de incorporación de esas teatralidades – de la vida cotidiana – en las llamadas expresiones teatrales (teatro de sala, pantomima, teatro de calle, popular, performance art) ubicando en un espacio intermedio las teatralidades que caracterizan las ceremonias y rituales públicos de las instituciones culturales y sectores subalternos. Lo clave en la credibilidad del rol es justamente la invisibilidad del carácter construido de la ‘representación’. Es precisamente en esa obliteración de los mecanismos de lo teatral en que reside su capacidad de apelación.

Desde un cruce entre lo literario y lo antropológico, Hernán Vidal recoge la noción de teatralidad social para abordar las teatralidades políticas que se ponen en marcha en Chile, durante el período dictatorial, como parte del movimiento por la defensa de los derechos humanos.¹⁸ Para Vidal el sentido social y la significación del teatro como institución evoluciona en relación a los cambios en las prácticas generales de la teatralidad política de la sociedad como un todo. Estos “estilos contextuales de teatralidad política” sellan y fijan la lógica a través de la cual podemos medir la funcionalidad de las prácticas teatrales en sus varios niveles: generación de guiones, actuación, dirección, estilo de escenografía; la validez y preeminencia de ciertos géneros retóricos (comedia, melodrama, grotresco) y los modos de organización y la administración de las compañías.¹⁹ De este modo las raíces evolutivas del teatro como institución “lie in the action matrices generated by the historicity of a society – i.e. a society’s capacity for self-transformation through conflict”.²⁰ Para Villegas teatralidad social es un sistema de códigos que privilegia la construcción y percepción visual del mundo²¹ y una “construcción

¹⁸ VIDAL, 1987; 1989; 1996; 2002.

¹⁹ VIDAL, 1992, p. 27-32.

²⁰ VIDAL, 1992.

²¹ VIDAL, 1994; 1996; 1997.

cultural de sectores sociales que codifican su modo de autorrepresentarse en el escenario social".²²

Es en el marco desde este contexto y en base a los aportes de Víctor Turner y James Fernández²³ que optamos por una concepción de las teatralidades sociales como la articulación, a partir de estrategias dramáticas (visuales, retóricas, sonoras, espaciales, sensoriales), en base a estilos, géneros y retóricas dramáticos adoptados por los aparatos e instituciones culturales y por los grupos subalternos para articular sus sentires respecto de la historia y el acontecer social y apelar – a partir de puestas en escena en la esfera pública cotidiana y en base a un universo simbólico compartido – a la sensibilidad social para modelarla con miras a constituir a esos espectadores sociales/culturales en agentes activos de su propia historia o en receptores de las visiones de mundo articuladas por las autoridades culturales a partir de estos imaginarios. Estas teatralidades en constante producción y confrontación se ponen en escena en el espacio público como la esfera en que se lleva a cabo la negociación de sentidos del acontecer y la praxis de esa sociedad. En Canto libre lo que está en juego es la puesta en escena de la memoria histórica en torno a este ritual funerario y purificador con miras a proponer simbólicamente un modo de rearticular la comunidad nacional.

I. Altar y velatorio

Las *Jornadas de Purificación Canto Libre* comienzan el 5 de abril de 1991, con la instalación de un altar conmemorativo de las víctimas. Es allí, en un patio adyacente al estadio, que se lleva a cabo el velatorio. Los diversos signos teatrales configuran una estética

²² VIDAL, 1996, p. 14.

²³ Especialmente el concepto de 'social drama' desarrollado a partir de la contribución de Van Gennep respecto de la estructura de los ritos de pasaje y la función de la liminalidad como espacio clave del ritual y el modo en que funcionan socialmente las "afirmaciones metafóricas-visuales-icónicas" acorde con Fernández.

cristiana que permite significar a las víctimas como figuras sacrificiales y al velatorio como una ceremonia conmemorativa del sacrificio, del mismo modo en que la misa conmemora el sacrificio de Cristo. La pequeña tarima, a modo de escenario, sobre la cual se ubican los cantores populares con sus grandes guitarrones, enfrenta una pequeña escalinata de asientos en que se ubican los familiares más cercanos de los siete ejecutados. El altar cristiano – piedra destinada a la ofrenda del sacrificio – se hace presente en un altar simbólico hecho por artistas plásticos ubicado entre los cantores. Es una pirámide blanca de varillas de madera, con los nombres de los ejecutados iluminada por grandes velones blancos.

Canto popular y memoria cultural

Desde sus orígenes la lírica popular, en tanto tradición oral se constituyó en Chile en una forma de resguardar la memoria cultural conformando un registro del acontecer histórico desde una mirada externa a la cultura oficial y como registro privilegiado de los sectores subalternos, especialmente en las áreas rurales. En esta vigilia los cantores populares se constituyen en fuente testimonial de la historia de cada uno de los ejecutados en el estadio, tanto como del sufrimiento de la sociedad toda. Sus versos recuerdan a las víctimas, al tiempo que testimonian lo injusto de sus muertes estableciendo un paralelo con otras situaciones en América Latina. La significación histórica de este dolor se así hace extensiva a todo el continente en busca de explicaciones más profundas que aquellas que lo circunscriben a un fenómeno particular.

La estructura del recordatorio en su primera parte, el homenaje, comienza por invocar el canto popular como opción de reencuentro y a enmarcarlo en el contexto del recuerdo de Salvador Allende como eje metafórico del momento histórico que origina este acto ritual situando el sacrificio de los ejecutados en el contexto de aquel proyecto político. Aquí la figura del campesino encarna ahora al personaje del guerrillero que se sitúa como heredero, continuador directo de la figura heroica de Allende.

El espacio teatral tiene un carácter altamente íntimo: los espectadores son también los deudos de las víctimas, con lo que se borra la distinción entre actores y espectadores. Hay una distancia mínima que separa a los cantores de los ‘espectadores’ que entran y salen constantemente. No son espectadores pasivos que se sientan a observar un espectáculo de principio a fin sino que participan activamente del velatorio.

En un muro lateral una arpillera²⁴ gigante, con el título *Vía Crucis*, hace evidente los términos en los que se interpreta esta memoria. El *Vía Crucis* señala las estaciones que forman el camino recorrido por Cristo al subir al calvario, los encuentros y eventos que marcan su conmemoración ritual. El relato del *Vía Crucis* de cada uno de estos ejecutados, relevado por los cantores, emerge simbólicamente como parte ejemplar de aquel que ha sufrido la sociedad toda.

La intimidad del espacio, la precariedad y simpleza de los materiales de la vigilia nocturna, apelan a una sensibilidad cristiana dentro de la cual la familia es legitimada como el más válido convocante. La noción de familia parte de un núcleo consanguíneo para extenderse, a través del ritual y la memoria, a toda la sociedad que comparte una lucha por la cual esa muerte cobra sentido. La patria se configura entonces en una familia de hermanos. El homenaje, que cada uno de los cantores populares hace a cada ejecutado, los hace presente, redimiendo su anonimidad después de diecisiete años de olvido. La estructura tradicional que sigue el velatorio – recordatorio, homenaje y despedida – apunta no sólo a necesidad de recuperar una memoria, sino también a la de una continuidad histórica. Es evidente en este homenaje la necesidad de establecer además la conexión entre los poetas populares y el legado de Víctor Jara como folklorista e investigador de las expresiones populares.

Los elementos escenográficos acentúan, a su vez, el carácter anónimo y popular de la vigilia: en los descascarados muros que

²⁴ Para una visión del desarrollo histórico y estético de esta forma de arte/testimonio popular ver Agosín y Cesareo.

sirven de fondo se leen algunas consignas políticas, ('levántate y mírate las manos...', lee una de ellas) con las que se reconstruye, teatralmente, uno de los principales medios de comunicación durante la dictadura: el grafitti.²⁵

II. Limpieza

El sábado por la mañana comienzan las tareas de limpieza simbólica. Estas se centran en el exterior del estadio y en el pasaje que constituye su vía de acceso. Artistas, actores y voluntarios barren los muros y calles adyacentes al estadio. Se pintan murales y se instalan animitas recordatorias de los ejecutados en el pasaje de acceso. Estas animitas reproducen aquellas pequeñas grutas que familiares instalan a la orilla del camino, cuando una persona ha muerto en un accidente (atropello, asesinato). Ellas sirven de hogar al alma en pena que ha muerto sin extremaunción.²⁶ Los transeúntes les ponen velas y frecuentemente les piden favores que cuando se cumplen comienzan a dar al difunto su reputación de "*animita milagrosa*" transformándose en objeto de devoción popular cuyos favores recibidos serán agradecidos por medio de placas, velas u otros objetos. En este proceso la animita pasa a ser propiedad de una colectividad que reconoce y honra su muerte y que se asume como su doliente. De este mismo modo la comunidad participante en el ritual deviene en deudo de cada uno de los ejecutados. La limpieza abarca el espacio de entrada, el exterior y el umbral de acceso al espacio sagrado en que se llevará a cabo el ritual. Los símbolos

²⁵ Dado el control de los medios masivos por parte del Régimen militar el día y hora de las protestas masivas iniciadas a principios de los años ochenta eran generalmente comunicados a la población civil a través del rayado de muros realizados por brigadas clandestinas.

²⁶ El ánima en pena conlleva la noción de una muerte inesperada, de una vida/muerte que ha quedado sin una resolución, sin un cierre cristiano. Este elemento apunta, nuevamente, a la necesidad de un duelo de cierre que ofrezca paz, no sólo a estas ánimas, sino también a sus deudos.

utilizados: lavado, limpieza y barrido, apuntan a la necesidad de expulsión de aquello que ha contaminado la cultura, la suciedad asociada a la sangre y la violencia impuestas por el régimen militar.

Por la tarde, dos marchas marcan el recorrido hacia el estadio: una desde la Universidad Técnica – origen de gran parte de los detenidos en el Estadio Chile – y otra desde el Taller Espiral – centro de trabajo de los artistas y voluntarios. Artistas e intelectuales se unen en esta apropiación del espacio público que tiene a nivel espectacular dos funciones: constituirse en un carnaval de convocatoria hacia el estadio y señalar, en su apropiación del espacio callejero, el origen de las víctimas y de algún modo recordar la travesía del *Via crucis* recorrido por ellos.

La teatralidad reafirma las claves simbólicas del acto de purificación: la marcha la componen actores del teatro callejero que barren las calles con enormes escobillones, carretelas en que vienen mujeres lavando enérgicamente la bandera chilena en artesas de madera – bateas en que pobres y campesinos lavan la ropa –, hombres en zancos y una banda folklórica aymará. La marcha presenta así la imagen de un carnaval de convocatoria en el que se incorporan distintos sectores de la sociedad en una expresión que es, a la vez, una convocatoria hacia la celebración del ritual – los espectadores se van uniendo a la marcha en su recorrido – y un carnaval que constituye – en el sentido cristiano – una despedida de lo mundano para entrar a la cuaresma: rostros blancos y negros, actores en zancos representando pájaros de enormes alas batientes y multicolores, grandes figuras hechas de varillas que representan rostros gigantes, mujeres que lanzan yerbas desde un canasto, a modo de sahumero, configurando una plétora de simbología ritual y nacional. La figura espectral de los desaparecidos queda inscrita en estos pálidos rostros que de un modo etéreo resguardan desde lo alto el carnaval de convocatoria.

La explosión simbólica presente en esta limpieza callejera, hace evidente el modelo dual a partir del cual se desarrollará parte del ritual al interior del teatro/estadio: el contraste entre cultura de la muerte y cultura de la vida, metáforas que tienen ya una historia a

su haber en el discurso de protesta antifascista que acusaba al régimen militar de promover una cultura de la muerte.

Los crímenes que han empañado la pureza de la patria se hacen presentes en el rojo maquillaje de los actores y en la imagen de la bandera ensangrentada: aquí se explícita la imagen de una nación manchada, sucia; de un ideal nacional contaminado. Los actores asumen a su vez el rostro del trabajador popular: la lavandera y el barrendero, encarnando personajes tipo haciéndose eco de toda una tradición del discurso político. Entre los gritos de la multitud se escucha: “¡Víctor, artista, chileno y comunista!”.

Lo popular como reserva inviolada

La banda norteña con el vestuario tradicional aymará y su música y bailes andinos incorporan el folklore regional. Comienza aquí la utilización del folklore tradicional, como un código que remite a una vuelta a los orígenes inmemoriales de la cultura, a aquellos espacios no contaminados por el neoliberalismo económico y la ‘cultura global’ en que se apoyara discursivamente la pretendida reconstrucción nacional propuesta por el régimen militar. A medida que esta marcha llega al estadio, sus participantes van entrando por la puerta principal hacia los camarines. Esta entrada al espacio sagrado es señalada por este umbral, al que sólo tienen acceso algunos pocos, aquellos especialmente invitados: familiares, artistas, organizaciones de derechos humanos, delegaciones de partidos políticos. El cruce de este umbral representa la separación del espacio cotidiano y secular para entrar al espacio oculto, bajo y profundo del estadio en que se realizará el ritual de purificación.

Cultura de la muerte versus cultura de la vida

La articulación de la simbología puesta en escena en este ritual se organiza principalmente en torno a la oposición entre Cultura de la Vida y Cultura de la Muerte. Resulta útil citar aquí extensamente

el trabajo de Hernán Vidal, quien establece claramente los términos en que se definió simbólicamente el conflicto entre estas dos visiones de mundo por parte del movimiento de derechos humanos: “Gradualmente la Iglesia influyó en que el movimiento por los derechos humanos decantara en Chile un universo simbólico en que, como estratos tectónicos, quedaron contrapuestos la Cultura de la muerte y la Cultura de la vida. La primera hacía alusión a una superficie en que imperaban los valores mercantiles y consumistas que erosionaban el sentimiento de la comunidad nacional y promovían el espíritu de egoísmo competitivo e individualista de la economía neoliberal impuesta violentamente por el régimen militar, junto con su secuela de pauperismo, drogadicción, prostitución y desesperanza entre las grandes masas marginalizadas. Aplastada por ella estaba la cultura de la defensa de la Vida, de la persona humana, de la aspiración a una comunidad solidaria, en que se comparten proyectos comunitarios así como los cristianos se sientan a la cena familiar y litúrgica. Esta Cultura de la Vida periódicamente irrumpía en los espacios de la muerte con el uso de la no-violencia activa, con cortas manifestaciones de cantos, de sonidos, de alegría, con mujeres jugando en la calle rondas infantiles para recordar a la colectividad un pasado democrático y la esperanza de que retornara en el futuro. En este sentido son significativos los títulos dados a algunas de las movilizaciones nacionales: Jornadas por la Paz, Jornadas por la Vida, Mujeres por la Vida. “Gracias a la vida” la canción de Violeta Parra se convirtió en el verdadero himno de esta movilización”.²⁷ La cultura de la vida aparece, en el contexto de la marcha callejera, irrumpiendo en la ciudad para borrar la perversa imposición de la cultura de la muerte a partir de la fuerza simbólica de la comunidad que ahora ocupa sus calles para ‘limpiar’ esa falsa capa e invertir el esquema tectónico de tal universo simbólico trayendo ahora la superficie a la cultura de vida para dejarla instalada como el modelo dominante.

²⁷ VIDAL, 1995a, p. 72.

III. Ritual

Al interior, a ambos costados del estadio, cuelgan murales gigantes, en blanco y negro, relativos a los desaparecidos: “¿Dónde están?”, lee uno de ellos. Se reitera así la pregunta, aún válida, por el paradero de esos cuerpos, por esas muertes presuntas cuya materialización es indispensable a la conclusión del duelo. Una multiplicidad de grupos exhiben pancartas y letreros partidarios desafiando el carácter anónimo y pluralista que se le pretende dar al ritual. Al apagarse las luces queda sólo un rayo de luz al medio del escenario vacío. Salen luego Andrés Pérez, director teatral del acto, Joan Jara, viuda de Víctor Jara y Patricio Bunster. Hay un gran bullicio y gritos de consignas partidarias mientras se espera el inicio del acto. Frente a ello Andrés Pérez abre el acto con un enfático “No soy comunista, ni socialista, yo soy artista” aclarando el carácter pluralista del ritual y reafirmando la legitimidad de los convocantes: “A instancias de la viuda... y también de los otros familiares de los muertos que aquí en este estadio hubo, quisimos rendirle un homenaje desde nuestra profesión, desde nuestro oficio, que es el arte.” Joan aclara luego los términos pluralistas del ritual: “Yo quisiera decir que Víctor, por sobre todo, era un ser humano... aquí en este estadio murieron muchos seres humanos y muchos sufrieron y yo creo que tendríamos que pensar no sólo en Víctor, sino en todos ellos, en toda la gente que sufrió aquí” (Video).

El acto comienza con la entrada de una pareja joven cargando maletas, como volviendo de un largo viaje evocado por el sonido de trenes que llegan y salen. Finalmente, ellos se sientan junto a sus maletas para hablar de la necesidad de preguntarse por los muertos y heridos al regreso. Esta figura del regreso connota, no sólo el retorno de los exiliados, sino también el exilio interno, haciendo un llamado a la necesidad de un reconocimiento de aquello negado, los muertos y heridos:

Cada vez que regreso a mi país luego de un largo viaje, lo primero que hago es preguntar por los que se murieron. Todo hombre es un héroe por el sencillo hecho de morir. Los héroes

son nuestros maestros. En segundo lugar pregunto por los heridos. Sólo después, no antes de cumplir este sencillo rito funerario, me considero con derecho a la vida. Cierro los ojos para ver mejor y canto una canción de comienzos de siglo²⁸ (Video).

El reencuentro con la propia cultura sólo se hace posible a partir de una vuelta a los orígenes. Los exiliados quedan así integrados a la comunidad como guías iluminados que, desde un recorrido por el afuera, reconocen la urgente necesidad de vuelta a las raíces y al sentido de patrimonio común. Esta pareja se constituye luego en espectadora de un rito de apertura Mapuche, a través del cual el ritual va a quedar enmarcado en un origen y una tradición ancestral que lo ubican en la atemporalidad del espacio sagrado. Dos machis – mujeres chalanas – al son de sus cultrunes – tambores ceremoniales – inician un ritual que involucra la quema de hierbas, danza, música, trutucas e invocaciones de la machi frente a un rehue, escala sagrada Mapuche símbolo del eje del mundo.²⁹

Una vez fundado este origen, el viaje a la tradición popular permite afirmar la pluralidad cultural: “Somos un grupo cuyos compromisos sustentan distintos componentes explicativos de la vida... Nos sabemos cultores de diversas tradiciones.” Esta tradición queda significada en la cueca – baile nacional – que bailan un grupo de huasos y “chinas” alrededor del escenario. La cueca, definida desde la cultura oficial como el baile nacional, constituye – en su construcción visual y espectacular – un icono de la no problematización de las relaciones sociales y de clase en el mundo rural. Esta presenta aquí un doble cariz: la gestualidad y la imagen visual del baile repiten aquella usada por la cultura oficial, a la vez que el verso de Violeta Parra, otro icono de la cultura popular, que representa la visión opositora a la cultura oficial, habla de la necesidad de unión del espíritu/cuerpo social en un todo armónico: “El humá..., el humano

²⁸ Texto del poema “Ritos” de Nicanor Parra en voz de un narrador.

²⁹ El rehue constituye el elemento ritual central en la mayoría de las ceremonias Mapuches. Es frente a él que la machi eleva sus plegarias (DOWLING, 1971).

está formao, de un espí, de un espíritu y un cuerpo/de un corá, de un corazón que palpita/al son dé/al son de los sentimientos” (Video). Aquí el discurso visual y retórico acusa la fragmentación del cuerpo social/nacional marcado simbólicamente por esta escisión entre el espíritu y el cuerpo.

Es el establecimiento de este marco sacralizador, dado por la conexión con el ancestro Mapuche y la tradición nacional, el que permite el testimonio de las muertes: actores vestidos en forma sencilla y sin maquillaje corren al escenario, en actitud de urgencia, y uno a uno relatan brevemente la versión dada por el gobierno militar y los hechos reales descubiertos por las organizaciones de derechos humanos. La voz en off del narrador finalmente ofrece la sentencia moral:

Nada justifica, ni nada puede justificar los atentados que aquí, en este estadio, se cometieron contra la vida. Este estadio fue creado para la vida... En el tema de las violaciones a los derechos humanos en nuestro país las verdades fueron ocultadas durante mucho tiempo. Mientras unos las denunciaban, otros que las sabían las negaban (Video).

Se perfilan aquí las responsabilidades colectivas, la existencia de una comunidad de ciudadanos que desde dentro o fuera de las instancias de poder optó por negar la existencia de ellas transformándose en cómplice silencioso de los abusos cometidos. El testimonio apunta luego a establecer la primacía del derecho a la vida y a una sentencia clara frente al discurso político militar que invocaba el ‘terrorismo’ como principal justificación de su metodología represora: “Nada de lo que ocurrió antes del 11 de septiembre de 1973 justifica que se torturara y ejecutara a prisioneros y que se hicieran desaparecer sus restos como ocurrió después del 11 de septiembre de 1973...” “Aquí en este estadio, hubo muertes y desaparecimientos. La Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) dice que fueron nueve, sin embargo la Comisión Rettig sostiene que sólo fueron cinco. Uno de ellos: Sócrates Ponce Pacheco, 30 años, abogado” (Video). En esta diferencia entre el Informe Rettig y la información

recopilada por la AFDD se deja establecida la discrepancia entre la memoria cultural y el discurso oficial, entre las vivencias de los afectados y las estrategias adoptadas por el estado de transición con miras a consolidar el proceso de redemocratización.

Víctor Jara, Cristo redentor

La reapropiación cristiana del icono cultural Víctor Jara, como muerte ejemplar, se teatraliza en una gestualidad de paso cansado y agotamiento tras un largo recorrido que termina en la desesperanza. Mientras sale la última testimoniante, entra por un costado un hombre a paso lento, cabizbajo y descalzo, vestido de blanco, con un poncho rojo y negro simbolizando la sangre y lo oculto de su muerte. “Víctor” alza los brazos por sobre su cabeza y deja caer sus manos en un quiebre estilizado. Se sienta lentamente hasta acurrucarse en el suelo al tiempo que escuchamos una voz que recita los últimos versos que Víctor escribiera en el estadio. Víctor aparece así como el visionario que atestigua el horror del mundo circundante:

Somos cinco mil en esta pequeña parte de la ciudad. Somos cinco mil en total, en las ciudades y en todo el país. Sólo aquí mil manos que siembran y hacen andar las fábricas. Cuanta humanidad con hambre, frío, pánico, presión moral, terror y locura. Seis de los nuestros se perdieron en el espacio de las estrellas. ¡Qué espanto causa el rostro del fascismo! Llevan a cabo sus planes sin importarles nada. La sangre para ellos son medallas. La matanza es acto de heroísmo. ¿Es este el mundo que creaste, Dios mío? ¿Para esto tus siete días de asombro y de trabajo? (Video).

Su imagen revela un Cristo sacrificial cuya muerte ejemplar sirve de punto de unión y reconocimiento de una ética olvidada, su cuya resurrección es teatralizada por la entrada de bailarines vestidos de blanco y bailarinas de vaporosas faldas. Víctor se levanta sostenido por estas musas blancas que le ayudan a quitarse el poncho para quedar de blanco e integrarse cautelosamente, como

centro de este baile que comienza suavemente y termina por llenar el escenario en una explosión de alegría que se cristaliza en un canto a la vida metaforizado en la canción 'El derecho de vivir en paz'. Esta resurrección ejemplar y recuperación de la vida cede paso al ritual de limpieza definitivo.

Nuevamente se recurre al origen mítico ancestral para llevar a cabo el ritual exorcizador. Aquí la utilización de muñecos gigantes, encarnados por actores en zancos, tiene la función de generar una estética de la monumentalidad. El poder demoníaco contaminante sólo puede ser subyugado a través del enorme poder encarnado por estas monumentales divinidades Mapuches que realizan un ritual de entierro en que lo demoníaco se materializa en una gran urna negra a la cual acosan hasta terminar por encerrar en una celda de grandes barrotes. Durante este ritual, las declaraciones en Mapuche y español, hacen presente una sabiduría ancestral que llama al reconocimiento de la unidad hombre-naturaleza, al tiempo que señala la distancia entre el hombre blanco y el indígena:

Mis palabras son inmutables como las estrellas. Habéis de saber que cada partícula de esta tierra es sagrada para nosotros. Nuestros muertos jamás olvidan esta hermosa tierra porque ella es la madre del hombre. Sabemos algo que el hombre blanco tal vez descubra algún día. Que nuestro Dios es su mismo Dios (Vídeo).

El uso del mito ancestral Mapuche funciona como una imaginería que viene a subvertir aquella concepción ornamental de lo mapuche inscrito en las narrativas maestras de la historia nacional. Allí el Mapuche aparece idealizado en su carácter guerrero por su fuerza, valentía, pasión y arrojo legitimando la empresa española y otorgando un sustrato de rebeldía irracional al "ser nacional". Fuerza que debe ser luego tamizada por el influjo civilizatorio que caracteriza la épica patria en los discursos y teatralidades de la identidad nacional.

Este gran ritual de entierro se particulariza luego en la teatralización de la lucha bien/mal encarnadas por fantasmas de la

muerte, zancos que confrontan un pequeño y regordete militar, cuya animalidad demoníaca se evidencia en la cola que asoma bajo su uniforme. La derrota, casi maniquea, del militar concluye la puesta en escena de los opuestos en lucha.

Una pausa de oscuridad y silencio marca el final del exorcismo con la consecuente expulsión definitiva de lo malo, sucio, y animalesco. Aquí lo contaminante es presentado visualmente a través de la figura humana animalizada de este militar con cola. Lo demoníaco se acerca a lo natural oponiéndose al sentido humanizador de la cultura. Sólo ahora, en el espacio limpio, recuperado, humanizado, es posible recibir y reencontrar a las víctimas. Lentamente entran actores cargando en andas las animitas recordatorias de los ejecutados con velas encendidas. Estas, depositadas en medio del escenario – mientras se escucha “Plegaria a un labrador”³⁰ aparecen como mudo testigo de los ausentes, cuerpos mutilados, cuerpos que habitan ahora el íntimo espacio del recuerdo. El público está de pie, con velas encendidas en sus manos. Hay un sentimiento de recogimiento general. Muchos lloran. La tibia, íntima y amarillenta luz de las velas ilumina público y escenario.

Tras unos minutos las luces se encienden, los que tienen velas comienzan a bajar al escenario para poner sus velas en las animitas, reconociendo así la muerte anónima como propia. La división actor/

³⁰ Aunque es sólo la música de esta canción la que se oye en el ritual, su letra es parte ya de la memoria colectiva y consolida el universo simbólico cristiano a partir del cual se resignifica el proyecto político de la izquierda. Víctor Jara delinea poéticamente este proyecto, en términos de una redención cristiana que anuncia la alianza entre la izquierda y la iglesia renovada consolidada en la Teología de la Liberación: “Levántate/y mira la montaña /de donde viene/el viento, el sol y el agua/tú que manejas el curso de los ríos/tú, que sembraste el vuelo de tu alma... Líbranos de aquel que nos domina en la miseria/tráenos tu reino de justicia e igualdad/sopla como el viento la flor de la quebrada/limpia como el fuego/el cañón de tu fusil. Hágase por fin tu voluntad/aquí en la tierra/tráenos tu fuerza y tu valor al combatir... Levántate/y mírate las manos/para crecer, estréchala a tu hermano/juntos iremos, unidos en la sangre/ahora y en la hora de nuestra muerte amén, amén, amén” (www.azlyrics.us/276070).

espectador se funde al punto que en el escenario repleto, actores y espectadores se confunden en un clima de júbilo, al tiempo que Intillimani canta “ahora quiero vivir junto a mi hijo y mi hermano, la primavera que todos vamos construyendo a diario...”.³¹ Hay un ambiente de alegría, de llanto, de euforia.

Conclusiones

Los signos cristianos que configuran el marco global de la teatralidad aquí utilizada cumplen dos funcionalidades: la apropiación con sentido de un potencial simbólico, ya cargado culturalmente, y el establecimiento de una clara genealogía en relación a toda la simbología – de marcado carácter cristiano – utilizada en la lucha antidictatorial. Las diferentes manifestaciones de protesta, así como el ritual mismo pasan a formar parte de un continuo cultural que se remonta a las bases fundacionales de la cultura. En último término, la posibilidad de consolidar una memoria colectiva, está dada por la capacidad de *Canto Libre* de ofrecer una reconciliación viable, de las distintas discursividades en conflicto, en una propuesta aceptable para todos.

La multiplicidad de sectores participantes en las Jornadas de Purificación: artistas, familiares de ejecutados, organizaciones políticas, de derechos humanos, de familiares de desaparecidos (AFDD) de presos políticos (Asociación de Presos de [campo de concentración] Chacabuco, Isla Dawson), grupos folklóricos, grupos indígenas, se constituyen – por medio del ritual – en la representación de una comunidad integrada simbólicamente a partir de la recuperación de una memoria histórica común y el reconocimiento de una experiencia traumática nacional. Esta comunidad nacional se consolida estéticamente en la sacralizada espacio-temporalidad del ritual y es a partir de un componente ancestral, en tanto reserva ética inviolada, significada en lo Mapuche y lo aymará, que se hace posible

³¹ Canción de Víctor Jara en base a un texto del poeta español Miguel Hernández.

la rearticulación de una comunidad geográfica y cultural. Se reconstituye así un cuerpo social fragmentado que aparece diseñado como un mapa humano que abarca el territorio nacional de norte a sur para recuperar su voz en el centro cívico metropolitano: la ciudad. Las calles, avenidas, plazas y estadios de esta ciudad son ahora recorridos y resignificados en una expresión que viene a ser una renovación de su participación ciudadana en el marco de la institucionalidad democrática post-dictadura.

Esta propuesta de cultura nacional, fundada en una ética y estéticas cristiano-populares reafirma para las clases subalternas una opción de praxis histórica fundada en la negociación de sentidos del capital simbólico. Es en las expresiones emergentes de esta constante negociación donde se expresan la pluralidad de esperanzas de los sectores componentes de la cultura nacional. Y es precisamente en el espacio de esa negociación donde la crítica literaria puede ejercer su arqueología de proyectos sociales.

Referencias Bibliográficas

- AGOSÍN, Marjorie. *Scraps of Life: Chilean Arpilleras*. Toronto: Williams-Wallace Publishers, 1987.
- ALTHUSSER, Louis. Ideología y aparatos ideológicos del estado. In: *La filosofía como arma de la revolución*. Córdoba: Cuadernos del pasado y del presente, 1968.
- BARTHES, Roland. Literature and Signification: Answers to a Questionnaire in *Tel Quel*. In: *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972.
- BERGER, Peter; LUCKMAN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London: The Penguin Press, 1967.
- BURNS, Elizabeth. *Theatricality: A Study of Convention in the Theatre and in Social Life*. London: Longman, 1972.
- CANTO LIBRE. *Video recording*. Santiago, 5-6 abr. 1991.
- CARLSON, Marvin. *Performance: A Critical Introduction*. London/New York: Routledge, 1996.

- CESAREO, Mario. Estética y constitución de sujetos en la cultura poblacional chilena. In: *Poética de la población marginal: Sensibilidades determinantes*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987. p. 221-269.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. *Informe Rettig: Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: La Nación-Ediciones del Ornitorrinco, 1991.
- DOWLING, Jorge. *Religión, chamanismo y mitología mapuches*. Santiago: Editorial Universitaria, 1971.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Routledge, 1994.
- FERNÁNDEZ, James W. *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973.
- GOFFMAN, Erving. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- JORGENSEN, Danny L. *Participant Observation. A methodology for Human Studies*. Newbury Park: Sage Publications, 1989.
- KERTZER, David. *Ritual, Politics, and Power*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- LACLAU, Ernesto. *Política e ideología en la teoría marxista*. México: Siglo Veintiuno editores, 1980.
- LITVAK, Joseph. *Caught in the Act: Theatricality in the Nineteenth-Century English Novel*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Jean-Jacques Rousseau, Founder of the Sciences of Man. *Structural Anthropology*, New York: Basic Books, v. 2, 1976.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1998.
- VIDAL, Hernán. *Sentido y práctica de la crítica literaria socio-histórica: panfleto para la proposición de una arqueología acotada*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984.
- VIDAL, Hernán. *Poética de la población marginal. Fundamentos materialistas para una historiografía estética*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- VIDAL, Hernán. Hacia un modelo general de la sensibilidad social literaturizable bajo el facismo. In: VIDAL, Hernán (Ed.). *Cultura nacional chilena, crítica literaria y derechos humanos*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.

- VIDAL, Hernán. Social Theatricality and the Dissolution of the Theatre as Institution. *Gestos*, n. 14, 1992. p. 27-33.
- VIDAL, Hernán. La represión de tensiones culturales post-traumáticas durante la transición a la democracia en Chile: Postmodernidad y Neovanguardismo. Manuscrito, 1993.
- VIDAL, Hernán. *Crítica literaria como defensa de los derechos humanos: cuestión teórica*. Newark: Juan de la Cuesta, 1994.
- VIDAL, Hernán. *Frente Patriótico Manuel Rodríguez: el tabú del conflicto armado en Chile*. Santiago: Mosquito Editores, 1995a.
- VIDAL, Hernán. Teatralidad social y modelo cultural argentino: el Teatro Abierto de 1981. *Gestos*, n. 19, 1995b. p. 13-39.
- VIDAL, Hernán. *Dar la vida por la vida: la Agrupación Chilena de Familiares de Detenidos Desaparecidos: ensayo de antropología simbólica*. Santiago: Mosquito Editores, 1996.
- VIDAL, Hernán. *El movimiento contra la tortura "Sebastián Acevedo": derechos humanos y la producción de símbolos nacionales bajo el facismo chileno*. Santiago: Mosquito Comunicaciones, 2002.
- VILLEGAS, Juan. Closing Remarks. In: TAYLOR, Diana; VILLEGAS, Juan (Ed.). *Negotiating Performance: Gender, Sexuality and Theatricality in Latin American*. Oxford University Press, 1994.
- VILLEGAS, Juan. De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria. *Gestos*, n. 21, p. 7-19, 1996.
- VILLEGAS, Juan. De la teatralidad y la historia de la cultura. *Siglo XX/Twentieth Century*, p. 163-192, 1997.

Palavras em movimento, Nova Dança 4 e outros trânsitos¹

Fernando Pinheiro Villar
UnB

Primeiramente, parece-me que o diretor como senhor absoluto da cena está morto. Ninguém agüenta mais a arrogância ou a primazia criativa desse senhor de engenho. A libertação da cena de seu jugo incontestável, de sua genialidade exibicionista já findou ou, na pior das senzalas, está com seus dias contados. Os atores, os dramaturgos e os outros criadores da cena colocaram o teatrocrata no seu devido lugar. Hoje ele parece ter se tornado apenas mais um dos artistas, dentre vários outros, responsáveis pela criação do espetáculo.[...] Conjuntos, cooperativas, companhias, coletivos, parece ter voltado a sua hora, incendiária e perturbadora, abalando o reinado dos monólogos, bifes, solilóquios e protagonizações-solo.²

Estas palavras do diretor do Grupo de Teatro da Vertigem e professor da USP Antônio Araújo parecem celebrar um movimento

¹ Este artigo utiliza-se de trechos de 'Palavras em movimento ou o dia em que a Scotland Yard quase prendeu o La Fura dels Baus', publicado nos *Anais do III Congresso Nacional da ABRACE* (2003c).

² ARAÚJO, 2001, p. 20.

pelo coletivo criativo, que divide obra, direitos e deveres, rompe hierarquias fixas e busca novos limites estéticos. Outro diretor paulista, Antunes Filho também conecta dramaturgia contemporânea de atores e política quando coloca que sua direção 'não é ditatorial' e sustenta sua posição com a pergunta, 'você quer coisa mais democrática que o *Prêt-à-Porter*?' (21).³ Cristiane Paoli Quito e Tica Lemos poderiam responder que sim. As duas artistas cênicas que também trabalham no principal centro teatral do país se alinham com Antunes Filho no mesmo querer da 'coisa artística mais democrática.'

No espetáculo *Palavra, a poética do movimento*,⁴ Quito e Lemos à frente da Companhia Nova Dança 4 propõem um jogo que visa expandir os campos da improvisação e os territórios do teatro e da dança, alargando fronteiras do cênico e do performático. Em sua hora de vida, *Palavra* é totalmente improvisada. Textos e coreografias, músicas e falas, gestos e silêncios, claros e escuros. Músicos e dançarinos são todos(as) listados como intérpretes-criadores na concepção e direção de Quito: os corpos e sons dos intérpretes preparados corporalmente por Lemos estruturam uma dramaturgia da imagem e do movimento, uma *jam session* do tempo

³ Resumindo ao extremo, Antunes Filho usa o termo '*prêt-à-porter*' para descrever processos em que supervisiona atores e atrizes pesquisando, escrevendo, ensaiando e encenando seus próprios textos. Veja entrevista do diretor sobre *Prêt-à-Porter* na *Revista E*, edição de março de 2003.

⁴ Criação e direção geral de Quito (Bolsa Vitae 2000), assistência de direção de Maurício Paoli, intérpretes criadores os músicos(as) Celso Nascimento, Cláudio Faria, Lelena Anhaia, Marcelo Munari e Tata Fernandes e as dançarinas(os) Alex Raton Sanchez, Cristiano Karnas, Diogo Granato, Érika Moura, Gisele Calazans, Lívia Seixas e Tica Lemos, também responsável pela preparação corporal. Dramaturgia de Rubens Rewald e incentivo conceitual de Ricardo Muniz, iluminação de André Boll, com operação do autor e Maurício Paoli e montagem de Marcelo Esteves, divulgação, cenários e figurinos da Cia. (com assistência nos figurinos de Tarina Quelho). Produção executiva de Dora Leão, assistida por Noemia Duarte, *Palavra a poética do movimento* recebeu o Prêmio Concepção de Dança 2002, da Associação Paulista de Críticos de Arte. A Cia. Nova Dança 4 foi criada em 1996 por Quito e Lemos, sócias do Estúdio Nova Dança, com sede em São Paulo capital.

e espaço que parte da palavra e dos sentidos antenados para criar um rizoma em performance. Esta estrutura aborda outros rizomas supermodernos, como o corpo em vida, a morte em corpos e a existência humana em tempos chamados pós-modernos.

No querer de Lemos e Quito, este terreno artístico expandido outro inclui logicamente os corpos, almas, estéticas e éticas dos jogadores e jogadoras atuantes, em contínua, total e ininterrupta improvisação. O processo de ensaios equilibra o treinamento técnico e criativo corporal com a discussão de/e reflexão sobre textos artísticos, filosóficos e científicos. O jogo proposto durante os ensaios e apresentações é artisticamente interdisciplinar no objetivo de ir além das disciplinas envolvidas (teatro, dança, performance, música) e limites conhecidos. É político e anárquico ao repassar direitos e deveres iguais para uma criação, questionando hierarquias fixas. Questionam-se também dicotomias inócuas. Binarismos cabem bem em computadores mas não em uma linguagem artística que busque promover, transgredir, transformar e/ou desejar um evento único.

Palavra, a poética do movimento materializa esse desejo e encena utopias. Assim como é repetido durante o espetáculo, *'ao corpo sem órgãos não se chega, nunca se acaba de chegar a ele.'* Quando passamos a entrada e entramos no espaço cênico os jogadores(as) já estão imersos/expressos no rizoma cênico, impossibilitando-nos de localizar seu começo. Nessa tessitura, todos os intérpretes juntos geram os textos visuais, sônicos e cênicos equilibrando contato improvisação e Antonin Artaud, a tragédia do cotidiano e Pink Floyd, melodrama, palhaços e dança, MPB ao vivo e a filosofia de Spinoza ou Gilles Deleuze e Felix Guattari. Nas diagonais passam candomblé, Rubens Rewald, Ricardo Muniz e *Hamlet*. No espaço esmiuçado por Gaston Bachelard, dança-se um *tanztheater improvisation* onde Marilena Chauí, Sérgio Buarque de Hollanda e consciência corporal são cruzados com a poesia de Alice Ruiz, Arnaldo Antunes, Clarice Lispector e Manuel de Barros. *Clown contact* e rizoma, *full gás* e fulgor.

E muito mais. O todo cênico ainda é impossível de ser reproduzido por qualquer que seja a nova tecnologia. A efemeralidade e a impossibilidade da reprodução do todo caracterizam performances

ou ações artísticas que lidam com o eixo tempo-espaço com espectadores ou testemunhas presentes. Apesar de consciente da alteração do todo irreproduzível da performance em andamento, tento reproduzir adiante um fragmento do texto verbal criado durante o jogo da performance que assisti.⁵ Da duração de uma hora do espetáculo, extraí 2'51" do espetáculo, os quais contém 1'06" de música sem texto, 30" sem música e os restantes 1'15" são ocupados por falas e música juntos. Por volta dos primeiros cinco minutos e meio do espetáculo, há mais músicos concentrados no lado esquerdo do palco (do ponto de vista da platéia) embora instrumentos de percussão estejam à direita do centro e alguns instrumentistas circulem por todo o palco. Há textos, fotocópias e livros em alguns pontos da borda do proscênio e no espaço de 2.50m de largura entre o palco e a platéia. Além de todos(as) instrumentistas e dos dançarinos Diogo Granato, Alex Ratton Sanchez e Tica Lemos que estão no palco, Lívia Seixas dança nos corredores laterais à platéia e Érika Moura e Gisele Calazans estão no espaço livre entre palco e platéia onde há duas mesas pequenas que são usadas como micro-palcos. Cristiano Karnas está deitado na borda esquerda do proscênio, próximo a um microfone. Aproximando-se do quinto minuto e quadragésimo quinto segundo, Diogo, Alex e o percussionista Celso Nascimento estão sentados em diagonal no centro. Em pé ao lado deles, Tica brada no segundo seguinte (05'46"): *Artaud!* e começa a dançar em espiral, com movimentos densos, energéticos e graciosos enquanto fala pausadamente: *Em mil novecentos e quarenta e sete declara a guerra... aos ór-gãos!*

Cristiano (ao microfone, proscênio esquerdo): *Suspensórios...*
06'06". A percussão de Celso no centro, o trompete de Cláudio Farias à direita do palco e o baixo de Lelena Anhaia à esquerda dialogam sobre uma base de Itamar Assumpção.

⁵ O programa 'STV na Dança' da TV Senac de São Paulo exibiu a partir do dia 20 de março de 2003 a versão editada da gravação da performance do dia 13 daquele mês, a mesma que assisti no SESC Belenzinho de São Paulo (SP).

Gisele e Érika dançam no espaço entre o palco e a platéia. Respiração descompassada de Cristiano no microfone.

06'40". Érika à mesa direita anuncia para palco e platéia: *O corpo sem órgãos grita: "Fizeram-me um organismo!"*

Cristiano repete a segunda frase enquanto Érika continua: *Usaram-me indevidamente!*

Cristiano a repete e Érika alardeia: *Roubaram meu corpo!!*

Cristiano e vários ecoam o protesto do roubo de seus corpos correndo pelo espaço e mudando suas posições: *Roubaram meu corpo! Roubaram meu corpo! Roubaram meu corpo!!*

06'51". Música com batida Assumpção continua.

07'10". Texto ininteligível. 07'14". Cristiano e Livia começam dueto no proscênio esquerdo. Música sola.

07'18". Tica: *Por que, por que não, por que não andar com a cabeça?*

07'40". A guitarra de Marcelo Munari encorpa a batida Assumpção. Tica improvisa com a câmera em *close-up*.

Gisele na platéia: *Por que não respirar com a pele?*

07'46". Diogo levanta-se e ocupa o centro com uma seqüência deleuziana e virtuosa de saltos, desmanches, perguntas e rolamentos: *Por que não ver com a pele? Por que não respirar com o ventre? Por que não cantar com os sinos? Por que não andar com a cabeça?*

Tica: *Por que não?*

Diogo: *Será ao mesmo tempo triste e perigoso* [a música estaca de repente, 07'54". Silêncio] *não suportarmos mais os olhos para ver, a cabeça para pensar...* [Gisele no espaço entre palco e platéia: *Será?*] *a boca para engolir, a língua para falar? Será ao mesmo tempo triste e perigoso não suportarmos os olhos para ver, a cabeça para pensar,* [Gisele: *Será?*] *os pulmões para respirar, a língua para falar?* [Será?] *Será ao mesmo tempo perigoso não suportarmos mais a cabeça?*

08'17". Tica: *Viver é perigoso!* Cristiano carrega Livia para a mesa esquerda enquanto Érika dança no corredor lateral esquerdo da platéia e Gisele ocupa o espaço entre palco e platéia.

Diogo (perdendo o fôlego e se repetindo): ...*não suportarmos mais...*

Tica: *Viver... É perigoso...*

Diogo (último fio de voz e novo rolamento): ...*Sim...*

08'24". Uma nota musical perdida some no ar. Alex que permanecera todo o tempo sentado sobre os joelhos nos arredores do centro onde Diogo sola atleticamente, indica o ofegante colega caindo novamente [08'25"] e diz.: *Isso é um programa* (08'26"). Diogo cai e a platéia explodindo em gargalhadas de 08'27" a 08'31" é o *punch line* para o editor da TV cortar para o intervalo.

Mas o espetáculo continua. Sentada no colo de um enrubescido mas deliciado espectador, Livia discorre sobre a cordialidade dos brasileiros, tão apreciada por estrangeiros. Um tempo depois, Alex inspira e expira tranquilamente no proscênio enquanto observa a platéia. Com suavidade sonoriza o jogo de movimentos de colegas seus ao lado no centro do palco, dizendo que "um corpo foi determinado ao movimento ou ao repouso por um outro corpo, que também foi determinado ao movimento ou ao repouso por um outro. E este outro foi por outro, e assim ao infinito... ao infinito".

O lamento do trompete parece tentar aprisionar o '*ao infinito*' em suas notas que encorpam sentimentos mixados na fala, no olhar e no mistério do intérprete. No lado esquerdo, entre a platéia e o palco, Gisele e Livia brincam com o câmara e o ajudante que lida com o cabo; o quarteto tem sua performance espontânea saboreada pelo público mas o resultado não entra na edição da STV. '*Aqui não tem segunda sessão*' me volta a voz de Tata Fernandes cantando durante o espetáculo. "Atenção, essa vida contém cenas explícitas de tédio nos intervalos da emoção. Atenção, quem não gostar que compre outra, encontre, corra atrás, enfrente, tente invente sua própria versão."

Ao final, todos os outros intérpretes-criadores da atual versão estão nos corredores laterais da platéia. Observam Cláudio e Tata que ainda tocam seus instrumentos musicais na parte esquerda do palco, iluminados por reflexos das contraluzes verde e azul sobre eles e sobre o abraço solto de Alex e Tica que mantém um balanço mínimo e denso entre o centro e a direita alta. Som e luz vão diminuindo em resistência até o *black out*. Aplausos entusiasmados.

Esta comunicação replica uma improvisação e permanece *in progress*. Este texto, o Nova Dança, interdisciplinaridade artística e a nossa contemporaneidade provocam e deixam questões em aberto sobre os espaços e fronteiras entre terrenos artísticos expandidos e em expansão ou os jogos de poder que mantém relações entre arte e política. Entre entres. O entre que se aproxima do inter como além fronteira e novo território. Este entre que nos junta aqui. Em 1978, Dick Higgins do Fluxus lembra que o Happening ‘se desenvolveu como um intermeio [*intermedia*, interlinguagem] na terra não mapeada entre colagem, música e teatro. Esse intermeio não é governado por regras; cada trabalho determina seu próprio meio e forma, de acordo com sua necessidade’ (17). Em sua dissertação de Mestrado na Unicamp, Ana Cristina Colla do Lume de Campinas cita Peter Brook escrevendo sobre treinamento de ator e criação cênica em 1990, quando Brook coloca no centro da discussão o conflito entre duas necessidades:

por um lado, a liberdade absoluta na abordagem, o reconhecimento do fato de que “tudo é possível”, e, por outro lado, o rigor e a disciplina que fazem com que “tudo” não seja “não importa o quê”. Como situar-se entre o “tudo é possível” e o “não importa o quê”? A disciplina, em si, pode ser quer negativa, quer positiva. Ela pode fechar todas as portas, negar a liberdade, ou ao contrário constituir o rigor indispensável para sair da lama do “não importa o quê”. É por isto que não há receitas. Permanecer demasiado tempo na profundidade pode ser enfadonho. Permanecer demasiado tempo no superficial, torna-se banal. Devemos estar permanentemente em movimento.⁶

⁶ COLLA, 2003, p. 57.

Nas primeiras páginas do seu livro (2001), Renato Ferracini também do Lume, cita seu mestre Luiz Otávio Burnier descrevendo em sua tese de doutorado (1994) que, no ato da performance teatral, o ator 'é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro, ele está entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção, e alguém real e material'.⁷ E podemos lembrar que a ontologia da capoeira vai se desfigurando à medida que se distancia de um ponto equidistante entre o jogo, a luta e a dança.

Em tempos diferentes, com ou sem palavras, Peter Brook, o Lume e o Nova Dança 4 permanecem em movimento entre a personagem e o *self*, e como a capoeira, em um intermeio, entre linguagens, interlinguagens, entre entres. Também residentes destas intersecções artísticas em diferentes partes do planeta, o Circo Teatro Udigrudi, Gentil Reversão, José Eduardo Garcia de Moraes, Corpos Informáticos (Brasília), Javier de Frutos e Oráculo (Caracas), Quasar (Goiânia), De la Guarda, Daniel Veronese e Periféricos de Objectos (Buenos Aires), Oscar Edelstein e Silvia Davini (Buenos Aires/Brasília), XPTO (São Paulo), Zikzira Physical Theatre (Londres/Belo Horizonte), Gillian Wearings, Sarah Lucas, DV-8 (Londres), Royal de Luxe, Maguy Marin, Orlan (Paris), Leo Bazzi (Madri), La Fura dels Baus, La Cubana, Els Comediants, Els Joglars, Kronik Teatre, Carles Sants, Marcel·lí Antúnez Roca (Barcelona), Jan Fabre, Alain Plattel e/ou Arne Sirens (Bruxelas), a RAZ, Peter Greenaway ou Claudia Trajano e Sérgio Ulhoa (Amsterdam), Pina Bausch (Wuperthal), Michel Laub (Copenhagen), Kate Pezdry, Genitalia ou Pain Solution (Oslo), Saburo Teshigawara. Sankai Juku, Min Tanaka, Kazuo Ohno (Tóquio), Cindy Sherman, Ana Mendieta, Wooster Group, Bárbara Kruger, Laurie Anderson, Jenny Holzer, Diamanda Galas, Mathew Barney, Bruce Nauman ou Stelarc (Nova York), Robert Lepage ou a La La La Human Steps (Montreal) entre muitos outros(as), menos ou mais visíveis, perfazem algumas das manifestações artísticas que não têm nenhuma necessidade de trincheiras artisticamente

⁷ FERRACINI, 2001, p. 43.

monodisciplinares. O que os(as) une é uma pulsão comum que negocia com outros territórios e fronteiras e busca o ultrapassar de limites estabelecendo um horizonte constantemente ampliado.

Em várias poéticas contemporâneas, há uma transdisciplinaridade artística que transita por diferentes linguagens para voltar realimentada e realimentando a própria base artística. Em outras linguagens artísticas contemporâneas, há disciplinaridades cruzadas que nutrem uma linguagem com outra e há os que buscam a dissolução de limites, a antidisciplinaridade ou a indisciplinaridade. Há também buscas similares e distintas da possível criação de outra linguagem que alargue ou se distancie dos antigos contornos disciplinares. Anti, indi, trans, multi e pluridisciplinaridades são diferentes nuances interdisciplinares.

Há interdisciplinaridades artísticas, interlinguagens, umídiadas, performances, culturas híbridas, Espanhês//*Spanglish*, modernos primitivos, instalações animadas, bi-nacionalidades, *bi-curious*, dramaturgia de processo, glocal, interculturalidade, redes. Todos integrantes, fundamentos, elementos, fenômenos, conceitos da nossa contemporaneidade que derrubam binarismos excludentes e a impossibilidade de diálogo entre supostos opostos. Opções estéticas têm muito a ver com modos de ser de uma comunidade. Nas mediações performáticas que nos interessam neste segundo volume, o que poderíamos tentar abordar sobre estas ações artísticas e nossas contemporaneidades? Qual seria uma possível leitura dessas mediações entre fronteiras artísticas borradas, ultrapassadas ou desfeitas e as resultantes dessas mediações? O que esses outros entres artísticos que se fazem novos territórios nos dizem, nos mediam, nos veiculam? ‘Alô, Deus?’ Tica pergunta no meio do espetáculo, ‘que conteúdo, que corpo?’

Labirintos de recortes possíveis. Respiração profunda. Foco. Correndo o risco de telefones ocupados e respostas desalmadas, revejo conclusões anteriores e busco outras.⁸

⁸ Veja QUEIROZ (2001) e VILLAR (2003a; 2003b; 2003c).

É interessante notar que produção cênica inovadora realizada no hemisfério norte nas duas últimas décadas do século XX por grupos e artistas como La Fura dels Baus, Els Comediants, La Cubana, Carles Sants e Els Joglars da Catalunha, Robert Lepage e/ou La La La Human Steps de Quebec, Alain Platell e Arne Sirens de Flandres ou Brith Gof do País de Gales, é toda proveniente de nações com atritos históricos e uma tensão secular com seus Estados (respectivamente Espanha, Bélgica, Canadá e Reino Unido). Estes grupos e artistas detonam respostas pacíficas à imposição de identidades e evasões criativas de exclusões disciplinares. Em entrevista concedida a Cláudia Giannetti, o ex-furero (diretor-fundador do La Fura) Marcel lí Antúnez Roca defende que é necessária uma posição artisticamente interdisciplinar para o entendimento e fruição de seu trabalho que atualmente conjuga performance, informática e robótica: ‘yo defiendo esta postura interdisciplinar, pluralista, pero en general en el Estado español no es así.’⁹

Opondo centralismo e disciplinaridade com pluralismo e interdisciplinaridade, Antúnez Roca nos lembra das tensões seculares entre Madrid e Barcelona, da resistência cultural catalã e do necessário ultrapassar de fronteiras. Entretanto, sabemos que facetas problemáticas da interdisciplinaridade e batalhas para manter ou escapar de limites fixos e interesses hegemônicos não são exclusivamente espanhóis, catalães, canadenses, quebequenses, galeses, britânicos, flamengos ou belgas. São partes de uma supermodernidade que se manifesta de maneiras distintas e simultâneas em nossa contemporaneidade. Em entrevista veiculada na Internet, o diretor teatral, coreógrafo, instalador e artista performático Ping Chong explica que ‘eu não me identifico como um artista asiático-americano mas é como sou rotulado agora. Eu não era rotulado assim na década de 1980. Naquela época eu era rotulado como um artista da vanguarda.’¹⁰ Em entrevista anterior com Nick Kaye, Chong afirma

⁹ GIANNETTI, 1998, p. 28.

¹⁰ Veja <http://www.fas.harvard.edu/dfa/spectrum/sep99/ping.html>.

que 'o problema de ser alguém que não cabe em uma ou outra forma é que você é atacado [*trashed*] pelos dois lados'.¹¹ Esse ataque duplo não é exclusivo do domínio das artes como bi-sexualidades, casamentos chamados bi-raciais, bi-nacionalidades ou antropologia feminista podem demonstrar.

Interatividade não bloqueia a possível fricção entre as diferentes partes envolvidas que tentam (ou não) canalizar o atrito em direção a resultados positivos. A antropóloga feminista Marilyn Strathern descreve como incomoda e dramática 'a tensão vivenciada por praticantes de antropologia feminista. Elas(es) são presos entre estruturas: o(a) pesquisador(a) tem que encarar duas maneiras diferentes de se relacionar com seu objeto de estudo'.¹² Recusar negociações interdisciplinares e/ou hibridismos pode alcançar proporções trágicas. Antes de matar o inglês-asiático Zahid Mubarek em uma instituição para jovens infratores em Feltham, seu conterrâneo Robert Steward escreveu uma carta para um amigo, anunciando que 'eu vou jogar uma bomba na comunidade asiática de Great Norbury. É tudo um bando de imigrantes sendo contrabandeado para este país, romenos, paquistaneses, negros, chineses, tomando o país e usando a gente pra gerar castas vira-latas'.¹³

A co-existência de paradoxos dentro de nossa contemporaneidade também compreende ligações menos psicóticas ou radicais com limites raciais, sexuais, identitários, epistemológicos e/ou de classe supostamente fixos. Interdisciplinaridades e mestiçagens ainda assustam posições deterministas. Para absolutistas pode ser assustador ver o determinista '*ou isso ou aquilo*' atacado pelo rizomático '*isso e aquilo*'. Ou ainda, '*isso trocando com/crescendo com/dialogando com/aprendendo com/estudando aquilo*.'

¹¹ KAYE, 1996, p. 148.

¹² STRATHERN, 1987, p. 286.

¹³ KELSO. 2000, p. 1. O assassino usou termos pejorativos em inglês para se referir aos paquistaneses, chineses, negros e casamentos bi-nacionais ou bi-raciais (em seu entendimento), renomeados respectivamente como 'Pakis, niggers and Chinkles taking over the country and using us to breed half-castes.'

Nos prefácios dos dois volumes de *Mediações performáticas latino-americanas* (2003, 2004), a *Nossa América* de José Martí é lembrada; ‘mestiça, intercultural, latina.’ O filme de Walter Salles, *Diários de motocicleta* (2004) mostra um jovem Ernesto Guevara firmando um desejo e um discurso de uma única América Latina, do México ao Estreito de Magalhães, ‘mestiça e *hermana*.’ Os anos que separam Martí e Guevara não reduziram a mestiçagem latino-americana mas a fraternidade latina ainda nos deixa longe de ‘uma terra sem fronteiras, a internacional’, como diz o hino comunista. O conturbado começo do século XXI nos confirma também longe da possibilidade do uso tranqüilo do termo ‘civilização’ e longe de uma suposta pós-modernidade, quando poderíamos ter ultrapassado uma desatualizada e esquecida modernidade. A chamada pós-modernidade continua sendo uma comemoração antecipada e inócua totalmente contradita por toda uma manutenção moderna de holocaustos conseguidos por meio de atos estúpidos, manipulações e discursos excludentes e supostamente vitoriosos que não vêm a rede interconectada do planeta que necessita de respostas interdisciplinares, coesas, simultâneas e distintas, reunidas pelo interesse comum de outra Terra. Empreitada árdua e difícil de ser norteadas mas certamente bastante distante do planetinha cafona cheio de penetras com suas estratégias políticas dos G-poucos do mundo e suas transações econômicas globalizadas nos limites dos interesses hegemônicos que constroem muros vergonhosos, reforçam xenofobias e impõem fronteiras. Tudo pela manutenção do acúmulo cada vez maior nas mãos de cada vez menos. Isso é espelhado em uma pirâmide social que privilegia um topo cada vez mais agulhado e uma enorme base de sustentação empurrada e excluída para cada vez mais longe do centro do poder, o coração econômico da cidade que não pára porque os capitais não dormem.

Incentivada pelo capitalismo em sua necessidade de expansão, a interdisciplinaridade pode ser vista como um problema ou como uma vantagem. Interdisciplinaridades artísticas valorizam o híbrido, o mestiço e o intercultural que também caracteriza a cultura brasileira e outras culturas latinas, abertas (às vezes, tragicamente abertas

demais) ao diálogo com outras culturas. Planejamentos multiculturais de governos europeus não impedem a manutenção de guetos e se mantêm longe da interculturalidade alcançada por exemplo no Brasil, que, segundo o arquiteto e professor da UnB Cláudio José Pinheiro Villar de Queiroz (2003), seria uma utopia para eles realizada aqui.

Interdisciplinaridades científicas ou os encontros de especialistas de diferentes áreas dispostos a abrir-se à troca promovem descobertas fundamentais para o bem-estar individual. E a filosofia se engaja com a ciência e/ou com a arte para novas leituras da aventura humana e outras terapêuticas para nossas feridas existenciais. Ancorada na visão de Boaventura dos Santos do 'sistema mundo' como 'uma trama de globalismos localizados e localismos globalizados',¹⁴ e em seu trabalho como antropóloga, a atriz brasileira Iara Pietricovsky afirma que

a construção de uma identidade cultural ampla e que contemple nossa multiplicidade de expressões e vozes, passa pela capacidade de assumirmos o papel transformador, como sujeitos políticos de um processo histórico, não importando de onde estamos agindo (se artistas, intelectuais ou representantes do Estado), mas na direção da construção de outros modos de vida, sustentáveis e humanizadores. Precisamos reinventar a maneira humana de ser e existir.¹⁵

Pietricovsky aproxima arte, política e interdisciplinaridade quando coloca que 'a transformação dos valores tem que acontecer pela capacidade de construção e diálogos entre as culturas e da liberdade de cada uma, absorver e traduzir, novos valores trazidos de outros mundos'.¹⁶ O diálogo e troca entre diferentes citado por ela se aproxima do entendimento do processo interdisciplinar como

¹⁴ Boaventura Sousa dos Santos, "Tensões da Modernidade", apresentado em 2002 durante o Segundo Fórum Social Mundial em Porto Alegre (RS), disponível no site www.fsm.org.br.

¹⁵ PIETRICOVSKY, 2004a, p. 90.

¹² PIETRICOVSKY, 2004a, p. 90.

a busca de um outro objeto ou linguagem, ou mesmo disciplina, que chegue além das disciplinas que compuseram o diálogo e a troca. Certamente precisamos de outras linguagens, objetos, discursos e práticas para poder pensar em outro planeta e aí fortalecer a batalha por um planeta renovado, que possa justificar o adjetivo ‘nosso’ ou ‘novo’ antes dele.

Baseada nas idéias debatidas e apresentadas em *O INESC e a Agenda Brasileira 2003-2004*, publicação do Instituto de Estudos Socioeconômicos (2003) onde trabalha, Pietricovsky afirma em outro artigo que

Pensar política cultural é ampliar o olhar sobre a sociedade e vê-la nas suas formas e expressão das artes, do pensamento, do imaginário, dos valores, da ética, da linguagem, da economia entre outras. Isso significa que antes de se pensar a política há que se pensar na cultura e sua ampla dimensão. [...] A construção de um novo país ou mesmo, pensando no âmbito local, a construção de novas possibilidades societárias passa necessariamente pela dimensão cultural sem a qual estaremos fadados à incomunicabilidade e ao esgarçamento social, econômico e político. Se a globalização é inevitável, segundo apregoam os arautos do mundo liberal dos nossos dias, que não seja apenas pela redução dos sonhos a uma perspectiva de mercantilização das nossas almas e das nossas mentes, mas sim, por uma construção de solidariedade entre seres e povos, interculturalidade e diálogos que transformem nossa condição humana para uma melhor convivência e respeito entre o “nós” e os “outros”.¹⁷

Interdisciplinaridade e interculturalidade é bem mais que só uma rima. Cláudio Villar de Queiroz defende a tese de que a interculturalidade brasileira e sua ‘cultura cosmopolita, originada mestiça, assume o caráter de uma inédita *civilização moderna*’.¹⁸ Villar de Queiroz utiliza as heranças e sínteses interculturais

¹³ PIETRICOVSKY, 2004b, p. 264-265.

¹⁸ QUEIROZ, 2003, p. vii.

representadas tanto pela capoeira quanto por Brasília para sustentar sua defesa da 'própria sustentabilidade ética da modernidade instalada na brasilidade'.¹⁹ Apoiado na 'Arquitetura, por sua interdisciplinaridade inerente',²⁰ o arquiteto e também Mestre Danadinho (Senzala, Rio de Janeiro) discorre sobre capoeira e Brasília como delimitadores da resistência cultural brasileira, da exportação de tecnologia nacional e da

condição inédita do referencial que o mundo percebe em insólita relação com a utopia nacional do Brasil. Trata-se daquela alteridade precoce – instante/ponto mítico da formação da identidade –, utópica, como a da interculturalidade brasileira iniciada nos aquilombamentos onde os africanos e indiada autóctone, mais os europeus ditos vadios das colônias, a escravaria fugida, inventavam a brasilidade por meio da mestiçagem – até bem pouco – desconsiderada pela modernidade funcionalista/racionalista como alternativa humana digna.²¹

Apesar de também desconsiderada, a mestiçagem entre as artes tem uma longa história, anterior à experiência brasileira se abordamos, por exemplo, o manual indiano para artistas cênicos *Natya-Sastra*.²² Ambas mestiçagem e interdisciplinaridade, artísticas ou não, mostram outros frutos possíveis, novos desafios a nos auxiliar. O interesse aqui em jogo não é o de defender a superioridade da mestiçagem – isso

¹⁹ QUEIROZ, 2003, p. vii.

²⁰ QUEIROZ, 2003, p. vii.

²¹ QUEIROZ, 2003, p. 505.

²² 'Enquanto a *Poética* de Aristóteles é geralmente atribuída aos 400AC, o *Natya-Sastra* teria sido escrito por Bharatamuni, que teria sido um ator, também conhecido como Bharata, que também é um nome para Índia e para o mundo. R. P. Kulkarni afirma que "opiniões de estudiosos sobre a época de Bharata diferem. Bharata teria vivido entre 500AC e 100DC de acordo com Visesvara ou entre 200AC e 200DC como dito por Ketkar" (1994, p. 13). Jatinder Verma afirma que o tratado foi escrito "por volta de 400DC" (1996, 1999).' In: QUEIROZ, 2001, p. 95.

seria reproduzir racismos que desconsideram a existência de uma única raça, a humana – nem muito menos a interdisciplinaridade como grande teoria unificadora ou salvadora. Seria mais útil acercar-se das mediações performáticas que artistas contemporâneos(as) propõem; acercar-se da proposta da Nova Dança 4 é aproximar-se de um caso latino-americano, com um contexto maior de abertura ao híbrido como continuidade, avanço, acréscimo. Essa abertura aqui e fora daqui gerou culturas híbridas e únicas como a brasileira e disciplinas como teatro dança, *performance art*, *butoh*, teatro música, teatro performance, estudos do caos, engenharia dos sólidos cristalinos, bioquímica, bioética, entre outras resultantes interdisciplinares. Pietricovsky ressalta que

muitos dos nossos intelectuais caem facilmente na cilada de olhar a cultura de uma forma simplória enquanto mera manifestação artística e submetida às leis de incentivo, expressando uma visão mercantil e reduzida do espaço da cultura. Uma parte significativa dos artistas não consegue ter uma visão mais ampla do país e como este está inserido no mundo. A classe artística não está sendo capaz de ultrapassar o senso comum das questões e olhar os processos mais estruturais que estão determinando as situações de carência e privações de políticas culturais efetivas.²³

Em sua busca pela ‘coisa artística mais democrática’ e pela ultrapassagem do senso comum das questões, Quito e Lemos demonstram uma busca pela inserção do espetáculo na contemporaneidade e na discussão da mesma, dividindo questões e propondo outros olhares. Na direção de Quito pode se reconhecer uma combinação estÉTica que se sabe agente político e também discurso. Durante a improvisação ininterrupta na performance de *Palavra* há o tomar de decisões conjuntamente, que já acontecera, sem público, durante todo o processo de experimentação com uma estrutura que não pode se repetir mas coleciona velaturas cênicas, aquece o

²³ PIETRICOVSKY, 2004, p. 266.

convívio artístico e fundamenta as futuras performances com testemunhas. Jogando com a palavra e espectadores(as) em cena, os intérpretes-criadores se abrem para a interdisciplinaridade e/ou mestiçagem artística ao lidar com elementos que são ditos como de 'outras' linguagens. É demandado respeito e desapego aos limites e fixações pessoais para poder acionar a prontidão para dialogar criativamente em cena não só com o seu presente da incerteza e da dúvida mas com o de todos(as) companheiros de palco, sem esquecer a ligação com a platéia presente. Tudo isso exemplifica um processo democrático, instigante, dinâmico e criativo com a adrenalina do risco mantendo o aquecimento da busca. Nada mal como exemplo para poderosos dirigentes em condições de fazer algo. E mediações artísticas como *Palavra* afirmam propostas metapolíticas de crescimento pessoal e coletivo.

No próximo trabalho que a Nova Dança 4 atualmente ensaia, *Vias Expressas*, a companhia promete radicalizar mais o processo e obra anteriores em um espetáculo ambientalista de improvisação com literatura, dança, teatro, performance, música e vídeo. Interagindo com mais outras fronteiras artísticas, *Vias Expressas* cortará também as fronteiras entre palco e platéia, atuantes e espectadores(as).²⁴ Optando pela proposta ambientalista e pela interatividade com a linguagem do vídeo, o Nova Dança 4 está ampliando simultaneamente sua *puesta en escena* artisticamente interdisciplinar, seu jogo cênico

²⁴ Este tipo de abordagem cênica foi definido por Richard Schechner como teatro ambientalista (*environmental theatre*). Essa opção espacial e relacional foi sonhada, entre outros(as), por Adolphe Appia e sua Catedral do Futuro, pretendida nos *smoking rooms* dos Futuristas e em experimentos das Vanguardas Históricas Russas, desejada por Antonin Artaud e vivenciada em diferentes gradações nas transformações artísticas da segunda metade do século XX. Essa opção cênico-performática foi definitivamente evidenciada nos anos 1980 na prática da companhia interdisciplinar La Fura dels Baus e continua excitando visibilidades nas distintas formas e conteúdos que adquire, como podem demonstrar o Teatro da Vertigem de São Paulo, a Companhia dos Sonhos de Brasília, o Armazém do Rio de Janeiro ou o De la Guarda de Buenos Aires, entre outros grupos e artistas latino-americanos.

e performático presente em *Palavra* e também sua argumentação ética e estética. Com a nova proposta espacial e relacional o grupo se abre para novos experimentos, riscos e erros, e inclui nele a platéia. Performar, atuar, dançar e interpretar sem barreiras ou distância espacial e física dos comumente 'outros' (platéia/público/espectadores/as) ou criar entre os(as) espectadores(as) ou mesmo diluir-se entre 'outros' e tornar-se um outro 'nós' perfazem exercícios específicos que demandam conhecimento e manejo de linguagem, profissão, treinamento, prontidão, foco, presença, improvisação, estética e ética. Não só o convívio de público e elenco na mesma área mas também a comunicação mediada pelo vídeo e a tele-presença que serão incluídos no jogo prometem rediscutir o eu e o outro, os nós e os outros formados, transformados, cambiados na duração da performance. O jogo estético incluirá novos(as) jogadores(as) não ensaiados(as) a cada noite: múltiplas decisões éticas dentro de uma arena estética multiplicando performances, comportamentos, testemunhos.

Os assuntos aqui levantados demandam novos estudos e instigam artistas, professores(as), artistas professores(as), pesquisadores(as), aficionados(as). Longe de poder concluir mas tendo que fechar este artigo vale lembrar que em nossa contemporaneidade, a fala de Quito definindo sua proposta estética como 'a busca da diversidade em meio à adversidade' merece atenção.²⁵ E diferentes performatividades inclusive artísticas investem em conseguir essa atenção aqui e pelo mundo afora, em nossos tempos de choque de fundamentalismos e das novas imposições anti-éticas, racistas, sexistas e colonialistas.

'Alô, Deus? Que conteúdo, que corpo?' Correndo o risco da palavra, Tica Lemos, Cristiane Paoli-Quito e o Nova Dança 4 ampliam seu território interdisciplinar para aguçar as lentes sobre instintos humanos. Correndo os riscos da improvisação, as palavras não prendem o espetáculo *Palavra* e, transdisciplinares, liberam a poética do movimento. Você vai terminando uma leitura, o ponto não vem e

²⁵ SAMPAIO, 2003, p. D8.

Referências Bibliográficas

- A ALMA DO ATOR. *Revista E*, São Paulo, n. 9, ano 9, p. 16-21, mar. 2003.
- ARAÚJO, Antonio. A cena da criação. *Bravo!*, ano 5, n. 49, p. 20-2, out. 2001.
- BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. Trad. Stephen Heath. Nova York: Hill and Wang, 1977.
- BROOK, Peter. Le Diable cést lénnoi – propos sur le théâtre. Trad. Suzi Frankl Sperber. *Cabiers de Théâtre/Education*, n. 4, 1991. In: COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*. Dissertação (Mestrado em Práticas Interpretativas) – Universidade Estadual de Campinas. 2003.
- CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da UNICAMP / Imprensa Oficial, 2001.
- GIANNETTI, Cláudia. *Marcel lí Antúnez Roca: performances, objetos y dibujos*. Barcelona: MECAD, 1998.
- HIGGINS, Dick. *A Dialectics of Centuries*. Nova York / Barton: Printed Editions, 1978.
- KAYE, Nick. *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*. Amsterdam: Harwood, 1996.
- KELSO, Paul. Psychopath Gets Life for Beating Cell Mate to Death. *The Guardian*, 2 nov. 2000. p. 1-2.
- PIETRICOVSKY, Iara. Existe um teatro brasileiro?. In: VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Org.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: Artes Cênicas-IdA/UnB, 2004a.
- PIETRICOVSKY, Iara. A Cultura e as Políticas Públicas. In: VILLAR, Fernando Pinheiro; CARVALHO, Eliezer Faleiros de (Org.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: Artes Cênicas-IdA/UnB, 2004b.
- QUEIROZ, Cláudio José Pinheiro Villar de. Brasília: “arquitectónica” intercultural, herança e síntese de Modernidade (re)voluta, ou Aforismos sobre a ética no espaço. Tese (Doutorado) – Universidade de Brasília. 2003.
- QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro Villar de. Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989). Tese (Ph.D) – Universidade de Londres. 2001.

SAMPAIO, João Luiz. Arte e resistência na festa da APCA. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2003. p. D8.

STRATHERN, Marilyn. An Awkward Relationship: The Case of Feminism and Anthropology. *SIGNS*, n. 12, v. 2, 1987. p. 276-292.

VILLAR, Fernando Pinheiro. performanceS. In: CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003a. p. 71-80.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Interdisciplinaridades artísticas. In: PARANAGUÁ, Arão (Org.). *Visões da Ilha. Apontamentos sobre teatro e educação*. São Luís: UFMA, 2003b. p. 115-20.

VILLAR, Fernando Pinheiro. Palavras em movimento, ou o dia em que a Scotland Yard quase prendeu o La Fura dels Baus. *Anais do III Congresso Nacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Florianópolis: ABRACE, 2003c, p. 71-72.

Performance, suicídio e prática política

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
Manuela Ribeiro Barbosa
UFMG

Pressupostos Teóricos

O conceito de *performance* segue esperando por uma definição, mas considerando sua multiplicidade de significados, vamos desenvolver nosso estudo entendendo ser a *performance* uma ação preparada, eventualmente ensaiada e praticada no limite do real e do ficcional.

Não examinaremos, nesse ensaio, a *performance* em si mesma, mas limitamo-nos a observá-la em três testemunhos literários e um jornalístico. Buscaremos, segundo estes testemunhos, as características mais evidentes desses atos, eventualmente ensaiados e praticados no limite do real e do ficcional.

Utilizaremos também, nessa nossa reflexão, o conceito de *transgênero performático* desenvolvido por Ravetti, a saber:

O performático é encontrado com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, minha percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as

variantes da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro – românticos, barrocos, clássicos etc. – e, dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensados a partir da performance.¹

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 e sensações.²

Portanto, ao adotar a teorização de Ravetti, não nos preocupamos com fatos estritamente históricos ou políticos. Interessa-nos somente a construção das ‘cenas performáticas’, os recursos utilizados pelos protagonistas e os efeitos alcançados pelo ato praticado diante de uma ‘platéia’ sob a perspectiva de um ‘poeta’.³

Utilizamos aqui um pressuposto que pode, à primeira vista, parecer anacrônico: falar das utilizações de um conceito quando ele

¹ RAVETTI, 2003, p. 31-61.

² RAVETTI, 2003, p. 40-41.

³ O termo ‘poeta’ foi utilizado no seu significado grego: ‘criador’. O conceito de *performance*, em nossa discussão, passa pela ótica do artista que a narra. Misturam-se, portanto, o ato realizado e o ato como é narrado e, ainda, como é recebido através do pacto narrador-leitor. Seria discutível entender o suicídio, por exemplo, como um ato performático. Entendemo-lo dessa forma somente porque abordamo-lo a partir do texto literário. Para o conceito de *performance artística*, a que inclui um pacto entre o ator e o público espectador, indicamos VILLAR, F. performanceS. In: CARREIRA, A.; VILLAR, F. P.; GRAMMONT, G. de; RAVETTI, G.; ROJO, S. *Mediações Performáticas Latino-Americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. p. 71-80.

ainda não havia se estabelecido como tal. Todavia, insistimos nesse procedimento porque defendemos a idéia de que o ato performático é um ato natural do ser social e conseqüentemente, atemporal.

As três narrativas literárias aqui discutidas são a narrativa de Plutarco, em *Vidas*, sobre uma *performance* de Sólon na ágora de Atenas; a narrativa do livro de intrigas palacianas *Ester*,⁴ de autor desconhecido, sobre a *performance* da protagonista Ester frente ao imperador persa Artaxerxes e a narrativa do suicídio do presidente Getúlio Vargas – *performance agônica* – que se encontra na obra de Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*.⁵ Contudo, trabalharemos ainda com uma performance que ocupou as manchetes dos jornais brasileiros do dia 17/03 de 2004. Serão, portanto, quatro *performances* realizadas como ato político: duas acontecidas no mundo antigo – Sólon e Ester – e duas no Brasil. a primeira em 24 de agosto de 1954 e a segunda em 16 de março de 2004, ao fim da tarde na Galeria do Senado, em Brasília.

Em 50 anos (de 1954 a 2004) testemunhamos, definitivamente, uma transformação da performance. Getúlio leva seu ato às últimas conseqüências e enquanto *performer* faz da morte seu espetáculo. Edivaldo apenas simula o ‘fazer da morte um espetáculo’. Ainda assim, Edivaldo sensibiliza e comove – mesmo que temporariamente – uma classe considerada insensível aos dramas do povo brasileiro. Mais que isso, ele suscita uma outra performance – ‘a solidariedade do senado, valorada em R\$500,00’. Sua performance acaba por tornar-se uma denúncia da manipulação de que se servem as partes envolvidas: senadores e *performer*.

⁴ Existem duas versões do mesmo texto. Optamos pela versão da narrativa em língua grega porque, nela, a passagem selecionada para estudo é ricamente ampliada. A descrição (física e psicológica) é sutil e a cena é bem preparada e emocionante. O relato é narrado sem pressa, pormenorizadamente e de forma fluente. E o vocabulário é rico e variado. Para diferenças entre as narrativas gregas e hebraicas, ver Auerbach (AUERBACH, 1971, p. 1-20).

⁵ O Livro de Ester é de um autor desconhecido do séc. II a.C.; Plutarco escreveu no séc. I e Érico Veríssimo escreveu a primeira edição de *Incidente em Antares* em 1971.

BRASÍLIA. O desempregado baiano Edivaldo de Lima Araújo, de 35 anos, ameaçou se jogar da galeria do Senado no plenário, no fim da tarde de ontem. No meio da sessão, ele subiu no parapeito da galeria e começou a gritar, dizendo que estava com fome. Dirigindo-se ao presidente da Casa, José Sarney (PMDB-AP), Edivaldo fez um apelo dramático para pedir ajuda. Ao mesmo tempo, o baiano protestou contra o governo, afirmando que quando Sarney era presidente da República ele tinha emprego e não passava fome.

– Estou passando fome! Desde de manhã que não como nada!
– gritava Edivaldo. Edivaldo disse que procurara ajuda no gabinete do senador Antonio Carlos Magalhães (PFL-BA) mas não fora atendido. A assessoria de Antonio Carlos negou a informação. Quando um segurança tentou se aproximar, o desempregado ameaçou jogar-se no plenário, de uma altura de seis metros. Temendo o pior, Sarney determinou que os seguranças não se aproximassem e começou a conversar com Edivaldo, prometendo que tentaria ajudá-lo. Mas ele continuou protestando. Sarney pediu:

– Peço a Vossa Excelência que não pule! Venha falar comigo. Eu lhe garanto que vamos fazer o que for possível para ajudá-lo – dizia Sarney, designando uma comissão para buscá-lo. Um segurança, porém, foi mais rápido e imobilizou Edivaldo. Ao ser dominado, ele começou a se debater

– *Eu não sou ladrão! Estou com fome!*

Ao ser socorrido, Edivaldo uniu governo e oposição, que estão numa briga de foice no Senado. Ele foi amparado pelos senadores Romeu Tuma (PFL-SP), Aloizio Mercadante (PT-SP), Arthur Virgilio (PSDB-AM), Fátima Cleide (PT-RR), Ana Júlia (PT-PA) e Heloísa Helena (sem partido-AL). Com a sessão suspensa, foi atendido por um médico. Contou que é de Salvador, que está desempregado há dois anos e meio e que tem quatro filhos, um deles bebê. Confessou que já teve passagem pela polícia, mas não explicou o motivo.

– *Ele estava muito tenso. Foi um susto, mas acho que serve de alerta para todo mundo – disse Mercadante.*

Os senadores fizeram uma vaquinha e arrecadaram R\$ 500. Sarney pediu a Edivaldo que volte hoje a seu gabinete.

Quando a sessão foi restabelecida, Antonio Carlos criticou a condução do caso, provocando uma troca de farpas entre ele e Sarney. O pefelista disse que a segurança deveria ter sido chamada imediatamente e lembrou ter enfrentado situação semelhante quando presidia o Senado:

– Isso não é um bom precedente. Agora, qualquer pessoa vai subir na galeria para chegar ao plenário.

– Agi pensando no aspecto humano da questão. Queria evitar um incidente que poderia ficar, lamentavelmente, na memória de todos nós – respondeu Sarney.⁶

De acordo com as narrativas escolhidas, nenhuma dessas manifestações constituiu-se, aparentemente, como um grande espetáculo organizado. Foram atuações isoladas, inseridas no cotidiano, que, pela habilidade dos *performers*, prestaram-se a um objetivo real e imediato; significaram uma estratégia para a solução de um conflito social, econômico ou político, e, finalmente, mudaram o rumo de um processo histórico – exceto o episódio de 16 de março em Brasília. Ressaltamos que Ester, Sólon e Getúlio agiram solitariamente, porém, no caso de Edivaldo, pode-se dizer que seu ato ao limite do ‘salve-se quem puder’. De qualquer modo, o envolvimento pessoal de cada um – que por algum motivo expressou *performaticamente* suas angústias e que correu o risco do ‘ato’⁷ – possibilitou a

⁶ *O Globo*. 17 mar. 2004. Primeiro Caderno.

⁷ Sugerimos para a reflexão acerca do ‘risco físico’ o estudo de Carreira (CARREIRA, VILLAR; GRAMONT; RAVETTI; ROJO, 2003, p. 21-30). Carreira apresenta observações interessantes sobre a experimentação do risco físico na *performance* teatral e da incorporação da possibilidade de uma catástrofe eminente na encenação. Segundo ele, ‘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.’ Ora esta situação de risco levada às últimas conseqüências é elemento constitutivo dos atos aqui discutidos os quais vão para além da representação de um ‘ato’. Ester infringe uma lei que prevê a punição do culpado com pena de morte; Sólon corre o risco de tornar-se um político estigmatizado e desacreditado e Getúlio, visto como ápice, representa o papel de político mártir que apresenta a prova de suas boas intenções: o suicídio.

maximização de tensões numa espécie de ‘corporificação’ da aflição de um coletivo que esteve, até aquele momento, mantido sob controle por meio de força ou pressão. Dessa forma Sólon subverte um silêncio coletivo e impõe a reinstalação de um debate proibido por lei; Ester faz revogar a lei imposta por Haman contra o seu povo e Getúlio Vargas declara vitoriosamente: “À sanha dos meus inimigos deixo o legado da minha morte. Levo o pesar de não ter podido fazer pelos humildes tudo aquilo que desejava.” Um desconhecido desempregado baiano sai nas primeiras páginas dos jornais brasileiros.

De Getúlio Vargas, todos somos testemunhas de que, com sua *performance*, ainda hoje, entre seus contemporâneos, Getúlio continua sendo o ‘pai dos pobres’.⁸

As performances

1. Ester⁹

A primeira *performance* será a de Ester, uma jovem hebréia que se torna rainha da Pérsia. No relato, salvo Artaxerxes, todas as personagens são, ao que tudo indica, fictícias. Em breve resumo, a história é a seguinte: Artaxerxes, imperador persa, durante uma festa diplomática manda vir para exibição pública sua mulher Astin. Ela se recusa a obedecê-lo. Ele, por sua vez, sente-se humilhado. Por causa disso, Artaxerxes manda procurar pelo império (127 províncias desde a Índia à Etiópia) outra mulher para si. Ester foi escolhida entre muitas. Seu tio e tutor, Mardoqueu, no desenrolar da história, tornar-se-á inimigo de Haman, o principal ministro do imperador. A inimizade entre os dois homens nasce das honras conferidas a Mardoqueu por causa da denúncia de dois eunucos que tramavam a morte do imperador e, ainda, em razão da constante recusa de

⁸ Com relação ao título que lhe foi conferido popularmente, Veríssimo (VERÍSSIMO, 1994, p. 85) faz uma crítica incisiva.

⁹ ANÔNIMO, séc. II a. C. cap. 4-8.

Mardoqueu a se prostrar diante de Haman. Ofendido pelo não reconhecimento de seu poder, Haman procura prejudicar Mardoqueu e seu povo. Chega a conseguir permissão de Artaxerxes para o extermínio de toda a nação hebraica dispersa pelo império persa. Mardoqueu, porém, ao tomar conhecimento do fato, exige a intervenção de Ester. A partir daí começamos.

1ª *performance* do livro de Ester. Ator: Mardoqueu. Figurino: Mardoqueu rasga suas roupas, veste-se de saco, cobre a cabeça de cinza. *Performance* propriamente dita: caminhada pela rua principal da cidade com gritos altos e ‘recolhimento solitário’ à porta do palácio de Artaxerxes. Palavra de ordem: ‘Suprime-se uma nação inocente’. Efeito: Ester é persuadida a tomar defesa dos judeus.

2ª *performance* do livro de Ester. Ator: Ester. Figurino: 1º momento – vestes de luto (para falar com Deus): cabeça coberta de cinzas e imundície, corpo ‘humilhado’, cabelos emaranhados. 2º momento – vestes de glória (para falar com Artaxerxes). *Performances* propriamente ditas: 1º momento – oração humilde para pedir socorro, coragem para apresentar-se ao imperador sem ser chamada¹⁰ e inspiração para agir. 2º momento – mediação junto a Artaxerxes.

Frente a Artaxerxes, Ester se vale de sua condição de mulher. Explora a diferença, não só de poder, mas, sobretudo, de gênero. Sua representação sustenta-se na fragilidade, na submissão e na beleza. Evidentemente, essa idéia corresponde a um estereótipo de feminino. Entretanto, esse estereótipo fornece à protagonista os meios para construir sua personagem de forma convincente.

Pensemos sobre a fragilidade: concretamente ela foi preparada pelo jejum que antecedeu à visita ao imperador, porém é muito pouco provável que Ester – esposa escolhida – tivesse um organismo doentio. Sua fraqueza é intencional (pois é oriunda de uma decisão consciente) embora não seja falsa (pois decorre do jejum prolongado).

¹⁰ Cf. Ester, 1, 9-22 e 4, 11.

Como aparato cênico Ester elege seu séquito, seus atores coadjuvantes, suas duas damas de honra. Exibindo sua fraqueza, a rainha apóia-se em uma das damas enquanto a outra carrega a cauda de seu vestido. Sua entrada será solene, bela e inofensiva.

Reflitamos agora sobre a submissão. Sabemos que qualquer um que se apresentasse ao imperador sem ser chamado, como registramos na nota 4, seria punido com pena de morte. A possibilidade de um dano físico irreparável, no nosso entender, reforça o caráter da protagonista. De fato, ela pratica um ato de rebeldia: mostra-se sem autorização. Curioso é que, desobedecendo, Ester cria uma imagem eficaz de subserviência e docilidade. Na verdade, Ester age como sua antecessora. Porém, a infração cometida vem revestida de submissão. Certamente, na solução dessas rebeldias, Artaxerxes dilui a ação de Astin em um caso paradigmático, um problema geral, uma relação de gênero.¹¹ No caso de Ester, Artaxerxes mostra-se inquieto, perturbado, pessoal e benevolente: *Não morrerás, nossa ordem concerne ao comum*. Movido pela imagem inofensiva, submissa e bela de Ester, Artaxerxes justifica a jovem e, assim, evita a sua punição.¹²

Finalmente, resta analisar a utilização da beleza como um instrumento *performático*. O texto refere-se a 'veste de glória' e 'auge de sua beleza'. Não nos estenderemos muito nesse aspecto por considerá-lo óbvio demais. Ester fez-se bela e o belo visível é sempre argumento imbatível. Entretanto a exibição de sua beleza não se dá de maneira vulgar. O belo é visto porque se faz presente A assunção

¹¹ O imperador explica a punição de Astin afirmando que a sua atitude seria seguida todas as mulheres do Reino, o que ele considera funesto. Assim, seu agir manifesta a oposição masculino-feminino; e, nessa condição, a rainha está, como todas as mulheres, sujeita às regras que recaem sobre o gênero. Ester 1, 17-22.

¹² Nesse momento, Artaxerxes deliberadamente diferencia Ester de um gênero comum. Por ser a escolhida, ela está sujeita apenas à vontade do imperador da Pérsia. Essa conquista, conquanto extraordinária, não é gratuita, pois é mérito de Ester identificar um ideal de esposa agradável ao imperador e, a partir de então, apresentar-se-lhe na forma de seus desejos. Ester, 4D, 9-16.

de uma atitude oposta à de Astin – que se recusa a ser exposta como objeto de exibição do rei – é a estratégia menos importante no caso da beleza. A novidade apresentada por Ester é sutil. A rainha usa a sua aparência sem alarde, silenciosamente. Por outro lado, concomitantemente, expressa com palavras a beleza do imperador: *Senhor, o teu rosto é cheio de encantos*. Assim, todas as regras foram subvertidas (a aparição não consentida diante do imperador; o galanteio, que é iniciativa daquela que devia ser admirada e finalmente o convite dirigido ao imperador para um banquete) e com tais artifícios, a submissão do imperador¹³ será alcançada. O ‘ato’ performático de Ester estendeu-se em duas noites de banquetes oferecidos a Artaxerxes e Haman. Só então a rainha revela seus pedidos/desejos ao esposo.¹⁴ Sem dúvida, o teatro/*performance* foi alternativa para uma situação política delicada. A exibição de Ester – assumida publicamente para um determinado fim, a preservação da nação hebraica – culminou com a total submissão de seu esposo e a revogação do édito de Haman.

2. Sólon (PLUTARCO)¹⁵

Sólon foi um poeta e estadista grego da chamada época arcaica (séc. VI a.C.). O texto da *Vida de Sólon*, de Plutarco, é um dos principais *testimonia* advindos das notícias relativas à sua importância. A tradição coloca-o entre os ‘sete sábios’ da antiguidade.¹⁶ Plutarco informa-nos que o estadista pertencia a uma família notável e com antecedentes míticos.¹⁷ Aristóteles¹⁸ confirma a posição social de sua

¹³ ESTER, 5, 5.

¹⁴ ESTER, 7, 3.

¹⁵ Séc. I, Sol. 8, 1-3.

¹⁶ Cf. Heródoto, *Histórias*, Livro I, 29-30.1; Plutarco, *Banquete dos Sete Sábios*.

¹⁷ Descendente de Codro, rei da Ática cuja linhagem recua até Neleu e Poseidon. Cf. Delfim Leão (LEÃO, 2000, p. 241).

¹⁸ *Constituição de Atenas*, 5, 3.

família. Dentro desse quadro de prestígio, o acontecimento provocado por essa ‘personagem’ não deixa de ser singular. A simulação de loucura – caso não fosse entendida pela platéia como *performance* – poderia ter causado danos irreparáveis ao futuro do estadista no campo da política. É exatamente a percepção desse risco pela platéia que torna o ato de Sólon uma prova de seu compromisso e seu empenho para com o sucesso da cidade de Atenas.

Almejando a reconquista de uma ilha de importância comercial estratégica para os gregos, Sólon criará uma *performance* inusitada no panorama da época. Resumidamente, vejamos: Atenas e Mégara disputaram a ilha de Salamina por longos anos. Após a perda da supremacia ateniense, tem-se notícia de um decreto que proibia a retomada das hostilidades de Atenas com Mégara. Nessa ocasião, Sólon contorna o problema através de um ato performático bem sucedido, o qual lhe garantiu projeção política e social suficiente para uma ascensão ao arcontado. A estratégia consistiu em fazer espalhar o boato de que ele próprio tivesse perdido a razão.¹⁹ Dessa forma, foi-lhe possível abrir mão de seu papel político e assumir um outro papel, o de louco, bobo. Esses papéis estariam, de certo modo, próximos a outro que, na realidade, Sólon também exercia em seu cotidiano, o de poeta.²⁰ Enquanto homem político, mesmo com justa argumentação, era-lhe proibida a menção do conflito. Na circunstância criada pelo boato – Sólon teria enlouquecido – já não lhe competia mais fazer em praça pública um discurso político. Todavia, tendo-se assumido poeta, são-lhe permitidos frente a uma platéia a *mimesis*, o canto, a fantasia, o riso, o chiste. Plutarco registra os passos da recitação pública. Percebe-se, então, um cuidadoso preparo: a criação do boato, a composição do texto a ser recitado em segredo e sua memorização.

¹⁹ A loucura fingida de Sólon, além de Plutarco, foi transmitida por Diógenes Laércio e Aristóteles. Antecedente mítico desse tipo de *performance* seria Ulisses. Cf. Delfim Leão (LEÃO, 2000, p. 261ss.).

²⁰ O poeta, no *Fedro* de Platão, é um ser naturalmente possuído pela loucura poética.

A performance propriamente dita: Sólon precipitou-se para a ágora, subiu a pedra dos arautos como se estivesse num palco e fingiu falar de improviso a elegia composta. Figurino: um gorro na cabeça para distingui-lo, de acordo com o costume, como doente ou pessoa inadequada. O gorro podia ser uma espécie de barrete que se colocava para na cabeça para manter o calor.²¹

Enquanto Sólon canta, seu encômio habilmente transforma-se em exortação para o resgate da ilha. A caracterização de Sólon como 'insano' permitiu-lhe romper regras sociais e infringir a lei promulgada sem que a platéia – os cidadãos atenienses – percebesse a intenção inicial do ato. Por conseqüência, todos ouviram a palavra 'do louco' e se comoveram a ponto de aderirem ao partido do *performer* de modo que, narram os *testimonia*, incitados pelo canto, os atenienses revogaram a lei que proibia a reivindicação da ilha como território ateniense, retornaram à guerra contra Mégara pela posse de Salamina e entregaram o comando da ação para Sólon. O descobrimento de tudo isso é Sólon que reconquista a ilha e candidata-se com sucesso ao arcontado.

3. Getúlio Vargas²²

Em nosso contexto de estudo, permitimo-nos considerar o suicídio de Getúlio como um *transgênero político-performático*. O trecho que antecede a narrativa do suicídio é preparatório para a instauração do espaço cênico no romance. A seqüência descritiva dos efeitos do suicídio de Getúlio no povo brasileiro é mantenedora dessa dramaticidade instaurada. São utilizados termos e expressões relativas a voz, movimento, efeitos e sensações (*as fanfarras* do repórter Esso, a *voz bem timbrada* do seu locutor, a sua *entonação dramática*, a *dramática reunião* do Ministério, a declaração com *voz firme* do presidente). O *transgênero performático*, no romance, se instaura como o *soar da charanga* do Repórter Esso e a *voz* do locutor.

²¹ Cf. Delfim Leão (LEÃO, 2000, p. 258-262).

²² VERÍSSIMO, 1994, p. 83-91.

Fecham-se as cortinas com *performance agônica* de Getúlio um dos momentos mais *trágicos* – na descrição de Veríssimo – da vida do Brasil. Os comentários acerca do ato são: *a nossa História não é rica em dramas pessoais*, isso chega a parecer *tragédia grega* (2 vezes), é uma *dramática notícia*, o ato provocara reações em todo o país, Getúlio *apresenta-se* como um mártir. ‘Vejamos’ a *performance agônica de Getúlio*. A narrativa tem início com um ensaio dirigido por Dona Quitéria ao telefone com Tibério.²³

Recurso: *usa a imaginação, imagina a hora*. Processo/laboratório de ator: *a solidão do Homem; Getúlio, homem de vergonha, desiludido porque sofreu um golpe brutal, passou a noite em claro; passeando dum lado para outro, de madrugada, de pijama... sozinho; assinou o pedido de licença; se recolheu aos seus aposentos; vestiu o pijama e ficou sozinho, pagou todos, todos os seus pecados....* Construção da cena: *Getúlio sozinho, andando dum lado para outro; escreve o bilhete de despedida; se vestiu... e se deitou... e pegou o revólver... e encostou o cano no peito, à altura do coração*. Construção do cenário: *quarto horrível; coisa mais impessoal e fria deste mundo; nenhum quadro nas paredes, nenhum vaso de flores*. Gênero do drama: *tragédia grega; um dos momentos mais trágicos da vida do Brasil; dramas pessoais*.

A direção de Quitéria/Veríssimo é bem firme e o uso da imaginação bem conduzido através da descrição dos atos do presidente, do uso do espaço cênico imaginário e da sugestão para entender o ato como uma tragédia grega. Na seqüência de sua fala, que registramos em ‘efeitos da *performance*’ Quitéria sugere ainda uma construção mítica da ação.

Efeitos da *performance* no povo brasileiro – segundo Quitéria ao telefone com Tibério:

- em Tibério: *...dor mesmo não sinto. Mas a notícia me deixou meio sem fôlego.*
- no povo em geral: *todo mundo ficou abafado; o Brasil inteiro está reagindo; uns sentimentais; Um povo como o nosso adora as*

²³ VERÍSSIMO, 1994, p. 85-7.

meias soluções, as compressas d'água quente. Nada é sério mesmo, neste país. Quando alguém como o Getúlio adota uma solução final, irremediável, todos perdem a cabeça. Não sei se será um bem ou um mal.; Este é um dos momentos mais trágicos da vida do Brasil. A nossa História não é rica em dramas pessoais.

- em Zózimo: *...sentiu mal. Foi para a cama e tomou um calmante.*
- em Briolanja: *...soltou o pranto.*
- a vingança geral, a *volta por cima de um fracassado*. Segundo Tibério Getúlio *salva-se como homem e como estadista, encontra uma saída honrosa para uma situação pessoal difícil, apresenta-se como um mártir do povo, candidata-se à História, vinga-se dos inimigos, atira neles o seu próprio cadáver, e entrega a João Goulart e ao PTB um programa político e uma bandeira de guerra. Tudo isso, segundo Tibério, são bandeiras ensangüentadas.*

A *performance* de Tibério ao ler a carta testamento de Getúlio.

Preparo da cena e solenização do ato: 1. Tibério tira do bolso um recorte de jornal que reproduzia na íntegra a já famosa *carta testamento*. 2. Tibério pergunta: *Vocês leram direito essa carta* e informa *É um documento infernal. Representa o último e maior golpe político do Homem. Custou-lhe a vida, é verdade, mas foi mais uma vitória do mago de São Borja*. 3. Tibério exorta os *espectadores* e soleniza a cena: *Escutem... (...) Pôs os óculos, pigarreou e leu a carta inteira, dando ênfase especial à ... (...) Tibério Vacariano tornou a repor no bolso o recorte de jornal e os óculos. Sem dúvida, Veríssimo aqui é um firme diretor de cena.*

4. Edivaldo

A construção da cena: gerada a partir do imprevisto. Semelhantemente a Ester, o desempregado baiano subverte a relação de poder no Senado a ponto de o presidente da casa chamá-lo de 'Vossa Excelência' e tratá-lo como um colega senador. A frase 'Peço a Vossa Excelência que não pule!' revela a subversão estabelecida.

Os atores: De um lugar de espectador do plenário, Edivaldo abandona a passividade exigida nas galerias e ‘rouba a cena’, faz-se estrela. Os verdadeiros atores da casa – os senadores – colocam-se em situação de espectadores atemorizados, sujeitos até mesmo à marcação dos movimentos corporais do performer. A cena tem início com uma oportuna *captatio benevolentia*. O performer conquista a sensibilidade do presidente da casa ao afirmar que quando ‘Sarney era presidente da República ele tinha emprego e não passava fome’. Além disso, Edivaldo serve-se de apelos dramáticos (‘Estou passando fome!’); envolve o nome do Senador Antônio Carlos Magalhães, ex-presidente do senado e baiano como ele e obtém de Sarney a promessa de que receberá ajuda antes mesmo da averiguação de sua real situação.

Efeitos alcançados: Os senadores fizeram uma ‘vaquinha’ e arrecadaram R\$ 500. Sarney pediu a Edivaldo que ‘volte hoje a seu gabinete’. O senador Antônio Carlos Magalhães manifestou ‘a briga de foice’ que corre nos bastidores do senado’ e criticou os procedimentos do presidente da casa, mostrando a fragilidade de seu opositor: ‘Isso não é um bom precedente. Agora, qualquer pessoa vai subir na galeria para chegar ao plenário.’

Recebidos os R\$500,00 dos senadores (alguns jornais dizem R\$300,00) a notícia que temos do dia 19/03 é a que citamos abaixo:

Homem que ameaçou se matar no Senado reapareceu sem os R\$ 300 que ganhara O desempregado Edivaldo de Lima Araújo, que na terça-feira ameaçou se jogar da galeria do Senado alegando que estava passando fome, só reapareceu em casa na madrugada de ontem. E pior, sem um centavo sequer dos R\$ 300 que ganhou de alguns senadores, que ficaram sensibilizados com sua história.

A mulher de Edivaldo, Ana Célia dos Santos, ficou decepcionada com o sumiço do dinheiro. Ela planejava usar os R\$ 300 para pagar os aluguéis atrasados e comprar comida para os quatro filhos. Edivaldo contou à mulher que foi levado a uma delegacia onde ficou sem o dinheiro. Ana Célia não acreditou, ainda mais depois que soube pelos seguranças que o marido fora deixado na rodoviária terça-feira.

Na quarta-feira, a pedido do presidente do Senado, José Sarney (PMDB-AP), que chegou a oferecer um emprego a Edivaldo, servidores da Casa foram procurar o desempregado em casa, em Cidade Ocidental (GO), a 45 quilômetros de Brasília.

O Senado descobriu que Edivaldo responde a um inquérito por ameaça de morte à ex-mulher, Neide Rodrigues de Souza. Sarney recuou ontem de sua oferta de emprego. Os senadores que souberam dos desdobramentos da história lamentaram.

– Eu mesmo dei cinquentinha – disse o líder do PSDB, Arthur Virgílio (AM).

– Isso é deplorável! Quanto o Parlamento pára para refletir sobre um drama que está sendo enfrentado atualmente por milhares de brasileiros, somos informados de que fomos enganados – lamentou Tião Viana (PT-AC).²⁴

É triste pensar que tudo ‘acabou em pizza’, contudo o governo ficou exposto, já que as mazelas sociais tornaram-se espetáculo também nos jornais internacionais.

Conclusão

Foram apresentadas quatro narrativas de performances das quais uma, a atuação do político brasileiro, guarda até hoje seu impacto. Acreditamos que tais atos performáticos, por estarem no limiar do real e do teatral são geradores de força de poder. O envolvimento pessoal, o engajamento com uma causa e o sucesso só são obtidos se houver boa mistura de imaginação, ousadia, arte, verdade e sonho. Mas gostaríamos de deixar registrado no final de tudo uma análise feliz de Veríssimo:

Um povo como o nosso adora as meias soluções, as compressas d’água quente. Nada é sério mesmo, neste país. Quando alguém como o Getúlio adota uma solução final, irremediável, todos perdem a cabeça. Não sei se será um bem ou um mal.

²⁴ *O Globo*, primeiro caderno.

Julgamos o diagnóstico de Veríssimo muito acertado. É doloroso encarar essa radiografia e perceber a doença. Mas o trecho do romance brasileiro aqui estudado, serviu, em um crescendo de seriedades *performáticas* que veio desde a antiguidade, para mostrar a seriedade do ato teatral levado às últimas conseqüências, a saber, a ação solitária – e não solidária – de um ator do cotidiano para mudar a realidade que se lhe impõe.

A performance de Edivaldo troça da seriedade e por isso deve entrar no arquivo do comportamento do brasileiro do século 21 como uma marca da pós-modernidade.

Referências Bibliográficas

ANÔNIMO. Ester. In: *Bíblia – tradução ecumênica*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

ARISTÓTELES. *La costituzione degli ateniesi*. Milano: Oscar Mondadori, 1991.

AUERBACH, E. A cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 1-20.

CARREIRA, André; VILLAR, Fernando Pinheiro; GRAMMONT, Guiomar de; RAVETTI, Graciela; ROJO, Sara. *Mediações Performáticas Latino-Americanas*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

HILDEBRANDO, A., NASCIMENTO, L. & ROJO, S. *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.

LEÃO, Delfim. *Sólon: ética e política*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2001.

PLATÃO. *Fedro*. Lisboa: Edições 70, 1997.

TAYLOR, D. Performing Gender: Las Madres de la Plaza de Mayo. In: TAYLOR, Diana; VILLEGAS, Juan (Ed.). *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin America*. Durham, NC: Duke UP, 1994, p. 275-305.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. São Paulo: Globo, 1994.

INTERNET

<http://www.senado.gov.br/radio/radioAgenciaNOT.asp#Noticias%20Anteriores>

http://www.elpais.com.uy/04/03/16/ultmo_84687.asp

http://www.oestadoacre.com.br/Ultimas_32278.htm

Apêndice – trechos literários para compreensão do estudo

1. Livro de Ester

Ester, a rainha, presa de um combate mortal, buscou o refúgio junto do Senhor. Depois de ter tirado suas vestes de glória, ela vestiu vestes de aflição e de luto; em vez dos perfumes de luxo, cobriu a cabeça de cinza e imundícies; humilhou duramente seu corpo, e tudo o que ela ornava alegremente, recobriu com seus cabelos emaranhados.

(...)

Ao fim de três dias, eis o que se sucedeu:

Quando ela parou de rezar, tirou suas vestes de penitente para pôr sua veste de glória. Depois, com todo o seu fausto solene, após ter invocado Deus que vê tudo e que salva, tomou consigo as duas damas de honra.

Apoiou-se numa delas, como se estivesse enfraquecida, enquanto a outra a seguia carregando a cauda de seu vestido. Ela estava toda enrubescida, no auge de sua beleza, tinha o ar sorridente como ma apaixonada, mas o coração trancado de medo.

Depois de ter transposto todas as portas, postou-se Dante do rei. Ele estava sentado no seu trono real, revestido de todos os adornos de suas aparições solenes, todo coberto de ouro e de pedras preciosas: inspirava grande terror.

Ele levantou o rosto inflamado de glória, e, no auge do furor, lançou um olhar.

A rainha prostrou-se no seu estado de fraqueza, mudou de cor e inclinou a cabeça sobre a da dama de honra que a precedia.

Ora, Deus mudou o espírito do rei para conduzi-lo à mansidão. Inquieto, este saltou de seu trono e a tomou em seus braços, até que ela se refizesse. Ele a confortava com palavras apaziguadoras: "Que há, Ester? Sou teu irmão: tem confiança! disse-lhe. Não morrerás; nossa ordem concerne ao comum. Aproximate!" Levantou então o cetro de ouro, pousou-o sobre o seu pescoço, depois abraçou-a e disse: "Fala comigo." Ela lhe respondeu: "Eu te vi, Senhor, tal como um anjo de Deus e meu coração se perturbou de medo da tua glória; pois és admirável, Senhor, e teu rosto é cheio de encantos." Mas enquanto falava, ela desmaiou de fraqueza. O rei ficou perturbado e todo o seu séquito a reconfortava.

O rei, então, lhe disse: "Que desejas, Ester? Qual é o teu pedido? Até a metade do meu Reino, tu o terás." Mas Ester respondeu: "Para mim, hoje, é um grande dia. Se for do agrado do rei, que ele venha, ele e Haman, ao banquete que organizarei hoje."

2. (Plutarco, Sol. 8, 1-3). A tradução de Plutarco é de Delfim Leão²⁵

Ora, quando os Atenenses se cansaram de alimentar uma guerra morosa e desgastante contra os Megarenses por causa da ilha de Salamina, proibiram por lei que alguém voltasse a propor, por escrito ou de viva voz, que a cidade reivindicasse Salamina, sob pena de morte. Então Sólon, sem poder suportar a vergonha e ao ver que muitos jovens apenas aguardavam um sinal para recomeçar a guerra, mas sem se atreverem a tomar a iniciativa por causa da lei, fingiu que tinha perdido a razão, espalhando-se pela cidade, a partir de sua casa, o rumor de que andava fora de si. Entretanto, compôs em segredo uma elegia, aprendeu-a de forma a recitá-la de memória e, de improviso, precipitou-se em direção à ágora, com um pequeno gorro na cabeça. Acorreu uma grande multidão e ele, subindo à pedra dos arautos, entoou a elegia que começa desta forma:

“Eu mesmo vim, como arauto, da adorável Salamina
e compus um canto, sortilégio de palavras, em vez de um discurso.”

Este poema intitula-se Salamina e consta de cem versos elaborados com grande beleza. Assim que terminou o canto, os amigos de Sólon começaram a louvá-lo, ao mesmo tempo que Pisístrato, em especial, incitava os cidadãos e os exortava a obedecerem às suas palavras: eles revogaram a lei e reacenderam a guerra, depois de confiarem o comando a Sólon.

3. Érico Veríssimo, *Incidente em Antares*

De repente soaram as fanfarras do Repórter Esso, e a voz bem timbrada do seu locutor fez-se ouvir, com entonação dramática:

Rio. Urgente. O Sr. Getúlio Vargas acaba de licenciar-se da Presidência da República pelo período de três meses.

“O quê?” – exclamou Tibério. O locutor, porém, não lhe respondeu, continuando:

No decorrer da dramática reunião do Ministério, esta madrugada, o Sr. Getúlio Vargas repeliu a proposta de renúncia que lhe foi transmitida pelo Gen. Zenóbio da Costa, Ministro da Guerra, em nome dos chefes militares. Em certo momento, voltando-se para o gen. Mascarenhas de Moraes, o Presidente declarou com voz firme: “Já que os senhores não decidem, eu vou decidir. Desde que a situação se mantenha calma, eu pedirei uma licença. Entretanto, se os rebeldes vierem até a porta do Palácio do Catete, só me levarão morto”. A notícia da licença do Presidente Getúlio Vargas foi anunciada às quatro horas e quarenta e cinco

²⁵ LEÃO, 2001, p. 256.

minutos da manhã de hoje. Assumirá a chefia do governo o Vice-presidente, Sr. João Café Filho.

Tibério andava agora dum lado para outro, diante do rádio, já desatento às palavras do locutor e murmurando: “Não é possível! Licença de três meses? Qual! Isso é sinônimo de renúncia. O Getúlio está liquidado. Ou então tem algum plano diabólico para voltar ao Catete de novo nos braços do povo, contra o Exército, contra tudo!”

(...)

Quando, cerca das oito e meia da manhã, tornou a soar a charanga do Repórter Esso, Tibério teve um sobressalto e correu para junto do rádio, com um mau pressentimento a apertar-lhe o peito, dificultando-lhe a respiração. De novo a voz do locutor:

Rio. Urgente. O Presidente Getúlio Vargas acaba de suicidar-se com um tiro no coração, às oito horas e vinte e cinco minutos, em seus aposentos particulares do Palácio do Catete.

Tibério ficou estonteado. Não conseguiu entender as palavras que a seguir o locutor pronunciou. Deu uma volta sobre si mesmo, deixando o cigarro cair. Teria ouvido direito? *O Getúlio tinha metido uma bala no coração...* Santo Deus! Era o fim do mundo... Sentou-se, afrontado, esforçando-se por escutar o repórter, que continuava a falar: *... foi encontrado um bilhete do próprio punho do Presidente: “À sanha dos meus inimigos deixo o legado da minha morte. Levo o pesar de não ter podido fazer pelos humildes tudo aquilo que desejava”.*

Lentas lágrimas escorriam pelo rosto do Velho Tibério Vacariano. Saiu a vaguear pela casa e acabou entrando outra vez no seu quarto. A mulher agora estava fechada no quarto de banha, em cuja porta ele bateu. “Que é?” – perguntou ela. “Lanja, o Getúlio se suicidou.” Um grito: “Quê?” E ele: “O Repórter Esso acaba de noticiar que o Dr. Getúlio meteu uma bala de revólver no coração. Está morto”. Curto silêncio. Depois se ouviu um pranto convulsivo vindo de dentro do quarto de banho. Tibério encaminhou-se para a cozinha.

Olhou para a cozinheira e, quase como quem faz uma queixa, disse:

– Dráusia, imagine que desgraça. o Dr. Getúlio se suicidou...

– Não pode ser! – reagiu ela, os olhos já assustados – Não pode ser! Ele não ia nos fazer uma coisa dessas.

– Mas fez. O rádio acaba de dar a notícia. Meteu uma bala no coração às oito e vinte e cinco da manhã. Não faz nem meia hora.

Por alguns instantes a mulata ficou calada. Seus olhos aos poucos se foram enchendo de lágrimas. Depois, com voz quase inaudível, disse:

– O corpo do Dr. Getúlio deve estar ainda quente... – Ficou um instante como que estupefada. – Eu dava tudo na vida pra poder encostar a minha mão na testa dele...

Tibério já lhe tinha voltado as costas para sair da cozinha, quando ouviu Dráusia perguntar a si mesma: “E agora, que vai ser dos pobres?”

(...)

Foi nesse momento que o telefone tilintou. Correu para o aparelho, segurou o fone, levou-o ao ouvido e, sem a agressividade habitual, disse: “Pronto”.

– É o Tibério?

– É...

– Aqui é a Quita. Escutaste a notícia?

– Que barbaridade! Pra mim foi como um coice de mula na boca do estômago. Ainda estou meio tararaca. Pobre país!

– Pobre homem!

– Foi o que ele ganhou por não ter sabido escolher seus amigos.

– (...)

– Quando ouvi a notícia da *licença*, pensei cá comigo: isso não fica assim. Imaginei que o Getúlio ia recuar para dar um bote mais forte na hora oportuna. Te confesso que pensei em tudo, menos em suicídio.

– Isso mostra como a gente nunca chega a conhecer direito as pessoas. Mas Tibé, uma coisa não me sai da cabeça... Este é um dos momentos mais trágicos da vida do Brasil. A nossa História não é rica em dramas pessoais.

– (...)

– É a coisa mais impessoal e fria deste mundo. Nenhum quadro nas paredes. Nenhum vaso de flores. (Só conheço o lugar por fotografias, mas é o quanto basta.) Vê bem, Tibério, usa a imaginação. O Getúlio passou a noite em claro. Assinou o pedido de licença e se recolheu aos seus aposentos, vestiu o pijama e ficou sozinho, Tibé, sozinho, andando dum lado para outro, decerto já compreendendo que não tinha sido licenciado, mas de novo deposto. Pra um homem de vergonha como ele isso deve ter sido uma coisa brutal... E o pior foi a sua desilusão de tudo e de todos. Já imaginaste a hora em que ele escreveu o bilhete de despedida... o momento em que se vestiu... e se deitou... e pegou o revólver... e encostou o cano no peito, à altura do coração...? Para quem teria sido o seu último pensamento?

– Uma barbaridade, Quita...

– Mas o que não me sai mesmo da cabeça é a solidão do Homem... passeando dum lado para outro, de madrugada, de pijama... sozinho naquele quarto horrível... Nessa hora pagou todos, todos os seus pecados...

– Uma coisa bárbara!

– Isso chega a parecer tragédia grega, Tibé.

– O quê?

– Tragédia grega.

– Ah, pois é...

– O homem traído, desmoralizado, sem ninguém... na rua o povo, pra quem ele era uma espécie de Deus, já meio virado contra ele... Tibé, precisas consultar o teu médico.

– Eu? Por que, mulher?

– Pelo telefone a gente percebe que a tua respiração não está nada boa. Sentes alguma dor no peito?

– Dor mesmo não sinto. Mas a notícia me deixou meio sem fôlego.

– Todo mundo ficou abafado. O Zózimo se sentiu mal quando ouviu o Repórter Esso. Botei ele na cama e dei-lhe um calmante. Como foi que a Lanja reagiu?

– Soltou o pranto.

– Pois é. Parece que é assim que o Brasil inteiro está reagindo. Somos todos uns sentimentais, Tibé. Um povo como o nosso adora as meias soluções, as compressas d'água quente. Nada é sério mesmo, neste país. Quando alguém como o Getúlio adota uma solução final, irremediável, todos perdem a cabeça. Não sei se será um bem ou um mal. Seja como for, que Deus tenha piedade da alma do Presidente.

– Amém – murmurou Tibério, automaticamente.

(...)

Nessa manhã, passada a emoção das primeiras vinte e quatro horas que se haviam seguido à dramática notícia, Tibério Vacariano podia já analisar a situação com seu olho frio de político. Compareceu como de costume à reunião das dez no laboratório da Farmácia Imaculada Conceição, na qual, como era de se esperar, o assunto exclusivo era o suicídio do Presidente Vargas e as reações que o ato provocara em todo o país.

Tibério tirou do bolso um recorte de jornal que reproduzia na íntegra a já famosa “carta testamento”, da qual Getúlio Vargas entregara uma cópia a João Goulart, logo após assinar o seu pedido de licença.

– Vocês leram direito essa carta? – perguntou o Cel. Vacariano ao chegar à roda. – É um documento infernal. Representa o último e maior golpe político do Homem. Custou-lhe a vida, é verdade, mas foi mais uma vitória do mago de São Borja. Escutem...

Pôs os óculos, pigarreou e leu a carta inteira, dando ênfase especial à seguinte passagem: *Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo. Tenho lutado de peito aberto. O ódio, as infâmias, a calúnia não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da eternidade e saio da vida para entrar na História.*

Tibério Vacariano tornou a repor no bolso o recorte de jornal e os óculos.

– Estão vendo? – disse. – O Getúlio com esta carta varre a sua testada, salva-se como homem e como estadista, encontra uma saída honrosa para uma situação pessoal difícil, apresenta-se como um mártir do povo, candidata-se à História, vinga-se dos inimigos atirando nos ombros e na consciência deles o seu próprio cadáver, e ao mesmo tempo (prestem bem atenção ao que estou dizendo!) ao

mesmo tempo entrega a João Goulart e ao PTB um programa político e uma bandeira de guerra. E como têm força essas bandeiras ensangüentadas! Já pensaram, como o Jango vai explorar daqui por diante, em seu proveito, esse testamento? Porque podem dizer o que quiserem do herdeiro político do velho Getúlio, mas burro ele não é. É um zorro que aprendeu as artimanhas de seu mestre e protetor.

Performance: fronteiras cênicas
Performance: fronteras escénicas

La *performance art* en América Latina¹

Sara Rojo
UFMG

La *Performance Art* nacida en los años 60-70 en Europa y Estados Unidos pasó a América Latina como un modelo artístico híbrido. Este modelo fue seguido, parcialmente, por algunos grupos experimentales, pues el desplazamiento trajo consigo los cambios propios del insertarse en otro contexto social. Sabemos que la globalización económica, impulsada por los centros, trae consecuencias culturales. Sólo que como cada comunidad posee ideologías e imágenes constituyentes de una visión cultural (o varias) que orientan tanto su producción artística como las lecturas teóricas o creativas realizadas dentro de esa comunidad, las teorizaciones y realizaciones se desplazan entre lo “local” y lo “global”.

Estoy entendiendo la *performance* artística como un hacer estético de frontera, que se define a partir de su carácter visual y artístico-sensitivo para otro. Este hacer posee un carácter colectivo y único en un presente determinado, por lo tanto varía de acuerdo a la relación que establece con estos términos. A esto habría que agregarle su

¹ Este trabajo forma parte de mi proyecto de investigación sobre teatro latinoamericano. Por lo tanto, es un desarrollo y ampliación de estudios previos.

conexión con la memoria, con lo perdido en el tiempo: especialmente a partir de la definición de Schechner de la performance como “comportamiento recuperado”.² Por otra parte, las palabras de Féral definen este evento como un objeto artístico, básicamente, contradictorio:

En hacerse-ver en hacer ver, la *performance* se sitúa en la permanencia: la del modelo y la de la copia, la del referente y la del signo, la del antes y la del después. Se sitúa en linealidad y recorre esta representación de la cual había querido apartarse. Esta representación, sin embargo tiene su origen en ella misma. De hecho mediante este juego de reproducción que ella sitúa en mitad de su corazón, la performance crea su propio origen. Ahora bien, juega a descomponer este origen, lo multiplica hasta el infinito, lo disemina hasta disgregarlo, asegurando la movilidad de todos los elementos del espectáculo en tanto que objeto y sujeto a la vez, observador/observado, enmarcador/enmarcado.³

La cita anterior nos remite a las teorizaciones de Artaud referente al teatro=vida (Artaud, 1971) de las cuales podemos inferir la diferenciación entre presentación y representación. En el primer caso creamos un objeto único y verdadero en sí que se conecta con el sentido existencial de nuestra vida y en el segundo corresponde a una reproducción, con menor o mayor verosimilitud, de la representación de un referente externo de la cotidianeidad íntima o del espacio público. La performance por su carácter fugaz y conectado con la memoria responde, en términos generales, al primer tipo de espectáculo.

Por otro lado, me parece relevante destacar su carácter liminar. En la década del 70 hubo un grupo de artistas que trabajó la performance como ritual de enfrentamiento entre la vida y la muerte: “Las autoagresiones, la extenuación, la búsqueda de las propias limitaciones, se convertían en caminos de exploración para el artista

² SCHECHNER, 1999.

³ FÉRAL en PICAZO, 1993, p. 218.

como hombre y como practicante del arte.”⁴ Es importante destacar que aún hay artistas que continúan realizando experiencias de ese tipo. Por ejemplo, el performer Gómez Peña produce instalaciones en las cuales muchas veces pone en riesgo su propia integridad: en 1994 se crucifica con otro actor en el puente frente al Golden Gate durante tres horas como una propuesta artística contra las políticas antiinmigrantes y antimexicanas del ex gobernador del estado de California, Pete Wilson⁵

Este carácter móvil, destructor de márgenes de la performance es el que provoca el diálogo con el teatro de las últimas generaciones. Considero tres elementos las bases de este intercambio: el cuerpo del actor como sujeto y objeto del espectáculo, el espacio como constructor y contenedor del evento y la relación con la memoria. De esta manera, entramos en los conceptos de duplicidad de funciones del sujeto que ya no puede ser visto sólo en términos naturales sino que también como un productor de pulsiones, en el de dramaturgia del espacio⁶ que plantea el hábitat del espectáculo como gestador fundamental del mismo y en el de comporta-miento recuperado de Schechner.⁷

Por su parte, Renato Cohen entrega como propias de la escena contemporánea una serie de características que podemos conectar con la performance por las reflexiones anteriormente enunciadas:

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

⁴ PICAZO, 1999, p. 25.

⁵ GÓMEZ PEÑA, www.hemi.ps.tsoa.nuy.edu

⁶ DE MARINIS, 2000.

⁷ SCHECHNER, 1999.

e obra (...) Certamente no contemporâneo, essas operações criativas vazam e são atravessadas por outras linguagens exógenas à cena teatral.⁸

Si quisiésemos hacer una genealogía de este diálogo surgirían en occidente, además de Artaud, las metodologías de Grotowski, la relación cuerpo-espacio que plantea Schlemmer en la Bauhaus, el cuerpo como objeto artístico en el *Body Art*, la libertad del acontecer en los *Happening*, la concepción del espectáculo como un *Work in Progress*, las *Performances Art* de Robert Wilson y entre otras la escritura rupturista de Samuel Beckett. Al interior de la comunidad cultural latinoamericana, que no coincide con la de las fronteras políticas pues caben en ellas, por ejemplo, los latinos en Estados Unidos, podemos establecer una historiografía propia en la que estarían las realizaciones a partir de los desplazamientos libidinales del actor-director brasileño José Celso Martínez Corrêa que se inician en la década del 60, las experimentaciones espaciales y circenses de Andrés Pérez en los 80/90 en Chile, las experimentaciones con el actor y con muñecos de Daniel Veronese en Argentina que alcanzan su apogeo los años 90 y la secuencia de los trabajos de Gerald Thomas en Brasil que para Renato Cohen constituyen un *Work in Progress*.⁹ Sin dejar de lado, la escritura de la argentina Griselda Gambaro que establece un nuevo mapa escritural a partir de los años 80, que solidifica textualmente la desconstrucción dialógica y espacial de una realidad latinoamericana fisurada y propone una salida a través de microacciones desestructuradoras gestadas por mujeres conscientes, o la textualidad del chileno Marco Antonio de la Parra que pone en acción en el palco, desde fines de los ochenta, los flujos psicológicos contradictorios estructurantes y desestructurantes del fragmentado sujeto “post moderno”.

Con esa genealogía a cuestas, que evidentemente es más amplia que lo expuesto aquí, se siguen sucediendo propuestas en

⁸ COHEN, 1998, p. XXV y XXIX.

⁹ COHEN, 1998.

América Latina que nos impulsan a relacionar la performance con el teatro, entre éstas están, en el ámbito de la escritura un corpus conformado por dramaturgos jóvenes. Entre ellos destaco Benjamín Galemiri (1957, chileno) y Walter Rosenzvit (1962, argentino). Ambos escritores forman parte de un teatro nuevo, reconocido por la crítica y el público *cult* latinoamericano. Se trata de dramaturgos, herederos del mundo presentado por Harold Pinter, Samuel Beckett, Griselda Gambaro, Marco Antonio de la Parra, etc. En sus textos observamos una fuerte presencia de la espectacularidad, del *flash back*, de la priorización de los sentidos, de la mitología, del metateatro, de la interculturalidad y de las citas, de la fragmentación y de la mirada oblicua sobre una realidad agrietada, de la valorización y crítica de la palabra como desestructuradora de verdades. En términos espaciales, la dramaturgia de estos autores se establece como una propuesta escénica del submundo entendido éste como lo sumergido, lo encerrado psicológica y físicamente (un ascensor en *El Coordinador*, una casa aislada en *África, /abunda/lejos/de aquí*). Gabriela Massuh refiriéndose a la nueva dramaturgia textual y espectacular argentina, en la cual se inserta Walter Rosenzvit, dice:

(...) Todas ellas se desarrollan en ámbitos mínimos, recovecos, escenarios ínfimos, intersticios a los cuales se accede como atravesando un laberinto iniciático (...) por lo general estas obras no duran más que una hora, sesenta minutos televisivos sin cortes, apenas el tiempo necesario para tolerar la incomodidad transformada en recurso. Este teatro se constituye en el antiespacio, la antideclamación, el anticuerpo todavía resistente de una sociedad devastada por la cultura del megaspectáculo (...) Van en contra del imperio del discurso único y la prepotencia de un estado cuya jactancia es haberse retirado de sus obligaciones naturales. Tal vez casi ninguno de ellos sea consciente de esta devastación o más bien, casi ninguno estaría dispuesto a admitir que eso que hacen se deja definir en términos políticos.¹⁰

¹⁰ MASSUH. Pag12.com.ar

Esta postura de no dejarse definir políticamente, no es nueva, pues viene siendo sostenida desde los ochenta por creadores como el chileno Ramón Grifféro. Este artista construyó un discurso en el cual postulaba al teatro post moderno chileno como una respuesta tanto contra el autoritarismo dictatorial del Estado como contra los modelos tradicionales de hacer teatro: “Así las posiciones de la teatralidad post moderna van a marcar una diferencia, señalar una resistencia y generar un discurso paralelo a los modelos de la resistencia teatral tradicional y aquel de la dictadura”.¹¹

Este tipo de producciones continúa siendo elítica e intelectualizada en la medida que los montajes que presenta son incluso más complejos que los del teatro gestado en la modernidad, pues requieren de una competencia intercultural para su descodificación. No basta con que estos textos rompan con las jerarquías del lenguaje para ser accesibles a la mayoría del público. En estas piezas, herederas del carácter móvil de la performance, podemos construir una lectura de nuestro continente a partir de la memoria, pero para hacerlo necesitamos de conocimientos previos. Por ejemplo, podemos leer el proceso de liberación del personaje sin piernas Alcestes/Ariadna,¹² en *África abunda lejos de aquí*, conjuntamente con el de Argentina, cuando se levanta simbólicamente en sus dos piernas anteriormente inexistentes y podemos también leer esa misma situación dramática en diálogo con el desdoblamiento de su marido, Próspero Mineo (*La tempestad* de Shakespeare) y asumir que el levantarse de Alcestes y la separación de su sombra de Próspero son el quiebre de una relación simbiótica. Todas esas lecturas y descodificaciones son posibles porque el proceso comunicativo no es transparente y la recepción está mediada, entre otras cosas, por los contextos sociales, culturales e ideológicos de los diferentes

¹¹ GRIFFERO, www.griffero.cl.

¹² En la mitología la primera es la que dio la vida por su marido y la segunda la abandonada por Teseo.

receptores. Lo que no significa, que no exista un corte en la semiosis determinado por las lecturas prioritarias y las ideologías en juego.¹³

En el ámbito espectacular también surgen vertientes interesantes que son susceptibles de ser analizadas dentro de la relación performance/teatro:

• Teatro y espacio

El director Antônio Araujo y el Teatro da Vertigem en Brasil. Este grupo paulista en los últimos diez años ha dedicado sus esfuerzos a una trilogía: *O paraíso perdido* presentado en una iglesia (con las consiguientes protestas), *O livro de Jó* en un hospital abandonado y *Apocalipse 1,11* en una cárcel también abandonada. Su estética está determinada por *collage* y predominio de imágenes dentro de una dramaturgia del espacio.¹⁴ Es en esos espacios donde los cuerpos de los actores trabajan con situaciones límites en términos morales y físicos: agresiones, dolor, castigo, y sexo conjugados con el objetivo de bombardear al espectador y direccionar su mirada a lo que está sucediendo dentro de una ciudad en la cual los márgenes pulsionan el centro desatándose, diariamente, niveles de violencia que van desde el asesinato a la muerte por hambre. Para Silvana García en *Apocalipse 1,11* hay “referências concretas, evocadas pela peça, em especial a repressão durante a ditadura militar e o massacre dos presos do Carandiru (1992)”.¹⁵

El montaje de Carlos Gradim, en Belo Horizonte, de la pieza *Amor y restos humanos* (2001-2002) basado en la obra de Brad Fraser *Restos humanos no identificados y la verdadera naturaleza del amor* de 1988 y dialogante con la película homónima de Denys Arcand (1941) Esta obra hace referencia a nuestro hipertexto que es en gran

¹³ STUART, 2003.

¹⁴ Dentro de esta estética es espacio es un productor de sentido y no un marco para el espectáculo.

¹⁵ GARCÍA, 2002, p. 33.

medida un espacio de sangre y mutilación silenciado. Este montaje se puede leer como un grito que surge, como el mismo Artaud soñaba, de un Arte que tenga la fuerza de la peste y que enfrente así la soledad, la deshumanización y se inscriba un tipo de teatro de reencuentro con la existencia. De esta manera, se puede llamar a este montaje performático porque el texto dramático en sí ya lo es, pues técnicamente se abre a múltiples posibilidades con sus diálogos rápidos y fragmentados interrumpidos por monólogos reflexivos de personajes y semánticamente instaura el debate existencial, como señalábamos anteriormente sobre nuestra perdida humanidad. La pieza dramática es una yuxtaposición de diálogos cortos, aparentemente sin conexión, pero que son estructurados en los trazos de la memoria. Trazos tanto de los personajes creados como del lector modelo de este texto que requiere ser construido con su usufructuario: se trata de una obra abierta en la cual los lazos y encajes posibles dependen, básicamente, de las priorizaciones o relaciones que se establezcan. Me refiero a las relaciones que se dan al interior del texto y a las que se gestan en la danza de los *constructos* culturales en cada espacio específico o inclusive a las que se producen en el gran baile al cual nos someten, queramos o no, los procesos globalizadores que permean la cultura occidental. Esta estética hecha de trazos, cuerpos, partituras, adquiere su dimensión performática en el espacio del montaje belorizontino. Marcos De Marinis definiría este evento dentro de la dramaturgia del espacio no sólo porque el lugar “é sempre, in qualche misura, *sogetto* e drammaturgico é sempre anche, in qualche misura, *oggetto* drammaturgico”,¹⁶ sino que también porque aquí el espacio dejó de ser un mero contenedor del espectáculo para ser su matriz constructora. De hecho, esta puesta parte de una inmensa estructura fija, creada por André Cortez, donde se puede esconder y develar sujetos, informaciones y pasiones; conformándose en un espacio donde se presentan, y no representan, los actores.

¹⁶ DE MARINIS, 2000, p. 34.

• Teatro y memoria

Esta vertiente de este diálogo aparece en trabajos como el de Pontífex y de Mayombe¹⁷ en Belo Horizonte que se construyen a partir de la relación entre mundos culturalmente diferentes. Lo que provoca una tensión en los procesos artísticos en dirección de búsquedas contextuales específicas. En el caso de Pontífex el puente se establece entre los ritos de iniciación del candomble con las técnicas Grotowskianas. Esa especificidad nos permite una lectura de los espectáculos producidos por Pontífex dentro del juego tensional cruzado en el cual fueron creados y a entender, en los términos de Jacques Chonchol, que las culturas no son la causa de una identidad, mas, sí “su consecuencia y su producto”.¹⁸ En otras palabras, como la consecuencia o el producto de las varias identidades que entran en juego en los procesos artísticos en un momento determinado de la historia y sobre las cuales el sujeto-artista no tiene, en términos absolutos, el control. Las propuestas artísticas de Pontífex y Mayombe, se desplazan al pasado para entender el presente, por eso entra dentro del concepto de performance de Schechner. Diana Taylor, a ese respecto, afirma: “Por performance se entiende lo restaurado, lo (re)iterado, lo que Richard Schechner llama *twice behaved behavior* – repertorio reiterado de conductas repetidas”.¹⁹ La pieza *Cain e Abel* de Pontífex es el retorno, que parte de la cultura occidental (la Biblia) y de los ritos africanos (movimientos, ritmos, candomble, etc.). Esa forma tensionada y creativa de dialogar con los modelos provenientes de Europa y de los Estados Unidos tiene historia. De hecho hubo, en los los 20 en Brasil, un movimiento fundamental: la *antropofagia*. Esse movimiento proponía, básicamente, devorar a cultura europea y expulsarla a través de un producto que llevase la marca del nuevo espacio. Eso no significa que Pontífex o Mayombe estén reproduciendo

¹⁷ Dirijo este grupo desde 1995.

¹⁸ 2000, p. 13.

¹⁹ *Hemisferio*. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>.

prácticas ya realizadas, por el contrario están creando un producto nuevo, que si bien tiene una genealogía evolutiva, se diferencia de ésta en que el punto de partida no siempre es el centro. Por ejemplo, en la penúltima producción de Mayombe, *Nossosnuestrosmitos. Primer estudio* (2002), fue la cultura precolombina: a partir de ella se dialogó con la mitología africana y con la mitología clásica. Estos trabajos se insertan dentro de la tendencia de los artistas latinoamericanos que están intentando producir un dialogo entre la memoria social representada por el repertorio con la historia oficial recogida por el archivo.²⁰ Diana Taylor refiriéndose al grupo peruano Yuyachkani dice: “Yuyachkani comprende a importância da performance como um meio de lembrar e de transmitir a memória social (...) pensar a performance como retenção da memória remete-nos à história”.²¹ De esta forma, el campo de trabajo es un espacio móvil, permeable y mutante. Este tipo de pesquisa es lo que vuelve posible, en el campo del arte, establecer una práctica artística con carácter de negociación²² de las producciones latinoamericanas con los centros artísticos. Podemos inclusive afirmar que es también una de las formas que posibilita crear alternativas, en el campo del Arte, a los valores impuestos por el mercado. Mayombe busca a partir de su lugar de enunciación, pero teniendo presentes las teorizaciones y producciones actuales (muchas de ellas directamente relacionadas con la Performance Art), un arte que retome el sentido de la existencia. En *Nossosnuestrosmitos. Primer estudio* (un espectáculo bilingüe – español, portugués) se utilizó un espacio de actuación tridimensional con polifonía de voces y lenguajes escénicos (danzas ritualísticas, rock, etc.) que circundó al espectador. Se buscaba crear un espectáculo que recuperase un comportamiento comunitario perdido en la individualización de la sociedad en la cual existimos pero que

²⁰ Uso los términos Archivo y repertorio en la línea Taylor. (2002).

²¹ TAYLOR, 2002, p. 41.

²² BHABHA, 2000.

²³ HEIDEGGER, 1958.

difícilmente habitamos.²³ Esa propuesta contempla desde desconstrucciones de la voz para recuperar el sentido de la palabra hasta un *Happening* con el público en la escena final. Se buscó, utópicamente, en un período de post utopías, un reencuentro con el SER de la existencia y con el espacio teatral como un LUGAR PÚBLICO que nos pertenece a todos. Se trataba de salir del palco italiano en la búsqueda de nuevos diálogos que propusiesen reflexiones no impositivas sobre este fracturado mundo que deseamos habitar, poseer, construir, integrar, ...

He intentado, teóricamente, mostrar que existen tendencias, tanto los textos dramáticos como los montajes actuales, herederas, estéticamente, de la *performance art* y otros que dialogan con la performance, como comportamiento recuperado, pues están en puentes inseguros entre *presentación* y *representación*, entre un arte como búsqueda de un sentido de la existencia y un espectáculo para la fruición de otro.

Referencias Bibliográficas

- ARCAND, Denys. *Amor e restos humanos*. Toronto: Toronto Festivals, 1993.
- ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- CHONCHOL, Jacques. Crítica y globalización. *Revista chilena de humanidades*, Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades, n. 20, 2000.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DE MARINIS, Marco. *In cerca dell'attore*. Roma: Bulzoni, 2000.
- FÉRAL, Jossette. La *performance* y los "media": La utilización de la imagen. In: PICAZO, Gloria (Coord.). *Estudios sobre performance*. Andalucía-Sevilla: Centro Andaluz. Teatro-Gráficas del Sur, 1993.
- 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. Belo Horizonte: Espaço Gonguê, 2002.

GALEMIRI, B. *El coordinador*. CELCIT. www.celcit.org.ar.

GARCIA, Silvana. Do sagrado ao profano: o percurso do Teatro da Vertigem. *Teatro da vertigem. Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

GOMEZ PEÑA, Guillermo. Dioramas vivientes y agonizantes. *Hemisferio*, 2000. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>

GRIFFERO, Ramón. *Home page*. www.griffero.cl/ensayo/htm.

HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

MASSUH, Gabriela. El teatro de la pobreza en *Radar libros*. Pag12.com.ar

PICAZO, Gloria (Coord.). *Estudios sobre performance*. Andalucía-Sevilla: Centro Andaluz. Teatro-Gráficas del Sur, 1993.

ROSENZWIT, W. CELCIT. www.celcit.org.ar.

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

TAYLOR, Diana. *Hemisferio*. <http://hemi.ps.tsoa.nuy.edu>.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, G. *Performances, exílio e fronteiras*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

Referencias de los montajes analizados

ARAUJO, Antônio (Dir.). *Teatro da vertigem. Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.

ALEXANDER (Dir.). *Caim e Abel*. Belo Horizonte: Marceneria, 2002.

GRADIM, Carlos (Dir.). *Amor e restos humanos*. Belo Horizonte: Congue-Galpão, 2002.

ROJO, Sara (Dir.). *Nossosnuestrosmitos. Primer estudio*. Belo Horizonte: Marceneria, 2002.

Perspectivas semiótico-genéricas: Griselda Gambaro X Benjamín Galemiri

Jane D'arc
PUC/MG

Se pone sus lentes oscuros. Se saca la peluca grisácea. Queda con el pelo normal. Lo que lo hace ver diferente. Más joven. Bebe nuevamente y guarda la botella en su bolsillo. Sale del ascensor, silbando.¹

Suspira cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca. La arroja sobre la cabeza del Hombre. Abre la revista, comienza a silbar dulcemente.²

A partir da análise dos signos semióticos que conformam as obras dramáticas *Decir sí* (1974) da argentina Griselda Gambaro e *El coordinador* (1993) do chileno Benjamín Galemiri, tentaremos refletir sobre a maneira como esses autores denunciam as arbitrariedades acometidas independentemente de onde/quem surjam e para onde/quem se direcionam. O signo “peruca”, que nos remete a farsa, engano e

¹ GALEMIRI, 2000, p. 69.

² GAMBARO, 1989, p. 194.

aparece nos dois fragmentos transcritos anteriormente é um indício da persuasão e manipulação que perpassa os textos. A leitura de cada autor sobre essas, será concretizada levando-se em conta os acontecimentos que marcam seu momento histórico, social e político.

Se na década de 70 América Latina vivia um período de repressão política, na de 90

na Argentina até o peronismo domesticou seu antigo componente popular e se converteu em instrumento de implementação do neoliberalismo, em que no Brasil o principal teórico acedeu ao governo sob o respaldo de um pacto com as oligarquias latifundiárias e com o capital financeiro, em que no Chile pactos e conchavos congregaram a extrema direita e socialistas “renovados” ao redor de uma indistinguível louvação das virtudes da austeridade monetarista e da sábia potestade do mercado.³

Ou seja, ou era a submissão ao poder institucional com o discurso “crescer o bolo para depois dividi-lo” ou ao poder financeiro com a retórica “mudança com estabilidade”, onde a compreensão e paciência populares seriam fundamentais para o sucesso de tais receitas. Em *Decir sí* a autora reclama por “subversão”, denuncia a passividade, o medo de assumir uma atitude e como conseqüência dessa parcimônia, penaliza-se como na obra dramática *El coordinador*, onde os personagens também serão punidos, não com a morte física de *Decir sí*, mas com a destruição da auto-estima com freqüentes humilhações pessoais e profissionais. Ambos os textos são um testemunho do autoritarismo nas relações humanas e o abuso da força sobre a individualidade.

Griselda Gambaro e Benjamin Galemiri, de uma maneira geral, descrevem seus lugares de enunciação onde predominam a incerteza econômica, a violência institucional e urbana, a perda da identidade que em Gambaro se processará através da opressão e tortura e em

³ AVELAR, 2003, p. 34.

Galemiri, através da cultura de massa e do consumismo. *Decir sí* surge nas agitações que antecedem a implantação do regime ditatorial (1976) e *El coordinador* no período de transição, aliado às ditaduras das economias neoliberais. Como estratégia de sobrevivência de um determinado segmento político que deseja apagar o passado, o mercado estabelece uma relação entre mercadoria e consumidores onde “toda informação e todo produto são perenemente substituíveis, metaforizáveis por qualquer outro”,⁴ ou seja, transforma o velho em obsoleto e o novo em algo absolutamente imprescindível para a sobrevivência num mundo tecnológico, digital, globalizado, *fashion*, em forma, “amnésico”, etc... A necessidade doentia de estar no centro da moda – inconscientemente, fazer parte de uma elite – transforma simples consumidores em consumidores compulsivos que acabam por buscar ajuda em terapias criadas por esse mesmo mercado.

A Argentina de *Decir sí* (1974) era a dos violentos confrontos entre os diversos grupos sociais que queriam mudar o país. A “ineficiência” do governo democrático que não conseguiu deter a crise política e sócio-econômica possibilitou o retorno do governo militar e sua política de “estabilidade”. Na sociedade chilena (1993) predominava o discurso da moderação, fazendo com que a “máquina administrativa da política controlasse o social, normalizando e regulando-o. Nenhum desequilíbrio de tom, ou de conduta, devia alterar a programação mecanizada desse presente, isento de riscos e de incertezas.”⁵ A partir desses contextos (entendendo que para De Marinis⁶ é essencial para a compreensão da obra de teatro analisar os contextos), e com o apoio da Semiótica, podemos entender os textos dramáticos mencionados anteriormente. Assumindo as palavras de Ubersfeld,⁷ não pretendemos mostrar “a verdade” dos textos, mesmo

⁴ AVELAR, 2003, p. 13.

⁵ RICHARD, 2002, p. 93.

⁶ DE MARINIS, 1997.

⁷ UBERSFELD, 1989.

porque seriam “as verdades”; mas pretendemos estabelecer um mínimo de signos e seus significados que possibilitem decifrar os emaranhados discursivos dos seus autores, pois seria uma das maneiras, como afirma Idelber Avelar de fazer com que a memória seja resgatada e acrescentamos, seja concretizada.⁸

A semiótica permite ao leitor uma “atitude criativa, já que seu cometido não é outro que o de decifrar os signos e construir o sentido.”⁹ Além disso, tem como característica o estudo dos mecanismos culturais como processos de comunicação, interligados pela significação, que, como no caso do teatro, adquirem consistência própria. Tal teoria também se baseia, fundamentalmente, nos códigos das diversas linguagens (verbal, gestual, corporal), presentes em um texto dramático¹⁰ a partir das didascálias. O signo se vincula à construção dos significados desejados pelo autor sendo que tais significados podem ser diferentes do significado do objeto real. Em *Decir sí*, de Griselda Gambaro, as tesouras podem ser lidas como arma mortal, mas também podem referir-se a uma simples ferramenta de trabalho ou ainda a um objeto de sedução. Aqui entra o processo conotativo de interpretação que empurrará o leitor/espectador para além da mera decodificação. Afirmamos com De Marinis que cada produção (de montagem ou de leitura) vai criar a sua própria significação que por sua vez é criada dentro do próprio texto ou do espetáculo.

Através da linguagem e pelas imagens criadas a partir dessa linguagem, provocam-se alguns efeitos no receptor que, de acordo

⁸ Conceito de Patricie Pavis com relação ao texto dramático em função da sua montagem, onde os responsáveis pela montagem devam considerar o momento atual e o lugar de enunciação dessa posta em cena.

⁹ UBERSFELD, 1989, p. 10.

¹⁰ Para De Marinis (1997: 23), refere-se ao texto literário, à escrita; e o texto espetacular seria à *puesta en escena*, “compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de luces etc.) y regido, entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad).

com os conhecimentos adquiridos através de outras experiências irá fazer a sua decodificação, que será em diferentes graus, de acordo com a sua competência, cuja interpretação não será arbitrária, mas sim, guiada pelos códigos e marcas semióticos específicos do texto dramático. De acordo com Demarcy, pode-se percorrer um texto através da leitura horizontal, aquela na qual o leitor se interessa pela história (início, meio e fim), e da transversal, cujo leitor estará atento às marcas semióticas do texto e tentando decifrá-las; assim, vai interromper freqüentemente a continuidade para estabelecer uma leitura em descontinuidade.

É um modo de recepção à “distância”, em que o espectador-receptor parte do princípio de que através de diversos sistemas, cenários, substâncias, matérias, cores, gestualidade etc., a “máquina” que tem pela frente emite em sua direção uma multiplicidade de informações que convêm situar com precisão.

A ação dramática do texto *Decir sí* se dá em uma barbearia, mas os personagens travam uma relação que rompe com a imagem habitual de um cabeleireiro. As falas dos personagens representam diálogos ilógicos como dois monólogos que se cruzam sem se comunicar. Embora os objetos do cenário, propostos pela didascália – espelho, materiais de fazer a barba, cadeira giratória, cabelo cortado espalhado pelo chão –, representem uma barbearia comum, o comportamento do *Peluquero* (cabeleireiro) diante da chegada do *Hombre* (cliente) – não lhe cumprimentar, virar-lhe às costas para olhar pela janela – constitui os primeiros indícios de ruptura com os códigos de comportamento socialmente aceitos. Noutro momento, é o cliente que fala, canta, ou que adula e agrada, ou que nunca manda, ou que jamais tem razão.

Através desse jogo, 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 “palavras impróprias (alheias e roubadas) capazes de subverter o dogma colonialista da pureza e originalidade

do texto fundador.”¹¹ Proporciona-nos, também, textos que “insistem obstinadamente em transmitir uma mensagem essencial: a articulação de um discurso – verbal, gestual ou de comportamento – que nos outorgue identidade ante nós mesmos e ante os demais.”¹²

No texto dramático *El coordinador*, o espaço cênico é um elevador com um aparente ascensorista, *Marlon*, quem decide os lugares aonde irão Milan e Brigitte e ao mesmo tempo age como um juiz que põe à prova seus conhecimentos. As regras são dadas pelo pseudo-ascensorista que, obviamente, vai utilizá-las a seu favor. Nesse espaço, as ações se desenvolvem rapidamente. Aí se come, fuma-se, violam-se os direitos individuais, tortura-se, mudam-se as regras em favor do “coordenador”, oprime-se (há um isqueiro em formato de um revólver, cujo significado representa uma ameaça aos usuários que não dominam o possível significante nessa situação específica), fala-se da virgindade e do despreparo de Milan; da promiscuidade e da ignorância de Brigitte e, principalmente, Marlon utiliza códigos que somente ele domina, excluindo os demais do discurso que, sem outra alternativa aparente, confiam no coordenador.

Cada um desses autores rompe com situações aparentemente rotineiras para denunciar as arbitrariedades e as manipulações de um determinado poder que sufoca e domina, quer seja pela falta de liberdade de expressão, quer seja pela cobrança incessante do sucesso e competência. É interessante observar que o domínio se dará a partir do momento em que o subjugado cai na armadilha, geralmente retórica, do opressor, muito mais por medo de assumir uma posição do que por ingenuidade.

A humilhação, que em Gambaro é realizada pela troca de papéis e em Galemiri, pela exposição dos fracassos profissionais e

¹¹ palabras impropias (ajenas y robadas) capaces de subvertir el dogma colonialista de la pureza y originalidad del texto fundante. (RICHARD, 1993, p. 61).

¹² 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. (RICHARD, 1993, p. 56)

fragilidades pessoais, percorre os textos dramáticos com a finalidade de liquidar com a auto-estima e facilitar o subjugo.

O texto dramático de Benjamín Galemiri remete a uma prisão a qualquer segmento que ela possa evocar: familiar, político, sexual, social, e também a lugares onde se aproveitará de cada acidente para dar liberdade a uma natureza instintiva do homem e aparentemente dominada. O autor expõe várias situações pelas quais vive uma sociedade que está com os pés numa estrutura social em decadência e de olho num bloco econômico “salvador”. O espaço cênico onde ocorre a ação é antigo, está destruído, no entanto o “ascensorista” se veste elegantemente, comunica-se em três idiomas (inglês, italiano e francês), é culto. Em contra-ponto, seus interlocutores estarão ridiculamente vestidos aparentando o que não são. Parece-nos um espelho do coordenador cuja imagem sai retorcida e o resultado, risível. Como o Grande Irmão, de George Orwell, o “ascensorista” monitora o edifício. Detém em seu poder papéis, documentos e currículos de todas as pessoas que o freqüentam. Marlon tripudia sobre o inseguro Milan, um candidato a administrador, cujos conhecimentos estão limitados pela memorização de conceitos e fórmulas. Brigitte, o estereótipo da fêmea bonita e burra, é candidata à secretária bilíngüe de uma das empresas do edifício. É humilhada e violentada por Marlon, o falso ascensorista, que lhe dirige a palavra, ora tentando seduzi-la, ora expondo sua incompetência profissional. A penetração física será, ao mesmo tempo, símbolo da posse, da paranóia sexual masculina e do poder dentro da sociedade. Seus personagens, sempre masculinizados, só querem cumprir com sua tarefa caçadora, sua coleção sexual e após cada “conquista” partem em busca de outra, assim sucessivamente. O que importa é a substituição infinita, “o relocar, estabelecer uma relação com um lugar a ser ocupado.”¹³

Galemiri atropela o leitor com um texto impregnado de subversão verbal e corporal, cujo centro será o sexo como confronto

¹³ AVELAR, 2003, p. 13.

eterno. Trata-se de um jogo que passa pela violação feminina e a humilhação masculina “sem que depois disso alguma coisa aconteça, é como se não tivesse acontecido.”¹⁴ A estética de Benjamín Galemiri nos transforma em seres observados, ao mesmo tempo observadores fazendo dialogar nossos padrões intrapsíquicos. Griselda Gambaro propõe-nos, muitas vezes um espelho grotesco, deformado, onde olhar produz horror. Sua estética tem como finalidade provocar no seu receptor uma inquietação que possa levá-lo a um questionamento transformador dos acontecimentos diários ou históricos que marcam sua vida.

Galemiri e Gambaro estabelecem uma relação de cumplicidade que nos obriga a questionar posições, e então, entender a existência a partir das vivências e problemáticas que são de todos. Além disso, suas escritas são formas de resistência capaz de fazer com que “a lembrança não seja uma volta ao passado (...) mas um ir e vir pelos cantos de uma memória que não se detém em pontos fixos, que transita por uma multidirecionalidade crítica de alternativas não combinadas.”¹⁵ Deixam transluzir atitudes cotidianas que poderiam ocorrer em qualquer espaço social, condensando a confusão, a desordem e a crueldade das relações humanas.

Nos dois textos, percebemos a facilidade com a qual se engana e mente. Na última cena do *El coordinador*, o antagonista aparece assobiando, atendendo a um celular, signo da modernidade; tirando a peruca, símbolo da farsa, da ambigüidade e da manipulação do seu discurso – por sua vez, a mesma ambigüidade e manipulação que predomina na América Latina – e assumindo outra identidade: a do empresário que teria as entrevistas de trabalho com Milan e Brigitte. Em *Decir sí*, o cabeleireiro depois de assassinar ao cliente, joga-lhe a peruca e também tranqüilamente restabelece sua rotina. “We’re

¹⁴ [sin que después de ello suceda nada, es como si no hubiese acontecido] (Tradução nossa) ROJO, 2002, p. 47.

¹⁵ RICHARD, 2002, p. 69.

going agains” sentencia Marlon no texto dramático *El coordinador*. Nós resistimos em aceitar a “normalidade”, o esquecimento, “a sociedade amnésica”, ao tentar ressignificar o sentido, ao tentar reinventar um hoje através da crítica, da arte e da cultura.

Referências Bibliográficas

- AVELAR, Idelber. *Alegorias da Derrota. A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Eitorial Galerna, 1997.
- GALEMIRI, Benjamin. *Antologia*. Chile: Ediciones Tetrales 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.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- UBERSFELD, Anne. *Semiótica Teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.

Cada colaborador apresenta uma leitura criteriosa, analisando sob o prisma dos estudos performáticos, questões pertinentes ao desenvolvimento do seu objeto de pesquisa: o estudo do teatro, da performance e/ou da literatura. Dessa forma, conceitos artísticos e literários diversos são discutidos em *Manifestações Performáticas Latino-americanas II*: "teatralidade", "ações de risco no teatro", "criação teatral", "processo colaborativo", "poética musical", "cultura, memória e expressividade artística", "biopolítica", "ritualismo textual dos discursos crítico e literário", "teatralidade social", "palavras em movimento", "transgênero performático", "performance art", "perspectivas semiótico-genéricas". No decorrer da leitura, damos-nos conta de que tais conceitos, não só passam a fazer parte do "arquivo" nas páginas impressas deste livro, mas também do "repertório" daqueles que terão a oportunidade de entrar em contato com as formulações teóricas e, por que não, performáticas ora apresentadas.

Marcos Alexandre
Universidade Federal de Minas Gerais

Alicia del Campo
André Carreira
Ercilia Moreno Chá
Fernando Antonio Mencarelli
Fernando Pinheiro Villar
Graciela Ravetti
Guiomar de Grammont
Jane D'arc
José Luis Olivari Reyes
Luis Alberto Brandão
Manuela Ribeiro Barbosa
Sara Rojo
Tereza Virgínia Barbosa



ISBN 85-87470-60-4



9 788587 470607