

LITERATURA COMPARADA E ESTUDOS DE PERFORMANCE

Tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade

Maurício de Bragança*
Universidade Federal Fluminense

RESUMO

O artigo pretende problematizar o diálogo entre literatura e estudos de performance no que tange ao questionamento do próprio conceito de literatura a partir da emergência de novas teorias da cultura após a década de 1960. De feição transdisciplinar, os estudos de performance convocam, na sua interface com o texto literário, um novo tipo de leitor a partir de um movimento que transforma o texto em ato. Como estudo de caso, convocamos um texto-manifesto de Guillermo Gómez-Peña que performatiza seu discurso através da transgressão às convenções literárias, sem deixar de dialogar com uma tradição de construção deste tipo de narrativa.

PALAVRAS-CHAVE

Literatura comparada, estudos de performance,
transdisciplinaridade

A década de 1960 estabeleceu novos parâmetros de reflexão sobre a arte com a emergência de novas teorias da cultura surgidas no seio dos movimentos sociais e da redefinição do local do político a partir de então. No interior desse processo, o ano de 1968 tornou-se um emblema, cuja potência política permanece no imaginário coletivo como uma espécie de momento catalisador das utopias e revoluções que eram levadas a cabo. As novas ideias culturais tinham suas raízes estabelecidas na era dos direitos civis e das rebeliões estudantis, das frentes de libertação nacional, das campanhas antibélica e antinuclear, do surgimento dos movimentos de minorias a partir do feminismo, do movimento gay, do movimento chicano, do Black Power. Vivia-se o apogeu da liberação cultural numa época em que a sociedade do consumo e do espetáculo também estava sendo recebida de forma entusiasmada.

* mauriciode@yahoo.com

O que colocou o tópico da cultura de maneira mais imediata na agenda de nossa época foi, sem dúvida, a indústria cultural – o fato de que, num desenvolvimento histórico de pós-guerra, a cultura agora ficou totalmente integrada no processo geral de produção de mercadoria.¹

A mídia, as subculturas, a cultura popular e o culto da juventude surgiam como expressões de forças sociais. As novas teorias da cultura faziam-se presentes em temas não abordados por uma esquerda tradicional, incluindo na pauta de discussão questões referentes ao desejo, à loucura, ao corpo, ao prazer, ao gênero, ao inconsciente, à etnicidade, às sexualidades, ampliando os focos de concentração do olhar que se transformava com os novos referentes. “O pessoal é político” tornou-se um slogan importante que tentava dar a dimensão das transformações de comportamento no âmbito privado como esfera de discussão de políticas públicas. A proposta de radicalização do discurso de transformação comportamental passava a ser encarada como uma transgressão política. A cultura se estabelecia como uma arena de denúncia de práticas de dominação, e onde se manifestava a própria resistência.

As novas teorias sobre a cultura refletiam sobre o movimento das ruas, do cotidiano, e também passavam a significar filme, imagem, moda, estilo de vida, marketing, propaganda, mídia, assim como novos aspectos de subjetividades políticas, contracultura, terceiro-mundismo, subdesenvolvimento como força política ativista. Uma última parte da África se descolonizava através de movimentos de libertação nos quais uma classe média nacionalista derrubava seus antigos senhores coloniais em nome da soberania política e da independência econômica. As hierarquias sociais e os costumes tradicionais eram alvos de ataques engajados.²

Todas essas transformações que assolavam o planeta contribuíam para uma fragmentação da leitura do mundo e da realidade. Esta deixava de abarcar a totalidade em si mesma, e cabia, então, ao intelectual e ao artista, dar organicidade ao fragmento, às partes resultantes do processo de implosão filosófica ao qual haviam sido submetidos os valores da tradição, resgatando o valor metafórico da linguagem. Nesse aspecto, a cultura teve uma importância fundamental na tentativa de mostrar que a realidade em si deixava de ser símbolo de totalidade e passava a ser a representação do outro, dos diversos outros, num universo multifacetado e pluralista. A alegoria projetava-se, então, como uma indicação imprescindível rumo a essa perspectiva do caos e da fragmentação, da recusa a uma ideia de totalidade.

O desenvolvimento dos Estudos Culturais na Inglaterra a partir dos anos 1960 tornou-se uma referência também para uma nova abordagem da literatura, orientando as pesquisas rumo a uma definição das representações como práticas de significação e de identidades sociais. O materialismo cultural, espécie de base teórica sobre a qual se assentaram as reflexões dos Estudos Culturais em sua gênese, afetou de forma contundente os estudos literários, ao alterar a maneira pela qual se faria a leitura dos produtos culturais, não mais encarados como mero objetos de estudo, mas considerados

¹ EAGLETON. *A idéia de cultura*, p. 175.

² EAGLETON. *Depois da teoria – um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*, p. 44.

práticas sociais organizadas a partir de determinados processos de produção de sentido. A aceção de cultura por Raymond Williams ampliava-se de modo a incluir

não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.³

Assim, a literatura comparada apresentava-se como um campo privilegiado para a reflexão sobre as diversas expressões culturais, constituídas discursivamente nos mais diferentes contextos, como práticas sociais. Segundo Maria Elisa Cevasco,

o interesse pela cultura em geral e não exclusivamente pela alta cultura, expandiu o campo dos estudos literários para abraçar formas correntes de significação, abrindo caminho para o esforço de potencializar o aspecto de conhecimento social da crítica cultural.⁴

Também focada em outros significados surgidos nas reflexões sobre as novas teorias da cultura, emerge na mesma década, nos Estados Unidos, uma nova área de produção de conhecimento, conhecida como *Performance Studies*. Área interdisciplinar com perspectivas teóricas diversas – marxismo, feminismo, pós-estruturalismo, neo-historicismo, *gender theories* – dialogando com outras cadeiras como estudos culturais, história, crítica das artes, linguística, psicanálise, semiologia, literatura. Com um forte diálogo com a antropologia, em seu uso geral, a ideia de performance refere-se de modo imediato a um acontecimento oral e gestual, marcado pelo rito. Passa pela experiência da etnologia e da etnografia, importantes para a percepção do universo cultural do outro, ritualizado pela performance. Tudo isso confirmava a necessidade urgente de quebra dos pontos de vista etnocêntricos e grafocêntricos que marcaram os limites da cultura até então. Nesse sentido, os estudos etnográficos de Victor Turner e seu conceito de “drama social” foram fundamentais para a elaboração do novo campo que chegava com força. Pensando o mundo social como um mundo *in becoming*, Turner acredita ser

um exercício interessante estudar as palavras e expressões-chave dos grandes arquétipos conceituais ou metáforas fundadoras, tanto nos períodos em que elas surgiram, dentro de seu palco social e cultural pleno, quanto em suas subseqüentes expansões e modificações em campos de relações sociais em mudança.⁵

É nessa direção, recuperando as metáforas que dotam de sentido o plano (ou o palco) cultural em que elas surgiram, e resignificando-as a partir das readequações das relações sociais em que se inserem, que os estudos de performance se identificam com o conceito elaborado por Turner de “drama social”. Nas pesquisas etnográficas do antropólogo norte-americano – figura-chave numa espécie de virada pós-moderna da antropologia americana – a ideia de drama social faria o movimento do ritual à performance, enfatizando as relações entre os grupos sociais na dimensão dos papéis

³ WILLIAMS. *Cultura*, p. 13.

⁴ CEVASCO. *Dez lições sobre estudos culturais*, p. 47.

⁵ TURNER. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*, p. 24.

que exercem no interior de uma dinâmica cultural (ressaltando a contribuição dos escritos de Erving Goffman sobre as políticas de representação no interior das dinâmicas de engajamento nos dramas encenados no cotidiano.⁶

Para o antropólogo, autor de *O processo ritual*, os símbolos culturais, incluindo os símbolos rituais, situam-se na base dos processos que alteram as relações sociais de acordo com a sua época e, portanto, não podem ser considerados entidades atemporais. Dessa forma, as propriedades cruciais dos símbolos rituais estão implicadas nesses desenvolvimentos dinâmicos, instigando, de forma polissêmica, a ação social.⁷

Assim, as estruturas dramáticas convertem-se, para as ciências humanas em geral, num importante instrumento de leitura do real. É nesse sentido que percebemos o encontro da Antropologia com o Teatro, num caminho de mão dupla, que aponta o movimento do antropólogo Victor Turner para o trabalho de teatro experimental de Richard Schechner, e vice-versa. “Atendo-me à comparação explícita da estrutura temporal de certos tipos de processos sociais com aquela dos dramas de palco, com seus atos e cenas, vi as fases do drama social acumulando-se num clímax”, diz Turner.⁸

É o próprio Schechner quem reconhece a ubiquidade da ideia de performance contemporaneamente, de difícil apreensão pela inexatidão conceitual, cuja (imprecisa) definição foi-se dando mediante certas práticas metodológicas articuladas pelas experiências empíricas.

In business, sports, and sex, “to perform” is to do something up to a standard – to succeed, to excel. In the arts, “to perform” is to put on a show, a play, a dance, a concert. In everyday life, “to perform” is to show off, to go to extremes, to underline an action for those who are watching. In the twenty-first century, people as never before live by means of performance.⁹

Para esse autor, a performance, em sua aproximação com a política do corpo, atua como manifestação importante no campo da arte como forma de evidenciar uma nova politização de um corpo cultural a partir de conceitos como performatividade, *performing*,

⁶ “Um ‘desempenho’ pode ser definido como toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes. Tomando um participante particular e seu desempenho como um ponto de referência básico, podemos chamar aqueles que contribuem com os outros desempenhos de platéia de observadores ou co-participantes. O padrão de ação pré-estabelecido que se desenvolve durante a representação, e que pode ser apresentado ou executado em outras ocasiões, pode ser chamado de um ‘movimento’ ou ‘prática’.” (GOFFMAN. *A representação do eu na vida cotidiana*, p. 23-24.)

Atentamos para o fato de que o termo “desempenho” é traduzido por Maria Célia Santos Raposo, do termo “performance” no original em inglês. (N. do autor deste artigo)

⁷ TURNER. *Dramas, campos e metáforas*: ação simbólica na sociedade humana, p. 49.

⁸ TURNER. *Dramas, campos e metáforas* – ação simbólica na sociedade humana, p. 38.

⁹ “Nos negócios, esportes e sexo, ‘to perform’ é fazer algo dentro de um padrão - para ser bem-sucedido, para se destacar. Nas artes, ‘to perform’ é apresentar um espetáculo, uma peça, uma dança, um concerto. Na vida cotidiana, ‘to perform’ é exibir-se, ir ao extremo, enfatizar uma ação para aqueles que a estão assistindo. No século XXI, as pessoas, como nunca antes, vivem através de performances.” (SCHECHNER. *Performance studies* – an introduction, p. 28.) (As traduções dos textos originais citados neste artigo são de minha autoria.)

ritual, texto em ato, drama social, teatralidade, espetáculo, ação, representação, comportamento restaurado, identidades performativas, dentre outros. Para o teórico – um dos nomes fundadores do programa Performance Studies da New York University – a performance constitui-se como um dispositivo metodológico que permite analisar eventos *como* performance, sugerindo uma outra abordagem epistemológica, uma nova forma de conhecimento.

Tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance – uma pintura, um romance, um sapato, ou qualquer outra coisa – significa investigar o que esta coisa faz, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos.¹⁰

Assim, além de dessencializar quaisquer eventos, como se fossem processos de caráter interino e efêmero, cambiáveis através do tempo e passíveis de leitura de acordo com a maneira como são localizados no universo, a ideia de “coisas como performance” reforça que o que há de particular num determinado evento não é sua materialidade em si, mas sua característica fundamental de interatividade, aquilo que ocorre apenas em ação. “A performance não está *em* nada, mas *entre*.”¹¹

Desta forma, o conceito de performance deve ser francamente ampliado, englobando tudo aquilo relacionado à ideia de recepção, em confluência com todos os elementos que se orientam para uma espécie de percepção sensorial – o que Paul Zumthor chama de “um engajamento do corpo”.¹² O objeto da performance problematiza as relações entre corpo, memória e esquecimento pelo próprio caráter de efemeridade do ato performático, apresentando desafios metodológicos e éticos para o crítico-pesquisador. A performance está relacionada, em seu conceito mais aceito e conhecido, ao tempo presente (relacionado à interatividade, à relação com o receptor).

Essa visão é compartilhada pelo teórico e performer chicano Guillermo Gómez-Peña, para quem o corpo é o princípio fundador do texto performático, onde se presentificam as crônicas cotidianas. O corpo instaura o texto performático coberto de implicações semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas e mitológicas. Para ele, o corpo se apresenta como uma espécie de território ocupado capaz de detonar as fricções ideológicas e políticas pertinentes às vivências do conceito de fronteira que marcam a cultura contemporânea. Assim, o corpo transforma-se em crônica e o performer atua como uma espécie de comentador de seu tempo, através de textos corporais que tendem a desligar-se de um tipo de narratividade, inclusive por sua polivocalidade. A meta última da performance seria a descolonização dos corpos: “Nuestra identidad *body/corpo/arte-facto* debe ser marcada, decorada, pintada, vestida, culturalmente intervenida, re-politizada, trazada como un mapa, relatada, y finalmente documentada.”¹³

¹⁰ SCHECHNER. O que é performance?, p. 28-29.

¹¹ SCHECHNER. O que é performance?, p. 28.

¹² ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 18.

¹³ “Nossa identidade *body/corpo/arte-fato* deve ser marcada, decorada, pintada, vestida, intervinda culturalmente, re-politizada, traçada como um mapa, relatada, e finalmente documentada.” (GÓMEZ-PEÑA. En defensa del arte del performance, p. 205.)

Os estudos de literatura comparada apresentam-se contemporaneamente numa área de franca expansão sob uma perspectiva transdisciplinar, na qual os novos diálogos ampliam o campo de pesquisa e investigação. Conceitos e metodologias de abordagens diversas deslocam-se de seu campo disciplinar específico e tornam-se instrumentos de estudo da literatura, num movimento marcado pela ideia de descontinuidade, nomadismo e descentramento. Desta forma, os fenômenos literários *stricto sensu* acabam por interrogar diversos meios de expressão, superando as narrativas teleológicas sedimentadas a partir das disciplinas isoladas. Sob esta perspectiva, os textos literários e culturais passam a ser abordados como práticas discursivas complexas que incorporam as contradições próprias ao diálogo interdisciplinar.¹⁴

Na verdade, o que está em jogo nesta nova acepção de literatura é um esforço de desalienação crítica capaz de dar conta da experiência cultural contemporânea. Nesse sentido, pretendemos retomar as discussões sobre corpo e voz, presentes nos estudos de performance, para repensarmos novos limites de produção de sentido do texto literário. A literatura comparada apresenta os marcos metodológicos e teóricos pautados pela transdisciplinaridade, apropriados para receber este diálogo. As relações entre performance e práticas de leitura se estabelecem, neste sentido, a partir da ideia de interatividade que traduz a discursividade dos novos textos produzidos.

Para Paul Zumthor, conceitos como corpo e voz tornam-se fundamentais para carregar de materialidade a produção de discurso. Desta forma o autor fala de um “retorno forçado da voz” como uma “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”.¹⁵ A voz, de caráter polissêmico, contribui para a corporificação dos sentidos do texto, que ganha peso, calor, volume. Na “poesia vocal”, cuja problematização apresenta-se adjetivada pela instância da voz como forma de rechaço à ideia de “literatura oral”, o aspecto de espetacularização orienta a recepção do texto. A memória se instaura como local de apreensão de sentidos, jamais recuperados na experiência de uma leitura individual silenciosa. O corpo a corpo projetado pela performance de um texto que ganha dimensões coletivas, desdobra-se do corpo do performer para o corpo do público/leitor através de um texto que ganha corporeidade pelo gesto do espetáculo.

Tratando-se da presença corporal do leitor de “literatura”, interrogo-me sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito (em nível individual) das transmissões *orais* da poesia. Considero com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.¹⁶

Aqui, a performance transcende a mera presença corporal e vocal do contador, ganhando forma pela ideia da corporeidade própria da presença do leitor como desdobramento de práticas de leitura que indicam a materialidade corpórea da narrativa

¹⁴ BERNHEIMER. *Comparative literature in the age of multiculturalism*.

¹⁵ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 15.

¹⁶ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 27.

como performance. Essa dimensão do texto performático, como um tipo de evento narrado, remete-nos à presença da performance nos estudos de narrativa. É sobre a importância deste entrecruzamento que Eric E. Peterson e Kristin M. Canggellier tornam evidentes determinados aspectos da performance que ajudam a defini-la pela ambiguidade marcada duplamente pelo seu aspecto como *poiesis* e como *práxis*: 1) a narrativa é personificada em práticas comunicacionais; 2) a narrativa é delimitada por circunstâncias situacionais e materiais; 3) os campos do discurso acabam por localizar e demandar a narrativa; 4) a narrativa é estrategicamente articulada na crítica das relações de poder e de conhecimento existentes.¹⁷

Num primeiro âmbito de interpretação, segundo Peterson e Canggellier, a narrativa é personificada em práticas comunicacionais, num gesto que denota a conduta do corpo vivo.¹⁸ A referência ao narrador benjaminiano torna-se evidente, já que este contador de histórias recorre ao acervo de toda uma vida para passar sua experiência, uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. Este corpo, que pode tocar-se, pode também ser tocado por outros – o que pode ser atestado pelo público quando diz o quanto uma história o mobiliza. O narrador funciona como uma personagem das suas próprias histórias e das histórias dos outros, num gesto em que a experiência se instaura pela sua capacidade de interatividade, de contaminação.

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.¹⁹

Walter Benjamin, segundo Peterson e Canggellier, sugere duas formas de compreensão do evento narrativo, primeiro como uma espécie de composição, que se evidencia nos elementos, aspectos e estruturas que formam a narrativa. Tais esforços localizam a narrativa como uma obra, por meio de um texto que é imaginado, moldado, construído.

Uma segunda forma de compreensão da narrativa, a partir do gesto performático, estabelece-se exatamente no âmbito da ação, e não somente da composição. Esta compreensão ganha corpo quando investigados os processos de comportamentos, hábitos e práticas que atuam na narrativa, desvelando as relações entre a própria narrativa e os eventos que a constituem, a experiência das realidades vividas. Desta maneira, a narrativa se afirma tanto como o local da *composição* quanto da *ação*, conservando, para os estudos da narrativa, a ambiguidade que a noção de performance mantém entre *poiesis* e *praxis*.

Essas discussões nos remetem aos estudos de J. L. Austin sobre os atos de fala, a linguagem performativa e a natureza das elocuições. Suas ideias acerca do gesto

¹⁷ PETERSON; LANGELLIER. The performance turn in narrative studies, p. 205.

¹⁸ PETERSON; LANGELLIER. The performance turn in narrative studies, p. 207.

¹⁹ BENJAMIN. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, p. 215.

performativo que denota ação na linguagem cotidiana foram apropriadas pelos críticos a fim de caracterizar o próprio discurso literário. No conceito de elocução performativa elaborado por Austin, a noção de engajamento é fundamental, o que nos leva a pensar a literatura, a partir da performance, como acontecimento.

Em resumo, a performativa traz para o centro do palco um uso da linguagem anteriormente considerado marginal – um uso ativo, criador do mundo, da linguagem, que se assemelha à linguagem literária – e nos ajuda a conceber a literatura como ato ou acontecimento. A noção de literatura como performativa contribui para uma defesa da literatura: a literatura não é uma pseudodeclaração frívola mas assume seu lugar entre os atos de linguagem que transformam o mundo, criando as coisas que nomeiam.²⁰

Neste gesto de criação do mundo, a performance na literatura faz-se reconhecimento. O gesto performático realiza, torna concreto e atual aquilo que se inscrevia na esfera da virtualidade, presentifica o texto, corporifica a palavra, traduz o texto em ato. Neste movimento, como nos sugere Zumthor,²¹ as regras relacionadas à performance na esfera da comunicação – e aproveitamos para retomar a ideia já esboçada por Peterson e Canguiller de que a narrativa é personificada em práticas comunicacionais – acabam ganhando uma importância na obra que repercute, através dos atributos do texto escrito, no engajamento do público/leitor. Ainda que haja uma “forma” na performance, ela não é fixa ou estável, mas um dinamismo formalizado, ou, como a chama Paul Zumthor, uma “forma-força”.²² Isso permite retomar a ideia de performance como processo e, a partir dos diálogos entre a literatura e os estudos de performance, recriar a declaração já citada de Gómez-Peña: “A literatura não está *em* nada, mas *entre*.”

Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a “forma”, improvável. Palavra admirável por sua riqueza e implicação, porque ela refere menos a uma completude do que a um desejo de realização. Mas este não permanece único. A globalidade, provisória. Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda.²³

Para que o discurso de um texto produza sentido, através do gesto interpretativo, é preciso cruzar por entre as palavras. Estas apresentam uma existência densa, espessa, e é necessário que haja uma intervenção corporal para que possamos proceder à leitura de um texto: um *corpo a corpo* com o mundo, nas palavras de Zumthor.²⁴ Corpo, voz, presença, (inter)ação, engajamento. As palavras ganham status performático e a leitura converte-se numa prática na qual o leitor/performer atua junto ao autor/performer.

Literatura como manifestação, como resistência, como polêmica. Literatura como manifesto. O ato performático reescreve o texto literário apropriando-se de estratégias de guerrilha para lançar seu brado nas páginas de manifestos de performers. Como lembra

²⁰ CULLER. *Teoria literária – uma introdução*, p. 97.

²¹ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 30.

²² ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 29.

²³ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 33.

²⁴ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 77.

Guillermo Gómez-Peña, em seu ensaio-manifesto (escrito a partir de sua experiência com o grupo de intervenção performática Colectivo La Pocha Nostra²⁵) intitulado “En defensa del arte del performance”, a teorização sobre a arte, política e cultura encaminhada pelos intelectuais performers apresenta natureza metodológica bastante diferente daquela que circula em ambientes acadêmicos *strictu sensu*: “Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares.”²⁶

Apresentamos, aqui, um texto manifesto, gênero discursivo bastante usual na elaboração do discurso de performers contemporâneos. Convocamos o próprio Gómez-Peña e seu manifesto de 1989, “The border is... (a manifesto)”. Antes de mais nada, cabe ressaltar que, seguindo o estudo de Viviana Gelado acerca das vanguardas literárias e culturais latino-americanas da década de 1920, acreditamos no texto-manifesto como um gênero discursivo, adjacente ao panfleto e à polêmica.²⁷

Como características deste tipo de produção textual, dentre outras, estão a tomada de posição de seu assinante, uma convocação de adesão ao público, e o aspecto performático do discurso. Estas características discursivas presentes na escrita do manifesto relacionam-se a um perfil de engajamento necessário à palavra performativa. Gelado lembra que, assim como os *ready-mades* assinados por Duchamp, também nos manifestos de vanguarda do início do século XX, o próprio ato de provocação ocupava o lugar da obra, “posto que se os manifestos são interpretados apenas como declaração de princípios ou enumeração preceptiva dos valores estéticos defendidos por um grupo ou autor individual, perdem boa parte do seu poder questionador da instituição social da arte”.²⁸ Desta forma, podemos concluir que nos textos-manifestos apresentam-se, intimamente ligados, as características da obra em si, a declaração de princípios aos quais se subordina o gesto manifestante, e os procedimentos de orientação de discurso por meio do ato performático que inscreve a obra numa dinâmica de ativismo político e social.

Seguindo os estudos de Claude Abastado,²⁹ Mangone e Warley,³⁰ Gelado identifica a presença de determinados elementos retóricos nos textos-manifestos que os aproximam a um discurso militar, como uma espécie de “literatura de combate”, e enumera os seguintes aspectos formais encontrados nos manifestos:

- a) a situação enunciativa de um emissor que espetaculariza seu lugar de enunciação;
- b) a posta em jogo de um ato de legitimação;

²⁵ Em 1993, Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano fundaram La Pocha Nostra em Los Angeles, Califórnia. Seus trabalhos incluem uma grande variedade de projetos, desde solos e duos de performance, até grandes instalações que utilizam vídeo, fotografia, áudio e ciber-arte. Gómez-Peña, um dos diretores do coletivo, explora em suas performances temas transculturais ligados à imigração, às políticas da linguagem, à cultura das fronteiras e às novas tecnologias.

²⁶ “Eles utilizam binóculos; nós usamos radares.” (GÓMEZ-PEÑA. En defensa del arte del performance, p. 202.)

²⁷ GELADO. *Poéticas da transgressão – vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*.

²⁸ GELADO. *Poéticas da transgressão – vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*, p. 38.

²⁹ ABASTADO. Introduction à l’analyse des manifestes.

³⁰ MANGONE; WARLEY. *El manifesto, un género entre el arte y la política*.

- c) a busca de uma identidade coletiva;
- d) uma estratégia de conquista (...);
- e) elementos polifônicos próximos da dimensão polêmica, tais como a construção do outro como inimigo em uma guerra verbal;
- f) o uso de formas de argumentação mais ligadas às específicas da disputa polêmica (recorrência, entre outras, à refutação e à injúria);
- g) o recurso anafórico como componente didático do texto.³¹

Em um intento de problematização da cultura de fronteira, Gómez-Peña lança seu brado afirmando seu local de fala a partir de uma retórica repleta de imagens tangenciadas pela experiência da violência: boicote, complô, ilegalidade, clandestinidade, contrabando, transgressão, desobediência binacional. Ao deixar explícito o lugar que ocupa no conflito, o autor se posiciona para o combate, preparando a cena onde ocorrerá o espetáculo. O texto, marcado pelo recurso anafórico da repetição voluntária que insiste na definição do que é a cultura de fronteira pelo autor/performer, inicia com uma afirmação: “BORDER CULTURE is a polysemantic term”,³² e segue com uma argumentação que traduz a complexa (e impossível) tarefa de síntese do conceito. A cada início de parágrafo, a expressão “But it also means” vem lembrar ao leitor a natureza dinâmica e dialógica da fronteira, que se consitui em processo, um conceito em devir.

But it also means to maintain one’s dignity outside the law.

But it also means hybrid art forms for new contents-in-gestation: spray mural, techno-altar, poetry-in-tongues, audio graffiti, punkarachi, video corrido, anti-bolero, anti-todo: la migra (border patrol), art world, police, monocultura; en otras palabras y tierras, an art against the monolingües, tapados, nacionalistas, ex-teticistas en extinción, per omnia saecula saeculorum...

But it also means to be fluid in English, Spanish, Spanglish, and Ingleñol, ‘cause Spanglish is the language of border diplomacy.

But it also means transcultural friendship and collaboration among races, sexes, and generations.³³

³¹ GELADO. *Poéticas da transgressão* – vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina, p. 42.

³² GÓMEZ-PEÑA. The border is... (a manifesto), p. 43. (A tradução do texto-manifesto de Gómez-Peña tem um caráter meramente informativo, já que com ela se perde justamente a dimensão do espetáculo produzido pela transgressão às semânticas que o texto apresenta.)

³³ “Mas também significa manter a própria dignidade fora da lei.

Mas também significa formas de arte híbrida de novos conteúdos em gestação: mural de spray, altar techno, poesia-em-línguas, graffiti áudio, punkarachi, vídeo corrido, anti bolero, anti-tudo: A migração (Patrulha de Fronteira), mundo arte, polícia, monocultura; em outras palavras e terras, uma arte contra as monolingües, tapados, nacionalistas, ex-teticistas em extinção, per omnia saecula saeculorum...

Mas também significa ser fluido em Inglês, Espanhol, Spanglish e Ingleñol, porque spanglish é a língua da diplomacia de fronteira.

Mas também significa amizade transcultural e colaboração entre raças, sexos e gerações.” (GÓMEZ-PEÑA. The border is... (a manifesto), p. 43.)

O manifesto veicula uma espécie de proposta estética marcada pelas discussões em torno de um novo projeto de transculturação. Neste sentido, há um tom de declaração de princípios na qual imagens-emblemas (techno-altar, audio graffiti, video corrido, dentre outras) reforçam a posta em cena do projeto, através das múltiplas indicações de trânsitos possíveis, entre linguagens diferentes, entre tradição e modernidade, entre percepções sensoriais diversas. As referências a um inimigo declarado (monolinguês, a polícia de migração, os nacionalistas) criam o cenário necessário para anunciar a ação de legitimação da fronteira como estratégia de resistência. As palavras performatizam esta ferida aberta³⁴ através do massacre às normas linguísticas, e os neologismos transculturalizados se estabelecem como personagens híbridos que corporificam as disputas em questão. O texto transforma-se em imagem, performatizado por palavras cambiantes, movimentos híbridos, registros da violência que se converte em marca identitária através da inversão dos códigos estéticos e sociais previamente estabelecidos. O manifesto se contamina pelo gesto de desconstrução da língua hegemônica por suas variantes impuras. O respeito à língua oficial dá lugar à arte da improvisação.

But it also means to question and transgress border culture. What today is powerful and necessary, tomorrow is arcane and ridiculous; what today is border culture, tomorrow is institutional art, not vice versa.

But it also means to escape the current co-optation of border culture.

But it also means to look at the past and the future at the same time. 1492 was the beginning of a genocidal era. 1992 will mark the beginning of a new era: America post-Colombina, Arteamérica sin fronteras. Soon, a new internationalism will have to gravitate around the spinal cord of this continent – not Europe, not just the North, not just white, not only you, compañero del otro lado de la frontera, el lenguaje y el océano.³⁵

O manifesto abre espaço para refletir sobre si mesmo, colocar em xeque seu discurso enquanto síntese, reforçando a ideia de um texto em processo, um corpo em aberto que resiste à cooptação, que precisa estar em alerta. A experiência da Conquista é convocada como memória coletiva, sinal de identidade de uma história em comum, reterritorializando o entre-lugar, politizando a violência. O impulso é de alterar a ordem social, recuperando a consciência de um capital simbólico que permita instaurar um novo projeto político que subverta os padrões ocidentais. A argumentação se aproxima da polêmica, refutando os paradigmas hegemônicos, e confirmando a literatura como performance, inserindo-a num contexto sociocultural mais amplo no qual o autor-performer interfere na leitura

³⁴ Referimo-nos aqui ao conceito de fronteira proposto por Gloria Anzaldúa em seu *Borderland*, local de ferida aberta, infectada, hemorragia que favorece a transgressão definidora de uma nova consciência.

³⁵ “Mas também significa questionar e transgredir a cultura da fronteira. O que hoje é poderoso e necessário, amanhã é arcaico e ridículo, o que hoje é a cultura da fronteira, amanhã é arte institucional, e não vice-versa.

Mas também significa escapar da cooptação da cultura de fronteira.

Mas também significa olhar para o passado e para o futuro ao mesmo tempo. 1492 foi o começo de uma era de genocídio. 1992 marcará o início de uma nova era: a América pós-Colombiana, Arteamérica sem fronteiras. Em breve, um novo internacionalismo terá que gravitar em torno da espinha do continente – não a Europa, não apenas o Norte, não apenas branco, não apenas você, companheiro do outro lado da fronteira, a linguagem e o oceano.” (GÓMEZ-PENÑA. *The border is...* (a manifesto), p. 44.)

do texto e convoca o leitor a assumir seu papel ativista. O público receptor é identificado, como forma de tomar parte enquanto personagem da ação proposta ao mesmo tempo que, como manifesto, o texto deixe claro o desejo dessa definição identitária.

Assim, presentificando no texto a arena de disputas simbólicas que constituem um determinado cenário, as estratégias estéticas, políticas e linguísticas adotadas pelo autor traduzem o que é literário em performance. Na verdade, o autor assume-se performer e convoca o leitor a participar do drama encenado. A literatura espetaculariza-se, transforma o texto em ato, sugere novas perspectivas de diálogos possíveis. No âmbito comparatista, cabe à literatura tomar seu posto e enfrentar o desafio, que assume uma perspectiva política no que concerne a outras relações entre autor/texto/leitor.



ABSTRACT

This article aims to present a dialogue between literature and performance studies based on the new concepts of literature from the emergence of new theories of culture after the 1960s. Marked by transdisciplinarity, the performance studies need a new type of reader at its interface with the literary text, from a movement that transforms the text into action. As a case study, we call a manifest text by Guillermo Gómez-Peña who performs his speech by transgression of literary conventions, while dialogues with a tradition of this kind of narrative.

KEYWORDS

Comparative literature, performance studies, transdisciplinarity

REFERÊNCIAS

- ABASTADO, Claude. Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature*, Paris, n. 39, oct. 1980.
- BENJAMIN, Walter. O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. 10. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996. 256 p.
- BERNHEIMER, C. (Org.). *Comparative literature in the age of multiculturalism*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1995.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003. 188 p.
- CULLER, Jonathan. *Teoria literária – uma introdução*. Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999. 140 p.
- EAGLETON, Terry. *Depois da teoria – um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Trad. Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. 301 p.
- EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 205 p.

- GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão – vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Carlos, SP: EdUFSCar, 2006. 337 p.
- GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Trad. Maria Célia Santos Raposo. 12. ed. Petrópolis: Vozes, 1983. 233 p.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. The border is... (a manifesto). In: _____. *Warriors for Gringostroika*. St Paul: Graywolf Press, 1993. p. 43-44.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez. 2005.
- MANGONE, C.; WARLEY, J. *El manifiesto, un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, 1994.
- PETERSON, Eric; CANGELLIER, Kristin. The performance turn in narrative studies. In: BAMBERG, Michael (Ed.). *Narrative – state of the art*. Philadelphia/Amsterdam: John Benjamins B.V., 2007. p. 205-213.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo – revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies – an introduction*. 2. ed. New York/ London: Routledge, 2006. 351 p.
- TURNER, Victor. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Trad. Fabiano Morais. Niterói: EdUFF, 2008. 278 p.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2. ed. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. 239 p.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. rev. e ampl. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128 p.