

TEATRO, ATOS VITAIS E PERFORMANCE

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa*
Universidade Federal de Minas Gerais

RESUMO

Do lugar de elocução dos estudos clássicos e o teatro antigo pretende-se pensar acerca da ideia de performance e suas motivações. Neste ensaio, vamos nos ocupar da teorização a respeito do termo vislumbrando um nexos entre arte, vida e reflexão, que se manifestava já no mundo antigo, entre os gregos. Apoiados em pensadores e artistas que, respectivamente, refletiram sobre e praticaram a performance, procura-se debater seu impacto e sua significação hoje.

PALAVRAS-CHAVE

Performance, teatro antigo, atos vitais, anacronismo

Do nosso lugar de elocução – os estudos clássicos e o teatro antigo – gostaríamos de pensar um pouco acerca da ideia de performance. Em outro momento de nossa investigação, publicamos algumas reflexões sobre as performances políticas de Sólon, Rute, Sócrates e Nero.¹ Rute, para salvar seu povo do extermínio; Sólon, para alcançar oportunidade de colocar em pauta a guerra contra Salamina; Sócrates, para servir de modelo de obediência à pólis; Nero, em frente ao espelho, para seu suicídio.

Neste ensaio, vamos nos ocupar da teorização do termo “performance”. Iniciamos em continuidade a uma formulação de Diana Taylor:

Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas, o lo que Richard Schechner ha dado en llamar “twice behaved-behavior” (comportamiento dos veces actuado). “Performance”, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los Estudios de Performance – incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de “evento”. Para constituir las en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento – una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una performance equivale a una afirmación ontológica.²

* tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

¹ BARBOSA. Performance, suicídio e prática política, p. 165-186; BARBOSA. Sócrates y Edivaldo Araújo: performance en la plenaria del Senado. Brasília, 17.03.04, p. 227-238.

² TAYLOR. *Hacia una definición de performance*.

Destacamos nossos pontos de interesse na teorização de Taylor, a saber, a performance funciona como ato vital de transferência; provoca transmissão de conhecimento social, memória e senso de identidade (e, acrescentamos, alteridade) por meio de ações repetidas; em um nível, a performance pode funcionar como um comportamento padrão; em outro, como ação específica, da mesma natureza de um evento, que se realiza para ser observável e espetacular como uma afirmação ontológica.

Outro teórico dos estudos de performance que pode nos ajudar a refletir sobre o tema na direção que queremos tomar neste artigo é o estudioso e também artista Allan Kaprow. A performance seria, para esse criador, um modo de “fazer a vida, conscientemente”; vê-la e repeti-la de forma a criar “gradativamente um gênero de arte/vida” que reflita “igualmente os aspectos artificiais do dia a dia e as qualidades naturais da arte criada”.³ “Criar um gênero de arte/vida” teria sido, portanto, a intenção declarada de Kaprow, que acrescenta:

[no] do final da década de 1950, eu estava certo de que o objetivo era “fazer” uma arte diferente de qualquer gênero conhecido (ou de suas combinações). Parecia importante desenvolver alguma coisa que não fosse mais um tipo de pintura, literatura, música, dança, teatro, ópera etc. Já que a substância dos *Happenings* eram eventos em tempo real, como no teatro ou nas óperas, a tarefa, logicamente, era evitar todas as convenções teatrais. Então, depois de alguns anos, eliminei os contextos de arte, platéias, invólucros únicos de tempo/lugar, palcos, papéis, tramas, habilidades de atuação, ensaios, apresentações repetidas, e até mesmo os roteiros legíveis de costume.⁴

Vê-se nas palavras do artista americano, pintor em sua primeira formação e um dos pioneiros no estabelecimento do conceito de *happening*, a intenção de romper com o convencional, de eliminar os contextos da arte, inserindo-a no habitual de cada dia, e de transformar o ordinário e o cotidiano em extraordinário. É nesse sentido que ele pondera: “quando se faz a vida conscientemente, a vida se torna bem estranha – prestar atenção muda a coisa visada (...).”⁵ O texto citado, *Performing life*, é uma concretização de sua hipótese; ele descreve a meditação artística da atividade respiratória e propõe uma performance que visa a observar e confrontar o corpo que respira, diante de um espelho. O processo: exagerar os aspectos normalmente despercebidos do dia a dia.⁶ Sem dúvida há nessa intenção de Kaprow uma urgência manifesta de ruptura, pois, como vimos, a ele “[p]arecia importante desenvolver alguma coisa que não fosse mais um tipo de pintura, literatura, música, dança, teatro, ópera, etc.” Todavia, uma continuidade inegável e óbvia perdura: a vida, a velha e boa-vida, ou o curso da vida é o foco.

Essa fissura (pensar/observar a vida/fazer a existência em atos) que perpassa todo o movimento proposto e que, no rompimento, paradoxalmente não se rompe, mas, ao contrário, garante o contínuo e mantém conscientemente a vida, ela mesma, nos levou a voltar aos antigos, de maneira mais particular aos gregos.

Eles, igualmente, refletiram, observaram, suspenderam a vida enquanto a pensavam? A resposta é afirmativa, se se trata de interromper, romper com o curso natural

³ KAPROW. *Performing life*, p. 114.

⁴ KAPROW. *Performing life*, p. 114.

⁵ KAPROW. *Performing life*, p. 114.

⁶ KAPROW. *Performing life*, p. 117.

para tomar consciência dos “atos vitais” ao modo – quase – de um filósofo naturalista antigo, como um pré-socrático, um Tales, um Anaximandro, um Heráclito na segunda fase da evolução dessa filosofia, a chamada fase pós-parmenídica, quando se percebe o homem “como resultado da identidade dos elementos primeiros dos quais um e outro são constituídos”.⁷ Ou, em outras palavras, houve, realmente, uma busca por interromper o curso da vida como fez, no helenismo mais tardio, Diógenes, o incômodo *performer* cínico que provocou escândalo ao usar seu corpo nu, na arena pública, de maneira inofensiva e ao mesmo tempo obscena para fazer filosofia.⁸

Reconhecemos que o que ocorre a nós, investigadores do mundo antigo, pode, a princípio, parecer um anacronismo; no entanto, pedimos permissão para – dentro de um dossiê tão contemporâneo – fazer uma abordagem à velha guarda e apresentar a seguir uma hipótese quiçá descabida: seria possível imaginar uma prática da performance no mundo antigo? Acreditamos que sim, já que publicamos a esse respeito; porém, entendemos que a pergunta, aos mais precavidos, pode soar inimaginável... Contudo, tentaremos mostrar que seria razoável que essa prática já existisse, ainda que de forma incipiente ou em germe.⁹ Não estamos sós; afinal, Cohen já preconiza, para esta modalidade artística, raízes na Antiguidade:

(...) há uma corrente ancestral da *performance* que passa pelos primeiros ritos tribais, pelas celebrações dionisíacas dos gregos e romanos, pelo histrionismo dos menestréis e por inúmeros outros gêneros, calcados na interpretação extrovertida, que vão desaguar no *cabaret* do século XIX e na modernidade. No século XX a arte de *performance* se desenvolve na sua plenitude. Através das décadas, o movimento caminha sob várias formas e por diversos países.¹⁰

Queremos, pois, entender como o teatro partiu de uma forma e desaguou noutra, no caso, desdobrando-se em performance. Qual o “elo” dessa corrente, que ainda não enxergamos nitidamente? A intenção é contribuir para a organização do estudo de performance. Nosso viés: arte e tecnologia do passado, do tempo em que o laboratório de Grotowski, o teatro ritual de Artaud, o teatro dialético de Brecht; a dança, a pintura, a música estavam reunidos – quase amalgamados – na figura de um só deus.

Quando o corpo é vítima e sacrificador em ritos ainda primitivos e quando ele se distancia dos ritos para se tornar arte? Se admitirmos que toda vez que ele sistematiza a sua “significação corporal e a interrelação com o espaço e a plateia sob um novo ponto de vista (o ponto de vista plástico)” e “traz uma série de inovações à cena: o não-uso de temas dramaturgicos, o não-uso da palavra impostada, para citar alguns exemplos (...)”, ele chega a “experiências mais sofisticadas e conceituais (...) que irão, para isso,

⁷ PEIXOTO. O filósofo e o político: os atos e entreatos de uma contribuição, p. 22.

⁸ SLUITER. Communication Cynicism: Diogenes gangsta rap, p. 139-163.

⁹ Publicamos, como afirmamos na nota 1, em outra ocasião, algumas reflexões sobre as performances políticas de Sólon e de Nero, um para alcançar oportunidade de colocar em pauta a guerra contra Salamina, o outro programando o seu suicídio. BARBOSA. Performance, suicídio e prática política, p. 165-186.

¹⁰ COHEN. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaço de experimentação, p. 41.

incorporar tecnologia e incrementar o resultado estético”, seria este o início do que os norte-americanos chamariam de *performance art*?¹¹

O mote que nos levou a essa indagação (e a essa possível resposta) na forma de ruptura-continuidade, foi a frase de Kaprow, que postulava a arte como “um gênero de arte/vida” e que configurou uma nova e oportuna abertura para pensar a arte não como movimento de época, mas “afirmação ontológica” – modo de intervir no mundo – que, de algum modo, na fratura, liga passado e presente. Estamos agora remetendo o leitor a um pequeno ensaio de Giorgio Agamben, em que se encontra a seguinte reflexão:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. Essa não-coincidência, essa diacronia, não significa, naturalmente, que o contemporâneo seja aquele que vive num outro tempo, um nostálgico que se sente mais na Atenas de Péricles, ou na Paris de Robespierre e do marquês de Sade do que na cidade e no tempo em que lhe foi dado viver. Um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo. A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.¹²

A citação do filósofo italiano pretende demonstrar um ponto: os criadores da performance, na prática e em teoria, foram sujeitos capazes de tomar distância de seu tempo não somente olhando para o futuro, mas recuperando o passado; ainda que em ruptura mantenedora do ciclo da vida/arte universal, respeitando-se aquilo que nos garante estabelecer, para romper ou manter, pontos comuns, já que vida/arte é vida em todos os tempos... Vale dizer que alguns artistas performáticos sequer reivindicam a originalidade absoluta, mas se reportam a primórdios que foram esquecidos e aos quais se deve retornar.¹³

Já nos idos da Grécia clássica foi preciso voltar à vida ordinária e fazê-la surgir a partir de um estranhamento, pois houve um tempo (que aqui referimos na dimensão não linear) em que a arte se distanciou demais da vida ordinária. Por isso, vamos buscar, para observar a performance no mundo antigo, as lentes da atriz, professora e pesquisadora Jennifer Wise, em *Dionysus writes*, obra que teve sua primeira edição em 1998.¹⁴ Com esse suporte, queremos resgatar a força imagética, simbólica, mas também

¹¹ O trecho entre aspas é tomado de Cohen; usamo-lo não no sentido e no contexto do dramaturgo, mas nos servimos das palavras dele, numa espécie de paródia, cantando junto com ele. COHEN. *Performance como linguagem*: criação de um tempo-espaco de experimentação, p. 43.

¹² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, p. 58-59.

¹³ Nesse ponto, recordamos a *Trilogia antiga*, de Serban, cf. COHEN. *A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance*, p. 83.

¹⁴ As três páginas seguintes fazem parte de uma conferência apresentada na UERJ no Simpósio Imagens e Miragens, de 9 a 12 de maio de 2011.

concreta, ordinária e utilitária da letra e da palavra – que inclui não só a forma que se vê, mas a textura, os contrastes, as dimensões de profundidade e de linearidade, as cores concretamente associadas ao mundo que nos cerca, nos envolve e nos habita – que estabeleceu (fixou e congelou) o chamado “teatro de texto”.

De início, Wise deduz, depois de argumentação consistente, que o teatro nada tem a ver com os rituais.¹⁵ Nós não chegamos a tanto; não rejeitamos por completo a teoria ritualística; entendemos que o ritual tem seu lugar e papel no teatro. Entretanto, por ora, vamos nos concentrar sobre um só aspecto da proposta da helenista: a concretude pleiteada para o texto teatral.

Para Wise, Dioniso, o deus do vinho, escrevia e lia. A proposta é razoável; recordo-lhes o prólogo de *Rãs* de Aristófanes, momento em que o deus diz para Hércules (vv. 51-54) estar, calmamente, lendo a *Andrômeda* de Eurípides no convés de um navio. Ao longo da obra da pesquisadora, a metáfora teórica – *Dioniso escreve* – se amplia, fundamentada pelas ideias de Havelock, Segal, Derrick, Kerckhove, entre muitos outros. De Kerckhove, Wise guarda – e cita – um postulado intrigante: “O teatro grego foi um dos desdobramentos do alfabeto fonético”, ele “foi para a épica oral o que o escrever é para a fala”.¹⁶

Nesse ponto, podemos recordar um fragmento do poeta ateniense Cálías,¹⁷ mencionado também por Wise, Svenbro e Slater, que consiste no que restou de uma peça da segunda metade do século 5 a.C. intitulada *γραμματική τραγωδία* (*Tragédia das letras*).¹⁸ Segundo Svenbro, nessa suposta comédia, “o alfabeto jônico está literalmente em cena e suas 24 letras falam ao espectador da mesma maneira que, então, elas costumavam falar, em perfeito silêncio. Corporificadas, as letras comunicam-se por forma e gesto ao espectador metafórico que o leitor se tornara.”¹⁹ Slater informa, a partir de Pöhlman, que se tratava de uma denúncia política sob a forma de satirização do debate acerca da adoção do alfabeto jônico, uma espécie de “filho bastardo do ático” na cidade de Atenas.²⁰

O fragmento constitui-se, em primeiro lugar, como uma convocação às letras do alfabeto, que entram em cena em coro, abraçando-se umas com as outras, formando visualmente sílabas cujos sons elas cantam. Uma mulher, no papel de corifeu, destaca-se das demais e nomeia, sozinha, letra a letra. Há uma intermediação do coro e a cena termina com uma cópula – em tom malicioso – do *omega* com o *psi*.

¹⁵ WISE. *Dionysus writes: the invention of theatre in Ancient Greece*, p. 1-3.

¹⁶ “Greek theatre was one of the developments of the phonetic alphabet.” “(...) the theatre was to oral epic what writing was to speech.” (KERCKHOVE citado por WISE. *Dionysus writes: the invention of theatre in Ancient Greece*, p. 4.)

¹⁷ Cálías, filho de Lisímaco, foi um escritor ateniense de comédias. Tinha o apelido de Cordão, pois seu pai foi trançador de cordas. Cálías escreveu as seguintes peças: *O egípcio*, *Atalanta*, *O ciclope*, *Impertinentes*, *Rãs*, *Folgados*. Cf. EDMONDS. *The fragments of Attic comedy*, p. 170.

¹⁸ O fragmento de Cálías está em *Ateneu*, 454a. No trecho somos informados de outras peças do mesmo estilo: *Fr. 382 N²* de Eurípides; ainda de Eurípides, *Hipólito*, v. 857; de Agatão *frag. 4 Snell*; e um fragmento do drama satírico de Sófocles, *Anfiareu*, frag. 117 Nauck², *Γραμμάτα ὀρχούμενον*.

¹⁹ “In it the Ionian alphabet is literally set on stage and its twenty-four letters address the spectator in the same way as they were by then accustomed to address, in perfect silence, the metaphorical spectator whom the reader had become.” (SVENBRO. *Phrasikleia: an anthropology of reading in ancient Greece*, p. 5.)

²⁰ SLATER. *Dancing the alphabet: performative literacy on the Attic stage*, p. 117.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

<φάθ' ἄλφα>, βῆτα, γάμμα, δέλτα, θεοῦ γὰρ εἶ,
ζῆτ', ἦτα, θῆτ', ἰῶτα, κάππ, λάβδα, μῦ,
νῦ, ξεῖ, τὸ οὔ, πεῖ, ρῶ, τὸ σίγμα, ταῦ, <τὸ>
ῦ,
παρὸν <τὸ> φεῖ, <τὸ> χεῖ τε τῷ ψεῖ εἰς τὸ ὦ.

ΧΟΡΟΣ ΓΥΝΑΙΚΩΝ

βῆτα ἄλφα βα,
βῆτα εἶ βε,
βῆτα ἦτα βη,
βῆτα ἰῶτα βι
βῆτα οὔ βο
βῆτα ῦ βυ
βῆτα ὦ βω.

ἀντίστροφή
γάμμα ἄλφα... (καί ἐπὶ τῶν λοιπῶν)

ΓΥΝΗ

ἄλφα μόνον, ὦ γυναῖκες, εἶ τε δεύτερον
λέγει μόνον χρή.

ΧΟΡΟΣ

καὶ τρίτον μόνον γ' ἐρεῖς.

ΓΥΝΗ

ἦτα ἄρα φήσω.

ΧΟΡΟΣ

τό τε τέταρτον αὖ μόνον.

ΓΥΝΗ

ἰῶτα

ΧΟΡΟΣ

πέμπτον.

ΓΥΝΗ

οὔ

ΧΟΡΟΣ

τό θ' ἕκτον ῦ μόνον λέγει

ΓΥΝΗ

ῦ γε

ΧΟΡΟΣ

λοίσθιον δὲ φωνῶ σοι τὸ ὦ
τῶν ἑπτὰ φωνῶν, ἑπτὰ δ' ἐν μέτοις μόνον
καὶ τοῦτο λεξασ' εἶτα δὴ σαυτῇ
λάλει.

PRÓLOGO (convocação das letras)

Diz alfa, beta, gama, delta, e ê que do deus é,²³
Zeta, eta, theta, iota, kapa, labda, my,
Ny, ksi, o ó, pi, rho, o sigma, tau, o
y,
Vem o phy, o khi, e com o psy o
ô.

CORO DE MULHERES (abraço fonético)

Beta alfa ba
Beta ê be
Beta eta bê
Beta iota bi
Beta u bu
Beta y by
Beta ô bô.

antístrofe

Gama alfa... (e segue o resto)

MULHER (enunciação das vogais)

O alfa sozinho, ó senhoras, ê também, por
segundo, mas sozinho, diga!

CORO

É por terceiro o gama sozinho dirás...

MULHER

Êta – ara! – vou dizer.

CORO

É por quarto ... outra vez sozinho.

MULHER

Iota.

CORO

Por quinto...

MULHER

U

CORO

e o sexto y sozinho diz!

MULHER

Y, claro!

CORO

Então a última vogal p'ra ti, o ô,
sétima das vogais, sétima sozinha, nas entrelinhas...
isto vai dizendo p'ra ti mesma, fala!

²¹ Cf. Plutarco, *Moralia, La E de Delfos*.

ΓΥΝΗ

κύω γάρ, ὦ γυναῖκες, ἀλλ' αἰδοῖ, φίλαι,
ἐν γράμμασι σφῶν τοῦνομ' ἔξερῶ βρέφους
ὀρθή μακρὰ γραμμὴ' σπιν ἐκ δ' αὐτῆς μέσης
μικρὰ παρεστῶσ' ἐκατέρωθεν ὑπτία.
ἔπειτα κύκλος πόδας ἔχων βράχεις δύο.²²

MULHER (abraço fonético – cópula – psi-ô)

Grávida estou, ô senhoras, mas por vergonha, queridas,
Em duas letras, o nome direi do rebento.
Há uma reta grande letra, no meio dela
uma pequena de lado, outra do lado contrário
depois um círculo com dois pequenos pés.



Ao fim, a helenista da Universidade de Victoria, no Canadá, acaba por demonstrar a dependência que o teatro – arte que coincidiu com a revolução da alfabetização – tinha do uso da escrita,²⁴ a favor da qual a visualização em cena do alfabeto pode argumentar.²⁵ Mas nos ocorre – a contrapelo de Wise – que justamente no instante em que o teatro se faz dependente da escrita, ele inicia uma prática para fugir de tal dependência, isto é, no momento em que a escrita é imprescindível para a encenação, neste instante o teatro procura fazer-se imagem sem som (os atores se vestem de letras e atuam como imagem somente) e acha meios de inserir-se na cultura como forma de oferecer à plateia a tecnologia da leitura a fim de debater a adoção do alfabeto jônico na ática. Seria algo como uma manifestação contra o recente acordo ortográfico da língua portuguesa. Assim ele se faz voz e desenho de corpo, gesto e movimento.

É nesse ponto que o corpo – ao fim e ao cabo – atua como signo que será lido pelo espectador em relação íntima e silenciosa na qual cada letra terá seu significado contextual. Todavia, esse significado somente será reconstituído em conjugação com outros textos e gêneros. Daremos um rápido exemplo. Pensemos na letra “khi” (o “ch” alemão), no seu poder quando se torna corporificada e também no poder de letra feita “figura literária”. Falemos de “khi”, χ, a matriz da palavra “quiasma”, que em português inspirou a forma do “xis”.

O corpo em “khi”. A letra-som coaduna com a figura, seja ela real, seja ela elaborada na linguagem e desenhada para o espectador. É desse modo que uma só letra do alfabeto grego, o khi (χ), comporta toda uma época e fotografa a contorção trágica do homem de todos os tempos com o seu violento campo energético gerado a partir de um movimento retorcido; uma encruzilhada na decisão.

Ampliemos, porém, a letra χ em χίασμα... Sem dúvida, conceitualmente, o quiasma provoca um estranhamento pelo pensamento que se expõe em conflito; no âmbito físico,

²² EDMONDS. *The fragments of attic comedy*, p. 178-181.

²³ Imagem proposta por SLATER. Dancing the alphabet: performative literacy on the Attic stage, p. 129. O helenista sugere associação com ψωλή, ψωλος, ψώλων (com o prepúcio para trás). Igualmente, para Svenbro, o significado, sem dúvida, é obsceno. (SVENBRO. *Phrasikleia: anthropology of reading in ancient Greece*, p. 185.)

²⁴ Cf. HAVELOCK. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*, p. 273-326.

²⁵ WISE. *Dionysus writes*, p. 4.

de um ator em cena, trata-se, em nossa opinião, do movimento teatral essencial do trágico, que é ao mesmo tempo sensível no texto corporificado e abstrato no nível simbólico; é presença e representação. Por certo que estamos apoiados, neste momento, no conceito de beleza dinâmica de Schiller, que envolve também o conceito de “figuralidade da apresentação do movimento”; e tudo isto implica o fazer de um texto que tenha uma forma dinâmica, que capte o fugaz de um ato de riscar no ar um sentimento. Desenvolveremos um exemplo que mostrará a imagem do movimento trágico da palavra e do gesto que se faz expressão sensível, verbal e “descreve os mais secretos movimentos do coração em exteriorizações próprias das personagens”.²⁶

Acreditamos que a letra “khi” e a figura retórica quiasma retratam a “maneira dramática” de se estar no mundo. Em outros termos, o “khi” manifesta o movimento do mundo interior trágico que um protagonista de tragédia deve deixar transparecer. Essa energia a letra c e o quiasma podem manifestar visualmente. Quando isso ocorre, trata-se de um casamento perfeito entre a forma e o conteúdo, entre idealidade, natureza e realidade; o movimento suporta a palavra; a letra, a percepção da tensão. O poeta oferece as palavras que serão acrescentadas pela música e dança (dos braços, do pescoço, da cabeça, enfim do corpo todo) para fazê-las reviver.

Em outra ocasião,²⁷ mostramos que a tragédia *Medeia*, de Eurípidés, se estrutura toda ela a partir do quiasmo e, assim, vê-se que a performance *ABC Show* influenciou fortemente a vida cultural que gerou o “teatro de texto”, que, já na Antiguidade, começava a se fixar como intocável. Recordamos mais uma vez Cohen:

A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é a arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado. A *live art* é um movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. A idéia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. Esse movimento é dialético, pois na medida em que, de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. John Cage diz: “Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro.”²⁸

Basta-nos de Antiguidade. Voltemos o olhar para o nosso instante. O que virá depois da performance? Sim, porque “com o esgotamento da *performance*, algo novo se sucederá dentro da vanguarda, da mesma forma que a *performance* sucedeu ao *happening* (...)”²⁹ Na nossa leitura, pensamos que o “depois da performance” já chegou. Essa realidade posterior é a chegada da performance à academia, como vaticinou Taylor na citação que abre nosso artigo. Um sintoma inequívoco disso é o que passaremos a comentar.

²⁶ SCHILLER citado por FARGUELL. *Figuras da dança*, p. 86.

²⁷ Conferência apresentada na UERJ no Simpósio Imagens e Miragens, de 9 a 12 de maio de 2011, publicação no prelo.

²⁸ COHEN. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*, p. 38.

²⁹ COHEN. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*, p. 34.

Hans Ulrich Gumbrecht, estudioso alemão radicado nos Estados Unidos e teórico da literatura, tem bons *insights* para nos ajudar a caminhar: ele pretende – numa tese, em suas próprias palavras, “anticlimática” – algo como sair de uma virtualidade exagerada para entrar em uma “produção de presença”:

Num tempo em que muitos professores e a maioria dos alunos se cansaram de “teoria” – com razões para tal (...) – ou seja, de uma espécie de pensamento abstrato, frequentemente importado da ou inspirado pela filosofia, cuja “aplicação” pensamos que poderia dinamizar o ensino e a escrita –, num tempo em que nos cansamos de “teoria”, este livro propõe que um certo movimento “teórico” poderá re-dinamizar nossas relações com todo tipo de artefatos culturais e até mesmo permitir que nos conectemos com alguns fenômenos da cultura atual que parecem fora do alcance das Humanidades. O modo mais rápido de anunciar como defenderei essa tese é dizer que o livro desafia uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou a atribuição de sentido – é a prática nuclear, na verdade a única, das Humanidades. Com os conceitos de “materialidade”, “não hermenêutico” e “presença”, entre outros, será questionada aqui a tese da universalidade da interpretação – mas será sugerido também, por meio deles, um conjunto de práticas acadêmicas como complemento à interpretação.³⁰

E assim será. Ao fim da obra de Gumbrecht perceberemos sua hipótese mais sólida, a de que a cultura (e com ela a literatura) não gira apenas em torno do sentido das coisas, mas à volta de presenças mudas, quietas, que, ocupando um espaço, compartilhando um mesmo ar e iluminação, provocam “um estado de só estar ali (...) uma forma de vida que apenas ocuparia espaço sem quase fazer mais nada (...)”.³¹ Nosso autor continua: “(...) no processo de envelhecer (...), aprendi a dar valor à iteratividade daqueles rituais diários sem *crescendo*, que – se quisermos – é fácil proteger de interferências, como o jantar com a família durante os dias de trabalho.”³²

Curiosa essa necessidade que se impõe de uma articulação da arte com a vida, melhor dizendo, a necessidade de criar “um gênero de arte/vida”. Citamos novamente Gumbrecht:

Sei agora que nunca me permitirei chamar a um dia “um dia perfeito” sem ter a certeza que o que foi bom nele para mim conquistou o meu corpo – ao ponto, de fato, de me dar a sensação de que, de algum modo, eu fui a corporificação daquele dia perfeito. Se esta frase parece estranha e perigosamente tautológica, posso dar como descrição alternativa, a minha impressão de que quando falo, tantas vezes com demasiada ênfase e entusiasmo, sobre a *presença* refiro-me principalmente a essa sensação de ser a corporificação de algo.³³

Pleiteamos que se veja um interstício entre Kaprow e Gumbrecht no ato vital de buscar – *vivendo* – consciência no vivido. Na palavra do pesquisador alemão: “[a] intensidade de querer ser e querer estar ali, sem quaisquer efeitos de distância.”³⁴ Cremos que essas ponderações sejam um fruto da performance entre os pensadores que a intensificaram a ponto de afirmar:

³⁰ GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, p. 21.

³¹ GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, p. 166.

³² GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, p. 167.

³³ GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, p. 167. (grifo do autor)

³⁴ GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, p. 169.

(...) se assistir uma guerra que está a um oceano e um continente de distância consegue reprimir até o pensamento do que significa uma guerra para os que estão fisicamente perto dela, se as imagens flutuantes nas telas que são o nosso mundo transformam-se em barreiras que nos separam para sempre das coisas do mundo, essas mesmas telas também podem despertar novamente um medo e um desejo pela realidade substancial que perdemos. (...) A estranha lógica que me interessa e que estou tentando apontar parece ser a seguinte: quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos de onipresença e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele.³⁵

Nesse sentido, acreditamos que a performance veio de algum modo nos fazer entender que pensar algo não significa necessariamente mudar algo, que é preciso estar no mundo em substância e ato, pensar-se, mudar-se para fazer algo mudar efetivamente. Gumbrecht termina suas reflexões sobre “presença” evocando o emergir e o desaparecer das *personae* teatrais no teatro das tradições Nô e Kabuki. A entrada das *personae* no teatro Nô, segundo Gumbrecht, é modelagem de forma e construção de presença; a saída é um desfazer de sua forma e presença. O pesquisador conclui que:

[se] o espectador ocidental ultrapassar o provável impulso inicial, se resistir à vontade de sair do teatro depois da primeira meia hora, se tiver paciência suficiente para deixar crescer em si a lentidão das saídas e das entradas das formas e a presença sem forma, então, no fim de três ou quatro horas, o Nô pode fazê-lo compreender como sua relação com as coisas do mundo se alterou. Talvez até comece a sentir a calma que lhe permite deixar vir as coisas (...)³⁶

No frenesi da era virtual e da tecnologia a performance irrompe (em atos sucessivos e frequentes e não esporádicos como no mundo antigo) para interromper o fluxo contínuo do ordinário. Ela veio para fazer o ordinário desaparecer na calma de um evento encantador, fascinante ou até escandaloso. Deu-se a conhecer e nos fez conhecer. Concluindo: após perseguirmos algumas diretrizes para entender o que veio a ser a *performance art* (e se foi possível acontecer manifestações dessa modalidade no mundo antigo), após haver percebido na Antiguidade gérmenes da *live art*, da necessidade de ruptura, da denúncia política e prática dos atos comuns da vida como consciência e magnitude do estar vivo, após associar artes plásticas (corpos que se vestem e comportam como letras) e teatro antigo na modalidade *ABC show*; afirmamos que os movimentos de fixação e libertação do texto, simbologia e concretude da ação oscilam em seus extremos e, em tempos oportunos (καιρός), se manifestam para resgatar a integridade da vida. Esta nos parece a grande importância do fenômeno performático em qualquer dos tempos vividos.



³⁵ GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, p. 172.

³⁶ GUMBRECHT. *Produção de presença*: o que o sentido não consegue transmitir, p. 184.

ABSTRACT

We intend to think about the idea of performance and its motivations from the perspective of the classical studies and ancient theater research. In this essay, we approach the theory of performance and glimpse a relationship between art, life and reflection that already manifested itself in the ancient world, among the Greeks. Supported by thinkers and artists that pondered and practiced performance, we try to debate its impact and significance today.

KEYWORDS

Performance, ancient theater, vital acts, anachronism

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BARBOSA, T. V. R. Performance, suicídio e prática política. In: CARREIRA, André et. al. *Mediações Performáticas Latino Americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 165-186.
- BARBOSA, T. V. R. Sócrates y Edivaldo Araújo: performance en la plenaria del Senado. Brasília, 17 mar. 2004. *Perfiles Latinoamericanos* – Revista de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Mexico, p. 227-238, jul./dic. 2005.
- ARISTOPHANES. *Frogs*. Edition, introduction, commentary and index by W. B. Stanford. London: St Martin's Press, 1963.
- COHEN, Renato. A cena transversa: confluências entre o teatro e a performance. *Revista USP*, p. 81-84, n. 14, jun./ago. 1998.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- DARRIBA, Paula. Um breve panorama sobre a performance no Brasil. *Arquivo*, Edição 1, mar. 2007. Disponível em: <<http://www.ia.unesp.br/@rquivo@/pdf/darriba.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2011.
- EDMONDS, John Maxwell. *The fragments of Attic comedy*. Leiden: Brill, 1957. v. 3.
- FARGUELL, Roger W. Müller. *Figuras da dança*. Trad. Maria Filomena Molder et. al. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- GUIMARÃES, César. O que é uma imagem em literatura? In: _____. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p. 60-82.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.
- HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

- KAPROW, Allan (1979). Performing life. *ARS*, v. 8, n. 15, p. 113-117, 2010.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.
- LUSCHNIG, C. A. E. *An introduction to ancient Greek: a literary approach*. Indianapolis: Hackett Publishing Company Inc., 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible: followed by working notes*. Trad. Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press, 1968.
- PLUTARCO. La E de Delfos. In: *Obras morales y de costumbres*. Vol. VI, *Isis y Osiris – Diálogos Píticos*. Trad. e notas de Francisca Pordomingo Pardo e José Antonio Fernández Delgado. Madrid: Editorial Gredos, 1995. p. 231-275.
- PEIXOTO, Miriam Campolina D. O filósofo e o político: os atos e entreatos de uma contribuição. In: PEIXOTO, Miriam Campolina D.; PARANHOS, Washington da Silva (Org.). *Filosofia e política*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p. 17-38.
- SLATER, Niall W. Dancing the alphabet: performative literacy on the Attic stage. In: FOLEY, John Miles; WORHINGTON, Ian. *Epea and grammata: oral and written communication in Ancient Greek*. Leiden: Brill, 2002. v. 230. p. 117-129.
- SLUITER, Ineke. Communication cynicism: Diogenes gangsta rap. In: FREDE, Dorothea; INWOOD, Brad. *Language and learning: philosophy of language in the Hellenistic age*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 139-163.
- SVENBRO, Jesper. *Phrasikleia: anthropology of reading in ancient Greece*. New York: Cornell University Press, 1993.
- TAYLOR, D. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Dep. de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ UFMG, 2002. p. 13-43.
- TAYLOR, D. *Hacia una definición de performance*. Disponível em: <<http://132.248.35.1/cultura/ponencias/PONPERFORMANCE/Taylor.html>>. Acesso em: 15 maio 2011.
- TEIXEIRA, João Gabriel L. C. Os estudos da performance e as metodologias da sociologia da arte. *ARS*, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 39-48, 2006.
- WISE, Jennifer. *Dionysus writes: the invention of theatre in Ancient Greece*. Ithaca: Cornell University Press, 1998.