

PALAVRA-PERFORMANCE

WORD-PERFORMANCE

Camila Alexandrini¹

RESUMO: O diálogo entre estes dois campos de análise - literatura e performance - tem se demonstrado instigante e promissor, já que a interdisciplinaridade tem conferido à pesquisa um caráter inusitado ao literário. A performance aqui se insere primeiramente como um investimento à disponibilização de outros espaços ao que chamamos de literatura e, desse modo, como uma possibilidade de que ela seja entendida, lida e desenvolvida também de outras maneiras teóricas. Ergue-se, a partir dessa relação, um campo vasto de pesquisa e análise a partir do qual este artigo busca apresentar um diferencial às pesquisas contemporâneas sobre a literatura. Além do próspero contato com outras artes, a literatura tem ainda muito a revelar a pesquisadores/as e leitores/as.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Performance; Palavra

ABSTRACT: The dialogue between these two fields of analysis - literature and performance - has proven to be exciting and promising, given that interdisciplinary research offers an unusual character to the literary. The performance here is first proposed as an investment to the availability of other spaces to what we call literature and therefore allow it to be understood, read and also developed via other theoretical methods. From this relationship a vast field of literary research and analysis is drawn, from which this text is engaged in presenting a significant and qualified approach to contemporary research on literature. Beyond the complex and exciting contact with other arts, literature has much to reveal to researchers and readers.

KEYWORDS: Literature; Performance; Word

1. O meio como ponto zero

Jacques Derrida, em uma tradução ao português da entrevista intitulada *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), retoma uma vez mais essa nebulosa instituição na qual tantos procuram o encaminhamento de seus questionamentos. De modo avesso, diz ele, a literatura é essa instituição em que se permite dizer tudo, ou onde tudo está por dizer, transpondo e suspendendo interditos, desafiando as leis de um estado moderno e democrático. Destaca, inclusive, que a liberdade na e da literatura (porque Derrida não se interessa apenas por literatura, mas por uma forma de literatura que carrega um questão *sobre* literatura [Idem, p.55]) pode se neutralizar como ficção: uma *ficção instituída* e uma *instituição fictícia*. É

¹ Doutora em Letras (Teoria da Literatura) na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2017).

interessante observar também que Derrida, ao responder à pergunta de Derek Attridge, estudioso inglês que o entrevista, sobre seu *primary interest*, afirma escolher o limiar entre filosofia e literatura, sendo suas fronteiras sempre deslocáveis. Aponta ainda que a literatura deve ter seus conceitos tensionados, em si e entre si, preservando a principal característica dessa instituição, seu caráter não essencial e natural, o que não significa que seja somente subjetiva. Por estar sempre em relação, a literatura abre-se a outros discursos para, como em Maurice Blanchot (2005), reavivar que, em sua crise, está seu começo.

A literatura, por ser mais potência do que essência, estabelece-se a partir de intencionalidades e experiências, e, segundo Derrida, de semelhante maneira, a lei que produz é nela mesma contestada. Sendo assim, o traço paradoxal da literatura suspende a ingenuidade da leitura transcendente, promovendo antes o acesso à sua fenomenologia. Para Derrida (2014, p.116), “cada obra é única e uma nova instituição”, cujo leitor é por ela inventado. Na literatura, desse modo, haveria sempre uma *performance inaugural*², nas palavras de Derrida.

Por falar em performance, considera-se, segundo Roselee Goldberg (2006), que a história da *arte* da performance tem seu início no primeiro manifesto futurista do poeta Filippo Tommaso Marinetti, em 1909, publicado em grande circulação pelo jornal francês *Le Figaro*, além de ter contado com representantes nas demais vanguardas europeias, passando pelo Dadaísmo, Surrealismo, Construtivismo e a Escola Bauhaus. Naquele momento, a performance representava aos seus praticantes “a liberdade de ser, ao mesmo tempo, “criadores” no desenvolvimento de uma nova forma teatral, e “objetos de arte”, porque não faziam nenhuma separação entre sua arte como poetas, como pintores ou performers” (GOLDBERG, 2006, p.4). Jorge Glusberg (2003, p.11-12) apontará, entretanto, um início tripartido à performance, o qual pode estar em Yves Klein (*Salto no Vazio*, 1962), Alfred Jarry (*Ubu Rei*, 1896), ou ainda, na força motriz do ritual – presente em toda a história de

² Entre 1977 e 1990, John Serle, intérprete de J.L. Austin, o qual desenvolveu estudos da linguagem por meio de atos de fala, isto é, quando o dizer é fazer (o performativo), e Jacques Derrida (1977) produziram acirrados debates sobre a performatividade do signo linguístico, reafirmando ou revendo as proposições de Austin. Ao fim desse período, Judith Butler, em um artigo de 1988, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, discute como a noção de gênero se constitui por meio de atos performativos. Nos estudos da linguagem, mais recentemente, Paulo Ottoni (1998) se aproxima de Austin para dizer que o *performativo* é o ato de realização da fala-ação e, nos estudos literários, a publicação de *Performances: Estudos de Literatura em Homenagem a Marlene Soares dos Santos* (2007), propõe uma abordagem da literatura e da performance pela via, sobretudo, do drama e de performances identitárias.

nossa sociedade – essa última semelhante à abordagem de Cohen (2011, p.41), o qual remonta a performance a uma corrente ancestral.

Na década de 1960, o termo *arte da performance* foi utilizado para se referir às obras em que os artistas faziam uso de seus corpos para realizar ações ensaiadas, repetidas e apresentadas em diferentes lugares. Nesse contexto, *Fluxus*, que reuniu um grupo híbrido de artistas, tais como John Cage, Robert Filliou e Joseph Beuys, queria que o cotidiano fosse incorporado à arte e ao corpo encarnado. A arte conhecida como experimental ecoava ensinamentos vividos na Black Mountain College, instituição fundada em 1933, em Asheville (EUA), tendo em vista as propostas pedagógicas de John Dewey. No fim dos anos 60, o termo arte da performance já era reconhecido por seus participantes e intrigava o público das grandes cidades. Nesse sentido, é interessante notar que muitos artistas buscaram na literatura elementos para a realização de suas performances. Vito Acconci, artista nova-iorquino, por exemplo, utiliza experimentos literários de Beckett em *Watt* (1953) e *Not I* (1972), sobretudo a repetição incessante, para interferir na expectativa das pessoas.

Bem-humorada, intensa e clandestina, a performance estende suas fronteiras e delinea espaços cada vez mais largos para si. Entretanto, de acordo com Renato Cohen (2011, p.28), “apesar de sua característica anárquica e de, na sua própria razão de ser, procurar escapar de rótulos e definições, a performance é antes de tudo uma expressão cênica.” Sendo assim, inicialmente, a performance revela ao teatro outras formas de criação da cena, de entendimento da ação do ator, de transformação dos elementos e dos espaços. Há também, nessa expressão cênica, a tentativa de abandono do teatro-literário ou ainda do domínio do texto sobre a cena. É, pois, nesse sentido, que a compreensão de texto na performance amplia-se por completo. “A palavra “texto” deve ser entendida no seu sentido semiológico, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou mesmo indiciais (sombras, ruídos, fumaças, figuras delineadas por luzes etc)” (COHEN, 2011, p.29).

Com a explosão da cultura pop, os anos 80 foram marcados por uma série de performances que iam dos shows de rock a manifestações em praça pública. Os acontecimentos políticos do período, bem como a veiculação rápida de informação através das novas tecnologias, impeliram artistas à discussão a respeito da globalização, dos regimes de colonização, da sociedade do consumo. Se até aqui a performance se caracterizava como uma arte fragmentada, agora muitos já não sabiam mais quais eram seus limites. Muitos

teóricos/as apontam que o lugar *entre* tornou os estudos da performance um espaço de futilidades. Entretanto, para Richard Schechner não é fácil estabelecer o que é a performance, embora ele aponte diversos fatores que a possam caracterizar – e aqui já não estamos apenas tratando das formas artísticas que a performance pode assumir na atualidade.

“To perform” can also be understood in relation to:

- Being
- Doing
- Showing doing
- Explaining “showing doing.”

“Being” is existence itself. “Doing” is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to supergalactic strings. **“Showing doing” is performing: pointing to, underlining, and displaying doing. “Explaining ‘showing doing’” is performance studies.** (SCHECHNER, 2013, p.28, grifo nosso).

Por ser uma arte jovem, embora de memória antiga, a performance permite se reinventar, sua tradição é marcada em um tempo histórico altamente volátil e instável e seus participantes interessados demais na contestação de seus princípios. Nesse sentido, performance e literatura possuem um distanciamento profundo. Mesmo que possamos perceber o empenho de certos escritores na inauguração de uma outra instituição literária, a teoria ainda se debate para também renovar seu conjunto de noções. Pensadores e pensadoras pós-estruturalistas, tão presentes nos estudos literários, posicionam-se em limiares e, desse modo, ensaiam continuamente a *performance inaugural*, a qual Derrida aponta na literatura. A renovação na teoria literária é da ordem do urgente, e isso só parece possível se ela estiver disponível não só ao contato interartes, mas também à sua contaminação entre elas.

Portanto, a performance, neste artigo, depara-se com os estudos literários com três principais expectativas: (1) reunir perspectivas da performance para a proposição de uma outra rota ao aporte teórico da literatura, (2) agenciar um campo de pesquisa da literatura que não tema a pluralidade de seu objeto e (3) valorizar relações que proponham a literatura a partir de outras práticas. Em outras palavras, por meio da *palavra-performance*, há o desejo de contaminar os entendimentos de literatura, produzir um texto teórico-crítico que aponte, analise e valide um texto que se escreve enquanto se lê e compreender, na crítica que se constrói e no exercício da escritura, um lugar de performatividade principalmente da língua, do saber e da literatura.

De acordo com Paul Zumthor (2007, p.27), entretanto, pensar a performance nos estudos literários provoca um problema de método e de compreensão crítica do objeto literário. Para ele, “de saída é necessário, com efeito, entreabrir conceitos exageradamente voltados sobre eles mesmos em nossa tradição, permitindo assim a ampliação de seu campo de referência.” Considerando a teoria da literatura como também um sistema pelo qual muitas estratégias de poder são negociadas, essa investida na renovação do campo de referência não tem sido uma prioridade.

2. Ob-jeto

Identificando a performance como uma noção que não só amplifica, mas também atualiza compreensões de literatura, sobretudo na contemporaneidade, encontro um ob-jeto de análise cujo acesso se dá por meio de sua própria performance. Sendo assim, por mais que a literatura possa ainda ser entendida como um estranho que a habita, as teorias da literatura devem também se debruçar efetivamente aos interstícios de outras linguagens, já que à literatura tudo interessa, sem produzir, necessariamente, um retorno tautológico – comum em suas práticas. Portanto, este texto investe sobremaneira no agenciamento de um campo de pesquisa que, como já dito, não tema a pluralidade de seu objeto de investigação.

[...] (a literatura) torna-se pura e simples manifestação de uma linguagem que não tem por lei senão afirmar – contra todos os outros discursos – a sua existência abrupta; não lhe resta então senão recurrar-se num perpétuo retorno sobre si, como se o seu discurso não pudesse ter por conteúdo senão o dizer a sua própria forma. (FOUCAULT, 1967, p.393)

Da mesma forma que a literatura “fecha-se numa intransitividade radical” (*Idem*, p.393), questiono-me em que medida essa tomada da literatura, presente desde o século XVIII, ainda diz respeito ao que presenciamos hoje sob esta mesma denominação. Não me proponho aqui a incendiar a noção de literatura que a concebe como uma arte que não remete senão a si mesma. É preciso, contudo, desestabilizar as próprias noções teóricas que a cerceiam desde a modernidade e atam-na em um discurso autista. De tal forma, “uma tentativa de definição universal da literatura”, da qual nos fala Compagnon (2001, p.40), cuja dicção nos permite considerar a literatura tão somente como arte verbal, centrada na

aplicação de certas propriedades da linguagem, estimula a problematização dada nessa ocasião por meio da performance.

A incongruência aparente deste ob-jeto, desse modo, deve-se ao desejo de não objetificar a literatura, de não impor uma ordem pré-estabelecida, de não lhe atribuir um fundamento fundamental; ao mesmo tempo em que se almeja a apropriação de um outro discurso – o da performance – para enlouquecer seu subjétil, para fraturar sua coluna vertebral, para enfim reafirmar que, não só na contemporaneidade, estamos sempre diante da inauguração da literatura – a performance inaugural de Derrida (2014). Nesse sentido, trata-se de um *ob-jeto*, posto aos olhares, de costas ao público; uma escrita que se lança a um depois, está lá, embora engendrada no aqui-agora.

Para tanto, vale se perguntar, devido à relação estabelecida, *onde está o objeto da performance?* Jorge Glusberg, autor de *A Arte da Performance* (2003, p.79), aponta que “a ausência de um objetivo prático nas performances tem sido confundida com a falta de um objeto”. De acordo com o teórico, “a concepção da *performance* sem um objeto vai pressupor sua descontextualização” (Idem, p.79). No entanto, sem apontar qual seria esse objeto da performance, diz que “o que se busca, então, é somente um suporte semântico, que vai servir de eixo fundamental para a experiência” (Idem, p.82). Além disso, a partir de um suporte semiótico, o corpo em boa parte das performances, Glusberg afirma que esse eixo não possui responsabilidade alguma com a coerência dos eventos, a organização dos elementos, a re-apresentação de um acontecimento. Sendo o/a performer, seu corpo e sua consciência, também interrompidos pelo inesperado da ação viva (*live art*) que ali ocorre, o fio semântico, de alguma forma condutor, é construído e compartilhado (não transmitido) pela significação produzida no espectador – que é também o/a performer, espectador de si mesmo.

A performance, antes de tudo, é uma reunião, mais ou menos conflituosa, entre diversas linguagens, em que o suporte semântico varia na mesma proporção. “A atividade de artista de performance resulta, conseqüentemente, numa verdadeira catálise de elementos numa transformação de códigos lábeis em mensagens lábeis” (Idem, p.78). Portanto, *o grau zero da performance* – expressão usada por Glusberg (Idem, p.82), a qual retoma Barthes – cria seu campo gravitacional no qual transita o corpo composto de sentidos, formas e devires.

3. Performance e Literatura

Se, no exterior, a performance tem sido amplamente estudada; em nosso país, ela vem se estabelecendo, nas duas últimas décadas, em grupos de pesquisa voltados principalmente às artes. Quando a intersecção esperada é com a literatura, no sentido posto pelos estudos literários, pouco podemos encontrar. “Se de um ponto de vista prático muito se realizou no Brasil, em termos de performance, de 1982 para cá, o mesmo não aconteceu de um ponto de vista conceitual, sendo raras as formulações teóricas sobre esta expressão” (COHEN, 2011, p.25). Dentre os trabalhos encontrados, o que traz proposições mais relevantes até o momento ao desenvolvimento desta pesquisa é a tese em Letras de Juliana Helena Gomes Leal (2012a). Para a autora:

Pensar a literatura em diálogo com os estudos da performance tem sido uma das vias para o exercício de compreensão de certas narrativas que se apropriam do corpo ou que constroem textualizações vinculadas ao corpóreo cujo viés experimental se faz normalmente presente e que se mostraram ou **vêm se mostrando avessas ou resistentes a teorizações conservadoras e hierárquicas, pautadas, frequentemente, numa perspectiva estruturalista reticente em assumir a escrita como experiência, por vinculá-la apenas dentro de uma cultura da normatividade.** (LEAL, 2012, p.1, grifo nosso)

A autora constitui em sua tese três “núcleos conceituais”: “O primeiro núcleo refere-se à presença de um caráter relacional e comunicacional subjacente às manifestações ou aos produtos artísticos pautados na performance; o segundo, a uma dimensão corpórea identificável nessas criações, e o terceiro, ao movimento transgressor, dissidente ou experimental perceptível nessas manifestações” (LEAL, 2012a, p.19). De acordo com Leal (*Idem*, p.30), no segundo núcleo, em minha leitura, o mais interessante deles, “não se trata de designar como performática a escrita que se apropria meramente da simbologia do corpo, mas aquela escrita que constrói um canal de diálogo entre a dimensão corpórea inscrita no texto”. Nesse sentido, Leal também nos lembra que a aproximação da performance às artes cênicas, à música e à dança, devido à presença do artista ao vivo e *in loco*, tende a ser mais comum. No entanto, “por que impedir de pensá-lo [o termo performance] e alargar suas implicações como um interessante operador teórico, ao aproximá-lo do campo dos Estudos Literários, da Literatura” (*Idem*, p.28)?

Para fundamentar a sua reflexão, a pesquisadora constrói uma genealogia da performance, a fim de, assim, embasar sua incursão em uma *escrita performática* na

literatura, a qual, segundo Leal e seus referenciais teóricos, observa a desarticulação do *corpo* nas artes contemporâneas e o faz reverberar em outras instâncias, suportes e discursos, em vias de uma escrita encarnada, “corpos saindo das palavras” (*Idem*, p.28). Desse modo, distancia-se de apropriações mais diretas da performance na literatura, as quais fazem menção “tanto a experiências empíricas, como a proposta surrealista da escrita automática, em que vale o jorro, o fluxo e não a construção formal, quanto experiências altamente elaboradas, como as de James Joyce” (COHEN, 2011, p.39), e se coloca diante do impasse de que, em uma escrita que *performa*, o registro textual na literatura recorre à complexa relação com as margens da letra.

[...] uma escrita como essa interpõe “questionamentos e revoltas nas margens da letra escrita”, fazendo com que o texto literário subverta seus próprios limites e questione os padrões mais conservadores e tradicionais de textualização da arte, na tentativa de exteriorização de saberes ou modos outros de representação de saberes ainda marginalizados, incompreendidos ou de complexa transposição para os meandros de um tipo de escrita compreendida como um arquivo silenciador dessas práticas. (LEAL, 2012, p.51)

Tomando emprestadas concepções a respeito da performance de Cohen (2011) e Pedron (2006), Leal compreende a escrita literária performática “uma arte de fronteira, que, escapando a delimitações conceituais, por seu caráter eminentemente anticonvencionalista e antinaturalista, cria um topos de experimentação por incorporar simultaneamente elementos de expressões consideradas artísticas e não-artísticas” (*Idem*, p.36). Continuará o percurso genealógico passando pela voz de Zumthor, os happenings de Kaprow, a Pop Art de Warhol; a *body art*, a *live art*, a *collage*, até reassumir as lacunas impostas por toda volta às origens e reafirmar que paira “sobre os estudos vinculados à performance, ou àqueles que fazem uso dela como lente metodológica ou como episteme, permanente dúvida sobre aquilo que ela realmente é, sobre sua definição” (*Idem*, p.48).

Não há dúvidas, portanto, de que atribuir relevância aos estudos da performance como conceito e como arte para a reflexão sobre o estatuto de certos textos literários estimula e alimenta **um tipo de crítica que, antes de traçar critérios prévios definidores do literário, dá abertura para que os próprios textos sinalizem os percursos teóricos, culturais e artísticos que vão delineando em suas materialidades.** (LEAL, 2012, p.54, grifo nosso)

Sem contar essas e outras implicações do trabalho com uma *escrita performática*, escolho me desvincular do *performático*, preferindo a *performance*³, por compreender que, embora deslocada de pressupostos tradicionais, o texto literário mantém-se como parte importante, senão fundamental, de análise nessa primeira abordagem da performance e da literatura. Mesmo que minhas proposições em Palavra-Performance estejam dispostas à contestação, o desejo é o de me manter provocando o literário, buscando, desse modo, traçar outros modos de performar a palavra e, ainda assim, escrever um texto – paradoxo presente na perspectiva que se apresenta.

Com base nisso, posso melhor compreender também meu inicial deslocamento do texto literário para pensar a performance na literatura em decorrência dos percursos transversais e plurais tomados pelas referências da arte que possuo e aprecio. Sendo a performance uma rede rizomática de conexões, preservo seu caráter a-fixo, seu ob-jeto, sua (de) rota. Além disso, busco também assegurar, ou, em algumas situações, agenciar a compreensão da literatura em que “tudo está por dizer”, onde as margens intercambiam-se, os conceitos se desfazem, as características se movimentam, as teorias se liquefazem. Como já dito, ver a literatura por via da contaminação é, por fim, um exercício político, o qual se lança à experimentação e à experiência do sem-ordem, ao diálogo ilimitado com as vozes das mais polifônicas, ao embate com as fronteiras rígidas e à resistência àquilo que não seja senão liberdade.

Tomando como ponto de estudo a expressão artística performance, como uma arte de fronteira, no seu contínuo movimento de ruptura com o que ser denominado “arte estabelecida”, a performance acaba penetrando por caminhos e situações antes não valorizadas como arte. Da mesma forma, acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte. (COHEN, 2011, p.38)

Na esteira dessa observação, é preciso sublinhar, inclusive, que nem sempre registrada num arquivo impresso, a performance da literatura não se esquia de sua escrita, nem dessa

³ Diana Klinger (2008), em *Escritas de si como performance*, irá desenvolver outra possível aproximação da performance e da literatura, disposta na autoficção. A partir da crítica à noção de representação da episteme moderna, por meio da perspectiva desconstrutivista de Derrida, “se pode pensar a autoficção como “envio”, remissão sem origem, sem substrato transcendente [...] a linearidade da trajetória da vida estoura em benefício de uma rede de possíveis ficcionais” (KLINGER, 2008, p.22). Desse modo, a autora aproxima-se da performance, a fim de entender o sujeito (autor-leitor) como um sujeito duplo, da ordem da artificialidade e da encenação (viés da performance de Judith Butler).

sai ilesa. Parte da palavra, transfigurada por outras linguagens (não necessariamente *em* outras linguagens), para não só fissurar o literário, mas também acolher práticas outras que participam da literatura, bem como de sua teorização, em produções, leituras e diálogos que se dão por meio de contaminações irreversíveis.

A performance se insere como um investimento à disponibilização de outros espaços ao que chamamos de literatura e, desse modo, possibilitar que ela seja entendida, lida e desenvolvida também de outras maneiras teóricas. Em outras palavras, procuro agenciar um campo de pesquisa em literatura que não tenha receios da pluralidade de seu objeto - seja ele qual for -, com o intuito de valorizar relações que promovam a literatura por meio de outras práticas, sejam elas artísticas, teóricas ou, até mesmo, vitais.

4. Estudos da Performance

Entendidos como disciplina por volta das décadas de 60 e 70, na New York University (NYU) e na Northwestern University (NU), em Chicago, os estudos da performance se organizaram, inicialmente, a partir das perspectivas norte-americanas desenvolvidas nessas universidades: a primeira, voltada à performance por meio da perspectiva do ritual; a segunda, pelo viés da comunicação, da retórica e do discurso. Richard Schechner funda o Departamento de Estudos da Performance, na NYU, em 1980, e Wallace Bacon, na NU, em 1955. Considera-se esse período a primeira fase dos estudos da performance. “Em seguida, o foco foi em estudiosos das Ciências Humanas que passaram a abarcar, em suas considerações, a performance como comportamento humano” (LIGIÉRO, 2012, p.13).

Erving Goffman, em *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), segundo Schechner, o primeiro a utilizar o termo *performance* em consonância à compreensão de comportamento humano, estabelecerá que é possível observar a vida cotidiana e encontrar nela correlações com a performance, nesse momento, entendida em paralelo à representação teatral ou levando em conta compreensões cênicas da vida cotidiana. Por outro lado, a compreensão de performance adiantada de Goffman (1956, p.13) ecoa de algum modo naquilo que costuma circular sobre o assunto: “We have been using the term “performance” to refer to all the activity of an individual which occurs during a period marked by this continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.”

Teatralidade e espetáculo são termos que, por vezes, se confundem com a performance – os quais geralmente são menos notados pela presença do artifício em cena. Nessa relação, a performance “on-stage” pode ser concebida como um espetáculo teatral; “off-stage” (REYNOLDS, 2014) ela não para de ocorrer, pois interrompe a representação, além de borrar as fronteiras entre ficção e realidade.

Os estudos da performance estabeleceram conexões que poucos campos de pesquisa fizeram. Carlson (2009) analisa a performance com base na antropologia, na etnografia, na sociologia, na psicologia, na linguística, nos estudos culturais e na arte da performance. Por conseguinte, é possível atualmente encontrar pesquisadores/as de áreas diversas a essas, inclusive, que se utilizam da performance como metáfora ou prática; ferramenta analítica ou lente metodológica. A complexidade da noção de performance e a impossibilidade de uma definição estável, apesar dos desafios, nos apresentam um termo que “connota simultaneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo” (TAYLOR, 2015, p.55).

A performance hoje se insere em um dos mais plurais campos de análise das ciências que não são só as humanas. Em 1982, Schechner e seu colega Brooks McNamara (apud. LIGIÉRO, 2012, p.10) já indicavam que:

[...] Performance é étnica e intercultural, histórica e atemporal, estética e ritual, sociológica e política. Performance é um modo de comportamento, um tipo de abordagem à experiência humana; performance é exercício lúdico, esporte, estética, entretenimento popular, teatro experimental e muito mais.

Ou, ainda, mais recentemente:

One cannot determine what “is” a performance without referring to specific cultural circumstances. There is nothing inherent in an action in itself that makes it a performance or disqualifies it from being a performance. **From the vantage of kind of performance theory I am propounding, every action is a performance.** But from the vantage of cultural practice, some actions will be deemed performances, and others not; and this will vary from culture to culture, historical period to historical period. (SCHECHNER, 2013, p. 38, grifo nosso)

Em uma rápida pesquisa no Google, em seus mais de dois bilhões de registros encontrados, podemos observar a ampla abrangência da palavra performance: Performance Fitness, Performance em Vendas, Alta Performance Tecnológica, Coaching para Performance – sem contar as variantes possíveis quando acompanhada da palavra *arte*. Nesse caso, segundo Regina Melim, em *Performance nas artes visuais* (2008):

O termo performance é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado. Na vida, bem como em distintas áreas do conhecimento, a palavra transita em muitos discursos. Talvez por isso, por resistir tanto a uma única classificação, torna-se tão instigante para o campo de arte. (MELIM, 2008, p.1)

De acordo com Melim (*Idem*, p.2), no campo das artes, “é comum nos remetermos de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra”, o que “associa a noção de performance a um único formato” (*Idem* p.4). A meu ver, o que tem associado a performance somente ao universo das artes que fazem uso do corpo como suporte não é em si o uso do corpo como parte da obra para o entendimento da performance, mas a dificuldade de constituir e compreender uma ação sem nomeá-la, sem imprimir sobre ela a força de uma classificação, bem como, a abordagem de uma pesquisa interdisciplinar que se faz, tantas vezes, apenas em sua elaboração teórica, abstrata e automática. Tratar de performance requer deslocamento – um deslocamento sem voltas – o que nem sempre é bem compreendido.

Por outra via, no entanto, Melim (*Idem*, p.3) verifica que a noção de performance ou de elementos performativos irá reexaminar os domínios do campo das artes visuais. Na contemporaneidade, é cada vez mais frequente a presença de diferentes e múltiplas mídias, auxiliando artistas na constituição de seus trabalhos, da mesma forma com que elas contribuem ao compartilhamento da experiência e à participação dos espectadores. Desse modo, a performance auxilia na ampliação de uma proposição artística e propõe a revisão contínua do que é ou não arte.

A professora Diana Taylor, da Tisch School of Arts (NYU), na recente publicação intitulada *Performance* (2015), fará uma retomada do termo *performance* pelo viés de artistas e teóricos/as latino-americanos. Nesse sentido, segundo Taylor (2015, p.35), o termo *performance*, que não possui tradução em espanhol, nem em português, tem sido tradicionalmente usado para se referir à arte da performance. De acordo com Taylor (2015, p.38), a palavra performance não é aceita universalmente, já que ela poderá também

significar atos corporais incorporados que se repetem – quando se quer rompê-los. Diante disso, artistas da América Latina têm proposto, na contramão da performance, a *ação* (entendida de maneira adversa por outros teóricos). Ação, para a autora, contudo, é mais direta e intencional, enquanto a performance evoca tanto a proibição, quanto o potencial de transgressão (*Idem*, p.41).

Na perspectiva de Schechner, por outro lado, “anything and everything can be studied “as” performance” (SCHECHNER, 2013, p.1) – o que confere à prática da pesquisa uma abordagem teórica, a meu ver, mais responsável pela liberdade que lhe é conferida e, ao mesmo tempo, mais comprometida com a não-fixidez de suas postulações. Nessa diferenciação entre algo que *é* performance e algo que pode ser estudado *como* performance, a Taylor (2015, p.51) interessa mais averiguar o que a noção de performance nos permite *fazer*.

“O termo inglês “performance” significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”, mas começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos 1950 como ideia capaz de superar a dicotomia arte/vida” (KLINGER, 2008, p.19). Tal dicotomia é desconstruída nos estudos da performance de Schechner, a partir da compreensão da performance como integrante não só da arte, mas também de rituais, inclusive os da vida cotidiana. Para o teórico, dizer *performance*, dentro de um determinado contexto social e cultural, pode ser dizer o mesmo que *ritual* (e vive-versa). Ao contrário de Victor Turner (1974), que compreende o ritual como uma realização dos indivíduos, em tempos e espaços, que se diferem do cotidiano, ou seja, sob influência de uma atmosfera simbólica, Schechner nos leva a perceber, cotidianamente, ações repetidas e ensaiadas, os quais chama de comportamentos restaurados ou reiterados (*restored behavior*).

Embora nossa rotina, por exemplo, seja também feita de ações inéditas, tais como vivenciar a morte ou o nascimento de uma pessoa, partes dessa experiência podem ser, em alguma medida, restauradas, ensaiadas e repetidas – formando, assim, outra/nova ação⁴.

⁴ Embora, exista conceitualmente uma diferença entre *ação* e *comportamento*, utilizo-as aqui como sinônimos, uma vez que, em português, a palavra *comportamento* parece-me muito atrelada a uma prática disciplinada. Dell Hymes classifica em três tipos a atividade humana: “comportamento, tudo o que é produzido por uma ação; depois *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (apud. ZUMTHOR, 2007, p.31-32). Os estudos da performance de maneira geral parecem incluir essas variantes em um mesmo escopo, a performance.

Segundo Schechner (2013, p.35), “all behavior is restored behavior – all behavior consists of recombining bits of previously behaved behaviors”.

Com base nisso, Taylor traz como um de seus exemplos as Mães e Avós da Praça de Maio, em Buenos Aires. A performance política e duradoura, nesse caso, é resultado da experiência revivida do trauma. Sob esse ponto de vista, a performance mostra-se simbólica e reflexiva. Podemos, então, observar a indicação de, pelo menos, três características da performance em Taylor (2015, p.20-24): (1) a potencialidade criativa e crítica; (2) a operação com códigos e regras determinados, já que se trata também de um constructo sociocultural (interliga-se a um espaço-tempo); (3) o vínculo com memórias e identidades. Nesse sentido, “viver a vida” permite, sob esse olhar, transformá-la em performance. “Cambiar un acto de su contexto familiar puede ser, em sí, una intervención” (TAYLOR, 2015, p.19). De outro modo, “es decir, el performance es compartimiento reiterado, re-actuado, o re-vivido. Esto significa que el performance – como práctica corporal – funciona dentro de un sistema de códigos y convenciones.” (*Idem*, p.22).

Embora sempre em contato, há teóricos/as que buscam a autonomia dos estudos da performance, a fim de configurar práticas teóricas, educacionais e políticas que possam garantir seu reconhecimento. Em uma extensa publicação, intitulada *Performance Studies: Keywords, Concepts and Theories* (2014), organizado pelo professor Bryan Reynolds da University of California, é apresentada uma gama bastante ampla de conexões da práxis que Reynolds chama de “transversal poetics”, a qual parte da concepção de um campo de estudos autônomo. “[...] It was not until the later 20th century that scholars began to recognize performance studies as its own field, and not as a subfield of theatre, cultural, music, or visual studies, anthropology, psychology or sociology, among others” (2014, p.I).

Live theater, avant-garde performance, modern dance, opera, film, religious ritual, sermons/preaching, sexuality, politics, gang activity, ‘secular’ ceremonies, the theatricality of everyday life, radio talks shows, fairs, carnivals, magic shows, popular entertainment, blue-grass, dog shows, rap music, graffiti, internet chat-rooms, sports, pantomime, civil rights marches, college lecturing, psychotherapy, military culture, colonialism, ways of speaking, ways of writing, trials and executions, money markets, the ‘performance’ of cars, parenting, computers, animal rights’ protests, portrait photography [...] to name only a few. Can you think of others?

Como lido acima, no Guia do Estudante do núcleo Performance Studies em Harvard University (s/a, p.3), há um compilado de tipos de performance finalizado com a pergunta: *Você pode pensar em outros* [tipos de performance]? Sabemos que, na língua inglesa, performance possui um largo campo semântico e que, por conta da democratização de certas tecnologias, tem sido amplamente usada em países não anglófonos. O que me parece importante observar nesse momento é a abrangência de suportes e mídias; ações e atividades coletivas ou não; espaços e lugares criados ou dados; indicativos da arte e da cultura ou do cotidiano e outros elementos que formam esse quadro. Isso consiste em compreender que a noção de performance se baseia no fazer e não no ser, ou seja, cada evento, comportamento e ação podem ser entendidos *como* performance.

5. Palavra-Performance

Temos, então, literatura e performance, ambas institucionalizadas e culturalmente circunscritas, porém indispostas ao consenso, assim como partes de uma epistemologia que rejeita verdades, essências e saberes totalizadores. Por apresentarem-se também como disciplinas abertas a outros discursos, dispõem-se à resignificação contínua de seus códigos e práticas. Na contemporaneidade, não só a performance, tradicionalmente um campo de pesquisa que reflete sua prática a partir de diferentes abordagens, mas também a literatura, têm subvertido seus campos de atuação – muitas vezes a contragosto em searas conservadoras em ascensão no Brasil. A teoria da literatura parece resistir a esses deslizamentos, mas não se pode negar as preocupações de pesquisadores/as importantes em se estabelecer atualmente como uma *ecosofia dos saberes*.

Na base de minha escrita, insiste uma forte tensão, constatee-a cedo, mas é com dificuldade que tento lidar com ela. Compartilho-a, a fim de encontrar saídas coletivas. Como se pode observar nessa escrita, minha primeira aproximação à performance se deu pela *arte da performance*, ancorada em uma perspectiva teórica norte-americana, a qual reflete um campo de estudos calcado em ações. Na compreensão de Schechner (2013, p.148), os filósofos pós-estruturalistas, cujos escritos demonstram-se tão basilares para se pensar a literatura, pelo menos na formação acadêmica que tive, são fortemente criticados por ele: “The writings and ideas of the poststructuralist canon are continually recycled inside a closed hermeneutical system”. Com base nisso, sem exatamente prever esta instabilidade entre as

minhas referências, segui meu percurso. Não será a primeira vez que os estudos da performance se reelaboram com base em teorias que, inicialmente, não partiam dos mesmos pressupostos. Esse conflito evidencia que a escrita acadêmica é um constructo também performático, nada inocente, neutro ou objetivo.

Hollis Huston, teórico teatral, autor de *The Actor's Instrument: Body, Theory, Stage* (1992), em um artigo publicado em 1986, com base no pensamento de Barthes, questiona-se: “May not performance be liberated from text, as Barthes has liberated literature from language? Is not literature performance of language?” (HUSTON, 1986, p.99). Por conseguinte, Huston (*Idem*, p.99) sugere que não pensemos uma teoria *da* performance, mas uma teoria/performance, já que: “Performance is an exponent of thought’s movement, raising it to a new power, a moving movement [...] The theory must perform itself”. Portanto, o pensamento e a performance (do pensamento), nesta proposta teórica de Huston, são indissociáveis. Se a literatura é a decepção da linguagem, a performance é a decepção da teoria. Integrá-las é propor pensarmos enquanto fazemos, *mostrar-fazendo* enquanto se escreve.

Para a teoria performar a si mesma, ela precisa, de início, profanar seus possíveis propósitos e métodos – e isso já tem sido feito de algum modo. A performance, a meu ver, também como um termo análogo ao indefinível na convergência das formas artísticas e teóricas na contemporaneidade, oportuniza que outras escritas, em outros suportes e com outras linguagens, sejam entendidas *como* literatura. A compreensão da literatura *como* performance direciona este artigo a aportes que escapam de uma análise comumente aceita como literária. Por isso, não é meu interesse uma escrita performática, mas uma *escrita que performa*. As palavras aqui não servem apenas à leitura (muda e estática), nelas há imperativo: uma ação poderá ser desempenhada – processo de restituição do corpo (não representado ou transfigurado em palavra).

É necessário ir além, entretanto. Guattari, em seu livro *Três Ecologias* (1993), nos propõe uma *ecossófia dos saberes*. Diante da crise ecológica (que é também a do humano), diz o filósofo, só será possível uma revolução se operarmos articulações ético-políticas, cujos três registros são: o do meio ambiente, o das relações sociais e o da subjetividade humana. Guattari (1993, p.18) dirá ser “urgente desfazer-se de todas as referências e metáforas cientistas para forjar novos paradigmas que serão, de preferência, de inspiração ético-estéticas.” É, pois, com esse pulsar que minhas palavras resistem. De outro modo,

almejo que minha anti-tese, referência basilar desse artigo, seja, de algum modo, uma inspiração ético-estética em que se operem transformações, mesmo que singelas, nas condições *sine qua non* da teoria literária.

“Não há literatura em si”, alerta Paul Zumthor (2007, p.12), assim como nos lembra que o uso da palavra *performance* não é inocente (*Idem*, p.29). Embora o teórico tome como foco de sua análise a *voz* e a noção de *poesia* - que remete, “concretamente ‘a um texto percebido (e recebido) como poético (literário)’” -, traz sensíveis contribuições a essa investigação. Segundo o teórico, “a noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII, ou XVIII e hoje” (*Idem*, p.12). Poesia para ele é “uma arte da linguagem humana [...] fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”, por isso sua preferência por *poesia vocal* – e não literatura oral –, uma vez que não se pode considerá-la simplesmente como antítese da literatura (que não adjetivada é sempre a escrita).

“Estou particularmente convencido de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida” (*Idem*, p.18). Com base em uma estética da recepção que compreenda a percepção sensorial amplificada, abrangendo o corpo como um todo, Zumthor (*Idem*, p.18) questiona: “Toda “literatura” não é fundamentalmente teatro?” Seria necessário, portanto, inverter o movimento: “partir empiricamente do que poderia ser ponto de chegada (a percepção sensorial do “literário” por um ser humano real) para poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético” (*Idem*, p.23). Sendo assim, Zumthor demonstra-se mais interessado pelo leitor que lê, do que pelo ato de leitura.

A fim de explicar a sua compreensão de performance, ele remete a uma de suas lembranças como estudante em Paris: “Havia um homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada” (*Idem*, p.28). Após comprar o texto, Zumthor tenta relê-lo, cantarolá-lo – nada era ressuscitado. Anos mais tarde, segundo ele, percebeu que ali havia uma “forma”: “não fixa, nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado; [...] a forma que não é regida pela regra, ela é a regra”, essa forma, a qual nega a existência da forma literária, “só existe na performance” (*Idem*, p.29). Portanto,

[...] performance coloca a “forma”, improvável. [...] A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda. A questão que se coloca é esta: em que medida pode-se aplicar a

noção de performance à percepção plena de um texto literário, mesmo se essa percepção permanece puramente visual e muda, como é geralmente a leitura em nossa prática, há dois ou três séculos? (ZUMTHOR, 2007, p.33)

Pensar a literatura como performance, pensar a palavra-performance, seria ainda pensar a forma? Para responder a essa pergunta, retomo um trecho de Blanchot (2010, p.168), no terceiro volume de *Conversa Infinita*, intitulado “Ausência de Livro”: “Há palavras que não são mais suficientes para comportar aquilo que indicam”. Isso talvez seja pra mim a “literatura ainda uma vez” (que intitula o capítulo de Blanchot). O jogo entre literatura e performance ocorre sob a condição do suplemento: uma reavive o que na outra se perdeu (ou foi obliterado). Os aspectos formais da literatura só precisarão ser retomados se relevantes à performance, bem como a não-forma da performance subverte a forma literária – sobre a qual nada mais posso afirmar. Pensar a *palavra-performance* é a interrogação dessa forma, o quanto ela ainda se sustenta diante das perspectivas contemporâneas, não só da literatura, cujo aporte teórico ainda está se construindo, mas também da ética e da política, diante das quais estamos todos atônitos.

Colocar a literatura para ser vivida como performance, assim como Zumthor propõe que partamos do ponto de chegada, pode não ter uma relação direta com a apreciação deste objeto estético da literatura, tampouco com o uso estético de uma linguagem escrita, mas sim com a invenção de uma outra forma ético-estética – de uma performance ético-estética – a qual é também literatura.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. **A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário**. São Paulo: Escuta, 2010.
- CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**. Minas Gerais: UFMG, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1967.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 6ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance – Do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LEAL, Juliana Helena Gomes. **Literatura e performance: incursões teóricas a partir da escrita literária de Lemebel, Lispector, Prata e Saer** [Tese de Doutorado em Letras]. Belo Horizonte: UFMG, 2012a. Disponível em:
<<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8RVH4C>> Acesso em 27 de julho de 2019.
- LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- MELIM, Regina. **Performance nas Artes Visuais** [Ebook Kobo Edition]. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2008.
- REYNOLDS, Bryan. **Performance Studies: Key Words, concepts and theories**. New York: Palgrave, 2014.
- SCHECHNER, Richard. **Performance Studies: an introduction**. 3ªed. New York & London: Routledge, 2013.
- TAYLOR, Diana. **Performance**. 1ªed. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2015.
- TURNER, Victor. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1986.
- ZUMTHOR, Paul. **Recepção, performance, leitura**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

Recebido em 27/09/2019. Aceito em 20/12/2019.