

Denise Araújo Pedron

UM OLHAR SOBRE A PERFORMATIVIDADE NA CULTURA  
CONTEMPORÂNEA: A PERFORMANCE COMO CONCEITO E A  
PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DIAMELA ELTIT

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de doutor.

Área de Concentração: Literatura Comparada.  
Linha de Pesquisa: Literatura e Expressão da Alteridade.  
Orientador: Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS

BELO HORIZONTE  
AGOSTO DE 2006

Denise Araújo Pedron

UM OLHAR SOBRE A PERFORMATIVIDADE NA CULTURA  
CONTEMPORÂNEA: A PERFORMANCE COMO CONCEITO E A  
PRODUÇÃO ARTÍSTICA DE DIAMELA ELTIT

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE LETRAS

Denise Araújo Pedron

UM OLHAR SOBRE A PERFORMATIVIDADE NA CULTURA  
CONTEMPORÂNEA: A PERFORMANCE COMO CONCEITO E A PRODUÇÃO  
ARTÍSTICA DE DIAMELA ELTIT

TESE SUBMETIDA AO CORPO DOCENTE DA COORDENAÇÃO DOS  
PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS DA  
FACULDADE DE LETRAS DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
MINAS GERAIS COMO PARTE DOS REQUISITOS NECESSÁRIOS PARA A  
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM LITERATURA COMPARADA.

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer: à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo financiamento da pesquisa; à Secretaria de Pós-Graduação, em especial a Letícia pela disponibilidade; a Graciela Ravetti pelas trocas e pela confiança; a Fernando Mencarelli pela leitura propositiva do trabalho de qualificação; a Renato Cohen , *in memoriam*, pela convivência significativa; a Renata Josely pela generosidade e pelo empenho na revisão; aos meus pais pelo apoio incondicional; a Ricardo Garcia pelo companheirismo e incentivo constantes.

## SINOPSE

O eixo da tese é o conceito de performance, focado a partir de reflexões teóricas e da análise de práticas artísticas exemplares. No estudo são definidos operadores conceituais que permitem perceber a presença da performatividade em diversos campos da arte, como o teatro, as artes plásticas e a literatura. A produção literária e as ações da artista chilena Diamela Eltit são abordadas, com o objetivo de pensar a escrita como performática e de colocar em evidência a força do fazer artístico no coletivo, ressaltando a amplitude de sua obra para além da literatura. A tese apresenta, ainda, uma reflexão sobre a performance como forma de expressão e meio de ação na cultura contemporânea, associando-a ao conceito de acontecimento.

## **SINOPSIS**

El eje de la tesis es el concepto de performance, enfocado a partir de reflexiones teóricas y del análisis de prácticas artísticas ejemplares. En el estudio se definen operadores conceptuales que permiten hacer ver la presencia de la performatividad en diversos campos del arte, como el teatro, las artes plásticas y la literatura. Se abordan la producción literaria y las acciones de la artista chilena Diamela Eltit con el objetivo de pensar la escritura como performática y poner en evidencia la fuerza del hacer artístico en lo colectivo, resaltando la amplitud de su obra para más allá de la literatura. La tesis presenta, también, una reflexión sobre la performance como forma de expresión y medio de acción en la cultura contemporánea, asociándola al concepto de acontecimiento.

## ÍNDICE

AGRADECIMENTOS .....	4
SINOPSE .....	5
SINOPSIS .....	6
ÍNDICE .....	7
APRESENTAÇÃO .....	10
Percurso e inquietações .....	10
A interseção da performance com a escrita .....	17
Eixo Temático .....	18
ETAPA 1- O CONCEITO DE PERFORMANCE: TEORIA E PRÁTICA .....	23
E o que é a performance? .....	23
Operadores Conceituais da Performance .....	34
1- O Performer .....	34
2- O carácter político .....	41
2.1- Arte-ação .....	42
3- Do espectador ao participante .....	47
3.1- O “Te-ato” .....	48
3.2- O artista como propositor .....	53

4- Corporeidade .....	58
4.1- Obra-corpo .....	65
5- Temporalidade .....	69
6- O texto da performance .....	73

## ETAPA 2 - A PERFORMANCE NA LITERATURA: A ESCRITA

PERFORMÁTICA DE DIAMELA ELTIT .....	77
-------------------------------------	----

A escrita de Diamela Eltit .....	77
1- A autora performer .....	79
2- O caráter político .....	85
2.1- Testemunho .....	86
2.2- A Vigilância .....	89
2.3- O estigma sudaca .....	93
3- A escrita do corpo .....	97
4- O leitor participante .....	108
5- Tempo em suspensão .....	114
6- O texto performático .....	116

ETAPA 3 – A AÇÃO POLÍTICA NA ARTE: A FORÇA DO COLETIVO .....	119
--	-----

Além da literatura .....	119
A Ação no Coletivo .....	119
Imagens e palavras .....	134

E hoje? .....	139
ETAPA 4 - A PERFORMANCE HOJE: REFLEXÕES .....	141
Ação local .....	141
Pensando o conceito .....	147
CONCLUSÃO .....	155
Seguindo a trilha .....	155
BIBLIOGRAFIA .....	157
Bibliografia de Diamela Eltit .....	157
Bibliografia sobre Diamela Eltit .....	158
Bibliografia Geral .....	160
Performance, ações e vídeos .....	171
Sites consultados .....	173

## APRESENTAÇÃO

### Percurso e inquietações

Esta tese é fruto da pesquisa desenvolvida no campo da performance, a partir de meus estudos sobre o teatro dos anos 90. Já no mestrado, o foco da dissertação - *O que dizer do teatro hoje? Intertextualidade em algumas experiências do teatro brasileiro dos anos 90.* – direcionou-se para a investigação de um teatro mais experimental, de rompimento com a forma do fazer vulgarmente conhecido como aristotélico, de narrativa linear, com começo, meio e fim, bem marcada pelo desenvolvimento do conflito. O texto fragmentado, a linguagem corporal evidenciada como meio de expressão, a noção do ator-performer, que assume seu lugar de enunciação, eram elementos já presentes na análise dos trabalhos do Grupo Oficina Multimídia (*Babachdalghara*), de Marcelo Gabriel (*O Nervo da Flor de Aço*) e na montagem que Eid Ribeiro fez com fragmentos de textos do teatro pânico de Fernando Arrabal (*Circo Bizarro*). Partindo de questionamentos sobre o papel da fragmentação, da corporeidade, do lugar de enunciação do sujeito-artista na arte contemporânea, comecei o trabalho de pesquisa teórico-prática voltada para a linguagem da performance como lugar de experimentação, realizando estudos, oficinas e trabalhos artísticos.

A experiência das oficinas (2001- *Performance e Poéticas* e 2002 – *Xamanismo e Teatro*) e a convivência com Renato Cohen, pioneiro no Brasil no estudo teórico e prático das fronteiras entre teatro e performance, reforçaram meu interesse pela

performance. Com Cohen aprendi a trabalhar a sonoridade do texto, a fruição do som das palavras no corpo; pude perceber que a atribuição de sentidos é também da ordem do movimento, dos desenhos traçados pelo corpo no espaço, pelas ondas sonoras emitidas no ar. A vivência dessa descoberta inclui, em meus estudos, a reflexão sobre a “presença” na atuação e a busca de elementos a serem trabalhados para alcançar essa corporeidade diferenciada, capaz de produzir um estado não cotidiano de ser/estar em cena. O trânsito entre o conceitual e o ritual, possibilitado pela utilização das práticas xamânicas associadas à criação artística, presente no trabalho das oficinas, atrela a performance à vida, colocando em evidência seu poder transformador, como lugar de experimentação de identidades móveis, sempre em construção, e como experiência a ser vivenciada no tempo, acontecimento. Ao lidar de maneira aberta e acolhedora com o processo de subjetivação dos atuantes, na criação e na cena, a performance destaca-se como fazer artístico calcado na experimentação e insiste em propor a questão, que se repete por diversas vezes na história e na filosofia da arte: até que ponto é válida a separação entre arte e vida?

O convite de um grupo de atores recém-formados no Teatro Universitário da UFMG, ávidos por trilhar novos caminhos de atuação no teatro e desejosos de viver uma experiência de criação relacionada à linguagem da performance, possibilitou-me o exercício de condução do processo de criação e pesquisa no campo da performance com a encenação de *personalidades*, em 2002. Esbarrando nas fronteiras entre teatro e performance, trabalhei algumas questões: a construção de uma escrita cênica fragmentada e em processo, a inserção de

inquietações pessoais na cena, a construção da “presença” na atuação, a vivência da cena como acontecimento presente, a relação com o público e a condução da experiência pelos múltiplos espaços, em que ocorria a performance. Longe de terem sido esgotadas, essas questões permanecem em meu trabalho, sendo motivo de reflexão e experimentação.

No coletivo de arte fitacrepe, tenho a oportunidade de colocar a teoria, presente em meus estudos de doutoramento, em ação. Em conjunto com o artista e parceiro Ricardo Garcia, desenvolvo criações no campo do vídeo, performance e instalação. Dessa mistura de meios, surgem questões sobre a associação performance e outras artes (teatro, vídeo, artes visuais) e, também, as chamadas novas tecnologias.

Em outubro de 2002, fizemos a criação do vídeo para *Os Strippers*, cena curta de linguagem experimental, inspirada no texto de Kafka – *Josefina a cantora ou o povo dos camundongos*, apresentada no Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine-Horto. Tratamos o vídeo como elemento integrante da cena, em diálogo com os atuentes e as situações dramáticas apresentadas; exploramos texturas, luminosidade e cores para a composição de “fundos” para a encenação e, também, imagens figurativas de objetos e pessoas que passaram a fazer parte da dramaturgia. O diálogo entre a imagem projetada e a atuação, a iluminação e o universo sonoro da cena foi uma busca constante nessa criação, num esforço de efetivar uma prática de experimentação de linguagens, em que a projeção de imagens vai além da composição de um ambiente ou cenário virtual, no qual o

vídeo tem lugar, para se apresentar como mais uma linguagem de composição da encenação.

Em dezembro de 2003, realizamos o vídeo-poema *Vagalumes do Asfalto*, a partir do poema de mesmo título, de autoria de Dulce Batista, integrante do Núcleo de Poesia do Projeto Arena da Cultura da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. O trabalho do Núcleo consiste no resgate da cidadania, por meio da valorização da produção poética de sujeitos, em geral, marginalizados, idosos e moradores das periferias da cidade. A convite da coordenação do Núcleo, então sob responsabilidade de Adyr Assumpção e Manuela Rebouças, trabalhamos a leitura em imagens de três poemas, sempre pensando sua relação dialógica com a linguagem do vídeo. Em *Vagalumes do Asfalto*, a poesia, simples e prosaica, carregada de imagens urbanas, serviu como pré-texto, a partir do qual criamos, em diálogo com a poeta, o roteiro do vídeo, composto por cenas em que D. Dulce entregava poesias num sinal de trânsito do centro da cidade de Belo Horizonte. Além de uma experiência de criação artística e de exercício de resgate da cidadania, a filmagem foi uma intervenção urbana e poética no cotidiano da cidade – uma senhora negra, vestida de vermelho, indo até os vidros dos carros à noite não para pedir dinheiro, mas para oferecer poesia.

*Vagalumes do Asfalto* foi selecionado para a Mostra de Cinema e Vídeo do SESC (2004) e também para a Mostra de Vídeo Arte do V Encontro Internacional de Performance – performances e raízes (2005), promovido pela UFMG em conjunto com o Instituto Hemisférico de Performance e Política da Universidade de Nova

lorque; eventos em que pudemos, sempre em companhia de D. Dulce, estar em diálogo e troca com o público, outros artistas e pesquisadores, ampliando as reflexões a respeito do trabalho realizado. Esse trabalho, o contato e a parceria com artistas “anônimos” e a participação nesses eventos me permitiram vivenciar a arte como veículo de intervenção na vida social e política da cidade e como instrumento de construção de identidades. O exercício do fazer artístico torna-se exercício de subjetivação que se constrói, como arte, e constrói os sujeitos que dele participam, como vida.

Em 2004, fizemos a instalação audiovisual *Homem 70% Água – Terra 70% Água*, apresentada na Zona de Ocupação Cultural do Centro de Cultura Belo Horizonte. Criamos a ambientação de uma pequena sala, a partir da colagem de recortes de imagens e sons captados do cotidiano urbano, programas e comerciais de TV, construções, shopping, ruas. A projeção foi realizada em uma superfície plana, a parede do fundo da sala, atravessando três cilindros de vidro cheios de água. Essa experimentação nos permitiu multiplicar, distorcer e fragmentar as imagens projetadas, aumentando os lugares de entrada possíveis para o olhar do espectador. O conceito do trabalho partiu da reflexão sobre a interferência do cotidiano urbano e do efeito provocado pelos sons e imagens nos corpos e no planeta, constituídos de água em pelo menos setenta por cento.

Realizamos, no mesmo ano, a performance multimídia *Trinta de Setembro de 2004*, elaborada em conjunto com um grupo formado por atores, artistas plásticos, músicos. A performance envolveu atuação, músicos tocando ao vivo e projeção de

vídeo, numa relação direta com o público-participante que era levado a percorrer diferentes espaços de um casarão de arquitetura gótica, o Centro de Cultura Belo Horizonte, situado na região central da cidade. A primeira etapa do trabalho consistiu na realização de um vídeo, montado a partir de imagens da Internet, de jornais e revistas, e de uma base sonora eletrônica, composta no computador. Partimos de um tema bem amplo para a pesquisa de imagens - a ação do homem no planeta. A partir daí, trabalhamos com diversos subtemas: os fractais, o espaço, o Planeta Terra, a natureza, a constituição anatômica do homem, a evolução da espécie, os acontecimentos sociais, as grandes cidades, a guerra, os atentados terroristas, a poluição, o lixo, cujas imagens foram articuladas num vídeo, correspondente ao momento final de ambientação da performance.

A segunda etapa consistiu na preparação dos atores e músicos para a ocupação do espaço e realização do evento. Trabalhamos o conceito de acontecimento, evento que acontece uma única vez no espaço-tempo, cuja estruturação, baseada em variáveis abertas, se dá fora dos parâmetros organizacionais da repetição. Tínhamos como mote o pensamento da filosofia oriental de que “a construção da realidade se dá a cada momento”. A liberdade dos movimentos, a ausência de coreografias determinadas, a inter-relação entre os performers e a interação com o público permitiram a construção imediata da arte na realidade do momento. Com os performers, foi realizado um trabalho de conscientização corporal, com base na anatomia da coluna, e uma pesquisa referente aos arquétipos do tarô, como forças mobilizadoras de energias. Os arquétipos trabalhados foram definidos a partir de improvisações de ocupação dos espaços da casa, realizadas ao longo do

processo, e da identificação com o momento de vida de cada performer. Os músicos criaram em conjunto uma trilha sonora a ser executada, sob base eletrônica, em diálogo com o vídeo, no momento final da performance, em que os participantes eram levados à sala de projeção de imagens, depois de percorrerem os diversos espaços do casarão, mapeados com as energias arquetípicas dos performers.

*Trinta de setembro* foi um trabalho de intensa experimentação que trouxe inúmeros questionamentos para a *fitacrepe*, como coletivo e a afirmação do propósito de trabalhar com a criação de espaços virtuais, gerados por projeção de sons e imagens como ambientes para a realização de performances. Elaboramos, então, em 2005 o projeto, ainda não realizado, *Pesquisando Espaços Virtuais* aprovado pelo centro de cultura Mains d'Oeuvres (Paris-França) que incentiva práticas plásticas e multimídia contemporâneas, por meio de um programa de residência, oferecendo *workshops* e colocando à disposição dos artistas um ateliê, espaço de trabalho e discussão, inscrito num ambiente múltiplo e propício ao encontro de profissionais da arte contemporânea.

Os questionamentos e inquietações suscitados na breve apresentação de meus trabalhos artísticos foram motores fundamentais para o desenvolvimento da tese, pois me fizeram perceber mais o contato, a imbricação entre a teoria desenvolvida na pesquisa e a prática artística, além de me possibilitarem a abertura de um lugar

de diálogo com a performance, enquanto manifestação artística contemporânea, e com artistas que encontram nessa linguagem um “topos de experimentação”.<sup>1</sup>

### **A interseção da performance com a escrita**

A tese nasce da interseção entre meu trabalho, questionamentos e buscas como artista e pesquisadora, e a leitura da obra da ativista e escritora chilena contemporânea Diamela Eltit. Meu encontro com Diamela Eltit ocorreu primeiro pela leitura dos romances *Vaca Sagrada*, *El cuarto mundo* e *Los vigilantes*. Sua escrita densa, inventiva na linguagem, carregada de questões de gênero, pulsante de um corpo-carne atravessado por fluxos, repleto de sangue e desejo, manifestou-se para mim como um convite, tal qual, suponho, seja capaz de fazer a qualquer leitor atento de Clarice Lispector. Pesquisando um pouco mais sobre essa literatura, ainda pouco lida e carente de tradução no Brasil, tive a surpresa feliz de deparar com um aspecto ainda mais amplo da atuação de Diamela Eltit como artista: a convivência com um morador das ruas de Santiago do Chile e o registro do testemunho dele, em *El Padre Mío*; a participação em ações realizadas pelo Grupo C.A.D.A. (Coletivo de Ações de Arte), que ela integrou juntamente com outros artistas nos anos 70 e 80; e um trabalho que explora diálogo entre imagem e palavra (literatura e fotografia), em *El infarto del alma*, realizado em conjunto com a fotógrafa Paz Errazuriz.

---

<sup>1</sup> COHEN, 1989.

Percebi, então, a abertura de um campo fértil de estudo e pesquisa que, vindo ao encontro de questões relativas à performance arte, trazia, além disso, uma possível aproximação entre performance e literatura, já apontada em alguns escritos de Graciela Ravetti, que aceitou o desafio de me orientar na apresentação do projeto de estudo, que resultou nesta tese, à pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.

### **Eixo Temático**

O eixo da tese é o conceito de performance<sup>2</sup>, entendido como lugar de experimentação e focado a partir de estudos teóricos e de manifestações performáticas. Para sua definição, tomo como suporte o pioneiro nos estudos da performance no Brasil, Renato Cohen, além de fazer referências a outros estudiosos do campo, como Goldberg, Glusberg, Schechner e States.

A tese traz um olhar específico sobre a escrita e ações da artista Diamela Eltit, com o objetivo de pensar a escrita como performática e a performance como conceito possível de ser estendido a outros campos da arte. Ao longo do estudo, outras manifestações artísticas ligadas ao teatro e às artes plásticas são tomadas como exemplos para a identificação de traços característicos da performance e a confirmação de sua presença em diversos campos da arte. O *corpus* definido

---

<sup>2</sup> As noções de performance e acontecimento serão definidas com mais rigor no próximo capítulo.

compõe-se de parte da obra da escritora chilena, os romances *Lumperica* (1983), *El cuarto mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), *Vaca Sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994), algumas manifestações performáticas realizadas dos anos 60 até os dias de hoje por artistas tais como Marcelo Gabriel, Renato Cohen, Gómez-Peña, Grupo Oficina, Lygia Clark, Laura Lima, Márcia X, grupo H.I.J.O.S., coletivo PORO, além das ações da própria Diamela Eltit, ativista e performer.

Considerando o *mainstream* da produção teatral, a performance se destaca como manifestação à margem dessa corrente do estabelecido, como discurso minoritário. Nesse lugar 'menor'<sup>3</sup>, encontra-se também a literatura de Diamela Eltit, ao se concentrar no tratamento das questões da alteridade feminina e latino-americana. Trato essas manifestações artísticas como instrumentos de dispersão e ampliação dos centros de saber<sup>4</sup> que implicam novas heurísticas, novas possibilidades de percepção do mundo e de construção de sentido. Destacam-se, como fundamentação da análise, as formulações de Deleuze e Guattari, especialmente no que dizem respeito às noções de Acontecimento, Corpo sem Órgãos e Literatura Menor, e os estudos de teóricos da Alteridade, como Nelly Richard, Kemy Oyarzún, Homi Bhabha, entre outros.

Na primeira etapa do trabalho, apresento, como fundamentação da tese, uma reflexão conceitual em torno da performance, abordando noções que acompanham o conceito desde suas primeiras manifestações, há quase um século, com os movimentos de vanguarda. À performance são associadas às

<sup>3</sup> Conceito de Literatura Menor de DELEUZE e GUATTARI em *Kafka por uma literatura menor*, 1977.

<sup>4</sup> OYARZÚN, 1996.

noções de experimentação e de acontecimento, a partir da leitura de estudiosos do campo e de Deleuze e Guattari. Procuo definir os operadores conceituais da tese, ou seja, elementos indicadores da performatividade na arte, que serviram como suporte para as leituras realizadas no trabalho. Entre eles, encontram-se as noções de performer, caráter político, participante, tempo-duração, corporeidade e texto; operadores que retornam na análise do trabalho de Diamela Eltit, servindo de base à reflexão realizada ao longo de toda a tese.

Resgato também alguns conceitos do teatro tradicional, como texto, palco e ator, para traçar o caminho mais específico e, ao mesmo tempo, mais amplo da performance, como manifestação artística que transita por diversos campos da arte, marcando sua singularidade em relação ao teatro. Ao fazer isso, aceito o desafio de trabalhar um gênero híbrido que hora se aproxima, mas também em muitos momentos se afasta, de uma classificação mais definida. Apresento, como exemplificação, minha leitura de algumas obras para pensar conceitos presentes na performance, em diferentes áreas da arte, entre elas propostas do grupo de teatro brasileiro Oficina e do Living Theatre e trabalhos dos performers Marcelo Gabriel e Gómez-Peña e das artistas plásticas Lygia Clarck, Laura Lima e Márcia X. O objetivo não é realizar uma análise minuciosa da obra desses artistas, e sim discutir os pontos de intersecção entre as manifestações artísticas ditas performáticas e outras artes, abrindo a possibilidade de se levantar questões sobre a amplitude do conceito de performance.

Ao longo da tese, são feitas referências a artistas e performances que marcaram a história do gênero, na tentativa de destacar dessas manifestações elementos que guiem a busca de uma definição para esse gênero de rompimento com o estabelecido e, por isso, tão avesso à classificação.

Na segunda etapa, apresento a leitura de textos da autora contemporânea, Diamela Eltit, com o intuito de ler traços performáticos na escritura e colocá-los em diálogo com o conceito de performance, com o objetivo de pensar como se apresenta na literatura, ampliando essa reflexão. Para tanto, faço uso dos operadores conceituais, já apontados, que caracterizam a performance e podem estar presentes na criação artística independente de seu meio de concretização ou veiculação.

Na terceira etapa, entra em cena a Diamela Eltit artista, integrante do Grupo C.A.D.A. (Coletivo de Ações de Arte), realizadora de ações, de vídeos experimentais, em parceria com a artista plástica e vídeo-artista Lotty Rosenfeld, e do livro de textos e imagens feito em conjunto com a fotógrafa Paz Errazuriz. O propósito não é fazer uma análise minuciosa das obras, mas sim considerá-las em seu caráter de experimentação, de provocação, de marginalidade, elementos presentes na evolução criativa da artista. O foco principal, dessa etapa da tese, é pensar o poder e a capacidade de atuação do coletivo na promoção de práticas performativas na cultura.

Na quarta etapa, busco refletir sobre a necessidade de se pensar a performatividade como forma de expressão e como meio de ação na cultura contemporânea, com o propósito de deixar em aberto um caminho reflexivo, sobre o futuro da performance.

Por fim, apresento algumas considerações finais sobre o tema, ressaltando as descobertas que a pesquisa desenvolvida nos últimos quatro anos me proporcionou. Abandono a intenção de concluir, para afirmar a possibilidade de abertura de novos caminhos a partir do que pode ser visto como o fechamento de um ciclo.

## ETAPA 1- O CONCEITO DE PERFORMANCE: TEORIA E PRÁTICA

### E o que é performance?

Têm sido muitas as maneiras de se olhar a arte e mais especificamente a performance. Tomo como referência para estudo sobre o tema a abordagem de Renato Cohen, pioneiro nessa linha de pesquisa no Brasil, que considera a performance como uma “linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares”<sup>5</sup>, um “*topos* divergente que atravessa fronteiras”<sup>6</sup>. O pesquisador e artista define esse *topos* como um lugar privilegiado de experimentação que, por sua porosidade e difícil classificação, foge ao estabelecido “pelos tentáculos do sistema” e evita se constituir como arte institucionalizada. Lugar permeável que ocupa espaços do teatro, da dança, das artes plásticas, da música, capaz de absorver elementos dessas linguagens e congregá-los ou contrapô-los numa manifestação singular. Por sua vez, a performance como linguagem segue determinados códigos em sua organização, tais como a ruptura com a arte estabelecida e a experimentação. Arte de intervenção, “modificadora”, que visa causar uma “transformação no receptor”<sup>7</sup>, a performance tem no seu potencial de experimentação<sup>8</sup> uma forte marca definidora. Como afirma Cohen:

---

<sup>5</sup> COHEN, 1989, p.116.

<sup>6</sup> COHEN, 1989, p.160.

<sup>7</sup> Termos utilizados por COHEN, 1989, p.45.

<sup>8</sup> Elemento presente nas diversas manifestações artísticas apresentadas na tese.

performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público, nem como uma ideologia engajada.<sup>9</sup>

Tendo a liberdade de criação como força motriz, a performance provoca um questionamento da arte e sua relação com a cultura, a vida; e talvez os artistas recorram a ela como maneira de romper categorias e indicar novas direções. A suspensão, o não fechamento de uma definição abrem a possibilidade do risco, risco de experimentar, risco de errar, risco de passar à margem dos movimentos e manifestações artísticas analisadas pelos críticos de arte, de não estar no cânone da história.

O mapeamento dessa arte não canônica e a tentativa de definição da performance têm sido feitos por alguns artistas e pesquisadores mais atentos a essa produção diversa, como Cohen, Glusberg, Battcock, Goldberg, Marranca, Schechner<sup>10</sup>, a partir da década de setenta. É no final dos anos 70 que RoseLee Goldberg escreve o também pioneiro, desta vez nos Estados Unidos, *Performance art: from futurism to present* (o original data de 1979), marco da pesquisa sobre performance, pela abrangência das manifestações estudadas e pelo resgate das origens da performance nos movimentos de vanguarda do início do século XX.

Destaco, como fundamental na abordagem da tese, uma das características que a autora atribui ao fenômeno - “a performance está sempre aberta para o momento

---

<sup>9</sup> COHEN, 1989, p.45. Algumas performances analisadas na tese mesmo não se vinculando diretamente a uma ideologia específica trazem a marca de um forte caráter político e até mesmo uma disposição ao engajamento a determinadas causas, como é o caso do H.I.J.O.S.

<sup>10</sup> O autor é também um dos pioneiros nos estudos da performance, enfocando em sua pesquisa uma abordagem mais antropológica do tema.

presente”<sup>11</sup>. Se o presente é alteração contínua, ele se torna inseparável de seu próprio ato<sup>12</sup> e confere à ação que se desenrola no tempo, e a quem a vivencia, a possibilidade constante da mudança, “pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio”<sup>13</sup>. A capacidade transformadora dos agentes e da ação está relacionada ao fato da performance instituir-se como arte “vivencial”. O sujeito vivencia a arte como experiência, na qual encontra-se inserido e percebe-se atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência.

A performance se apresenta, então, como “uma prática orientada para a estimulação de acontecimentos e não para a criação de um produto estético”<sup>14</sup>. O acontecimento, tal como abordado por Deleuze, comporta a processualidade, a transformação, a criação, a experimentação e a abertura às multiplicidades.

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz; pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna.<sup>15</sup>

O recriar de um presente, que se faz pela ação dos sujeitos envolvidos no evento, traz o frescor do ‘novo’, do inesperado, para a performance. A ação assume um

---

<sup>11</sup> GOLDBERG, 1988, p.20.

<sup>12</sup> Reflexão de COSTA (In. ASSIS SILVA, 1996), a partir da concepção de tempo do filósofo Henri Bergson.

<sup>13</sup> DELEUZE In: ZOURABICHVILI, 2004, p.48.

<sup>14</sup> GUTIÉRREZ, disponível no site: <http://www.sitioweb.com/sitio3/wdocu/lois.html>

<sup>15</sup> DELEUZE In: ZOURABICHVILI, 2004, p.15.

estatuto de realidade, pois se faz sem premeditação, na construção do agora, assim como o cotidiano, e ao mesmo tempo aproxima o cotidiano da arte, de algo que se constitui também como pensamento e implica certa consciência, uma ação crítica em seu momento de execução, de feitura. Assim, na performance, as fronteiras entre ação artística e ação cotidiana querem se desfazer, se deixar permear mutuamente por elementos do jogo da arte e da construção da realidade.

Convivência ativa, intervenção, alteração da ordem estabelecida são marcas presentes nos eventos performáticos desde sua origem. O próprio Cabaret Voltaire, considerado berço do Dadaísmo, fundado em Zurique, em 1916, pelo escritor e diretor de teatro Hugo Ball e a cantora Emmy Hennings, foi cenário de exposições e performances provocadoras, envolvendo artistas plásticos como Jean Arp e Marcel Janco e o poeta Tristan Tzara. Espécie de café artístico-literário, reuniu artistas das mais diversas nacionalidades que procuravam um lugar, onde pudessem livremente exercer suas criações e insurgir contra a política de guerra difundida por quase toda a Europa.

Nas manifestações das vanguardas do começo do século XX e, depois, na proeminência da performance nos anos 60 e 70 – outra característica singular do fenômeno é que “o artista leva sua arte direto ao público”<sup>16</sup>. Está presente, nesse primeiro momento, a dessacralização da obra de arte, mediada por museus, galerias e *marchants* até seu acesso mais direto ao público. A ação do artista na rua, em cafés e outros espaços alternativos aproxima a arte do cotidiano e de

---

<sup>16</sup> GOLDBERG, 1988, p.20.

seus “apreciadores”. No segundo momento, leva-se a galerias de arte e museus uma arte efêmera que não pode ser comprada como objeto de decoração, a arte do corpo e da ação, dos borrões de tintas jogados nos quadros da pintura-ação de Jackson Pollock, da lebre morta, em decomposição, de Joseph Beuys, a qual explica os quadros do museu. É a resignificação do espaço artístico e, por extensão, da própria arte. Ainda hoje, existem performances que utilizam os espaços das galerias, trabalhando na interface com as instalações (Márcia X, Marina Abramovic, Tunga), e aquelas que ocorrem nas ruas, como ações artísticas que pontuam os espaços cotidianos (Isabel Pucú, Geraldo Loyola, Gómez Peña).

Nas palavras de States, “um evento performático consiste na manipulação ou mediação da realidade empírica certamente em direção a uma afirmação feita sobre a realidade”<sup>17</sup>. Essa definição pode validar-se talvez no que diz respeito ao teatro, no entanto, especificamente em relação à performance, vejo a manipulação da realidade mais como criação, invenção de realidades, modificação e acredito que o discurso artístico não apenas diz sobre uma realidade, mas se insere nela, abrindo diálogo com os acontecimentos de seu tempo e se afirmando, singularmente, como um deles.

Ao descrever a performance, Goldberg abre um grande leque de possibilidades de operacionalização do fenômeno e apresenta a convivência de várias características opostas, por exemplo, a presença simultânea da preparação e da

<sup>17</sup> STATES, 1996, p.17. Tradução livre de: “a performative event is the manipulation or mediation of empirical reality toward what is surely an artistic statement being made about reality”.

espontaneidade. Para a autora, a performance pode ser “preparada ou espontânea, com ou sem roteiro, improvisada ou ensaiada”<sup>18</sup>. Mesmo numa tentativa de definir e, portanto, de certo modo limitar essa manifestação artística, os contrários convivem ao invés de se fazerem excludentes; com isso, ampliam o espectro de atuação da performance, proporcionando a construção de uma definição menos precisa e mais múltipla.

Ao dizer que cada performer tem sua definição e maneira de execução, a autora amplia, ainda mais, o conceito de performance. Dessa maneira, a definição de performance está estreitamente associada a seu fazer, o que traz um espectro tão grande de procedimentos quanto de criadores. Será possível, então, definir performance?

Pela amplitude de atuação, como aponta Goldberg, a performance passeia por diversas medias (ou disciplinas) – “literatura, poesia, *slides*, música, dança, teatro, arquitetura, pintura, assim como vídeo e filme”<sup>19</sup>. Os pontos de interseção com essas disciplinas são razões para pensar a performance como conceito, que se estende à arte de maneira geral e não se aplica somente às chamadas artes performáticas, como o teatro e a dança.

Pavis traduz a expressão “performance art” como “teatro das artes visuais”. “A performance associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança,

---

<sup>18</sup> GOLDBERG, 1988, p.20.

<sup>19</sup> GOLDBERG, 1988, p.21.

música, vídeo, poesia e cinema”<sup>20</sup>. Múltipla em seus meios, híbrida<sup>21</sup>, a performance pode congrega os vários campos da arte e transitar por diferentes direções, do teatro à instalação. Essa variada gama de recursos dos quais a performance se utiliza faz com que sua definição seja bastante mutável e, por vezes, imprecisa. Essa hibridez, no entanto, favorece um texto cênico multifacetado e não linear<sup>22</sup>.

O termo em sua acepção artística – a performance *art* – está relacionado ao teatro, à dança, às artes do corpo, às artes visuais e se concretiza em diversas manifestações artísticas desde as vanguardas do século XX, passando pelos *happenings* dos anos 50/60, os eventos (de George Brecht), as ações (de Joseph Beuys), até as performance nos anos 70/80, e com isso sofre transformações em sua trajetória.

O *happening* antecede historicamente a performance, tendo surgido a partir da obra do artista plástico Allan Kaprow, que vinha se deparando com a necessidade de “dar maior responsabilidade ao espectador”<sup>23</sup>, em seu trabalho. Aos *happenings* são associados o imediatismo, a participação, a intensidade do

---

<sup>20</sup> PAVIS, 2002, p.284.

<sup>21</sup> Termos como *hibridismo*, *mestiçagem* ou a *expressão poética* das passagens começaram a ser utilizadas na exposição *Passages de l'Image*, organizada em Paris, em 1990, por Raymond Bellour e outros, para se referir à dissolução das fronteiras entre os suportes e as linguagens, bem como à reciclagem dos materiais que circulam nos meios de comunicação. (Enciclopédia virtual do Instituto Itaú Cultural)

<sup>22</sup> É interessante notar, pela organização não linear e importância da participação em sua realização, a possível aproximação da experiência da performance à experiência de leitura de um hipertexto. Tal como aponta Pierre Levy (1993: 43): “O hipertexto é constituído de uma rede, repleta de nós, de conexões que nos permitem ir de um salto a outro lugar de experiência da leitura”. Quero apenas observar esse aspecto, não o considerando, no entanto, pela amplitude do tema, objeto específico de análise na tese.

<sup>23</sup> KAPROV In: GLUSBERG, 1987, p.32.

momento, a espontaneidade<sup>24</sup>, a imprevisibilidade, etc. Na declaração, com data de 1965, assinada por 50 artistas de *happening*, essa manifestação artística é pensada da seguinte maneira:

Articula sonhos e atitudes coletivas. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um happening participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num happening, pode-se mudar de estado à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma só direção como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás das grades como no zoológico.<sup>25</sup>

Assim, o *happening* valoriza mais a interação e o processo vivenciado que a criação de um produto estético final. Fruto da contracultura e da sociedade alternativa dos anos 60, como aponta Cohen, apresenta forte caráter de experimentação e recusa radical da teatralidade.

A performance, mesmo tendo surgido posteriormente na história da arte, em maior ou menor dimensão, carrega também esses mesmos elementos.

De uma forma estrutural, *happening* e performance advêm de uma mesma raiz: ambos são movimentos de contestação, tanto no sentido ideológico quanto formal; as duas expressões se apóiam na *live art*, no acontecimento, em detrimento da representação-repetição; existe uma tonicidade para o signo visual em detrimento da palavra etc.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> Mesmo considerando o caráter de espontaneidade implícito ao happening é necessário levar em conta que *18 happenings* de Kaprov, realizado na Reuben Gallery em Nova Iorque e considerado o primeiro happening da história da arte, foi construído a partir de um roteiro detalhado, que marcava tempo e movimentos precisos, tendo sido ensaiado por pelo menos duas semanas, como aponta Glusberg.

<sup>25</sup> In: GLUSBERG, 1987, p.33.

<sup>26</sup> COHEN, 2002, p.135.

Mesmo considerando “a performance como sendo o *happening* dos anos 70/80”, Cohen aponta algumas diferenças entre essas manifestações, das quais se destacam um caráter mais conceitual, um aumento de estetização, e um maior grau de repetibilidade da performance. Ao pensar a performance como produção artística de maior sustentabilidade conceitual que o *happening*, o artista e pesquisador parece seguir a linha de Glusberg, que fala no surgimento de “modalidades teóricas mais sustentadas”<sup>27</sup> para marcar a dissolução do *happening* e o nascimento da performance. Além dessas distinções, Renato Cohen atribui à performance dos anos 80 certa ênfase no individualismo e niilismo, valores predominantes na sociedade dessa década, em contraponto à visão mais social e integrativa dos anos 70.

Historicamente válidas, essas distinções, hoje, parecem deixar de existir, pois a performance se apresenta de maneira mais abrangente, como manifestação artística e também como conceito, proporcionando uma reavaliação dos valores contidos nas práticas artísticas e culturais da sociedade. O centro de interesse do fenômeno, no século vinte, não reside mais na expressão individual ou numa preocupação conceitual, mas principalmente no “fazer cultural”<sup>28</sup>, como aponta Carlson. Pensando assim, a performance pode ser tomada como um conceito amplo pelo qual transitam diversas manifestações artísticas, não só *happenings*

---

<sup>27</sup> GLUSBERG, 1987, p.39.

<sup>28</sup> CARLSON, 2004. p.178. “Not individual expression or formal concerns but the ‘making of culture’ indeed moved to the center of the interests of performance at the end of the twentieth century.”

ou ações<sup>29</sup>, mas também o teatro, o cinema, a dança, a literatura, as artes visuais, etc.

Interessa também a abertura do uso em outros campos que não o da arte, pois através de outras acepções do termo é possível refletir como o conceito de performance pode se estender em outras implicações. Para Schechner, por exemplo, a performance é tão ampla que pode ser vista como sinônimo de comportamento: “performance is behavior itself”<sup>30</sup>. Na mesma linha de raciocínio, voltada para uma concepção antropológica, Goffman trata a performance como metáfora do comportamento social, como “instância estética da vida cotidiana” e a define como: “toda atividade de um dado participante numa dada ocasião que serve para influenciar de qualquer maneira os demais participantes”<sup>31</sup>.

Desmembrando a definição de Goffman, entendo que performance é a ação (atividade) realizada (pelo participante) no tempo-espaço (ocasião) que modifica os agentes nela envolvidos (serve para influenciar). Definindo de maneira ampla, a performance é uma ação que modifica o tempo-espaço no qual se insere, modificando os participantes (agentes envolvidos na ação) e, por extensão, outras atividades que eles venham a realizar. É exatamente nessa força modificadora que reside a substância do ato performático. Ato presente nas obras que

---

<sup>29</sup> A ação (assim como o happening) apresenta, em maior ou menor grau, os mesmos operadores conceituais da performance a serem apresentados na tese (o caráter político, o performer, o participante, a corporeidade, o tempo-duração) e merece denominação específica, talvez, por se inserir como intervenção direta no cotidiano da cidade e no espaço urbano. Pela amplitude que o termo comporta, na tese, a ação é considerada também performance.

<sup>30</sup> SCHECHNER, 1993, p.10.

<sup>31</sup> GOFFMAN, In: STATES, 1996, p.9.

possibilitam a participação do espectador como agente na construção da arte. Ato que insere o espectador na história e o transforma em agente social, agente de uma produtividade que se faz no agenciamento coletivo da enunciação e que propicia ao participante vivenciar a importância da ação, muitas vezes, obliterada no cotidiano. Ação que torna sensíveis “as forças insensíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, e que nos fazem devir”<sup>32</sup>. É o lugar da construção do sentido da arte como acontecimento, ou diferença, que permite estender essa reflexão para a construção de um cotidiano que faça algum sentido para seus participantes e proporcione a abertura para a vivência da força transformadora presente na arte, também na vida.

Na tentativa de mapear um pouco os recursos utilizados pela performance e as características que permitem construir o conceito emergente dessa produção artística, defino os operadores conceituais envolvidos no tratamento do tema. É bom lembrar que a categorização realizada é mero recurso do pensamento científico, uma vez que um operador tangencia outro e, em alguns aspectos, eles podem chegar a se fundir.

### **Operadores Conceituais da performance**

---

<sup>32</sup> ROLNIK, 2000.

## 1 - O Performer

Num sentido amplo, o performer é um realizador de ações que pode assumir os lugares de atuante, músico, pintor, dançarino, vídeo-maker, de acordo com suas habilidades e a situação de enunciação da performance. “O performer é o homem de ação. Não é o homem que faz a parte (o papel) de outro. O dançarino, o sacerdote, o guerreiro: está fora de gêneros estéticos”<sup>33</sup>. O que diferencia o performer do ator é que, na performance, não existe papel a ser representado, o performer não “finge” ser outra pessoa, não empresta seu corpo à personagem; ele está, no aqui e agora da enunciação, e age de acordo com seu lugar como artista que propõe, vivencia e/ou conduz a experiência.

É necessário reiterar que o trabalho da performance estreita a relação entre arte e vida, explorando, muitas vezes, os limites do corpo do performer e apresentando-o como indivíduo que assume e explora seu lugar de enunciação ao fazer sua arte. Isso fica evidente, por exemplo, nas performances de Marcelo Gabriel, em especial *O Nervo da Flor de Aço*, na qual Gabriel explora o lugar de enunciação de homossexual masculino para construir seu espetáculo/discurso contra a tortura e a ditadura militar. O trabalho de Marcelo Gabriel se insere na fronteira entre o teatro e a dança; fronteira já abalada pelas performances nos anos 60-70 e ainda colocada em questão por diversas manifestações contemporâneas.

---

<sup>33</sup> GROTOWSKI, 1996, p.76.

Marcelo Gabriel, em *O Nervo da Flor de Aço*, volta-se contra a dança virtuosa, de roteiro e coreografias milimetricamente definidas –

“a dança clássica em geral parte de uma filosofia masoquista em contradição com as raízes ctônicas das artes ligadas à terra, à magia ao divino. A aparente harmonia e exatidão da tradição clássica alimentam de forma velada um jogo cruel de dominação psicológica”<sup>34</sup>

- e submete o próprio corpo ao alvo de sua crítica no espetáculo: a tortura. “Este trabalho é dedicado a todos aqueles que foram torturados durante o golpe militar de 1964 (vivos e mortos)”<sup>35</sup>. A violência auto-infligida, por exemplo, numa das cenas do espetáculo, ao se jogar de maneira voluntária, constantemente contra a parede do teatro<sup>36</sup>, é análoga à imposta pelo Estado aos opositores do regime militar. No entanto, se a última oprime, impondo a lei através do corpo, a primeira representa a libertação das imposições estéticas da dança tradicional. Marcelo Gabriel se debate nos movimentos dessincronizados de uma “dança burra”; uma dança feita do erro, da queda, do choque contra a parede, do corpo danificado, vencido pela gravidade. Seu corpo é marcado também por inscrições, tatuagens, que se relacionam aos processos de criação de seus trabalhos, aos processos de vida.

<sup>34</sup> GABRIEL, *Manifesto do Anti-teatro*. Do programa do espetáculo *O Anti-homem*.

<sup>35</sup> GABRIEL, *Manifesto do Anti-teatro*. Do programa do espetáculo *O Anti-homem*.

<sup>36</sup> É interessante notar que mesmo trazendo um forte caráter performático, os espetáculos de Gabriel exploram apenas de maneira esporádica e pontual o rompimento da separação entre palco e platéia, conservando como espaço predominante de atuação o palco do teatro.

O performer deixa evidente o lugar de enunciação que assume: o da homossexualidade masculina.<sup>37</sup> Mais que recurso ou meio de militância, numa sociedade em que, ainda, preconceitos e discriminações são a tônica cotidiana, o trabalho *O Nervo da Flor de Aço* pertence ao domínio da "construção de subjetividade", como aponta Guattari:

A homossexualidade que os homossexuais constroem não é algo que os especifique em sua essência, mas sim algo que diz respeito diretamente à relação com o corpo, à relação com o desejo do conjunto das pessoas que estão em torno dos homossexuais. Isso não quer dizer que os homossexuais pretendam fazer proselitismo ou instaurar uma ditadura da homossexualidade. Quer dizer, simplesmente, que a problemática que eles singularizam em seu campo não é do domínio do particular ou menos ainda, do patológico, e sim do domínio da construção de uma subjetividade que se conecta e se entrelaça com problemáticas que se encontram em outros campos, como o da literatura, da infância, etc.<sup>38</sup>

Gabriel não trata de delimitar o universo *gay* ou de definir seus traços com base nas categorias de masculino ou feminino, sua função parece mais a de satirizar e explorar as representações (populares, psicanalíticas, culturalistas ou o que sejam) desse universo em nossa sociedade. Nesse sentido, o performer, renegocia as fronteiras entre o público e o particular (também uma maneira de

---

<sup>37</sup> HUTCHEON, 1991. p.247. "O ex-cêntrico ou o diferente tem-se constituído numa das forças pós-modernas que têm atuado no sentido de restabelecer o vínculo entre o ideológico e o estético." Tendo em vista a exploração do lugar de enunciação de artista-*gay*, pelo performer Marcelo Gabriel, podemos dizer que a análise da autora se aplica bem ao espetáculo *O Nervo da Flor de Aço*.

<sup>38</sup> GUATTARI & ROLNIK, 1986. p.75.

“fazer político”)<sup>39</sup> extrapola o plano auto-referencial para se relacionar à discussão de outras questões, como o autoritarismo, a sociedade de consumo e a arte.

Para Renato Cohen, o trabalho de criação na performance não se dissocia do campo pessoal, uma vez que “tem como contexto o referencial pessoal e que visa, através do incremento do nível de atenção, autopercepção e a ampliação de repertórios, adensar o campo idiossincrático do indivíduo”<sup>40</sup>. Em seu trabalho como diretor, “o performer parte de referências da pesquisa, indicações do diretor/roteirista, vivências de laboratório para construir uma trajetória, que vai estar extremamente apoiada em sua idiossincrasia e percurso pessoal”<sup>41</sup>.

Ao referir-se à atuação na performance, Cohen utiliza o termo *persona* para designar os “encadeamentos”, “corporificação de seres mitológicos”, “estados de passagem” e “figurações não realistas”, com os quais trabalham os performers. Termo facilmente contraposto à noção de personagem, “entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens”<sup>42</sup> esboçada pelo autor dramático e encarnada pelo ator, a *persona* é concebida a partir das mitologias pessoais dos indivíduos que ocupam o lugar de performers; é o próprio eu (*self*), ou uma recriação de suas questões pessoais, que está para ser apresentado na cena.

---

<sup>39</sup> Caminho também apontado por Hutcheon (1991) em relação ao pós-modernismo e presente em diversas performances contemporâneas.

<sup>40</sup> COHEN, 1988, p.75.

<sup>41</sup> COHEN, 1988, p.84.

<sup>42</sup> PAVIS, 1999, p.285.

Voltando-se para uma visão mais ritual da performance, Cohen aponta que “o processo, que reconstitui as mitologias pessoais, é intensamente mobilizador promovendo catarses emocionais, intensidades físicas, acirramento de conflitos e uma extenuação corporal”<sup>43</sup>. No relato do processo de trabalho da performance *Ka*, afirma:

“A visão, os cantos mânticos, as jornadas, as danças de êxtase e de transe, em respiração alterada, os gestos assimétricos inseriam os performers numa grande dança, fusão de suas representações íntimas e da expressão universal dos arquétipos. O individual e o universal fundiam-se no gesto”<sup>44</sup>.

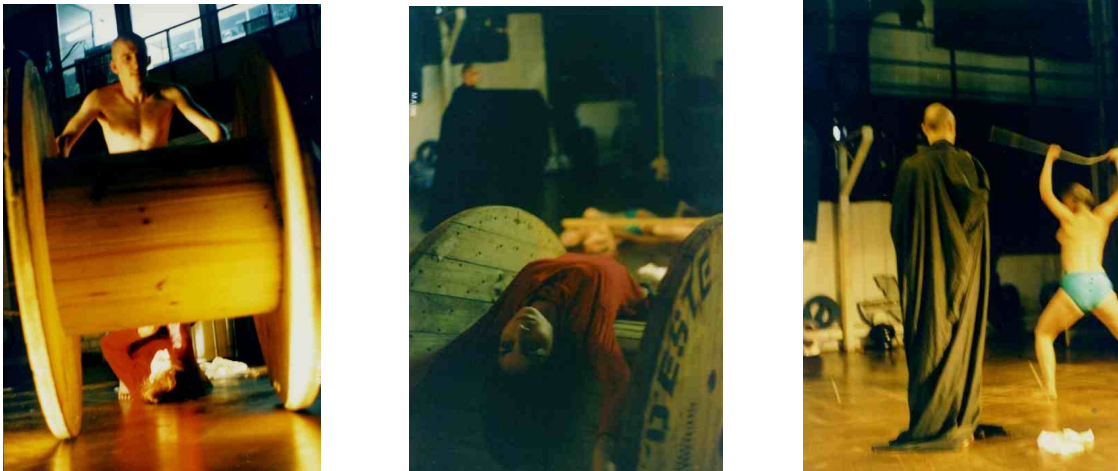
A pesquisa do projeto foi realizada com base nas viagens xamânicas e em processos de transe vivenciados pelos performers, sob a condução do xamã Lynn Mário, para a montagem da epopéia *Ka*, do poeta futurista Vélimir Khlébnikov. Trata-se de um trabalho intenso de entrega e investigação pessoais que explora os limites entre o rito e a cena. “As relações entre o xamanismo e a teatralização são evidenciadas numa práxis que permeia a ritualização e a performance, o embate com a alteridade, a construção de duplos e *personas*, as passagens entre realidade e imaginário.”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> COHEN, 2002. A referência do texto é a da publicação na Revista Repertório Teatro e Dança da Universidade Federal da Bahia. O texto que li me foi enviado pelo autor e por isso não mencionarei os números das páginas das citações.

<sup>44</sup> COHEN, 2002.

<sup>45</sup> Descrição do projeto contida no site <http://www.iar.unicamp.br/~projka/>



Ka, processo de criação, Renato Cohen, 1998.

Pavis<sup>46</sup> define os graus de realidade da personagem do particular, relacionado ao indivíduo e à personalidade, ao geral, ligado ao arquétipo, ao atuante (actante). O actante é a força geral, não individualizada da ação. Seguindo esse parâmetro, conclui-se que a performance trabalha a atuação nesse grau mais generalizador da realidade, o que favorece a dissolução de características individuais ou psicológicas e a busca dos chamados “estados”<sup>47</sup> para a atuação.

*Persona* é o instrumento, a vontade arquetípica que o performer carrega e faz ressoar. É a face de si mesmo que ele mostra e vivencia na experiência artística. A ação é fluida, em constante mutação; e o performer age de acordo com a *persona* que assume e com a atmosfera que se apresenta. O performer está aberto para a possibilidade de mudança contida nas variáveis que surgem no momento. Não se parte do e não se quer chegar ao definitivo, mas se deixam

<sup>46</sup> PAVIS, 2002, p.287.

<sup>47</sup> O estado é a energia corporal e mental diferenciada construída para a atuação. Essa construção pode ser realizada por meios diversos, que variam da preparação físico-mental ao transe. Esse “corpo energizado” aproxima-se do corpo extra-cotidiano da antropologia teatral.

rastros, caminhos para a construção de uma significância aberta e errante. O performer ou atuante é aquele que conduz o espectador no decorrer das ações, no caminho a ser percorrido para a construção do acontecimento. Destacando as palavras de Pavis, é possível dizer que: “Em vez de representar e de interpretar uma situação exterior e um referente estável, o performer se declara como um ser fugitivo e inapreensível, disposto a percorrer somente um pedaço de caminho com o espectador”<sup>48</sup>. O performer serve de guia, mas apenas orienta, sugere sem determinar; de modo a deixar livre o espaço de atuação e intervenção dos participantes.

Dessa maneira, o termo *persona* parece mais adequado à performance, pois designa a “função dramática” desempenhada pelo performer e se desvincula da ilusão de pessoa, entidade psicológica - indivíduo com personalidade e conflito definidos – que a palavra personagem carrega. A “narrativa” da performance é constituída pela sucessão de ações e imagens no tempo, cujo sentido flutuante<sup>49</sup> é constituído pelos participantes no momento do acontecimento. E já que “não há nada a relatar”, uma vez que não existe história a ser contada, não existe também lugar para a representação da personagem.

## **2- O caráter político**

<sup>48</sup> PAVIS In: ROJO, 2005, p.55.

<sup>49</sup> Mais uma vez, aponto a aproximação da performance ao hipertexto, “matriz de textos potenciais, sendo que alguns deles vão se realizar sob o efeito da interação de um usuário.” (LEVY, 1993: 37)

A arte da performance adquire uma função política ao estabelecer um diálogo crítico com a realidade em que se inserem os indivíduos, criadores e espectadores, como participantes na construção do sentido. Sentido de um tempo que se evidencia por ser criado pela ação coletiva dos atuantes (performers e participantes), como agentes de subjetividades. Considerando a performance um espaço de alteridade na arte, o performático, como “lugar de subjetivação”<sup>50</sup>, ressalta seu caráter político. “O performático pode ser considerado como uma forma privilegiada da política no que tem de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação da realidade”<sup>51</sup>. A arte se efetiva na realidade histórico-social e, ao mesmo tempo, constrói essa realidade, à medida que a transforma por meio da ação que propõe. Nota-se que é esperada do espectador na performance uma atitude propositiva, o papel de passividade é questionado e é colocada em foco a possibilidade de intervenção dos indivíduos na realidade a ser construída no momento presente. Com isso, aponta-se a ampliação do conceito, através da possibilidade de se considerar qualquer postura ou ação cotidiana como intervenção performática que constrói a arte, a política, a realidade, a sociedade. A performance é, assim, portadora de um forte caráter político pela sua capacidade de criar formas de intervenção social e simbólica.

## 2.1- Arte-ação

---

<sup>50</sup> BHABHA, 1998, p.48.

<sup>51</sup> RAVETTI In: HILDEBRANDO (org.), 2003.

Um bom exemplo da performance como manifestação política são as ações do grupo argentino H.I.J.O.S<sup>52</sup>, que trazem a público a identidade de torturadores e repressores da ditadura militar, através dos chamados “escraches”, uma das formas de ação do grupo. “Escrachar” significa colocar em evidência, revelar em público a identidade de torturadores e cúmplices do regime militar para que os vizinhos, amigos e colegas de trabalho saibam de sua atuação criminosa na ditadura.

O grupo, criado por estudantes universitários, em 1995-4, é composto por filhos de vítimas do regime ditatorial na Argentina e ressalta como seus principais objetivos: a exigência de justiça; a reconstrução da história pessoal dos filhos de pais mortos na ditadura (muitas vezes tirados das famílias e entregues a militares para que os criassem sem o conhecimento de sua origem); o resgate do espírito de luta de seus pais<sup>53</sup>.

Em atos como os chamados “escraches”, os indivíduos se implicam como sujeitos, propondo e vivenciando intervenções na ordem social, reivindicando direitos, assumindo posição ativa e incitando participações. Fazendo conhecer atividades e identidades ocultas sob o silêncio imposto pelo regime militar, o grupo ativa a memória social ao mesmo tempo em que propõe ações contrárias à repetição da história de opressão vivida pela geração de seus pais.

---

<sup>52</sup> “Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio”.

<sup>53</sup> Do site <http://www.hijos-capital.org.ar/>



escrache, H.I.J.O.S, s/d.

Assumindo que “a performance é simplesmente uma outra maneira de contar verdades sociais”<sup>54</sup>, Guillermo Gómez-Peña e Roberto Sifuentes também realizam performances que atuam na esfera político-social, explorando, por vezes, situações de risco corporal. Em *Cruci-Fiction Project*, os performers são amarrados a cruzes de madeira numa praia da Califórnia e nela permanecem até que as pessoas se mobilizem para retirá-los. A performance foi realizada num evento de protesto contra a política de restrição à imigração dos Estados Unidos. A mobilização para a retirada dos performers demorou três horas para acontecer. Colocando seus corpos em exposição, em risco, Guillermo e Roberto esperavam uma ação mais rápida por parte das pessoas a sua volta. Da morosa mobilização coletiva dependia sua integridade corporal. Nesse limite, apostando na

<sup>54</sup> Tradução livre de: “performance is merely another way to tell social truths”. Do site: <http://www.pochanostra.com/>

participação dos passantes trabalharam os performers, sendo levados ao hospital ao final do evento.



*Cruci-Fiction Project*, Guillermo Gómez-Peña, 1994.

Desde a década de 90 até os dias de hoje, Gomez-Peña destaca-se como um artista, cujo trabalho aborda questões étnicas, políticas e culturais. A partir do lugar de enunciação que assume, o de artista mexicano que mora e atua nos Estados Unidos, realiza suas performances. Em trabalhos como *Border Brujo* (1990) e *Mexterminator e Cyber Vato* (1997), entre outros, assume personas construídas a partir do imaginário da sociedade (principalmente a americana) sobre o “latino”. Imaginário esse mapeado através de depoimentos registrados no “templo das confissões”, nome do site na Internet que apresenta uma série de perguntas e incentiva os usuários a deixarem suas impressões sobre o tema. Fantasias sexuais, posturas racistas, identidades étnicas fantasiosas acabam construindo seres quase mitológicos, híbridos de homens e heróis (ou anti-heróis) que interagem com objetos específicos (armas, bebidas, cremes de barbear, revistas, bandanas, etc) e com o público, convidado a manipulá-los numa relação

direta estabelecida com os performers. Explorando essas visões quase aberrativas da latinidade Gómez-Peña denuncia a marginalização, no objetivo de superá-la.

Eu aspiro falar do centro, ser ativo no fazer cultural. O mesmo é verdadeiro para gays, mulheres e artistas de cor, que não agüentam mais serem marginalizados. A performance é o lugar onde isso pode acontecer – onde o ritual pode ser reinventado e onde as fronteiras podem ser cruzadas.<sup>55</sup>

Ao assumir a performance como meio de construção cultural, o artista amplia a dimensão de seu trabalho, passando a falar de um lugar que diz respeito não apenas a uma etnia específica, mas a toda a sociedade.



*Mexterminator e Cyber Vato*, Guillermo Gómez-Peña, 1994.

Ao expor-se ao risco e a reações imprevistas do público, o corpo do performer evidencia a condição de fragilidade e incerteza esquecida no cotidiano aparentemente seguro dos apartamentos gradeados, e até mesmo blindados, das grandes cidades. A vivência permitida pela performance proporciona o

---

<sup>55</sup> GOMEZ-PEÑA In: CARLSON, 2004, p.178.

experienciar de um espaço de construção de relações outras, um espaço de ação, de ampliação da consciência sobre a ação, revelando seu sentido, muitas vezes, obliterado na cotidianidade mecanizada. A negação desse lugar de reação mecanizado e a afirmação de uma responsabilidade pelas ações, escolhas e procedimentos, evidenciam a possibilidade de atuação do sujeito no mundo, na construção do tempo em que vive e da realidade que o cerca.

A performance se apresenta, então, como presente imediato e histórico que se oferece a construir. A re-presentação é apenas uma pequena distância, simbolizada pelo traço - , da “realidade apresentada”, é o passo ainda não dado (em suspenso) que permite ver, refletir e viver o presente com consciência dos passos a tomar para frente. O olhar consciente evidencia a ligação entre ação e efeito e aponta a ampla gama de possibilidades de ações bem como suas respectivas conseqüências. A interação na performance, que nasce da relação entre a obra e o receptor, vai além da produção de leituras, para chegar à produção de ação. “A ação é indispensável na performance”<sup>56</sup>. Ela ocorre em nível mental, na disponibilidade de produzir sentidos através do acontecimento que se apresenta, e sensorial, ao estimular reações corpóreas de interação com dados que circulam, para serem vividos na experiência.

O estado da ficção, o de uma realidade suspensa, a ser vivenciada por um tempo determinado, confere à performance o lugar de exercício da liberdade, que começa no performer, livre para criar, vivenciar seu processo e percorrer o roteiro

---

<sup>56</sup> STATES, 1996. p.10.

no seu tempo, na atmosfera do presente, e termina no participante. É o querer e o poder agir e construir coletivamente a realidade daquele momento que se coloca como questão para o espectador. A opção está oferecida por uma obra aberta, lacunar, que se permite preencher (não no sentido de totalidade, mas de permanente construção) com o inesperado, com a ação não programada, inscrita nesse universo não apenas ficcional, mas também vivencial.

### **3- Do espectador ao participante**

Ao valorizar a forma processual e interativa do fazer artístico, “na qual a platéia tenha uma participação sensória, mobilizada e não apenas passiva”<sup>57</sup>, a performance quer transformar o espectador em participante. Se o espectador vai realizar essas interações, assumindo um papel ativo, trata-se de uma questão com muitas variáveis: a principal delas é o grau de disponibilidade do indivíduo para assumir o lugar de sujeito de uma enunciação que se faz no coletivo, com ações coordenadas e confluentes na experiência da performance. Conta, assim, o nível de timidez, a disposição a correr riscos, enfim a vontade de sair do lugar da recepção para a ação.

A relação direta do performer com o participante provoca no sujeito a percepção de si como um corpo dotado de sentidos, como indivíduo capaz de reações e interações. A “presença” é a comunicação corporal direta com o espectador, “se o performer está presente e irradia sua energia sentimos sua presença”<sup>58</sup>; é na troca

<sup>57</sup> COHEN, 1998, p.33.

<sup>58</sup> RYNGAERT, 1985, p.29.

de sensações que se constrói a performance. O contato entre performer e participantes se faz através de seus corpos no espaço, corpos dotados de sentido e aptos a receber e trocar sensações que lhes são propostas. “A sensação aparece pelo que é: vibração, onda das forças ou dobra cósmica, ritmo escansão de uma potência vital que dissolve as formas, mergulha no caos, abre para o cosmos.”<sup>59</sup>

O fazer/agir e o estar no mundo estão intrinsecamente relacionados - a performance faz perceber e evidencia isso. A intervenção do participante, sua interação com o performer (aberto para perceber e levar em conta às reações a seu redor) na construção do acontecimento são princípios norteadores dessa arte. E, por isso mesmo, o uso do termo “espectador” tão carregado da passividade contemplativa já não parece adequado à performance.

### **3.1- O “Te-ato”**

A vida em comunidade, nos anos 60 e 70, é valorizada como elemento possibilitador de uma criação artística mais engajada nas preocupações sociais. O embate cultural acontece no coletivo que convive não apenas artisticamente, mas socialmente. O rompimento com a estrutura familiar de organização social está claramente presente como ideal e prática de grupos que, como Living Theatre, afirmam uma convivência grupal similar a de organismos como as tribos indígenas, no sentido em que rompem com a estrutura do núcleo familiar vigente

---

<sup>59</sup>ALLIEZ, 1995, p.60.

na sociedade patriarcal. São as chamadas comunidades alternativas<sup>60</sup> que têm suas origens na revolução sexual e das quais são herdeiras as ecovilas que se organizam em torno da vida comunitária e da preservação dos recursos naturais do meio ambiente. Está em questão o propósito de cada indivíduo no fazer coletivo promovido no diálogo entre seus integrantes, que vai culminar numa ação direta na construção da sociedade em que se vive – atuação sobre si e sobre o meio com abertura e desejo de modificação.

Ao descrever a trajetória do Grupo Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, do surgimento em 1958 até os primeiros anos da década de 80, Armando Sérgio da Silva aponta, além do rompimento do grupo com o teatro de texto, a tentativa de efetivação de um teatro de participação que busca promover “a abolição da divisão palco platéia e a instituição de um jogo criativo interpessoal”<sup>61</sup>. Destaca-se nessa fase, na viagem do grupo a Brasília, o trabalho realizado com estudantes universitários no campus na UNB. Segundo a análise de Armando Sérgio, o lugar da teoria e da reflexão vigorosa que marcavam a prática do Oficina é tomado pela força de “uma *prática violenta* e uma *ação total*”<sup>62</sup>.

Nessa fase de trabalho do Oficina, a capacidade de intervenção social e pessoal (na relação direta com os participantes) da arte leva o grupo a negar as formas tradicionais do teatro e a pensá-lo como acontecimento. “Em Brasília, as reações da platéia, tais como foram descritas, antecipavam realmente um teatro fora das

---

<sup>60</sup> Ver TAVARES, 1985.

<sup>61</sup> SILVA, 1981, p.202.

<sup>62</sup> SILVA, 1981, p.202.

instituições convencionais, como um novo jogo de ações envolvendo unicamente atores num processo de integração total”<sup>63</sup>.

Em São Paulo, em 1971-2, o Oficina monta um roteiro chamado *Gracias Señor*<sup>64</sup> muito similar ao roteiro de *Paradise Now* do Living Theatre, com que conviveu em 1971 na passagem do grupo americano pela cidade. O Living Theatre aproxima arte e movimento social, explorando o teatro como veículo de mobilização social e política. O ativismo político está presente nos trabalhos do grupo desde seu surgimento nos anos 50, sob a forma de performance-passeatas realizadas em espaços públicos de Nova Iorque e de diversas cidades do mundo, que se configuram como protestos contra a bomba atômica, a guerra do Vietnã, a pena de morte e a guerra no Iraque.

Vale ressaltar que os trabalhos dos anos 60 e 70 foram criados coletivamente e que ainda hoje o grupo exercita uma criação compartilhada que parte sempre das discussões e práticas de seus integrantes. Outra forma de democratização de suas criações são os *workshops* que preparam pequenos núcleos de trabalho, em diversos países, para realização de suas peças (cujos roteiros são disponibilizados na internet), como meio de disseminar idéias e práticas de intervenção social. O teatro é encarado em sua potência de criação e vivência coletiva, que fala à razão, mas também aos sentidos daquele espectador que se

---

<sup>63</sup> SILVA, 1981, p.211.

<sup>64</sup> Proibido pela censura federal em junho de 1972, o espetáculo tem oito horas de duração, divididas em dois dias. No primeiro, são apresentadas as etapas: a confrontação, aula de esquizofrenia, a divina comédia; e no segundo: a ressurreição dos corpos, a barca e o novo alfabeto.

converte em participante, em agente construtor do ato que se instaura na experiência da arte atrelada à vida.

Ao que parece, o Oficina estava mesmo em sintonia com as idéias de Julian Beck e Judith Malina. A vida comunitária como base de produção da arte, a relação de engajamento entre arte e sociedade, o rompimento com a estrutura convencional do teatro e a valorização do ato teatral como acontecimento único são pressupostos de trabalho que acompanham o grupo em sua trajetória artística.

Em “aforismos” de Julian Beck:

Não atue. Aja.

Não recrie. Crie.

Não imite a vida. Viva.

Não crie imagens de idolatria. Seja<sup>65</sup>.

Esse teatro-acontecimento que nega a imitação e valoriza a participação e o engajamento foi denominado, por Zé Celso Martinez Corrêa, de “Te-ato”, termo que em seus fundamentos muito se aproxima do conceito de performance. O Te-ato implica a ação sobre o outro, a comunicação direta com o público e a vontade de transformar o espectador em agente participante que faz da representação um acontecimento – um ato – construído em conjunto por aqueles que o vivenciam. Essa aproximação do teatro e da vida rompe as exigências do texto e traz à tona a liberdade da improvisação.

---

<sup>65</sup> BECK, In: TROYA 1993, p.26.

Judith Malina utiliza a expressão “Teatro Livre” para aludir ao tipo de experiência promovida pelo Living Theatre. “O Teatro Livre é inventado no momento da atuação. O Teatro Livre nunca é ensaiado. Já tentamos Teatro Livre antes. Às vezes falha. Nada é o mesmo pela segunda vez”<sup>66</sup>. A recusa da repetição aproxima a arte do evento único repleto da singularidade de cada momento vivido, como acontece na performance. Sua descrição do *Legado de Caim - Rituais e Visões de Transformação* -, encenado numa praça pública em dezembro de 1971, em São Paulo, mostra de maneira sensível o envolvimento do público-participante nesse ritual de transformação conduzido pelos integrantes do grupo:

As pessoas nos seguem de ação em ação ... todos atuam, cena por cena, de parada em parada. ... Daí o povo na praça sente minha realidade, e nas minhas correntes, toda a nossa amarra, na minha expressão de dor e de prazer, a expressão dele mesmo. ... Lenta e teatralmente a jovem me desata as correntes ... Apesar da lentidão com que me desamarra, sou a primeira a ser libertada. A jovem que me liberta me levanta<sup>67</sup>.

A participação direta do público como agente criativo do ato artístico e o engajamento nas atividades sociais são pilares da ação performativa. Tanto no Te-ato do Oficina como no Teatro Livre do Living vemos uma clara disposição ao performático como forma de rompimento com a estrutura fixa e rígida do teatro de texto e palco, ator e espectador, em busca da instituição da ação libertária do indivíduo no coletivo, atuante nas ruas, como forma de manifestação artística.

---

<sup>66</sup>,17 MALINA, In: TROYA 1993, p.43.

<sup>67</sup> MALINA, In: TROYA 1993, p. 48-9.

### 3.2 - O artista como propositor

Pensando nas artes plásticas, o trabalho de Lygia Clark traz, de modo significativo, o conceito de performance. A participação se faz presente no trabalho da artista já na segunda etapa de sua obra, com *Caminhando* (1963), e adquire mais força e radicalidade a partir da terceira (1966-69) e quarta etapas (1967-1969), denominadas pela própria Lygia de, respectivamente, *Nostalgia do Corpo* e *A Casa É o Corpo*. Se em *Caminhando* as obras apesar de se completarem com a manipulação do espectador-participante, ainda podem ser vistas como objetos contemplativos, na *Série Roupa-Corpo-Roupa: O Eu e o Tu* “o objeto perde agora totalmente sua visibilidade, ele passa a ‘vestir’ o corpo e a ele se integrar”<sup>68</sup>, como ressalta Sueli Rolnik.



*Roupa-Corpo-Roupa* – Lygia Clark, 1968.

---

<sup>68</sup> ROLNIK, 2000, p.6.

Dois macacões de tecido plástico, com um capuz, cobrindo os olhos, estão ligados no umbigo por um tubo de borracha e devem ser vestidos por um homem e uma mulher. O forro do macacão masculino é revestido com materiais que proporcionem uma sensação de feminilidade (macios, lisos) e o do feminino, de modo a provocar uma sensação de masculinidade (duros, ásperos)<sup>69</sup>. Não é mais possível a relação de contemplação. A obra só existe através do toque e de sua apropriação pelo corpo do, não mais, espectador, agora, usuário-participante. O que está em jogo é a experiência sensorial proporcionada pela troca obra/usuário, a contaminação da subjetividade do participante pelo objeto de arte. “O espectador descobre-se como ‘corpo vibrátil’, e é a partir das sensações que ele irá situar-se no mundo.<sup>70</sup>” Suely Rolnik aponta a migração do lugar da obra do ato para a sensação. A sensação que o ato provoca dissolve a figura passiva do espectador, convocando a figura ativa do “corpo vibrátil”, definido como “plano dos processos de subjetivação, no qual o contato com o outro, humano e não humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade”<sup>71</sup>.

Está em jogo, desta maneira, o trabalho da performance, que proporciona um enfrentamento da alteridade, acompanhado dos questionamentos (pensamentos, atitudes, paradigmas) e possibilidades de mudança que esse confronto implica. A relação direta com o outro (performer e/ou participante) permite o desvencilhar dos papéis sociais a partir dos quais o indivíduo busca a construção de uma identidade

---

<sup>69</sup> Nota-se que a obra proporciona a experiência do lugar do outro, mas, ainda assim, é fundada nos paradigmas de definição de masculino e feminino comumente validados na sociedade.

<sup>70</sup> ROLNIK, 2000, p.6.

<sup>71</sup> ROLNIK, 2000, p.14. Conceito criado por Suely Rolnik, a partir de sua leitura da obra de Lygia Clark.

estável. O encontro com o outro, o encontro de nossos corpos vibráteis, oferece o transbordar de uma subjetivação que se apresenta para ser revista e transformada em singularidade ativa, que tem potencial para assumir sua voz e falar a partir dela, inserir-se no contexto que se apresenta e, pela sua vivência, modificá-lo.

O artista que Clark nomeia propositor (conceito a ser levado em conta na performance) readquire função mágica que remonta ao xamanismo. Induz os participantes, através da percepção sensorial e da atuação sem constrangimentos, a um contato profundo com suas vivências psíquicas para extrovertê-las no mundo<sup>72</sup>.

Ao nomear o artista propositor, Lygia Clark altera o paradigma da obra pronta e pensa a obra por fazer, a obra que se oferece como proposta a ser construída na participação. A performance é isso, algo que se constrói, que está sempre em processo, “eterno work in progress”<sup>73</sup>, na relação com o outro que age, que se dispõe a estar participando do fazer.

Para Lygia, “a capacidade inovadora da ação” é o que conta, ao que parece é a arte em sua capacidade transformadora, de instigar o sujeito a participar, a tomar consciência da ação. É a consciência de seus atos que leva o sujeito a assumir e transformar a realidade em que se insere. É modificar o mundo? Sim e não. Não se trata da utópica mudança de regimes em âmbito macro-social; e, sim, de agir de acordo com novos paradigmas que se estabelecem na produção da arte, em

---

<sup>72</sup> MILLIET, 1992, p.102.

<sup>73</sup> RAVETTI, 2002. p.123.

busca da criação aberta e coletiva que se inaugura na experimentação e na receptividade da obra, do outro, do entorno.



*Nostalgia do corpo*, Clark, 1965-88.



*Nostalgia do corpo-coletivo*, Clark, 1965-88.

Assim como Hélio Oiticica com seus parangolés e ambientações, nos quais a arte se concretiza na ação e se realiza no tempo, “Clark age nos confins da arte quando aborda as estruturas espaço-temporais da obra e posteriormente quando adere à antiarte recusando a obra acabada e sujeita à contemplação e propondo o corpo expressão”<sup>74</sup>. O papel do artista está em questão e a função do “espectador” passa a ser outra, a partir dessa nova ótica que se coloca.

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro,  
no interior desse molde: o sentido de nossa existência.

Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não  
existimos, estamos a vosso dispor.

Somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e  
solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação.

Somos os propositores: não lhe propomos nem o passado nem o  
futuro mas o agora<sup>75</sup>.

<sup>74</sup> MILLIET, 1992, p.154.

<sup>75</sup> CLARCK (1968), In: MILLIET, 1992, p.156.

Constrói-se a partir dessas concepções um novo paradigma de atuação para a arte. O artista é propositor e só existe se o espectador deixa de contemplar para agir, validando seu ato propositivo. A arte só ocorre quando se dá o diálogo, a troca entre propositor e participante, quando o pensamento criador, a concepção artística, se concretiza em ação possibilitada pela intervenção do outro, que ao agir se coloca em diálogo com o proposto, em confronto com o dado estabelecido que nele se encontra.

Tempos de intervenções, de construções coletivas, de validade pela ação. É o que propositores, como Lygia Clark, Helio Oiticica, Zé Celso Martinez Corrêa, Living Theatre, apresentaram à sociedade dos anos 60 e 70. É também esse desafio que a performance aceita, construir-se como proposta, em diálogo com o outro, na interlocução com a ação do participante, no momento irrepetível do presente.

#### **4- Corporeidade**

É bem verdade que se pode perceber, a partir do surgimento da figura do diretor teatral, no início do século XX, e, com ele, o nascimento do chamado Teatro Moderno, uma crescente preocupação com o corpo como instrumento de trabalho do ator, o que assume relevância nas teorias teatrais em diversos estudos, como os de Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Barba e Grotowski.

A corporeidade é para Roubine a dimensão que fundamenta a especificidade do teatral. Segundo o estudioso, podemos perceber a relevância que o corpo assume não só nas teorias, como também em práticas teatrais da contemporaneidade.

Ao longo do século, mais especificamente nos últimos 30 anos (o original data de 1985), observa-se que a revalorização do corpo desencadeia um grande número de pesquisas teatrais ... o corpo do ator passou a ser objeto de reflexão e de saber. E também de experimentação.<sup>76</sup>

Uma concepção mais experimental do teatro esteve em evidência nas décadas de 60-70, com as performances, os *happenings* e ações, nas quais se pode perceber de maneira concreta o que Artaud formulou mais em propostas e menos em ação. As propostas de Antonin Artaud rompem a estrutura hierárquica entre texto e encenação, palco e platéia, destacando-se pela radicalidade, em seu jogo de duplos. Ao considerar a palavra como uma “representação sonora de uma excitação nervosa”, Artaud busca uma linguagem encantatória, que envolva o espectador de uma maneira que fuja ao intelecto, inserindo o corpo do ator como caminho para se chegar a percepções mais instintivas e menos racionais no teatro. Artaud reclama a existência pelo corpo, mais exatamente pela dor, que o acompanha durante toda sua trajetória.

Não sei  
mas  
sei que  
o espaço  
o tempo

---

<sup>76</sup> ROUBINE, 1995. p.52.

a dimensão  
o devir  
o futuro  
o destino  
o ser  
o não-ser  
o eu  
o não-eu  
nada são para mim;  
mas há uma coisa  
que é algo,  
uma só coisa  
que é algo  
e que sinto  
por ela querer  
SAIR:  
a presença  
da minha dor  
do corpo,  
a presença  
ameaçadora  
infatigável  
do meu corpo;<sup>77</sup>

É desse lugar de afirmação de presença do corpo que nascem suas propostas para o Teatro da Crueldade; teatro que afirma sua corporeidade, negando a fragmentação do corpo em órgãos e buscando sua inteireza, sua plenitude, sua liberdade das amarras sociais. Artaud, o ruminador, produtor de um som que deve ser situado muito mais na esfera do sentido pleno, do acontecimento, como escopo do devir<sup>78</sup>, propõe, de certa maneira, a recuperação da dimensão ritual do

---

<sup>77</sup> ARTAUD, 1983, p.158.

<sup>78</sup> LINS, 2000, p.62

teatro e ressalta a importância do corpo num nível limite, do risco, da transgressão, na dimensão da doença, da morte, da orgia.

No caminho da procura do que vem a chamar Teatro da Crueldade, Artaud depara com o Corpo sem Órgãos: “A realidade não foi construída porque os órgãos verdadeiros do corpo humano ainda não estão compostos e instalados ... O teatro da crueldade quer fazer dançar as pálpebras com os cotovelos, as rótulas, os fêmures e os dedos dos pés”<sup>79</sup>. A busca por uma “liberdade corporal” passa pela construção de um corpo diferenciado, e isso fica ainda mais evidente em *Para acabar com o juízo de Deus*:

Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força  
mas não existe coisa mais inútil que um órgão.  
Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos,  
E devolvido sua verdadeira liberdade.  
Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas  
Como no delírio dos bailes populares  
e esse avesso será  
seu verdadeiro lugar<sup>80</sup>.

As referências corporais de Artaud denunciam uma visceralidade de propostas corporais para o teatro e para a vida. Através da exacerbação do corporal, percebe-se a tentativa de construção de uma nova maneira de encarar a cena – de um estar presente num corpo pleno – respirado, trespassado por fluxos e impulsos. A corporeidade que o teatro de Artaud propõe implica um rompimento

---

<sup>79</sup> ARTAUD, In: LINS, 2000, p.47.

<sup>80</sup> ARTAUD, In: LINS, 2000, p.47.

com a representação a partir do estreitamento da relação entre arte e vida, num teatro chamado da crueldade.

Não mais será uma representação, se representação quer dizer superfície exposta de um espetáculo oferecido a curiosos. Nem mesmo nos oferecerá a apresentação de um presente, se presente significa o que se ergue *diante de* mim. A representação cruel deve investir-me. E a não-representação é, portanto, representação originária, se representação significa também desdobramento de um volume, de um meio em várias dimensões, experiência produtora de seu próprio espaço<sup>81</sup>.

A representação torna-se “auto-apresentação do visível e mesmo do sensível puros”<sup>82</sup>. Nessa perspectiva, pode-se dizer que o sentido da performance surge do acontecimento, da relação que se estabelece entre performer e participante; relação calcada nas trocas sensoriais e corporais, possibilitada pelo vivenciar de uma experiência comum que, para Artaud, encontraria lugar no teatro. Daniel Lins, em seu livro *Antonin Artaud - O Artesão do Corpo sem Órgãos*, explicita a aproximação entre os escritos de Artaud e as formulações de Deleuze e Guattari sobre o Corpo sem Órgãos. “O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo?” Deleuze e Guattari, respondem à pergunta da seguinte maneira:

Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor.<sup>83</sup>

<sup>81</sup> DERRIDA, 1995, p.157.

<sup>82</sup> DERRIDA, 1995, p.158.

<sup>83</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.22.

Assim é o corpo da performance, pleno de devir, ávido por transformações, ele deixa de ser apenas uma imagem, com a qual se identifica e passa a ser um instrumento de percepção do mundo. A arte performativa pode, então, ser vista como um fenômeno sensorial e como acontecimento a ser vivenciado corporalmente pelo sujeito.

o corpo enquanto tem 'condutas' é esse estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo, e através do qual, por conseguinte, podemos 'freqüentar esse mundo', 'compreendê-lo' e encontrar uma significação para ele.<sup>84</sup>

O artista nessa mudança de perspectiva revisa a linguagem e a arte, buscando "liberar a consciência" do excesso de verbalização e racionalidade para atingir os sentidos. Para isso é necessário "pensar" com nossos corpos, de modo a usá-los como "agentes do conhecimento."<sup>85</sup>

É, principalmente, a partir das transformações culturais dos anos 60-70 que o corpo se torna lugar de intervenção artística. O corpo funciona como elemento primordial de mudança na relação artística: do artista consigo mesmo, do artista com o objeto de arte, do artista com o espectador e do espectador com o objeto artístico. O questionamento e a redefinição do papel da arte na sociedade passam por formas como a arte conceitual, a *body-art*, a *earth-art* e pela performance. A

---

<sup>84</sup> MERLEAU-PONTY, 1999, p.317.

<sup>85</sup> KAPRA, 1982, p.37. Ao refletir sobre a ênfase dada ao pensamento racional na cultura ocidental, Kapra aponta para a necessidade de valorização do pensamento intuitivo cuja construção não intelectual baseia-se na experiência direta, na percepção ampliada e consciente da realidade.

performance age no caminho aberto pelas vanguardas, pela inserção surrealista do inconsciente na criação, pelas propostas viscerais de Artaud.

A prática de experiências fora dos modos institucionalizados, o caráter efêmero, lúdico, imaterial dessas operações, e a desobstrução momentânea do espaço instituído, abrem campo para investimentos libidinais, logo, para a inclusão do corpo na linguagem<sup>86</sup>.

O corpo adquire relevância na performance; é o corpo do artista que carrega sua identidade e assume *personas* ao ocupar o espaço de troca com o participante, com o corpo do participante. A relação corpórea ocorre através de trocas perceptivas e, em muitas performances, o corpo é posto em evidência na tentativa insistente de lembrar o sujeito da matéria de que é feito, aproximando-o dos sentidos e permitindo-lhe relativizar e, em alguns momentos, esquecer a apreensão do mundo pelo racional e analítico. Ao utilizar um discurso sensorial, a arte passa a se constituir com base em outros códigos que não o da palavra. A performance oferece sensações a serem percebidas e o corpo a corpo do performer-participante quebra a dicotomia sensação x pensamento, colocando a existência na dimensão da pele, da carne, do sangue. Para Alliez, “a arte não tem outra finalidade a não ser a de fazer virem à luz perceptos e afectos desconhecidos”<sup>87</sup>. É uma espécie de “surpresa”, de estranhamento que várias performances exploram em sua relação com o participante, colocando-o num outro lugar, fora das percepções habituais do cotidiano.

---

<sup>86</sup> MILLIET, 1992, p.152.

<sup>87</sup> ALLIEZ, p.60.

Mesmo em relação ao teatro, Pavis aponta que “o corpo do ator não é percebido pelo espectador apenas visualmente, mas também cineticamente, hapticamente; ele solicita a memória corporal do espectador, sua motricidade e sua propriocepção”<sup>88</sup>.

A performance na medida em que afasta o sentido do racional e o aproxima do próprio acontecimento afirma-se como uma “experiência física plurissensorial”<sup>89</sup>, que coloca em jogo as sensações e impressões corporais dos participantes. É a sensação instantânea e pontual que possibilita a obra de arte, afinal, “a realidade sensível corpórea é invisível, mas não menos real que a realidade visível e seus mapas”<sup>90</sup>.

#### **4.1- Obra-corpo**

A artista plástica Laura Lima é um bom exemplo da presença do corpo nas artes plásticas. Desde 1995, vem desenvolvendo várias séries de trabalhos em que a obra se efetiva no corpo de performers e/ou participantes, tais como: *Homem = Carne/Mulher = Carne*; *Costumes*; *Tatuagens Dimensionais*; *RhR* (abreviatura de representativo-hifen-representativo); e *Vivia 21*. Aspecto curioso é que Laura não utiliza o próprio corpo para veicular seu trabalho. O que a artista faz é “buscar

---

<sup>88</sup> PAVIS, 2002, p.76.

<sup>89</sup> DE MARINIS, 2000.

<sup>90</sup> ALLIEZ, 1995.

possíveis alteridades experimentando algo de sua própria carne na carne do outro.”<sup>91</sup>

A carne se torna visível na presença de corpos diversos (de homens, mulheres, jovens, velhos) que se dispõem a experimentar a obra da artista. Ao despir o corpo de sua identidade social, ressaltando apenas sua materialidade e seus traços aparentes (tipo físico, gênero, idade) confere ao organismo uma espécie de “alteridade experimental que atravessa todos nós”<sup>92</sup> e proporciona aos performers e participantes, pela vivência presencial da obra, a percepção inscrita em sua própria carne.

Na série de trabalhos *Homem = Carne/Mulher = Carne* (1996-1998) e em *Costumes* (2001-2002), em exposição no Museu de Arte da Pampulha em 2002, fica claro que a artista pensa sua obra em relação ao corpo. Na entrada do museu, um corpo masculino nu veste um *Puxador* (nome da obra) e realiza o esforço inútil de puxar o prédio do museu. Outros corpos são colocados em diálogo com o corpo do participante, habitando diferentes espaços do museu: dois homens grudados pelos quadris, como siameses, negociam as direções e os caminhos a serem percorridos por seus pés e mãos em contato com o chão; três mulheres nuas fazem um quadro vivo, numa releitura do quadro *As três graças*, do pintor renascentista Rafael.

---

<sup>91</sup> BAUSBAUM, 2000.

<sup>92</sup> BAUSBAUM, 2000.



*Quadris*, Laura Lima, 2002.

A obra acontece na relação que se estabelece entre o visitante do museu e os corpos que performam pelo espaço, num desfile de nudez e pequenas ações. O visitante está vestido e, por isso, é evidente o contraste com os corpos nus, lembrando-o de sua nudez camuflada pelas vestimentas sociais. As ações são insólitas – o esforço de um homem para puxar a arquitetura do prédio; o ir e vir negociado entre dois corpos grudados pelos quadris; uma disputa entre corpos nus e cabeças cobertas e amarradas entre si. O inusitado das figuras nuas, perambulando pelo espaço do museu e estabelecendo relações entre si e com seus freqüentadores, causa estranhamento ao olhar. Cabe, assim, a inquietação: o participante pode além de olhar? Essa é uma barreira que se rompe quando ao se reconhecer como carne o participante tem a chance de se vestir com *Costumes* – peças feitas de vinil azul-bebê que vestem partes do corpo, dedo, cabeça, mão, ombro – dispostas numa arara metálica à escolha. Ao vestir apenas fragmentos de corpo o costume aponta para a falta de inteireza, para a incompletude. Num espelho, como de uma loja de departamentos, o sujeito se vê a si mesmo, observando o absurdo de seus “costumes”, como o hábito de vestir-se, revelado pela aparência insólita das vestimentas. Colocando as peças, é

possível se espantar ou até mesmo brincar com a carga de convenções que pesa no dia-a-dia.

Ao expor em conjunto *Costumes e Homem = Carne/Mulher = Carne*, Laura Lima insere o corpo no espaço de produção da arte. A visão do corpo nu aproxima os participantes dos performers, colocando o sujeito num lugar de negociação e questionamento no esforço de inter-relação com a obra-corpo-vivo. A arte está no vestir as obras e no entrar em contato com as obras-corpos que estão em trânsito no museu. Ao possibilitar ao participante vestir suas peças, a artista o aponta, através da relação de espelhamento, também como obra. O lugar ocupado socialmente é passível de questionamento, a partir dessa arte que se faz corpo e ação. Que relações estabeleço aqui e agora, mas também no mundo, com outras carnes – homens/mulheres? Que artifícios/costumes utilizo para construir minha imagem como sujeito? Nos dizeres de Adriano Pedrosa, curador da exposição em Belo Horizonte, Laura realiza uma “articulação subversiva e poética entre o corpo/carne tomado como figura (o nu) e conceito (a vida), cruzando campos políticos, sexuais e – por que não? – artísticos”<sup>93</sup>.

---

<sup>93</sup> Do folheto da exposição realizada no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, 2002.



Costumes, Laura Lima, 2002.

## 5- Temporalidade

A performance está aberta ao momento presente e às intervenções que possam surgir da parte dos atuantes, na modificação da atmosfera criada. Inserindo-se na realidade como evento a ser vivenciado<sup>94</sup>, constrói temporalidades porque “o tempo da performance não imita um tempo exterior a ela, ele é ele próprio, não procura fugir numa ficção e numa temporalidade exteriores à cena”<sup>95</sup>. A vivência

<sup>94</sup> “O homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o ‘agora’ e de fazê-lo atual a não ser realizando-o pela inserção do discurso no mundo. A temporalidade é produzida na realidade e pela enunciação.” (Benveniste, In: Pavis, 2002, p.401)

<sup>95</sup> PAVIS, 2002, p.101.

da performance implica o instaurar de um tempo iniciático, à maneira do ritual, no qual todos os indivíduos se implicam em sua realização. Aproximando-se do ritual, entendido como sistema simbólico de significação, a performance evoca a vivência coletiva, compartilhada e conduzida em grupo. É bom lembrar que as esferas do ritual, teatro e performance são distintas, mas se relacionam “na história e em sua estruturação de sentido”<sup>96</sup>.

Em *The future of ritual*, Schechner aproxima o teatro e as ações rituais, pois “no teatro o comportamento é rearranjado, condensado, exagerado e tornado rítmico”<sup>97</sup>, como no ritual. O estudioso aponta que as qualidades de repetição, ritmicidade, exagero, condensação e simplificação, analisadas fisiologicamente, estimulam o cérebro a liberar endorfinas, substâncias químicas que funcionam como indutoras da sensação de prazer e supressoras da dor. Se no comportamento do animal o não cognitivo domina, no humano se instaura a tensão dialética entre o cognitivo e o afetivo. Para evidenciar a força modificadora do ritual, Schechner cita como exemplos depoimentos de participantes em experiências de transe, comprovando o fato de que a experiência vivida no ritual afeta sua maneira de ver e viver a vida. Considerando as palavras de Schechner: “o que a arte manipula sob bases individuais, o ritual faz de maneira coletiva”.<sup>98</sup>

Seria a performance, então, por trabalhar nas duas instâncias, uma arte ritual?

---

<sup>96</sup> ROJO, 2005, p.59.

<sup>97</sup> SCHECHNER, 1993, p.230.

<sup>98</sup> SCHECHNER, 1993. p.238. Tradução livre de: “What art manipulates on an individual basis, ritual does collectively”.

O trabalho de Renato Cohen explora essa fronteira difícil e polêmica da criação artística. A potencialização da experiência ritual ocorre através do transe, estado alterado da consciência conduzido pelo toque dos tambores xamânicos.

O xamanismo enquanto prática de veiculação de realidades paralelas, onde o atuante é o informante de outros mundos revelado é um poderoso dispositivo de permeação com a alteridade. Torna-se, portanto, um referencial direto para as experimentações performáticas<sup>99</sup>.

Curioso é que o ritual passa a ser visto como força geradora de novas imagens, idéias e práticas e não apenas como conservador de comportamentos culturais; está em jogo seu poder transformador.

Renato Cohen afirma que na história da cultura ocidental os procedimentos de “mediação entre natureza e cultura, têm se organizado na cena através de duas vias antinômicas: “a via do *logos* x a via do *mythos*”. A performance e o ritual se inscrevem na via do *mythos*, “território da ambigüidade e da ambivalência, onde o performer transita pelo desconhecido, movido por seus impulsos, intuições, ‘aliados primitivos’ e representações míticas”<sup>100</sup>. O performer tem o papel de condutor da experiência artística, pois aponta caminhos e reage às ações que lhe são propostas de modo a favorecer a construção coletiva desse espaço-tempo. “A vivência da jornada se passa na ordem do extra-cotidiano, tempo de permeação com o sagrado”<sup>101</sup>. Ao abrir a dobra do tempo cotidiano e propor o tempo aberto que recebe a ação construída na fluidez do roteiro disposto a constantes

---

<sup>99</sup> COHEN, 2002.

<sup>100</sup> COHEN, 2002.

<sup>101</sup> COHEN, 2002.

modificações, a performance instaura um tempo-espaço, repleto da constituição não estruturada do presente. A fenda se abre e ressalta a evidência de que a construção da realidade é feita por nós (participantes) e se dá a cada momento.

Assim, a performance instaura uma temporalidade não cotidiana, como no ritual, implicando os sujeitos como participantes ou, até mesmo, testemunhas do evento. Nota-se que a testemunha, como sugere o significado do termo, ao contrário do participante, apenas presencia, não tendo uma participação ativa na ação, o que se aplica em algumas performances em que a realização é mais valorizada que a interação. O trabalho *desenhando com terços*<sup>102</sup>, da performer Márcia X, é um exemplo disso. Vestida de camisola branca, a artista dispõe centenas de terços brancos formando o desenho de falos no chão de uma sala, durante horas seguidas. Os participantes apenas presenciam o ritual meditativo da artista, comungando da presença instaurada pelo ato. Ao final da performance, resta a instalação, o desenho dos terços, preenchendo o chão da sala. A obra é o testemunho do ato artístico e o que resta dele. A experiência performativa “leva à abolição do tempo; mas é ao mesmo tempo uma experiência em que se redescobre o próprio tempo: é como se toda a história da humanidade pudesse rever as suas origens de uma maneira imediata, experienciada”<sup>103</sup>.

---

<sup>102</sup> Essa obra foi alvo de recente polêmica (registrada por diversos meios de comunicação) por ter sido retirada da exposição no Centro Cultural do Banco do Brasil do Rio de Janeiro a pedido (ou pressão) de correntistas conservadores, que viram na associação terço-falo um insulto à religião.

<sup>103</sup> FOUCAULT. Disponível no site: <http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=anarquitextura>



*desenhando com terços*, Márcia X, 2003.

A performance, vertente transitória e fugaz, ligada a pequenas parcelas de tempo, assume significados sobrepostos, realizando a contestação do espaço social e criando espaços diferenciados, alternativos, lugares outros, que valem pela experiência que proporcionam. A afirmação da experiência do momento presente afasta a procura racional pelo sentido, pois como postula Deleuze “não se pergunta qual é o sentido de um acontecimento, o acontecimento é o próprio sentido”<sup>104</sup>.

## 6- O texto da performance

Já nas performances de construções de poesias do Cabaret Voltaire em Zurique, em que recortes de jornais eram selecionados ao acaso e lidos como poesias<sup>105</sup>, observa-se a ausência de narrativa linear na performance. O rompimento com os

<sup>104</sup> DELEUZE In: LINS, p.62.

<sup>105</sup> Como sugere Tristan Tzara na receita do poema dadaísta:

*Pegue um jornal./Pegue a tesoura/Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. Recorte o artigo./Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco./Agite suavemente./Tire em seguida cada pedaço um após o outro./Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco./O poema se parecerá com você./E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público.*

padrões aristotélicos de composição se faz presente e abre caminho para uma narrativa fragmentada, composta algumas vezes ao acaso, que lida com a abertura do sentido a ser construído pelo público em ação direta, na qual implica seu corpo, ou simplesmente em proposição intelectual, nas associações que seu pensamento produz com as palavras, sons e imagens que presencia.

Na performance, está em questão a atuação, o desempenho corpo-mente, a energia. O processo de concepção do trabalho adquire uma força tal que impulsiona à criação constante. A ênfase da criação performática está na feitura de uma escrita, de um gesto e uma ação sempre em construção, a serem compartilhados. A abundância de movimento, a propensão à constante mudança faz com que a fixidez da escrita dramática seja incompatível com a performance.

Existem, é claro, textos que quebram essa estrutura mais “tradicional” de composição (simbolistas, surrealistas, absurdos) e se aproximam mais da liberdade criativa da performance, mas esse fato não possibilita a vinculação da performance ao texto dramático, uma vez que ela vem negar as noções de enredo, conflito e personagem. A performance se afasta do drama enquanto gênero literário exatamente por romper com suas bases fundamentais. “O que está em jogo não é a representação do drama burguês, mas, sim, o próprio sentido da existência”<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> ROJO, 2005, p.62.

A noção de texto está diretamente relacionada à de acontecimento, construindo-se como roteiro aberto a ser observado e conduzido pelos performers. Renato Cohen, por exemplo, utiliza em seus processos de criação o termo “*storyboard*”, mas ressalta:

Optamos, nesse roteiro, por oferecer indicações cenográficas, textuais e conceituais que dão uma referência do processo criativo e da idéia de encenação. Não se trata, portanto de um storyboard com todas as transições desenhadas.

As anotações incluem, os títulos das partes em que se estrutura a performance, os textos (falados pelos performers ou apresentados em off) e o esboço de algumas cenas, com indicações de iluminação, cor, movimentação dos performers e participantes. Os desenhos, figurativos e também simbólicos, se apresentam como um mapeamento espacial da performance; e remetem não só a sua execução, mas também ao processo de elaboração.

A performance constrói seu próprio texto ao longo do processo de criação. Texto que precisa ser entendido no sentido amplo da semiologia de Barthes e, como aponta Eugênio Barba, *tecetura*<sup>107</sup>. Nesse sentido, o texto representa o todo da encenação incluindo elementos verbais – as falas e possíveis diálogos – e não verbais – a música, a iluminação, o espaço, a atmosfera. O texto tem, então, sua notação feita sob a forma de um roteiro que indica alguns caminhos a serem percorridos sem, no entanto, fixar as situações a serem vivenciadas, pois a

---

<sup>107</sup> BARBA & SAVARESE, 1995.

performance ressalta-se como uma identidade em permanente construção, um organismo vivo e pulsante disposto à constante mudança.

Assim, na performance o texto adquire seu sentido pleno de “produção cultural enraizada na linguagem”<sup>108</sup>, que explora possibilidades de relações dialógicas entre artes e abandona o logos aristotélico do domínio da palavra. A apropriação simbiótica de elementos e influências está presente na performance e, como aponta Renato Cohen, “a composição das diversas formas e idéias não se fecha pela síntese, e sim por justaposição, por *collage*”<sup>109</sup>. Pela especificidade de construção em processo, partindo da cena, a performance, muitas vezes, traz a marca da fragmentação. O enredo sai da totalidade da noção de conjunto para carregar uma série de fragmentos que se justapõem, sem a preocupação da formação de um todo unívoco. O texto na performance é um espaço aberto para a construção de sentido a partir das lacunas, na criação de uma linha de fuga, entendida no sentido deleuziano, como vetor de desorganização ou desterritorialização, que implica sempre em transformação<sup>110</sup>. Nesse lugar, o que está em jogo não é a unidade do texto e sim “a construção de si, construção sempre a refazer, inacabada”<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> LODGE, In: CULLER, 1989, p.105.

<sup>109</sup> COHEN, 1989, p.64.

<sup>110</sup> “Fugir implica obrigatoriamente uma redistribuição dos possíveis que desemboca ... ligada à imprevisível criação de novos espaço-tempos.” (ZOURABICHVILI, 2004, p.59)

<sup>111</sup> LEVY, 1996, p.36.

## ETAPA 2 - A PERFORMANCE NA LITERATURA: A ESCRITA

### PERFORMÁTICA DE DIAMELA ELTIT

#### A escrita de Diamela Eltit

A obra de Diamela Eltit, escritora e artista chilena, atuante desde a década de 70, é bastante extensa, contando com traduções para o inglês e francês, embora pouco conhecida no Brasil. Data de 1983 a publicação de seu primeiro romance *Lumpérica*. A partir daí, seguem-se *Por la Patria* (1986), *El Cuarto Mundo* (1988), *El Padre Mío* (1989), *Vaca Sagrada* (1991), *El Infarto del Alma* (1994), *Los vigilantes* (1994), *Los trabajadores de la muerte* (1998) e *Mano de obra* (2002).

Eltit produz parte de sua obra no contexto da ditadura chilena<sup>112</sup> assim como artistas de diversas disciplinas que desenvolveram sua arte no campo não oficial, agrupados sob o nome de “escena de avanzada”<sup>113</sup>, como propõe a teórica Nelly Richard em *Margens e Instituições*. São artistas que compartilham a posição contrária ao regime imposto pelo governo do general Pinochet e fazem da arte um lugar de resistência e, ao mesmo tempo, uma prática radical de experimentação de linguagens.

Em uma antologia pioneira de estudos críticos sobre a narrativa de Eltit, Juan Carlos Lértora destaca: “umas das escritas mais singulares da narrativa chilena e também hispanoamericana”<sup>114</sup>. Acrescenta Lértora :

Sua inovação discursiva quebra códigos lingüísticos e arquiteturas narrativas convencionais e se submerge na exploração de níveis de sentido que a narrativa tradicional considera de modo muito diverso.<sup>115</sup>

Em toda produção de Eltit, é perceptível a utilização de procedimentos narrativos bastante diferenciados, desde o testemunho transcrito em *El Padre Mío*, passando pelas cartas em *Los vigilantes*, até o roteiro de cenas a serem filmadas, as poesias e reflexões metalingüísticas, de *Lumpérica*.

---

<sup>112</sup> A ditadura chilena tem início em 11 de setembro de 1973, quando o presidente democraticamente eleito em 1970, Salvador Allende, sofre um golpe de estado, liderado pelo chefe do exército general Augusto Pinochet, que, em seguida, assume o governo. Consolida-se, assim, um regime totalitário com a supressão dos direitos individuais e a invasão dos demais poderes constituídos. Pinochet ficou no poder por dezessete anos, tendo sido derrotado por um plebiscito, que rejeitou sua permanência na presidência, em 1988.

<sup>113</sup> RICHARD, 2002.

<sup>114</sup> LÉRTORA, 1993, p. 11. Tradução livre de: “una de las escrituras más singulares dentro de la narrativa chilena y también hispanoamericana.”

<sup>115</sup> LÉRTORA, 1993, p. 11. Tradução livre de: “Su innovación discursiva quiebra códigos lingüísticos y arquitecturas narrativas convencionales, y se hunde en la exploración de niveles de sentido que la narrativa tradicional considera de modo muy diverso.”

A experimentação está presente na escrita de Diamela Eltit, sob vários aspectos: no borrar das fronteiras dos gêneros literários, na ausência de narrativa linear, na forte presença do corpo na escrita, no tratamento de temas que tangenciam seu lugar de enunciação de artista, mulher, latino-americana, e no diálogo efetivo e simbólico com o contexto ditatorial. Tendo em vista seu viés experimental, percebe-se uma possível aproximação da escrita de Diamela Eltit com a performance, considerando os operadores conceituais, apontados na primeira parte do trabalho, tais como o performer, o caráter político, o participante, a corporeidade, o tempo-duração.

Pensando numa análise comparativa do conceito de performance e da obra literária de Diamela Eltit, surgem algumas questões: em que medida a escrita vem a ser performática? Como os operadores conceituais da performance se articulam nos textos de Eltit, fazendo dele um texto performático? O ato da leitura e da escrita pode ser instaurado como performance? Recupero, a seguir, os operadores conceituais da performance para pensá-los em articulação com a literatura, estendendo a performatividade ao campo da escrita.

### **1- A autora performer**

Para focar a literatura numa perspectiva performativa – elemento de inserção da voz do sujeito no mundo - é preciso perguntar: em que medida o lugar de enunciação de um sujeito se faz presente em sua ficção? E quando o autor ocupa um lugar equivalente ao do performer, construindo sua arte a partir de questões auto-referenciais?

Do lugar de escritora, Diamela Eltit reflete sobre o próprio fazer, ressaltando o caráter processual, aberto e sujeito a constante questionamento que confere à escritura:

considero que sou habitada por uma artesã que deve revisar em cada oportunidade suas técnicas, uma narradora que escreve em mim e que mais que respostas mantém perguntas, mais que certezas, dúvidas e que está aberta a recolocar-se do começo ao fim.<sup>116</sup>

A escritora assume o papel de artesã e narradora, figuras que a habitam e lhe permitem falar através da literatura. A partir de si mesma, institui as faces míticas que vivencia, através da criação dessas personas. Além disso, as próprias personagens dos romances de Eltit, pelo grau de generalidade e ausência de definição individualizada, se aproximam da categoria de persona<sup>117</sup>, associada ao conceito de performance.

Assumindo lugar similar ao do performer, travestindo-se nas personas que cria, Diamela Eltit nomeia a si mesma por duas vezes em sua escrita. Isso acontece de maneiras distintas: afirmativa em *El cuarto mundo* e negativa em *Lumpérica*.

Em *El cuarto mundo*, o procedimento narrativo de nomeação aparece no final do romance. A narrativa, que se inicia com a voz do embrião no útero (grávido de

---

<sup>116</sup> ELTIT, 2000. Tradução livre de: "... considero que soy habitada por una artesana que debe revisar en cada oportunidad sus técnicas, una narradora que escribe en mí y que más que respuestas mantiene preguntas, más que certezas, dudas y que está abierta a replantearse de principio al final..."

<sup>117</sup> Ver página 37.

gêmeos), passa pelo crescimento dos irmãos, sua união no incesto, a concepção de um filho, a gravidez, o parto e o novo nascimento, narrado na última página da seguinte maneira: “Longe, em uma casa abandonada à fraternidade, entre um 7 e um 8 de abril, diamela eltit, assistida por seu irmão gêmeo, dá à luz a uma menina. A menina sudaca irá à venda.”<sup>118</sup>

O que parecia, até esse ponto da narrativa, a voz de uma personagem, a irmã gêmea que concebe, na relação incestuosa, na irmandade, a perpetuação da raça sudaca<sup>119</sup>, converte-se na voz da autora. E se é a autora quem dá à luz, seu filho pode ser lido como a escritura, o romance, o livro que irá à venda, como representação da literatura latino-americana, “o quarto mundo” (*El cuarto mundo*).

Ao nomear-se geradora de sua escrita, Diamela atua à maneira do performer, assume seu papel de agente de subjetividades, apontando a literatura como força criadora na sociedade latino-americana e se insere, como sujeito, em sua própria história. A narrativa torna-se a narrativa de ser, de construir um livro, uma época, um país e na medida em que se afirma como construção da autora, a escrita tem a força de ato político. “No quarto mundo”, na América Latina, em um quarto do mundo, configuram-se as fronteiras do dizer e do político. Assumindo-se produtora de sua própria escrita, fruto da elaboração de uma narrativa, Diamela Eltit brinca

---

<sup>118</sup> ELTIT, 1988, p.159. Tradução livre de: “Lejos, en una casa abandonada a la fraternidad, entre un 7 y un 8 de abril, diamela eltit, asistida por su hermano mellizo, da a luz una niña. La niña sudaca irá a la venta.”

<sup>119</sup>Gíria utilizada pelos europeus e americanos para definir de maneira pejorativa os latino-americanos. O tema da identidade latino-americana está em questão no romance. Mais adiante, na abordagem do político, retomo o tema.

com os limites da esfera ficcional e, como o performer, insere-se na realidade social que ajuda a construir.

Nesse sentido, a literatura aparece como “campo político privilegiado da escritura”<sup>120</sup>, meio de expressão de narrativas menores, “microrrelatos que atraem sobre si inumeráveis gestos, ritos e simulacros estéticos, e que permitem a circulação rebelde de fragmentos estratégicos oprimidos pelas culturas oficiais”<sup>121</sup>. Ao falar em nome próprio, a autora fala também em nome de outros, daqueles que a atravessam. Ao mesmo tempo em que se constitui uma identidade, cria-se uma polissemia, um descentramento, que permite o aparecimento de “outras vozes, outros corpos, outros textos”<sup>122</sup>.

Ao pensar a escrita performática e a história literária, Graciela Ravetti afirma que: “Escreve-se como um *performer* quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real ‘indomável’ convocando os agenciamentos coletivos”<sup>123</sup>.

Em *Lumpérica*, é construída de maneira repetitiva e progressiva, por meio da afirmação de similaridade entre os corpos da narradora e da personagem, uma identificação entre essas duas figuras da narrativa. A narradora afirma, referindo-

---

<sup>120</sup> ELTIT, 2002. Tradução livre de: “campo político privilegiado de la escritura”.

<sup>121</sup> ELTIT, 2002. Tradução livre de: “microrrelatos que atraen sobre si innumerables gestos, rictos y simulacros estéticos, y que permiten la circulación rebelde de fragmentos estratégicos oprimidos por las culturas oficiales.”

<sup>122</sup> CRAGNOLINI. disponível em <http://www.nietzscheana.com.ar/>

<sup>123</sup> RAVETTI In: HILDEBRANDO, 2003.

se à personagem - “se exhibe esperando a queda do luminoso sobre a ferida”<sup>124</sup> – e depois, assumindo a primeira pessoa, diz – “sim, eu mesma tive uma ferida, mas hoje tenho e arrasto minha própria cicatriz.”<sup>125</sup> A ferida é a mesma, os corpos se igualam e se fundem: “minha língua de madona molha sua língua de madona tremendo”<sup>126</sup>. A identificação ocorre de maneira esparsa ao longo de todo o romance e de forma mais evidente no quarto capítulo:

As unhas de seus pés são às minhas unhas gêmeas (... ) Seus dedos dos pés são aos meus dedos gêmeos (...) As plantas de seus pés são às minhas plantas gêmeas (...) Seus olhos são aos meus olhos gêmeos (...) Suas mãos são às minhas mãos gêmeas (...) Seus braços são aos meus gêmeos (...) Sua cintura é à minha cintura gêmea.<sup>127</sup>

A imagem formada é de espelhamento, equivalência gêmea entre narradora (voz feminina) e personagem (também feminina). A identificação dos corpos como iguais é reiterada pela repetição, que constrói um só corpo, siamês. Ao final do capítulo, no entanto, é utilizado um recurso desconstrutivo que nega a igualdade afirmada anteriormente, ao inserir uma diferença: a do nome, elemento identificador singular do sujeito - “Sua alma é não chamar-se diamela eltit/ lençóis brancos/ cadáver”<sup>128</sup>. Parecem coincidir os corpos, mas não os nomes pelos quais são chamadas as almas que os habitam.

<sup>124</sup> ELTIT, 1983, p.19. Tradução livre de: “se exhibe esperando la caída del luminoso sobre la herida.”

<sup>125</sup> ELTIT, 1983, p.19. Tradução livre de: “si yo misma tuve una herida, pero hoy tengo y arrastro mi propia cicatriz.”

<sup>126</sup> ELTIT, 1983, p.28. Tradução livre de: “mi lengua de madona moja su lengua de madona temblando.”

<sup>127</sup> ELTIT, 1983, pp.87-90. Tradução livre de: “Las uñas de sus pies son a mis uñas gemelas ... sus dedos de los pies son a mis dedos gemelos ... las plantas de sus pies son a mis plantas gemelas ... sus ojos son a mis ojos gemelos ... sus manos son a las mías gemelas ... sus brazos son a los míos gemelos ... su cintura es a mi cintura gemela ...”

<sup>128</sup> ELTIT, 1983, p. 90. Transcrevo a parte final do capítulo na ordem em que se apresenta no romance: “Su alma es ser L. Iluminada y ofrecerse como otra. Su alma es no lhamarse diamela eltit/ sábanas blancas/ cadáver. Su alma es a la mía gemela.”

Nesse contexto, é possível pensar, no entanto, o nome esvaziado da força identificatória singularizante do sujeito, primeiro pela repetição incessante que reafirma a igualdade dos corpos e segundo pelas letras minúsculas com que é grafado, recurso que indica certo grau de generalidade. Além do mais, a narrativa não se fecha na negativa, ao contrário, termina por afirmar novamente outra igualdade, a das almas: “Sua alma é à minha gêmea.”<sup>129</sup>

É pertinente afirmar que:

A identidade que se configura a partir do nome próprio assumido se caracteriza por uma contínua desapropriação de si, que permite que o eu se constitua não a partir de uma propriedade (um si mesmo fundacional), mas a partir de uma im-propriedade: a de se constituir como outros – as outras forças, as circunstâncias, etc. – que se inscrevem em sua escrita.<sup>130</sup>

Diamela Eltit é e não é L. Iluminada. Ao nomear-se “diamela eltit”, traveste-se de personagem de sua própria escrita e se mostra pronta para atuar outras personas literárias que, como *Lumpérica*, nela habitam. A autora, ao enfatizar repetidamente a igualdade, nomeia também a diferença, afirmando a alteridade: “sua alma é ser L. Iluminada e oferecer-se como outra.”<sup>131</sup> Esse recurso que permite a formação de identidades móveis que, no trânsito por outras, se transformam através da literatura é afirmado no próprio romance: “Adquiriu outra identidade e foi por

<sup>129</sup> ELTIT, 1983, p. 90.

<sup>130</sup> CRAGNOLINI. disponível em <http://www.nietzscheana.com.ar/>

<sup>131</sup> ELTIT, 1983, p. 90.

literatura.”<sup>132</sup> A noção de personagem é borrada; o que aparece são *personas* travestindo-se continuamente, sendo portanto capazes de ocupar lugares míticos e arquetípicos, adquirindo através da literatura outras identidades.

Pode-se fazer a aproximação, nesse caso, com a noção de *persona*, concebida a partir de mitologias pessoais, presente na performance. A identificação construída com a narradora e a nomeação da própria escritora, mesmo de forma negativa, remete ao trabalho do performer que, partindo de suas próprias questões e inquietações como artista, acaba por assumir de forma explícita seu lugar de enunciação na arte.

## **2- O caráter político**

Outro traço comum entre a performance e a escrita, está na esfera do político, percebido quando a arte, inserida em uma dada realidade histórico-social, compõe-se em diálogo com ela, servindo de ponto de reflexão e crítica acerca do contexto em que se insere. O caráter político ativista da performance e da escrita pode ser bastante variável, de acordo com o diálogo e a carga de crítica que estabelece com o contexto. Na relação da escrita com esse operador conceitual da performance, surgem as questões: que traços do presente histórico, de uma vivência do subjetivo denunciam-se na escrita? Em que medida o autor assume em sua escrita o lugar dos agenciamentos coletivos? Para Deleuze, “não existe enunciação individual, nem mesmo sujeito de enunciação. A enunciação tem um

---

<sup>132</sup> ELTIT, 1983, p. 20. Tradução livre de “Ha adquirido otra identidad i por literatura fue.”

caráter social, ela remete a agenciamentos coletivos”<sup>133</sup>. Ressaltando o caráter político na escrita de Diamela Eltit, é possível aproximá-la, ainda mais, do conceito de performance, na medida em que, ao simbolizar, a escrita denuncia seu contexto social, assumindo um caráter político e afirmando-se a um só tempo como voz da alteridade e lugar de subjetivação.

A arte no contexto ditatorial, como aponta Nelly Richard em relação às práticas da “avanzada”, vai problematizar a relação entre linguagem e poder. Isso é perceptível na escrita de Diamela Eltit, uma vez que as relações de poder e seus conflitos estão presentes no microuniverso em que se inserem as narrativas, a casa, o quarto, os relacionamentos, funcionando como alusão simbólica ao macrouniverso do regime ditatorial latino-americano. O esgarçamento da linguagem, o tensionamento da forma narrativa, a fragmentação, levam a construção de uma linguagem que ao contrário de se afirmar como paradigma de racionalidade se constrói como uma outra voz, que quer situar-se fora das instâncias dominantes do poder.

## **2.1- Testemunho**

A escrita de Diamela Eltit se configura, em *El Padre Mío*, como registro, narrativa-testemunho, que se oferece como veículo da voz de um habitante das ruas de Santiago do Chile. Trata-se da transcrição de falas gravadas de três encontros

---

<sup>133</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1995.

com um morador de rua, que Eltit chama de “Padre Mío”, realizados em 1983, 1984 e 1985.

O testemunho, enquanto forma discursiva, seria, a princípio, uma possibilidade de dar voz a grupos populares e excluídos da sociedade que, através da transcrição realizada por intelectuais como Eltit, ganham espaço de circulação na comunidade. A partir de seu contato com o sujeito-personagem, a autora registra sua voz na escrita; o que “ouvimos” é uma fala delirante, um discurso aparentemente descolado do presente histórico-social e relacionado à época inicial da ditadura militar chilena, numa “captação situada do real (relativa, parcial) que corrige o olhar totalizante do enfoque macrossocial”<sup>134</sup>. As palavras de Diamela Eltit no prólogo também encaminham a leitura nessa direção:

“É o Chile, pensei.

O Chile inteiro e em pedaços na enfermidade desse homem; farrapos de diários, fragmentos de extermínio, sílabas de morte, pausas de mentira, frases comerciais, nomes de defuntos. É uma profunda crise de linguagem, uma infecção na memória, uma desarticulação de todas as ideologias. É uma pena, pensei.

É o Chile, pensei.”<sup>135</sup>

Aparece a nação fragmentada e em crise, assim como o discurso que a representa. Ao registrar a fala de *El Padre Mío* e colocá-la em circulação, Diamela Eltit age, também, como performer, já que “escreve-se como performer quando a

<sup>134</sup> RICHARD, 2002, p.66.

<sup>135</sup> ELTIT, 1989, p.17. Tradução livre de : “Es Chile, pensé. Chile entero y a pedazos en la enfermedad de este hombre; jirones de diarios, fragmentos de exterminio, sílabas de muerte, pausas de mentira, frases comerciales, nombres de difuntos. Es una honda crisis del lenguaje, una infección en la memoria, una desarticulación de todas las ideologías. Es una pena, pensé. Es Chile, pensé.

escrita se metamorfoseia ao fluxo do tempo e do espaço e as formas se deixam traspasar pelos desejos que flutuam no ambiente e, sobretudo, se impregnam das patologias culturais e das perturbações sociais.”<sup>136</sup>

O testemunho dessa personagem que se encontrava “em completo estado de delírio e, apesar disso, era capaz de auto-abastecer suas necessidades vitais”<sup>137</sup> se apresenta desprovido de qualquer informação biográfica precisa, mas mesmo assim evoca a situação do Chile sob a ditadura. Através do seguinte fragmento pode-se perceber essa relação:

... estive dois anos no Hospital Psiquiátrico, como estou te contando. Fui levado à força. Fui planejado de assassinato e doente mental com as pessoas que estou te contando, o senhor Colvin que é o senhor Loengo e o Meu Pai, para ficar com as garantias legais do direitos, que estou te contando. O senhor Loengo, o senhor Colvin, o senhor Pinochet, ele mesmo, ele ficou com as garantias bancárias ilegais com o Meu Pai ...<sup>138</sup>

O discurso da perseguição paranóica se fundamenta pela repressão ditatorial personificada pelas autoridades citadas como “os senhores”, dentre eles o próprio general Pinochet. O sentido produzido por essa voz flutuante está refletido numa linguagem desarticulada, que não se posiciona no lugar de portadora da verdade ou conscientização, mas como possibilidade social. Ao se estruturar na sintaxe desarticulada da psicose traz, muitas vezes, palavras não “esvaziadas de sentido”,

<sup>136</sup> RAVETTI in: HIDELBRANDO, 2003.

<sup>137</sup> ELTIT, 1989, p.15.

<sup>138</sup> ELTIT, 1989, p.15. Tradução livre de: “ ... en el Hospital Siquiátrico estuve dos años para silenciarme, por lo que le estoy conversando. Allí fui llevado a la fuerza. Yo fui planeado por asesinato y enfermo mental con las personas que le estoy conversando, el señor Colvin que es el señor Luengo y el Padre Mío, para quedarse con las garantías ilegales de los derechos que le estoy conversando. El señor Luengo, el señor Colvin, el señor Pinochet, él mismo, él se quedó con las garantías ilegales bancarias en complicidad con el Padre Mío ...”

mas de “sentido flutuante”. Um emaranhado de nomes que transitam por lugares, identidades transitórias, que ora coincidem com referências históricas, ora se apresentam como delírios, projeções, criações de uma mente que transfere suas experiências delirantes para a fala.

Richard aponta que, ao tratar desses “corpos sem residência”, dessas “vozes vindas do lixo”, escritas como a de Diamela Eltit desestabilizam a função do testemunho como “vetor coletivo de representação identitária”<sup>139</sup> para afirmá-lo como fala relativa. Dessa maneira, o testemunho se opõe à construção de um sujeito absoluto, aquele que quer construir a “ficção universal”. Ao contrário disso, a escrita de Eltit lida, assim como o fazer performático, com identidades móveis, sempre em construção, em processo.

## 2.2 - A Vigilância

A atmosfera de clausura, que pode ser lida como alusão direta à repressão militar, é uma forte presença em *Los vigilantes*. O ambiente é novamente a casa, onde habitam e se relacionam mãe e filho. Fechados, sem opção de saída ou relações externas, encontram-se constantemente vigiados pelos vizinhos (“Minha vizinha me vigia e vigia seu filho.”<sup>140</sup>) ou pelas visitas periódicas da avó paterna, elemento que se apresenta como espião verificador desse universo, como “olho de fora”,

---

<sup>139</sup> RICHARD, 2002, 65.

<sup>140</sup> ELTIT, 1988, p.29. Tradução livre de: “Mi vecina me vigila y vigila a tu hijo”.

intruso, que vem conferir e relatar à voz da autoridade paterna o que acontece nesse microuniverso.

Sua mãe veio nos visitar hoje como sua emissária. Mas, me diz: era necessário nos fazer passar por uma humilhação dessa natureza? Sua mãe se atreveu a entrar em nossa casa procurando não sei que tipo de delito entre os quartos.<sup>141</sup>

A escrita das cartas da mãe ao pai autoritário se constrói sob o olhar constante de estranhos, sob a invasão inquisitória de parentes e vizinhos num universo privado, de enclausuramento, e acaba por se fazer um protesto contra essa condição que denuncia. “A vigilância agora se estende e cerca toda a cidade. Esta vigilância que auspiciam os vizinhos para implantar as leis que asseguram porão freio na decadência que se adverte.”<sup>142</sup>

Entretanto, não é só a voz de protesto da mãe que ouvimos no romance, existe também a voz da criança, desarticulada e balbuciante, e as vozes suspensas, do pai, da avó e dos vizinhos, presentes como elementos de repressão, que querem calar a voz que tem vazão através das cartas, policiar as relações mãe-filho e regular comportamentos e discursos. É contra isso que se afirma a escrita resistente, a voz da mulher, sozinha, desesperada, fechada em seu quarto, produzindo os registros diários, as cartas ao pai ausente, insistindo em negar essa

---

<sup>141</sup> ELTIT, 1988, p.43. Tradução livre de: “Tu madre ha venido hoy a visitarnos como tu emisaria. Pero, dime, ¿era necesario hacernos pasar por una humillación de tal naturaleza? Tu madre se atrevió a entrar en nuestra casa buscando no sé qué clase de delito entre las habitaciones”.

<sup>142</sup> ELTIT, 1988, p.32. Tradução livre de: La vigilancia ahora se extiende y cerca la ciudad. Esta vigilancia que auspician los vecinos para implantar las leyes, que aseguran, pondrán freno a la decadencia que se advierte.”

ordem. “Meus vizinhos me vigiam ferozmente porque asseguram que me converti para sempre numa rebelde.”<sup>143</sup>

Não é preciso ir longe para ler aí uma alusão à sociedade chilena sob a repressão da ditadura. Todo o clima de terror e incerteza está presente no romance. “A vigilância é o exercício que os mantém alertas”<sup>144</sup> e a cidade se transforma num espaço intransitável.

Em entrevista a María Moreno, Diamela Eltit fala de sua vivência sob o regime militar:

você vivia num espaço indeterminado, sem saber realmente quem estava a sua volta. Entre seus vizinhos, no trabalho, no espaço social, não percebia com quem estava falando, então a linguagem era muito falsa, porque primeiro tinha que procurar uma fala que não fala e ler não necessariamente nas palavras, mas em outros lugares como a roupa, os gestos, o olhar, para perceber quem estava diante de você. E esse era um esforço inédito. Ia definindo nos corpos finalmente quem era seu interlocutor. Um fascista, um indiferente, um cúmplice? Eu trabalhei com pessoas que só muitos anos depois soube quem eram.<sup>145</sup>

<sup>143</sup> ELTIT, 1988, p.109. Tradução livre de: “Me vigilan ferozmente mis vecinos porque aseguran que me converti para siempre en una rebelde”.

<sup>144</sup> ELTIT, 1988, p.78. Tradução livre de: La vigilancia es el ejercicio que los mantiene alertas.

<sup>145</sup> Disponible no site: <http://www.eluniversal.com/verbigracia/memoria/N180/central1.shtml>. Tradução livre: "tú vivías en un espacio bastante indeterminado, donde no sabías realmente bien quiénes eran los que estaban a tu alrededor. Entre tus vecinos, en el trabajo, en el espacio social, no te dabas cuenta de con quién estabas hablando, entonces el lenguaje estaba muy afectado, porque primero tenías que buscar un habla que no habla y leer no necesariamente las palabras sino otros espacios como la ropa, los gestos, la mirada para darte cuenta de a quién tenías delante. Y ese era un esfuerzo inédito. Ibas definiendo sobre los cuerpos finalmente quién era tu interlocutor. ¿Un fascista, un indiferente, un cómplice? Yo trabajé con gente que sólo muchos años después supe quién era.

A atmosfera de medo também se faz presente de maneira gradativa e constante no romance *Vaca Sagrada*. No começo da narrativa, esse sentimento se apresenta de maneira quase inconsciente: “O medo – e então não podíamos saber – estava trespassando-nos de maneira silenciosa e irreversível”<sup>146</sup>, para, então, ir crescendo e se espalhando pela cidade como uma metáfora, “a cidade estava envolvida numa capa de hostilidade”<sup>147</sup>. Metáfora que se concretiza em perseguição, “Soube claramente que um homem me seguia enquanto caminhava pela avenida”<sup>148</sup>, e que, por fim, se afirma como um “estado crítico”<sup>149</sup>, uma doença que domina toda a cidade:

Uma infecção a deixava fora de si, agravada pela cidade, pelos pedaços de cidades pregados em seu corpo. A cidade inteira tinha um vírus gelado que deambulava por dentro dos habitantes, e agora ele se divertia com a enfermidade.<sup>150</sup>

A perseguição concreta, o medo de ser preso, torturado pelo regime de repressão ditatorial presente na América Latina, em momentos precisos da história de países como Chile, Brasil e Argentina, é convertido em epidemia, em vírus que se instala nos corpos de seus habitantes, numa atmosfera de ficção científica. A ambientação de medo é construída na narrativa de fatos, “Manuel tinha sido preso no Sul com toda sua família”<sup>151</sup> e, ao mesmo tempo, relativizada na multiplicidade

<sup>146</sup> ELTIT, 1991, p.21. Tradução livre de: “El miedo –y entonces no podíamos saberlo – estaba traspasándonos de manera silenciosa e irreversible”.

<sup>147</sup> ELTIT, 1991, p.124. Tradução livre de: “La ciudad se había envuelto en una capa de hostilidad”.

<sup>148</sup> ELTIT, 1991, p.129. Tradução livre de: “Supe claramente que un hombre me seguía mientras caminaba por la avenida”.

<sup>149</sup> ELTIT, 1991, p.134.

<sup>150</sup> ELTIT, 1991, p.155. Tradução livre de: “Una infección la tenía fuera de si, agravada por la ciudad, por los pedazos de ciudad pegados en su cuerpo. La ciudad entera tenía un virus helado que deambulaba por dentro de los habitantes, y ahora él se divertía con la enfermedad”.

<sup>151</sup> ELTIT, 1991, p.178. Tradução livre de: “Manuel había sido detenido en el Sur junto a toda su familia”.

de discursos incongruentes disseminados na escrita: “uma notícia impossível de verificar dizia que Manuel estava no Sul e tinha quatro costelas quebradas”<sup>152</sup>. A dúvida se instala, estendendo-se a toda a narrativa.

Torna-se impossível a verificação dos fatos narrados e o estabelecimento de uma lógica que indique a trajetória ou o destino das personagens, uma vez que a veracidade dos acontecimentos é minada todo o tempo por pequenas incertezas que se espalham pelo discurso. “Esqueci a parte mais concreta dos acontecimentos e conservo apenas imagens, pedaços de imagens, palavras sem imagens.”<sup>153</sup> A ausência de uma narrativa linear e a disseminação de pequenas brechas, presentes nas contradições, abrem as possibilidades de leitura, ampliando o sentido.

### **2.3- O estigma sudaca**

O título do romance *El cuarto mundo* remete a questões sociais, mas Diamela Eltit não discute o tema de maneira evidente, transfere-o para o microuniverso familiar, para a casa, para o quarto. A narrativa começa no espaço-tempo da origem, da concepção, no útero materno, onde habitam dois irmãos gêmeos, duas entidades:

<sup>152</sup> ELTIT, 1991, p.126. Tradução livre de: “Una noticia imposible de verificar decía que Manuel estaba detenido en el Sur y tenía cuatro costillas rotas.”

<sup>153</sup> ELTIT, 1991, p. 41. Tradução livre de: “He olvidado la parte más concreta de los acontecimientos y apenas conservo imágenes, pedazos de imágenes, palabras sin imágenes.”

o masculino e o feminino. Uma voz interna ao corpo adquire racionalidade e se questiona sobre sua própria construção, o seu fazer-se e refazer-se como sujeito – do liso do útero ao estriado do parir. As dores, o sangue, as febres, o espaço interno que se sente está em diálogo com o espaço de fora, o ambiente que não se vê.

É o masculino que toma a voz (na primeira parte do romance) e constrói a narrativa a partir das sensações e percepções dos corpos que compartilham esse espaço de origem e se fazem no corpo amplo e elástico da mãe: “éramos apenas lavas levadas pelas águas, conduzidas por dois cordões que conseguiam nos manter em espaços quase autônomos.”<sup>154</sup> Essa voz que habita o útero materno narra sua própria concepção e, também, a de sua irmã: “No dia 7 de abril fui gerado em meio à febre de minha mãe ... no dia 8 de abril meu pai gerou nela minha irmã gêmea.”<sup>155</sup>

Essa mesma história familiar é narrada também pela irmã, na segunda parte do livro. O ponto central da ótica feminina, no entanto, é a relação amorosa incestuosa que mantém com o irmão, à vista de seus pais - “me possui toda a noite enquanto meus pais, pendurados nas janelas, nos observam por entre as frestas”<sup>156</sup> - da qual resulta, no fim do romance, no nascimento de um filho. Através da união dos iguais (homem – mulher), dos “gêmeos”, funda-se o pacto ancestral.

<sup>154</sup> ELTIT, 1996, p.13. Tradução livre de: “éramos apenas lavas llevadas por las aguas, manejadas por dos cordones que conseguían mantenernos en espacios casi autónomos”.

<sup>155</sup> ELTIT, 1996, p.12. Tradução livre de: “Ese 7 de abril fui engendrado en médio a la fiebre de mi madre ... ese 8 de abril mi padre había engendrado en ella a mi hermana melliza.”

<sup>156</sup> ELTIT, 1996, p.113-4. Tradução livre de: “... me posee toda la noche mientras mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios.”

O pacto ancestral se estreitou definitivamente, ampliando todos os papéis possíveis: esposo e esposa, amigo e amiga, pai e filha, mãe e filho, irmão e irmã. Ensaivamos em casa mesmo todos os papéis que devíamos executar, perfeitos e culpáveis, hostis e amorosos.<sup>157</sup>

Não se trata da questão particularizada do incesto de fato, como pode parecer à princípio, por trás dela esconde-se uma relação de irmandade, de humanidade, simbolizada no desejo de realização de uma “obra sudaca” - “Quero fazer uma obra sudaca terrível e molesta”<sup>158</sup>. Somente essa realização, pela afirmação da diferença, tem o poder de colocar em crise o império – “somente a fraternidade podia colocar em crise essa nação (...) a nação mais poderosa do mundo”<sup>159</sup>.

A denominação pejorativa e imperialista que designa o povo latino-americano é subvertida e afirmada como força, como poder. Ao narrar-se como geradora da “menina sudaca que irá à venda”, a escritora além de inserir-se como sujeito na narrativa propõe ao leitor a possibilidade de ler o romance como a própria obra sudaca que afirma a identidade latina e se constrói como resistência ao poder do império, ao comércio neoliberal que invade a cidade apenas para comprá-la num ato de menosprezo a sua cultura.

Só o nome da cidade permanece, porque tudo mais já foi vendido no amplo mercado. O dinheiro que cai do céu apetece o vazio da cidade (...) e no dinheiro caído do céu está impresso, nitidamente, um sorriso de

---

<sup>157</sup> ELTIT, 1996, p.43. Tradução livre de: “El ancestral pacto se estrechó definitivamente, ampliándonos a todos los roles posibles: esposo y esposa, amigo y amiga, padre e hija, madre e hijo, hermano y hermana. Ensayamos en el terreno mismo todos los papeles que debíamos cumplir, perfectos y culpables, hostiles y amorosos.”

<sup>158</sup> ELTIT, 1996, p.114. Tradução livre de: “Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta”

<sup>159</sup> ELTIT, 1996, p.124. Tradução livre de: “solo la fraternidad podia poner en crisis a esa nación (...) a la nación más poderosa del mundo.”

menosprezo à raça sudaca. (...) À venda os campos da cidade sudaca. À venda o suor.<sup>160</sup>

No ambiente criado ao final da narrativa, reina a atmosfera do caos, da cidade desfeita pelo comércio; e o nascimento da menina sudaca, que diamela eltit dá à luz, aparece como a voz da resistência, da afirmação de uma identidade que não se pode perder. O que poderia ser lido como falha, estigma, “má conduta”, transforma-se, pelo pacto ancestral, em força: “falei outra vez do poder da fraternidade sudaca e de como nosso poder poderia destruir essa nação de morte.”<sup>161</sup>

Ao mesmo tempo em que trata da identidade de uma nação, a narrativa transporta o tema para o universo familiar, para a casa, para o quarto. Essa abordagem micropolítica confere ao privado um caráter público, colocando-o na dimensão do gesto político: “não para afirmar a subjetividade do sujeito e o relativismo político, mas para recuperar a partir do corpo e sua história uma fala anti-repressiva; não só antiburguesa, mas sobretudo exorcizada pela palavra transgressiva.”<sup>162</sup>

### **3- A escrita do corpo**

<sup>160</sup> ELTIT, 1996, p.158-9. Tradução livre de: “Solo el nombre de la ciudad permanece, porque todo lo demás ya se ha vendido en el amplio mercado. El dinero que cae del cielo apetece el vacío de la ciudad (...) y en el dinero caído del cielo está impresa, nitidamente, una sonrisa de menosprecio a la raza sudaca. (...) En venta los campos de la ciudad sudaca. En venta el sudor.”

<sup>161</sup> ELTIT, 1996, p.134. Tradução livre de: “le hablé otra vez, del poder de la fraternidad sudaca y de cómo nuestro poder podría destruir a esa nación de muerte.”

<sup>162</sup> ORTEGA, 1993, p.76. Tradução livre de: “no para afirmar la subjetividad del sujeto y el relativismo de lo político, sino para recobrar desde el cuerpo y su historia un habla antirrepressiva; no sólo anti-burguesa, sobre todo exorcizada por la palabra transgresiva.”

Pode-se perceber, na escrita de Eltit, uma recorrência de temas que, a princípio, poderiam ser característicos da narrativa de mulheres, por exemplo: as relações familiares; o papel materno no núcleo familiar; o posicionamento da mulher frente ao papel que exerce, ou que lhe é destinado na sociedade; a percepção do corpo, seus sentidos, dores e demandas.

Em *Vaca Sagrada*, Eltit traz à tona os fluxos que passam por nossos corpos, “estamos cheios de sangue, mas claro nunca pensamos que estamos cheios de sangue”<sup>163</sup>. O corpo se apresenta como “cenário ritual”, como marca do feminino, envolto no sangue, na mentira e na sexualidade: “Sangro, minto muito”.<sup>164</sup> O sangue apresenta-se quase como uma obsessão narrativa que permeia todo o romance. “Terminava empapada em meu próprio sangue para não esquecer o que era o sangue.”<sup>165</sup>. Olea aponta em *Vaca Sagrada* para uma resignificação de signos femininos desprestigiados culturalmente, como a menstruação, o sangramento: “o desejo se configura como gerador do poder. O sangue configura o desejo.”<sup>166</sup>. O corpo se configura como espaço de poder – “o poder de meu sangue”<sup>167</sup> -, como uma das marcas que constroem a identidade e definem a sexualidade da narradora.

nada conseguia nos deter. Nem meu sangue. De pé, de pernas abertas,  
meu sangue corria sobre Manuel e essa imagem era interminável.  
Olhávamos as manchas vermelhas em seu corpo, nos lençóis, caindo da

<sup>163</sup> MORALES, 1998, p.86.

<sup>164</sup> ELTIT, 1991, p.11. Tradução de: “Sangro, miento mucho”

<sup>165</sup> ELTIT, 1991, p.51. Tradução de: “Terminaba empapada en mi propia sangre para no olvidar lo que era la sangre”.

<sup>166</sup> OLEA, In. LÉRTORA, 1993, p.93. Tradução de: “El deseo se configura como generador de poder. La sangre configura el deseo”.

<sup>167</sup> ELTIT, 1991, p.25. Tradução de: “El poder de mi sangre.”

abertura de minhas pernas. Manuel pedia que meu sangue o contagiasse. Entregava-o quando ele o buscava plenamente ereto para extraí-lo e gozar de sua espessura líquida.<sup>168</sup>

A sexualidade se afirma como potência construtiva de desejos e racionalizações ao longo de todo o romance. É evidente que uma razão-sexuada, construindo ações e pré-ocupações (pensamentos, projeções), move a narrativa. O corpo forma pensamento e as ações se constroem pelo desejo das personagens, “uma força que girava localmente em múltiplas direções”, como na tentativa de “alcançar uma correspondência absoluta entre as mentes e os corpos”.<sup>169</sup> A exemplo do que acontece na performance, o entendimento da escrita do corpo deixa de ser exclusivamente racional e passa a ser construído pelas pulsões corporais, pelas experiências que perpassam os sentidos. O corpo ocupa o lugar de significante mutável que adquire diferentes significados, de acordo com as vivências que o potencializam.

Houve uma profunda provocação corporal. De maneira inesperada descobrimos novas formas de nos aproximarmos. Entendi que o corpo de Manuel podia se dispor pra mim de uma maneira que ainda não havia pensado. Me submeti às sutilezas da pele e das zonas críticas de seu corpo.<sup>170</sup>

<sup>168</sup> ELTIT, 1991, p.25. Tradução de: “nada conseguía detenernos. Ni mi sangre. De pie, abierta de piernas, mi sangre corría sobre Manuel y esa imagen era interminable. Mirábamos las manchas rojas en su cuerpo, en las sábanas, cayendo desde la abertura de mis piernas. Manuel pedía que le contagiara mi sangre. Se la entregaba cuando él la buscaba plenamente erecto para extraerla y gozar de su espesor líquido.”

<sup>169</sup> ELTIT, 1991, p.175. Tradução livre de: “excedido, una fuerza que giraba locamente hacia múltiples direcciones” e “alcanzar una correspondencia absoluta entre sus mentes y sus cuerpos”.

<sup>170</sup> ELTIT, 1991, p.24. Tradução livre de: “Hubo una profunda provocación corporal. De manera inesperada descubrimos nuevas formas de acercarnos. Entendí que el cuerpo de Manuel podía disponerse para mí de una manera que no había contemplado. Me sometí a las sutilezas de la piel y a las zonas críticas de su cuerpo.”

Interessa, no entanto, como aponta Guattari, não o agrupamento desses temas em torno de uma “identidade feminina” e sim o fato dessa escrita sinalizar para a possibilidade de construção de um “devir feminino” que diz respeito não só às mulheres, mas à sociedade. Nas palavras de Guattari:

A idéia de “devir” está ligada à possibilidade ou não de um processo se singularizar. Singularidades femininas, poéticas, homossexuais, negras, etc. podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes. Para mim, esta é a mola-mestra da problemática das minorias: é uma problemática da multiplicidade e da pluralidade, e não uma questão de identidade cultural, de retorno ao idêntico, de retorno ao arcaico.<sup>171</sup>

Em que lugar, então, inscreve-se essa escrita? Se o lugar da forma dominante na sociedade ocidental é a razão, a linguagem articulada, o caminho desviante está no corpo, na linguagem deformada, encantatória, como buscava Artaud. A questão é: que corpo se traça a partir dessa escritura?

Esse corpo, como a linguagem que o constrói, é tampouco articulado. Corpo que recusa sua estruturação em organismo e se percebe fragmentado, definido por suas secreções, seus nervos, suas feridas, seus sentidos, suas “partes”, como em *Los vigilantes*.

A terra muda de cor com minha baba. Não sei de que cor fica. Faço um buraquinho com o dedo na terra. Mamãe tira meu dedo do buraquinho e torce minha mão. A mão. (...) Me deixa fazer outro buraquinho e depois coloco os dedos na boca que não fala. Não fala. A baba agora se

---

<sup>171</sup> GUATTARI & ROLNIK, 1986, p.74

espessa e me olha e me dá vontade e me AAARRR, arranho o olho de sangue.<sup>172</sup>

O corpo é dedo, mão e olho, como se só esses canais corporais estivessem abertos nesse momento à percepção da realidade circundante e só através deles se pudessem estabelecer relações, também corporais, com essa realidade. A fala do corpo – “meu corpo frouxo fala, minha língua não tem musculatura. Não fala.”<sup>173</sup> - se dá pela sua baba, seu sangue, sua vontade. É bem verdade que se trata do corpo de uma criança, ainda em formação, e talvez por isso possa se argumentar que essa relação corporal diferenciada, em desarticulação, não soe assim tão diferenciada. No entanto, essa desarticulação pode ser vista como uma constante na escrita de Eltit, independente da voz que a assume, como em *Lumpérica*.

Por isso:

Quando de frio os dedos endurecem  
se entorpece a respiração sendo intensa a dor nas costas  
doem os ossos do corpo  
e todo abrigo é pouco  
de frio correm lágrimas no rosto  
e só por isso ela limpa a praça até que  
a geada a confunde e sua mão permanece exposta  
à chama que ela mesma cuidou e por displicência cai  
na fogueira.

<sup>172</sup> ELTIT, 1994, p.10. Tradução livre de: “La tierra cambia de color con mi baba. No sé que color se pone. Hago un hoyito con el dedo en la tierra. Mamá me saca el dedo del hoyito y me tuerce la mano. La mano. (...) Me deja hacer otro hoyito y después me meto los dedos en la boca que no habla. No habla. La baba ahora se espesa y me mira y me dan ganas y me RRR, rasguño de sangre el ojo.”

<sup>173</sup> ELTIT, 1994, p.13. Tradução livre de: “mi cuerpo laxo habla, mi lengua no tiene musculatura. No habla.”

Ela mesma se ultrapassa no que a dor deixa oco e ali, confundida, se entrega. Por pura vontade outra estrutura se constrói, e ela, ela é a soma dos outros que na agressão resplandecem.<sup>174</sup>

Mais uma vez, aos pedaços e por suas secreções, constrói-se o corpo, corpo em ruínas. Dedo, mão, cara, osso, costas compõem esse corpo invadido pela sensação de dor, concretizada na lágrima, e de falta, de vazio, resultante do contato com o ar frio e o fogo. Na citação também é nítida a relação entre a percepção das condições do tempo e a mudança corporal provocada pela sensação de frio, que se processa através da respiração. Ainda o equilíbrio é posto à prova e a personagem acaba por cair e entregar-se à fogueira, mas ao queimar se renova e, por puro desejo, constrói outra estrutura, que se faz pelo acúmulo das agressões sofridas.

É interessante notar que a busca de uma “nova estrutura” exige o esfacelamento da primeira, a desarticulação do organismo, aproximando-se, assim, do caminho do Corpo sem Órgãos, que é o do esfacelamento do Eu (da des-subjetivação), em busca de suas identidades, dos fluxos que circulam, da conexão dos desejos. Como indicam Deleuze e Guattari, o Corpo sem Órgãos seria “pleno de energia, de êxtase, de dança”, mas sua procura passa, muitas vezes, por um “desfile

---

<sup>174</sup> ELTIT, 1983, p.39. Tradução livre de: “Por eso:/Cuando por frío los dedos se agarrotan./se entorpece la respiración siendo intenso el dolor en la es-/palda/duelen los huesos del cuerpo/y todo abrigo es poco/por frío corren lágrimas sobre la cara/y sólo por eso ella limpia la plaza hasta que la/helada la confunde y su mano permanece expuesta/a la llama que ella misma ha cuidado y por displicencia cae/en la hoguera. Ella misma se rebasa en lo que el dolor deja hueco y allí la confundida se entrega. De pura voluntad otra estructura se construye y ella, ella es la suma de los otros que en la agresión resplandecen.”

lúgubre de corpos costurados, vitrificados, catatonizados, aspirados”<sup>175</sup>, pelos corpos *hiponcondríaco, paranóico, esquizo, drogado, masoquista*.

Esses corpos desviantes possuem algumas características que se podem perceber na escrita de Diamela Eltit. O corpo-hipocondríaco, “cujos órgãos já estão destruídos”; o corpo-paranóico, “cujos órgãos não cessam de ser atacados por influências, mas também restaurados por energias exteriores”; o corpo-esquizo, que desenvolve ele mesmo uma “luta interior entre os órgãos”; o corpo-drogado, “esquizo-experimental”; o corpo masoquista, “mal compreendido a partir da dor”. A partir da aproximação das formulações de Deleuze e Guattari e a escrita de Diamela Eltit, pode-se verificar que o corpo inscrito nessa literatura segue o caminho do Corpo sem Órgãos, passando, assim como na performance, pelos corpos desviantes, já descritos, em busca da desarticulação, da libertação, do organismo.

Em entrevista a Leonidas Morales, Diamela Eltit afirma seu trabalho com o que chama “corpos em crise”:

Tenho uma política literária que passa pelos resquícios, pelos pedacinhos do corpo, pelos fragmentos do corpo, sustentado em uma estética e talvez em uma ética. (...) Eu trabalhei melhor do corpo o fragmento ... a mão, o rosto, o cabelo (...) Impossibilidade também de fazer eu mesma corpos inteiros.<sup>176</sup>

---

<sup>175</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.11.

<sup>176</sup> MORALES, 1998, p.81-86.

Tendo em vista o escopo conceitual da performance é preciso pensar a inserção do corpo na escrita – como corpo pulsante, pleno de mudança, de movimentos, de fluidos. O dilacerado corpo sem órgãos que teima em negar suas divisões na busca de se descobrir em totalidade. Se na performance o corpo como veículo da arte está em evidência, na literatura a forte presença do corpo pode caracterizar a escrita como performática. Na escrita de Eltit, a materialidade do corpo aparece como texto, com poder de “alterar, modificar ordens e significar destino”<sup>177</sup>. Narrada a partir da pele, do sangue, do sexo, do balbucio, a ficção de Diamela Eltit apresenta um corpo fragmentado em busca de uma voz. Voz que se constitui como grito, sussurro, balbucio, fala que não se completa, que está sempre por nascer.

Em *El Padre Mío* o discurso paranóico ressalta os efeitos de medicamentos e internações sobre a saúde, não só mental, quase não explicitamente mencionada, mas principalmente sobre o corpo, alvo de preocupação constante por sua deterioração evidente.

Se tivesse realizado meu trabalho desde o tempo em que estou planejado com os treinamentos, teria desenvolvido meu físico, seria um homem perfeito: um médico, um homem de ciência. (...) Eu, ao contrário, prejudiquei minha saúde desde o tempo em que me têm planejado.<sup>178</sup>

---

<sup>177</sup> OLEA, In. LÉRTORA, 1993, p. 91.

<sup>178</sup> ELTIT, 1989, p.33. Tradução livre de: “Si yo hubiera ejercido mi trabajo desde el tiempo que estoy planeado con los entrenamientos, yo habría desarrollado mi físico, sería un hombre perfeccionado: un facultativo, un hombre de ciencia. (...) Yo, al contrario, perjudiqué mi salud desde el tiempo en que me tienen planeado.”

A repressão, pelo encarceramento no hospital psiquiátrico também faz parte do universo de *El Padre Mío*. A punição se dá pela privação de liberdade, pela domesticação da consciência e pelo domínio direto sobre o corpo.

É possível perceber a presença, na escrita de Diamela Eltit, do que Foucault chama de “corpo supliciado”, principalmente nos ferimentos e humilhações causados pela queda em praça pública e, também, nos interrogatórios de *Lumpérica*. Está em questão o espetáculo da punição física, a tortura pública, como aponta Foucault. O corpo supliciado é aquele que oferece seu sofrimento como espetáculo e faz da punição uma cena, na qual o sofrimento físico e a dor são os elementos evidenciados, como se pode perceber na seguinte citação do romance.

Claro que se deitam nos bancos e ela olha, assombrada pelo homogêneo do espetáculo. (...) Estilhaça sua cabeça na árvore uma e outra vez até que o sangue ultrapassa sua pele, o sangue banha seu rosto, se limpa com as mãos, as lambe. Vai até o meio da praça com sua testa machucada – seus pensamentos – se mostra no gozo da própria ferida, a indaga com as unhas e se a dor existe, é obvio que seu estado conduz ao êxtase.<sup>179</sup>

No entanto, a ferida aqui é auto-infligida e a exibição da dor convive com seu proveito, com o êxtase que esse estado produz; não reprime o corpo, mas ao contrário liberta-o, aproximando-o, mais uma vez, do Corpo sem Órgãos.

<sup>179</sup> ELTIT, 1983, p.19. Tradução livre de: “Claro que se tienden en los bancos y ella los mira, asombrada por lo homogéneo del espectáculo. (...) Estrella su cabeza contra el árbol una y otra vez hasta que la sangre rebasa su piel, le baña la sangre su cara, se limpia con las manos, mira sus manos, las lame. Va hacia el centro de la plaza con su frente dañada – sus pensamientos – se muestra en el goce de su propia herida, la indaga con sus uñas y si el dolor existe es obvio que su estado conduce al éxtasis.”

Não é só a chaga que se exhibe na escrita de Eltit, também o sexo rompe com as fronteiras do privado, como em *El cuarto mundo*. Sofrimento e prazer, ambos são gozados em público.

me possui toda a noite enquanto meus pais, pendurados nas janelas, nos observam por entre as frestas. Difícil, difícil fazer sob seus olhares, mas uma e outra vez nos encontramos num plano assustadoramente pessoal.<sup>180</sup>

É interessante notar que a relação se estabelece entre os corpos e suas partes, mais que entre dois indivíduos, ressaltando a fragmentação. O discurso do sexo passa pelas mudanças e sensações que imprime nos corpos e não pela racionalidade.

Seu olhar diurno brilha em seus olhos pintados. Seu olhar noturno em agonia. Me chama e me atrai contra seu peito nu, pedindo novos conteúdos, outras posições, me pede para rever a possibilidade do obsceno. Seu peito nu se aproxima do meu e na distância pulsa seu genital e fala de desejo.<sup>181</sup>

O olhar sobre a sexualidade na escrita de Diamela Eltit também vislumbra o animalesco e funde corpos-humanos com características animais, à procura de

---

<sup>180</sup> ELTIT, 1996, p.113-4. Tradução livre de: “me posee toda la noche mientras mis padres, trepados por las ventanas, nos observan entre los resquicios. Difícil, difícil hacerlo bajo sus miradas, pero una y otra vez nos encontramos en un plano atterradoramente personal.”

<sup>181</sup> ELTIT, 1991, p.113. Tradução livre de: “Su mirada diurna brilla desde sus ojos maquillados. Su mirada nocturna en agonia. Me nombra y me atrae contra su pecho desnudo, pidiéndome nuevos contenidos, otras poses; me pide revisar la posibilidad de lo obsceno. Su pecho desnudo se toca con el mío y en la distancia pulsa su genital y habla de deseo.”

novas sensações ou novas óticas de percepção e, conseqüentemente, outras denominações para sensações já conhecidas, como que em busca de um “devir-animal”, título de um dos capítulos de *Lumpérica*.

Potranca no cio necessita potro, mas não serve para essas etapas, talvez pasto para embrutecer-se. Aproxima a boca copiando seu orifício, inclina o pescoço com delicadeza, o duplo gesto recomeça em sua constância/focinho e voz transcorrem simultâneos: quem a escuta insiste nas queixas, quem a olha sofre de tanto descaramento, quem a lê linear ritual persegue, quem a pensa deseja suas ancas.<sup>182</sup>

Novamente aparece a questão do devir como “processo transversal de subjetivação”, tal como formulada por Guattari. Com o devir-animal, Eltit desloca a economia do desejo produzido a partir das relações sociais e o transfere para uma subjetividade, além do masculino e feminino, para uma subjetividade animal, instintiva. Essa mudança de ótica tão radical não só aproxima o homem do animal, mas também contribui para quebrar as dicotomias comumente validadas, entre masculino x feminino; homem x animal. Pela maneira fragmentária e desarticuladora de sua escrita, Eltit refaz os corpos feminino e masculino, explorando perspectivas que operam na fronteira e rompem com as construções de gênero dicotômicas da sociedade patriarcal, em busca das experiências de

---

<sup>182</sup> ELTIT, 1983, p.61. Tradução livre de: “Potranca en celo potro necesita, pero ésta no sirve para esas etapas, es quizás pasto para embrutecerse. Acerca la boca copiando su orificio, tiende su cuello con delicadeza, doble gesto reanuda en su constancia/hocico y voz transcurren simultáneas: el que la escucha insiste en los quejidos, el que la mira sufre de tanto descascar, el que la lee lineal ritual persigue, el que la piensa desea sus ancas.”

materialidade dos corpos “como processo de experimentação de identidades móveis, transitórias”<sup>183</sup>.

Numa escrita povoada de Corpo sem Órgãos, em que a distinção entre corpo e palavra é perdida, é do corpo que nasce a palavra para tornar-se, então, outra vez corpo. O corpo se constrói como palavra, trazendo para a escrita as experiências nele inscritas. Eugênia Brito ressalta que:

ao escrever o faço com todo meu corpo, em um ato em que nenhuma de minhas partes está ausente. Página a página, imprimo a relação que esse corpo tem com a cultura em que estou inserida, da qual meu corpo é produto e interrogante<sup>184</sup>.

A inscrição do corpo na escrita, além de ressaltar seu viés performativo de implicação do sujeito na própria escrita, faz com que a palavra adquira uma força corporal, falando também aos sentidos do leitor. “O corpo se impõe, nos jogos com a subjetividade e a biografia, a exposição das marcas da vida pessoal (o sexo, a tortura, os territórios ocupados, os medos, as traições)”<sup>185</sup> e, de maneira duplamente performática, se constrói como palavra ao mesmo tempo em que confere à palavra dimensão corporal.

#### **4- O leitor participante**

---

<sup>183</sup> RICHARD, 2002, p. 89.

<sup>184</sup> BRITO, In. FARINA, 1987, p. 47.

<sup>185</sup> RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003.

Em *Los vigilantes* está presente o problema da interlocução em duas vias: a primeira contida nas cartas, via de comunicação entre o pai e mãe (relação homem-mulher); e a segunda presente no balbucio, elemento da comunicação do filho com a mãe (relação mulher e criança), que vai além da linguagem articulada. “Falar, como todas as atividades significantes, é produzir não apenas signos, mas também aquilo a que se poderia chamar ‘insígnias’”, ou seja, elementos destinados a indicar ao outro o que somos e quem somos”<sup>186</sup>.

No primeiro aspecto, está em evidência a linguagem na qual se implica o reconhecimento de uma voz pelo outro. “Se entendo bem suas palavras, parece que de nós dois, eu sou a única que vivo. E é a vida que me outorga, a que te motiva...”<sup>187</sup> Além do pedido de reconhecimento, que toda palavra implica, está presente nas cartas a discordância, a intolerância frente à voz do outro, o que acaba por afirmar a impossibilidade da comunicação. Ressalta-se a ausência de um diálogo efetivo, evidenciando o fato de que “na ausência de representações que se supõem partilhadas, apesar da existência de uma língua comum, a circulação da palavra é impossível”<sup>188</sup>. A insistência em se fazer ouvir, por um outro que não comunga de seus valores, confere ao sujeito da narrativa uma tentativa permanente de afirmação de uma identidade, que não se pode construir exatamente pela falta de reconhecimento do outro<sup>189</sup>. A escrita se coloca como forma de registro, de construção de um pensamento que precisa ser ouvido se

<sup>186</sup> Enciclopédia Einaudi – *Verbetes Palavra*, p.125.

<sup>187</sup> ELTIT, 1988, p. 54. Tradução livre de: “Si bien entiendo sus palabras, pareciera que de los dos, soy la única que vivo. Y es la vida que me otorgas la que te motiva ...”

<sup>188</sup> Enciclopédia Einaudi – *Verbetes Palavra*, p. 125.

<sup>189</sup> Enciclopédia Einaudi – *Verbetes Palavra*, p.123. “O fato do ser humano só aceder à existência subjetiva se contar aos olhos de outrem continuará, durante toda a vida, a marcar sua atividade falante”.

não pelo seu interlocutor direto, por quem quer que seja, pelo mundo, como recusa ao silêncio.

Somente o escrito pode permanecer, pois as vozes e seus sons, de maneira ineludível, desembocam no silêncio e podem ser facilmente caladas, mal interpretadas, omitidas, esquecidas. Te escrevo agora apenas para antecipar-me à vergonha que algum dia poderia chegar a me provocar esconder-me no silêncio.<sup>190</sup>

Num segundo aspecto, o vetor de comunicação do filho com a mãe é o corpo, é o balbucio da linguagem desarticulada. A narrativa racionalizante das cartas é entremeada por uma linguagem quase infantil, recriada a partir do ponto de vista do corpo da criança.

Mamãe, com seu dedo, me suja de baba a perna e BAAAM, BAAAM, ri. Ri e bate a cabeça PAC PAC PAC PAC no chão. Meu coração TUM TUM TUM, TUM, bate de raiva e cansaço. De arrastar a TON TON TONTa das ruas da cidade e sua baba interminável.<sup>191</sup>

É a voz do menino que gera o corpo narrativo de *Los vigilantes*. Essa voz que explora os sons da oralidade e beira à desarticulação contrasta com a palavra escrita das cartas, que se imprime com força de lei: “Gaba-se de uma extraordinária precisão com as palavras. Você constrói com a letra um verdadeiro

<sup>190</sup> ELTIT, 1988, p.111. Tradução livre de: “Sólo lo escrito puede permanecer pues las voces y sus sonidos, de manera ineludible, desembocan en el silencio y pueden ser fácilmente acalladas, malinterpretadas, omitidas, olvidadas. Te escribo ahora nada más que para anticiparme a la vergüenza que algún día podría llegar a provocarme el escudarme en el silencio.”

<sup>191</sup> ELTIT, 1988, p.125. Tradução livre de: “Mamá, con su dedo, me mancha de baba la pierna y BAAAM, BAAAM, se ríe. Se ríe y se azota la cabeza PAC PAC PAC PAC contra el suelo. Mi corazón TUM TUM TUM TUM, late de ira y de cansancio. De arrastrando a la TON TON TONTa de las calles de la ciudad y a su baba interminable.”

monolito, do qual está ausente o menor titubeio.”<sup>192</sup>. Mãe e filho estão imersos num mundo relacional que insiste em se fundar na palavra racional das cartas e, ao mesmo tempo, se denuncia como carente de sentido, através linguagem desarticulada do corpo em formação, da voz ininteligível dos delírios e pressuposições da criança. A convivência se faz a partir desse dilema entre sensação e significação. “Agora mamãe e eu temos apenas a carne de nossos corpos e um resto aflito de pensamentos”<sup>193</sup>. É nessa turbulência de sentidos – sensações e pensamentos – que se constrói a narrativa.

Nessa escrita, o lugar do corpo e seus sentidos são o ponto de partida para a experiência de uma relação, através da qual me significo e significo o outro. Isso ocorre também na leitura, uma vez que o sentido pode ser visto como decorrente da ação, da sensação que o texto produz no leitor. Ler deixa de ser um ato decifratório e, como na performance, se torna um ato de produção de sensação e de sentido, no qual o leitor é participante ativo. “Na escrita performática os leitores são levados a construir seus próprios e delirantes paradigmas de vida.”<sup>194</sup>

Para pensar a relação texto-leitor e esse último num papel ativo na produção da significação, é preciso pensar na escrita aberta, ou em processo, que se faz e refaz a cada leitura, com portas de entrada diferentes para diferentes leitores. Essa escrita plural não se estrutura na comunicação de mensagens, e sim como

---

<sup>192</sup> ELTIT, 1988, p.51. Tradução livre de: “Haces gala de una extraordinaria precisión con las palabras. Tú construyes con la letra un verdadero monolito del cual está ausente el menor titubeo”

<sup>193</sup> ELTIT, 1988, p.123. Tradução livre de: “Ahora mamá y yo solo tenemos la carne de nuestros cuerpos y un resto apesadumbrado de pensamientos.”

<sup>194</sup> RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003.

“solicitação”, um convite que se abre aos leitores. Para Compagnon, o que prende o leitor ao texto em primeiro lugar é a solicitação, a paixão que o texto desperta nele, e não a significação. “A solicitação faz parte do sentido, do valor que atribuo ao texto: ela é um componente autêntico dele, produzido pelo ato da leitura.”<sup>195</sup> Nessa perspectiva, a leitura adquire a dimensão de um ato perceptivo, que envolve o leitor com seu corpo, suas impressões, seus desejos e não apenas apela a seu intelecto; procedimento semelhante ao da arte de participação ativa, como a performance. Sendo ele mesmo uma “pluralidade de textos”, o leitor traz sua história e experiências pessoais para a leitura e assume um papel ativo na construção dos textos que lê, dialogando com eles e participando na produção plural de sentidos. Se “interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito”<sup>196</sup>, num texto plural, como o de Diamela Eltit, o leitor é produtor, agindo criativamente como o participante da performance, que cria de maneira compartilhada o momento - de leitura - em que vive.

Na escrita aberta, a ser recriada, o leitor participa também com seu corpo, sua respiração, suas sensações. A leitura se torna, então, um investimento corporal que vai além da produção mental de sentidos; e a palavra passa a ser vista, como aponta Merleau-Ponty, como um acontecimento que se apossa do corpo e age sobre ele provocando sensações e circunscrevendo zonas de significação. Ao propor um retorno à dimensão do fenômeno, considerando que “todo saber se

---

<sup>195</sup> COMPAGNON, 1999, p.220.

<sup>196</sup> BARTHES, 1992, p.39.

instala nos horizontes abertos da percepção”<sup>197</sup>, na tentativa de diminuir os prejuízos causados pela racionalidade clássica, o filósofo aponta uma chave de leitura para escritas que negam o paradigma da compreensão e do entendimento exclusivamente racional e que, também por isso, podem ser chamadas performáticas.

As imagens ou as sensações mais simples são, em última análise, tudo o que existe para se compreender nas palavras, os conceitos são uma maneira complicada de designá-las, e, como elas mesmas são impressões indizíveis, compreender é uma impostura ou uma ilusão ...<sup>198</sup>

Ler Diamela é abrir uma zona de incerteza, de vivência de conceitos outros, é perceber-se numa língua e numa sonoridade diferenciada que leva à experiência da leitura a passar pelo corpo e o atravessar, fazendo-o vibrar em outra frequência que não a cotidiana. A cena da escrita se configura como espaço mental e corporal fora da dimensão do cotidiano, estabelecendo imagens de sonhos, de filmes que se conectam e desconectam ao acaso, ao sabor do contato com as palavras que imprimem no corpo suas marcas. Nesse sentido, a leitura compromete o corpo, se “ler é fazer trabalhar nosso corpo, a leitura seria o gesto do corpo, pois lê-se com o corpo (...) e na leitura todas as emoções do corpo estão presentes.”<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> MERLEAU-PONTY, 1999, p.280.

<sup>198</sup> MERLEAU-PONTY, 1999, p. 38.

<sup>199</sup> BARTHES In: CASA NOVA, 2002, p.32.

Nomes sobre nomes com as pernas enlaçadas se aproximam em traduções, em fragmentos de palavras, em mescla de vocábulos, em sons, em títulos de filmes. As palavras se escrevem sobre os corpos. Convulsões das unhas sobre a pele: o desejo abre sulcos.<sup>200</sup>

A palavra se escreve na pele e as possibilidades de sentido são múltiplas, pois a escrita se constrói fora da verdade precisa, na dúvida, no questionamento, como afirma Diamela em entrevista ao *site projeto património*,

Não penso a leitura de um livro como um mecanismo para eliminar a incerteza, muito pelo contrário, a leitura de um livro deveria aprofundar a incerteza e torná-la ativa e pulsante. O problema reside no excesso de certezas que nos oferece a realidade neoliberal: duvidar, indagar, interrogar é a proposta mais apaixonante que oferece um livro literário. No caminho da incerteza.<sup>201</sup>

A linguagem se apresenta também como voz de resistência, que nega a fala clara e o pensamento racional, problematizando a comunicação ao inserir na escrita a desarticulação, a não-linearidade, a fragmentação, o corpo e o corpo do leitor.

## 5- Temporalidade

Assim como na performance, é possível ver na escrita de Diamela Eltit a presença do elemento ritual, baseado na circularidade como fator de construção do tempo

<sup>200</sup> ELTIT, 1983, p.12. Tradução livre de: “Nombres sobre nombres con las piernas enlazadas se aproximan en traducciones, en fragmentos de palabras, en mezclas de vocablos, en sonidos, en títulos de filmes. Las palabras se escriben sobre los cuerpos. Convulsiones con las uñas sobre la piel: el deseo abre surcos.”

<sup>201</sup> Disponível no site: <http://www.letras.s5.com.istemp.com/eltit220602.htm>

mítico em detrimento do tempo lógico. O tempo suspenso é sentido também pela ausência de linearidade em *Los vigilantes*, *El Padre Mío* e *Vaca Sagrada*, nos quais os acontecimentos são pontuados de maneira a não definir uma cronologia precisa, inserindo-se no *topos* mítico “da rememoração, da repetição, da reinstauração do tempo ritual, da recuperação de acontecimentos reais ou imaginários.”<sup>202</sup>

A indicação de datas em *El cuarto mundo* é utilizada de maneira ambígua, servindo mais para confundir que propriamente para situar a narrativa no tempo – começo e fim coincidem – a concepção dos irmãos gêmeos se dá nos dias 7 (o menino) e 8 de abril (a menina), mesmo dia em que nasce a filha gerada dessa união fraterna – entre um 7 e um 8 de abril. O lugar em que ocorre o nascimento é indefinido, simplesmente – “longe”. E se o fim coincide com o início, num caráter circular, é possível postular que a ação ocorre fora do tempo ou em sua suspensão. Pelo caráter não linear e fragmentado, a narrativa de Diamela Eltit não apresenta lugar nem duração definidos no espaço-tempo.

A escrita de Eltit é consequência de um processo criador, uma prática, que nega sua inscrição nas formas dominantes da literatura, inserindo-se num tempo-espaço mais aproximado do ritual que do cotidiano. Nas palavras da própria autora:

---

<sup>202</sup> COHEN, 1998, p.65. “O campo mítico é um ‘entre-parênteses’, um tempo-espaço que se insere no tempo cotidiano (experiência do ordinário, das relações objetivas)”.

A noção de ciclo, de rito, foi pouco abordada na literatura. Tudo o que se repete é ritual. Então foi isso que quis aproveitar. Me parecia que havia isso, corporal, e com isso podia construir metáforas, simbolizar relações, simbolizar dramas. Simbolizar outras coisas.<sup>203</sup>

É curiosa a relação direta dos textos com o contexto histórico (militar, de tortura e repressão; neoliberal de globalização e comércio) do Chile, relação, ao mesmo tempo, difusa e simbólica que escolhe a ambigüidade e a confusão como estratégia de denúncia. A fala disfarçada e torta não situa o escrito.

O tempo da escrita, o tempo da leitura, essas durações incalculáveis e sempre desconhecidas, são não-lugares para o livro, não durações para o tempo, como se o tempo e o trabalho, a dinâmica do escrever, fossem para o livro, heterogêneos ou forcluídos. O livro pretende estar fora do tempo, o que não quer dizer que ele seja intemporal, mas que ele pretende abolir a duração de sua escrita ou de sua leitura ou, melhor, que seu tempo seja reversível, circular.<sup>204</sup>

O leitor é convidado a ocupar esse não lugar e a viver essa leitura, à qual o solicitam as palavras e o corpo da escrita. A suspensão da temporalidade e a indefinição de um espaço preciso permitem-lhe construir e habitar espaços outros, móveis, cambiáveis, como os do sonho, da fantasia e da projeção de novas realidades. É exatamente na ausência de referentes claros e diretos que reside a pluralidade dos textos de Eltit, pois, ao mesmo tempo em que remetem simbolicamente à realidade social latino-americana, abrem fendas nessa realidade, construindo-se como espaços de alteridade a serem preenchidos ou ainda mais abertos na leitura.

---

<sup>203</sup> MORALES, 1998, p.95.

<sup>204</sup> COMPAGNON, 1996, p.108.

## 6- O texto performático

Para definir o texto performático, importa, então, recuperar e conjugar a articulação dos operadores conceituais da performance presentes em maior ou menor grau na escrita.

Na escrita performática, o **escritor** assume, assim como o **performer**, seu lugar de enunciação, evidenciando-o, ao invés de esconder-se atrás da ficção universal, como acontece na escrita canônica. E, ao se implicar como sujeito de sua própria criação, assume um estreito diálogo com o contexto social e **político** em que se insere, encarando, assim, seu papel de construir não apenas romances de ficção, mas uma literatura que critica realidades, dialogando com elas, e chegando muitas vezes a deslocá-las ou recriá-las. Como afirma Ravetti “a performance ajuda a imaginar *formas possíveis de intervenção social*, intervenções simbólicas, de restauração, mas também de construção, sobre os retalhos que a memória consegue reerguer e que a vontade projeta”<sup>205</sup>. O procedimento narrativo usado na criação do testemunho, presente em *El Padre Mío*, é um exemplo de ação direta nas ruas da cidade, na vida de seus moradores, que se faz na realização das gravações e da convivência entre o testemunhante e a escritora.

---

<sup>205</sup> RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003.

Outro ponto relevante no texto performático é o **corpo**. Ao escrever a partir do corpo, de sua vivência, e assumir o corpo como operador simbólico, a escrita mantém forte relação com a performance, que tem no corpo do artista seu meio de trabalho. A presença do corpo (desejos, fluxos, intensidades) desconstrói o lugar da racionalidade e ativa o leitor, também através de seu corpo, a participar da força sensorial da palavra, da linguagem encantatória, feita de sonoridade e conceito. A forte presença do corpo na escrita reforça a leitura como experiência perceptiva, acontecimento que se vivencia, lugar de significação aberta, a ser construída na coexistência simultânea e na inter-relação texto-leitor.

O texto performático afirma-se, portanto, na indeterminação, na incerteza, e sua leitura ativa tem o poder de abrir uma suspensão na **temporalidade** que transporta o leitor para o lugar da resistência política e da subversão da linguagem, proporcionando-lhe experiências e percepções fora da ordem cotidiana, que abrem no tempo fendas de eterno presente a ser continuamente recriado. Ao colocar o **leitor-participante** nesse lugar ao mesmo tempo desconfortante e prazeroso o texto o ativa, impelindo-o a se perceber como corpo imerso na experiência de seu próprio presente, repleto de pulsões e desejos que o levam a vivenciar novas percepções e devires. O texto performático afeta o leitor e na ação presentificada da leitura gera a própria escrita.

Ao estender a ação da performatividade ao campo da literatura, quero abrir a possibilidade de pensar o performático e sua disseminação como “uma das vias

privilegiadas de materializar os fluxos criativos que atravessam a contextualização contemporânea”<sup>206</sup>.

### **ETAPA 3 – A AÇÃO POLÍTICA NA ARTE: A FORÇA DO COLETIVO**

#### **Além da literatura**

A atuação de Diamela Eltit como artista se estende a outras mídias, além da literatura. Prova disso é seu trabalho com vídeo, instalações audiovisuais, o livro de textos e fotografias feito com Paz Errazuriz e as ações realizadas com do grupo C.A.D.A. (Colectivo de Acciones de Arte), entre 1979 e 1984. Os anos 80

---

<sup>206</sup> RAVETTI, In. HIDELBRANDO, 2003.

correspondem a um período de intenso trabalho e pesquisa, experimentações e intervenções realizadas em áreas marginalizadas de Santiago.

Ao traçar um panorama dos trabalhos de Diamela Eltit como artista, é possível ressaltar a importância de sua produção como ativista, na realização de vídeos e ações performáticas, bem como conferir à sua obra a dimensão mais ampla de atuação, para além da literatura, que ela realmente abarca. Pensando na evolução criativa da artista o período de trabalho com o grupo C.A.D.A. tem destaque pelo seu caráter explicitamente político e de intervenção direta nas ruas da cidade.

### **A Ação no Coletivo**

O grupo C.A.D.A. - Colectivo de Acciones de Arte - composto por artistas de diversas áreas, como Lotty Rosenfeld (vídeo/artes plásticas), Juan Castillo (artes plásticas), Raúl Zurita (literatura), Fernando Balcells (sociologia) e Diamela Eltit (literatura), teve uma forte atuação no final da década de 70 e início de 80 e um papel importante na afirmação da produção artística durante a ditadura chilena. Desenvolveu ações, utilizando-se da intervenção no espaço urbano como meio de questionamento das condições de vida sob o regime ditatorial e como forma de expressão do desejo de uma mudança política e social no país.

A propósito da fundação do grupo, o poeta Raúl Zurita comenta, em entrevista à Sandra Maldonado:

Existia um clima de completa censura, medo e terror, no entanto havia pequenas vozes que emergiam de repente (...) surgiam coisas isoladas com muita força e junto com Diamela tínhamos a necessidade de irromper nesses espaços públicos tão fechados. Aí conhecemos Lotty Rosenfeld e Juan Castillo com os quais armamos o C.A.D.A. praticamente no ano de 1979 com a intenção de unir diferentes ímpetus para fazer uma arte política, pública e que rompesse com essa outra merda.<sup>207</sup>



*Grupo C.A.D.A. Da esquerda para direita:  
Juan Castillo, Lotty Rosenfeld, Raúl Zurita  
Diamela Eltit e Fernando Barcells.*

Lugar de reflexão e prática de resistência, o coletivo explora a rua e o contato com as comunidades marginalizadas como espaços de criação e intervenção artística. A atuação direta junto à comunidade transforma a rua em espaço do fazer político na arte. A invasão do espaço urbano altera sua ordem, crer criativamente, quer subversivamente, trazendo uma crítica ao estabelecido, na instância da arte e da vida.

<sup>207</sup> Disponível em [http://www.poesias.cl/reportaje\\_zurita.htm](http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm). Tradução livre de: “Existía un clima de completa censura, miedo y terror, sin embargo habían pequeñas voces que emergían de repente ... es decir surgían cosas aisladas de mucha fuerza y junto con Diamela teníamos la necesidad de irrumpir en estos espacios públicos tan cerrados. Allí conocimos a Lotty Rosenfeld y a Juans Castillo con los cuales armamos el CADA prácticamente el año de 1979 con la intención de unir distintos ímpetus para hacer un arte político, público y que rompiera con esta otra mierda.”

A primeira ação do grupo, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), consistiu em algumas ações simultâneas realizadas no dia 3 de outubro: 1- a distribuição de 100 litros de leite a famílias da comunidade de *La Granja* (periferia chilena), sendo que os sacos plásticos foram devolvidos para servirem como suportes, onde se realizavam pinturas, intervenções literárias ou gráficas, expostos posteriormente numa galeria de arte; 2 – a emissão sonora de um discurso sobre a fome no mundo em cinco idiomas, realizado no prédio das Nações Unidas em Santiago; 3- a publicação do seguinte texto na revista *Hoy* –

Imaginar essa página completamente branca. Imaginar essa página branca tomando todos os cantos do Chile como o leite diário a consumir. Imaginar cada canto do Chile privado do consumo diário de leite como páginas brancas por preencher.<sup>208</sup>

Nessa ação percebemos a relação explicitada no título entre sobrevivência e arte efetivar-se pela utilização do leite, alimento primeiro do ser humano, a partir de seu nascimento. Sobreviver é alimentar-se. Sobreviver na ditadura chilena é continuar a produzir arte e com isso intervir no cotidiano da cidade, aproximar-se das pessoas e levar até elas a arte-alimento.

No dia 17 de outubro, é realizada em frente ao Museu Nacional de Belas Artes de Santiago do Chile uma segunda ação, *Inversión de escena*, que começa com um desfile de caminhões de leite pela rua e termina com a fachada do museu coberta

---

<sup>208</sup> Hoy, n.115, 1979. Disponível no site: <http://www.memoriachilena.cl> .Tradução livre de: “Imaginar esta página completamente blanca. Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar.”

por um pano branco. Na inversão da cena, o museu, lugar de contemplação da arte oficialmente reconhecida é simbolicamente fechado, coberto pela página branca, e o que se oferece a ver é o branco, do leite, a preencher, a falta de alimentos da população. Ao fechar o museu e invadir as ruas para distribuir leite e tornar essa ação um ato artístico o coletivo C.A.D.A. questiona artisticamente e politicamente a sociedade em que vive, intervindo em sua construção de maneira ativa e militante.

Como assinala Nelly Richard:

Quando o grupo C.A.D.A. ... encobre a fachada do museu ... bloqueia virtualmente a entrada, exerce uma dupla censura à institucionalização artística. Censura seu monumento, primeiro como museu (alegoria da tradição sacralizada da arte do passado) e, segundo, como museu "chileno" (símbolo do oficialismo cultural da ditadura). Mas o faz reclamando a vez da rua como "o verdadeiro museu".<sup>209</sup>

A ação, pelo seu caráter pontual e efêmero, dissolve-se no tempo, afirmando-se como obra artística que, paradoxalmente, não gera um objeto de arte, quebrando a lógica do comércio, que faz da arte mercadoria. O trabalho do grupo C.A.D.A. se realiza dessa maneira, "repensando a arte como objeto decorativo, como objeto de mercado"<sup>210</sup>, na busca de outras formas, como coloca Diamela Eltit em entrevista a

<sup>209</sup> Disponível em <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=zuritacada>. Tradução livre: "Cuando el grupo CADA ... tacha el frontis del museo ... bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero como museo (alegoria de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo "chileno" (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura) Pero lo hace reclamando a la vez la calle como 'el verdadero museo'.

<sup>210</sup> MORALES, 1998, p.164. Tradução livre de: "repensando el arte como objeto decorativo, como objeto de mercado."

Leonidas Morales, na afirmação de “uma colocação um pouquinho utópica, a relação arte, comunidade e obsessão”<sup>211</sup>.



*Para no morir de hambre en el arte, C.A.D.A, 1979*

A ação *¡Ay Sudamérica!* foi realizada no dia 12 de julho de 1981 e consistiu na distribuição de 400.000 panfletos, jogados por aviões, em diversas comunidades do Chile. Nos panfletos lia-se o seguinte texto:

Nós somos artistas. Nós somos artistas, mas cada homem que trabalha pela ampliação, mesmo que seja mental, de seus espaços de vida é um artista. O trabalho de ampliação dos níveis habituais da vida é a única obra de arte válida.

A única exposição.

A única exposição.

A única obra de arte que vive.<sup>212</sup>

<sup>211</sup> MORALES, 1998, p.164. Tradução livre de: “un planteo un poquito utópico, la relación arte, comunidad y obsesión.”

<sup>212</sup> Disponível em <http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/dest.asp?id=zuritacada>. Tradução livre de: “Nosotros somos artistas. Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida es un artista. El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montage de arte válido./ La única exposición./ La única exposición./La única obra de arte que vive.”



*¡Ay Sudamérica!, C.A.D.A., 1981*

Como no projeto das vanguardas, e na performance, a arte não é privilégio dos que dominam seus meios ou estão inseridos no mercado; a arte é uma disposição, um estado de espírito, a consciente ampliação da vida. Ampliar os espaços mentais e de vida é tarefa árdua sob a ditadura, que se faz, ironicamente, pela propaganda. O instrumento político é a palavra de alerta e conscientização espalhada no ar, 400 mil panfletos dirigidos aos habitantes da cidade que ao acaso os recebem. O objetivo da ação pode ser definido como a sensibilização política e social da população, no qual se percebe de maneira clara a vinculação da atividade artística à ideológica. A respeito dessa ação, Diamela Eltit comenta a necessidade do uso de uma linguagem cifrada, que burlasse a censura do regime,

“onde todo o saber tinha que ser lido nas entre linhas e nas entre linhas se falava, digamos, uma questão antiditatorial”<sup>213</sup>.

A arte passa de objeto a ser contemplado à idéia a ser completada (e por que não executada, colocada em prática?) por quem a recebe. Essa mudança de paradigma fica evidente na ação *NO +*, realizada entre os anos de 1983 e 1984, que teve como elemento central a pixação dos signos “NO +” nos muros da cidade de Santiago. Aos poucos, foram surgindo interações realizadas por sujeitos anônimos, que completavam os escritos. As frases que surgiam se configuraram como um claro protesto contra a opressão da ditadura, por exemplo: “NO + tortura”; “NO + muerte”; “No + desaparecidos”. A artista descreve a ação da seguinte maneira:

Como se cumpriam dez anos do Golpe, em 83, pensamos que a retórica estava muito desgastada, que faltava algo novo, e então aí inventamos NO +. E a idéia era que as pessoas fossem preenchendo por sua conta ... e esse foi o *slogan* para por fim à ditadura. Aí foi o momento que o projeto se cumpriu, porque os partidos, os grupos pegaram esse lema. Então aí foi o grande *slogan*. Até hoje em dia se vê nas ruas. Foi o momento em que fizemos uma colocação social como grupo, anônima.<sup>214</sup>

A rede textual é composta no corpo social, o artista em sua ação incompleta chama o leitor a se manifestar, expondo sua insatisfação e vontade de mudança

<sup>213</sup>MORALES, 1998, p.163. Tradução livre de: “donde todo el saber había que leerlo entre líneas y entre líneas se hablava, digamos, una cuestión antidictatorial.”

<sup>214</sup>MORALES, 1998, p.163. Tradução livre de: “Como se cumplían diez años Del Golpe, el '83, pensamos que la retórica estaba muy gastada, que faltaba, algo nuevo, y entonces ahí nosotros inventamos NO +. Y la idea era que la gente fuera llenando por su cuenta ... Y ese fue el slogan para poner fin a la dictadura. Ahí fue el momento en que el proyecto se cumplió, porque esa consigna la tomaron los partidos, los grupos. Entonces ahí fue el gran slogan. Hasta hoy día se ve en la calle. Fue el momento en que hicimos una aportación social como grupo, anónima.”

frente à realidade vivida. A produção artística de resistência adquire um caráter reivindicatório que impulsiona, mesmo que pontualmente, a mudança.

Outras ações envolvendo arte e ativismo também foram registradas por Lotty Rosenfeld, como as pesquisas e leituras, principalmente do primeiro romance de Diamela Eltit, *Lumpérica*, pelos subúrbios de Santiago. O ponto nevrálgico das ações reside na relação direta com a comunidade e na produção artística realizada a partir do confronto com alteridade. De maneira geral, foram feitas projeções de imagens, leituras de sua escrita e ações registradas em vídeo.



Diamela Eltit na ação simbólica de lavar a sarjeta.

Esse processo de trabalho aberto e intenso é chamado pela própria artista de “arte da intenção”.

Dos prostíbulos mais vis, sórdidos e desamparados do Chile, eu nomeio minha arte como arte da intenção. Eu peço para eles a permanente iluminação: o desvario. (...) porque eles são mais puros que as repartições públicas, mais inocentes que os programas de governo mais límpidos. (...) E eles, definitivamente marginalizados, entregam seus corpos precários consumidos a troco de algum dinheiro para alimentar-

se. E seus filhos crescem nesses lupanares. Mas é nossa intenção que as ruas se abram algum dia e sob os raios de sol se cante e se dance e que suas cinturas sejam capturadas sem violência na dança, e que seus filhos cheguem aos colégios e universidades: que tenham o dom do sonho noturno. Insisto que eles já pagaram por tudo o que fizeram travestis, prostitutas, meus iguais.<sup>215</sup>

A intenção que se afirma é a da busca de igualdade pela confrontação da diferença, pela afirmação das absurdas diferenças de condição de vida entre habitantes de uma mesma sociedade. A artista se coloca também no lugar de marginalizada, de “igual”, ao buscar nessas “zonas de dor” a “iluminação”, o “desvario” que sustenta seu trabalho. A marginalização aparece como um lugar transgressivo que subverte a ordem social, mostrando as fissuras do sistema, dos programas de governos, das repartições públicas. A nova ordem que se entrevê deve ser construída a partir da dança, do corpo, “entendido como zona privilegiada sobre a qual se ensaiam discursos sociais (...) como um território móvel atravessado por diversas e complexas economias que o desenham e modelam”<sup>216</sup>.

Construindo momentos de resistência, as ações de Diamela Eltit e do grupo C.A.D.A. criam contrapoderes, contraculturas<sup>217</sup> e colocam a arte como uma

<sup>215</sup> ELTIT, 1980. Tradução livre de: “Desde los prostíbulos más viles, sórdidos y desamparados de Chile, yo nombro a mi arte como arte de la intención. Yo pido para ellos la permanente iluminación: el desvario. (...) Porque son más puros que las oficinas públicas, más inocentes que los programas de gobierno más lípidos. (...) Y ellos definitivamente marginados, entregan sus cuerpos precarios consumidos a cambio de algún dinero para alimentarse. Y sus hijos crecen en esos lupanares. Pero es nuestra intención que esas calles se abran algún día y bajo los rayos del sol se baile y se cante y que sus cinturas sean apresadas sin violencia en la danza, y que sus hijos copen los colegios y las universidades: que tengan el don del sueño nocturno. Insisto que ellos ya pagaron por todo lo que hicieron travestistas, prostitutas mis iguales.”

<sup>216</sup> ELTIT no artigo “Cuerpos desechables relaciones entre poder y discurso.” Disponível em [http://www.dibam.cl/patrimonio\\_zonas/art\\_cuerpo.htm](http://www.dibam.cl/patrimonio_zonas/art_cuerpo.htm). Tradução livre de: entendido como zona privilegiada sobre la que se ensayan discursos sociales (...) como un territorio móvil atravesado por diversas y complejas economías que lo diseñan y lo modelan.

<sup>217</sup> Ver BENASAYAG, 2001.

necessidade vital, aproximando-a da população da qual ela se encontra, na maioria das vezes, excluída. Para o filósofo, psicanalista e ativista Miguel Benasayag:

A verdadeira resistência passa pela criação, aqui e agora, de laços e formas alternativas pelos coletivos, grupos e pessoas, que através de práticas concretas e de uma militância pela vida, ultrapassam o capitalismo e a reação.<sup>218</sup>

Os coletivos são formas de experimentação que permitem ver a vida, além de uma experiência individual, criando práticas e não somente informações, pois vivenciar é muito mais forte que ter consciência. O artista assume o lugar da resistência produzindo ações pontuais, em nível micropolítico, que agem no lugar dos indivíduos e não do poder. O conceito e a prática da resistência consistem em criar condições de melhorar, de alguma forma, o mundo em que se vive, saber resistir localmente, criar territórios possíveis onde a vida está asfixiada, impregnando a realidade de uma potência poética e política.

Na incursão pela linguagem do vídeo, Eltit produz em parceria com Lotty Rosenfeld a instalação audiovisual *Traspaso Cordillerano*, realizada em 1981, que pode ser lida como um questionamento à identidade chilena sob o regime de repressão e tortura implementado pelo governo militar. As imagens da Cordilheira dos Andes, marcantes na identificação do território chileno, são projetadas em três telas e o áudio é o de uma cirurgia de cérebro realizada num hospital público da

---

<sup>218</sup> BENASAYAG, 2001. Disponível em <http://www.peripheries.net/g-bensg2.htm>

capital, Santiago. A fragmentação da paisagem nas três telas remete à pluralidade de identidades possíveis para o país, e o diálogo com o som da sala de cirurgia coloca o lugar desconfortável da intervenção direta no pensamento, na consciência. Afinal, o território de um país é também o que se pensa sobre e a partir dele e fica a pergunta: é possível produzir um pensamento quando a intervenção do regime militar viola a consciência e fragmenta a nação? Os vídeos e as ações mostram que sim, reafirmando a possibilidade de produzir, experimentando linguagens e cruzando fronteiras.

A capacidade de intervenção social que o trabalho de Diamela Eltit abarca reside na força da ação, no registro e na leitura artística de suas vivências. No vídeo *Zona de dolor*, de 1985, é registrado um beijo que acontece entre Diamela Eltit e um mendigo. Ao mesmo tempo em que documenta a experiência pessoal da artista, o vídeo realiza uma desconstrução do beijo cinematográfico, dos padrões *hollywood*. A partir da ação pode-se questionar em que fundamentos se dão as relações de gênero e classe social. O ato registrado traz a força de uma ruptura com padrões sociais, de beleza e de *status*, vigentes na sociedade latino-americana; ato pessoalizado que comporta o questionamento e o envolvimento do indivíduo agente dessa ação e socializado no testemunho do espectador que assiste a seu registro. O questionamento individual passa do âmbito da experiência particular, do domínio do privado e, como arte-ação, transfere-se para o âmbito público, coletivo.

É possível o encontro amoroso e estético desses dois imaginários ou ele reside no lugar sem lugar da utopia? A tentativa de aproximação de dois lugares de margens - o do mendigo e o da artista – efetiva-se na ação concreta, realizada e registrada, do beijo. Concreta, porém efêmera, o vídeo com duração de 3 minutos, apenas resgata a força do ato presenciado. A respeito desse trabalho Diamela diz:

Fiz talvez o mais político dos vídeos, das ‘obras pessoais’ que fiz ... para provar consistência de obra, de tudo, de mim mesma, todo o feminismo, uma série de coisas que estavam me afetando nesse minuto.<sup>219</sup>

Esse trabalho, como o do performer, aparece como consequência da vivência pessoal da artista nas regiões marginalizadas no Chile, do desafio de atuar nesses lugares criando espaços de intervenção no cotidiano de seus habitantes e explorando a possibilidade de encontro da rua com a arte. O questionamento intelectual é vivenciado, na prática, pelo corpo em ação, e potencializado pela experiência que funde arte e vida.

Nessa mesma época, foi realizada a leitura de fragmentos de *Lumpérica* em uma casa da zona de prostituição de Maipú, convertida em espaço de leitura e ação artística. O alcance da palavra escrita é ampliado, além do livro, através da leitura, da voz proferida no ambiente marginal. Olhando para a sua atuação nessa época, em específico para realização dessa leitura, a artista situa o ato como um momento de experimentação radical em seu processo criativo:

---

<sup>219</sup> MORALES, 1998, p.167. Tradução livre de: “Hice talvez el más político de los vídeos, de las ‘obras’ personales que he hecho ... para probar consistencia de obra, de todo, de mi misma, todo el feminismo, una serie de cosas que me estaban afectando en esse minuto.”

Nesse momento eu estava muito radical ... num sentido cultural, literário. Eu pensava que o livro não era suficiente, que era um objeto, para colocar em termos simplistas, meio burguês, que tinha que fazer uma extensão das possibilidades.<sup>220</sup>

Fizeram parte do evento artistas convidados e freqüentadores habituais da região. A arte assume seu lugar marginal e procura se instituir fora do circuito oficial, nos interstícios do sistema. E, lembrando o fator característico da arte performativa, configura-se como experiência a ser vivenciada pelo sujeito. No depoimento da artista a respeito da leitura são perceptíveis esses elementos.

Foi uma experiência bem solitária, porque não foi feito para escandalizar nem agradar a ninguém. Era uma coisa minha, uma coisa bem pessoal ... fiz e gostei de fazer (...) Eu queria ver se havia uma fantasia em mim ou havia uma capacidade efetivamente de encontro com esses espaços.<sup>221</sup>

A busca de encontro com o espaço marginal também pode ser vista nas realizações da artista em vídeo. A documentação do cotidiano de moradores de rua, o registro e o trabalho com as imagens funcionam como denúncia da realidade social e política do país.

---

<sup>220</sup> MORALES, 1998, p.168. Tradução livre de: “En ese momento yo estaba muy radicalizada ... en un sentido cultural, literario. Yo pensaba que el libro no era suficiente, que era um objeto, para ponerlo en términos simplistas, médio burgués, que tendría que Haber una extension de las posibilidades.”

<sup>221</sup> MORALES, 1998, p.166. Tradução livre de: “ Fue una experiencia bien solitaria, porque no fue hecho para escandalizar ni complacer a nadie. Era una cosa mia, una cosa bien personal ... lo hice y me gustó hacerlo ... Yo quería ver se habia una fantasia en mí o habia una capacidad efectivamente de encuentro con eses espacios.”

O vídeo *El Padre Mío*<sup>222</sup> (1989) é realizado com a fusão de diversas imagens e o áudio captado por Diamela Eltit para a composição do livro homônimo, contendo o testemunho do morador das ruas do Chile. O discurso é delirante, as palavras não se articulam claramente, a elas se misturam barulhos de ruas, escolas e fragmentos de outras falas. O vídeo começa com imagens de uma reunião comunitária de mulheres, passando depois para a leitura de uma redação escolar por uma criança (que fala sobre sua relação familiar e o abandono de seu pai) e, em seguida, vê-se a imagem do general Pinochet, proferindo um discurso comemorativo pelo aniversário do golpe militar.



*still, El Padre Mío, 1989.*

Aos poucos essas imagens vão se fundindo e as falas se misturando até que distinguimos o discurso da voz indigente e delirante, de um homem que aparece claramente apenas nos minutos finais do vídeo – “El Padre Mío”. A excessiva fragmentação de sons e imagens não permite a construção de um discurso linear,

---

<sup>222</sup> Disponível em [www.umatic.cl/galeria.html](http://www.umatic.cl/galeria.html)

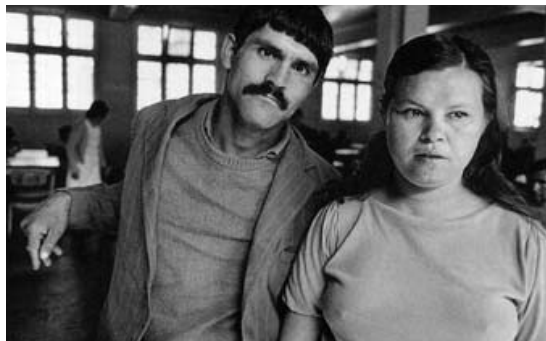
o que resta é a situação de carência e abandono da criança, da mulher, do louco em contraste com a austeridade e firmeza do general. A autoridade paterna se mostra vazia e arbitrária, pois não é, sequer, capaz de suprir as necessidades mínimas de afeto, de subsistência, de sanidade, daqueles a quem, ao invés de amar, oprime. Ao terminar o vídeo ainda se ouve, diante da tela preta e dos créditos finais, a fala de “El Padre Mío” por alguns segundos. Os farrapos do discurso desarticulado mostram a falência do regime militar que se mantém pela opressão desses corpos anônimos que explicitam, no vídeo, a fragilidade de sua voz e imagem.

### **Imagens e palavras**

Nos anos 90, Diamela Eltit dedica-se exclusivamente à literatura, porém a interlocução com outras artes está presente no trabalho *El Infarto del Alma* (1994), realizado no diálogo de seus textos com fotos de Paz Errazuriz. O livro traz novamente à tona, como nos romances da escritora, a questão da alteridade, enfocada, desta vez, a partir do prisma da loucura. Os retratados são casais amorosos formados no Hospital Psiquiátrico Philippe Pinel, instituição de tratamento para indivíduos que recebem o rótulo de “doentes mentais”, situada em Putaendo a 200 quilômetros de Santiago do Chile. A certeza do relato documental é subvertida e o que se apresenta é uma leitura poética do encontro e da vivência com e entre esses sujeitos, construída no confronto com a alteridade. É na ótica

do pessoal e do singular, trazida pelas autoras, que se multiplicam as possibilidades de leitura para o amor e a loucura.

O amor e a loucura como instituições que delimitam e classificam os corpos são questionados no preto e branco cru e poético que apresenta instantes de identidades e imagens de desejos estampadas nos olhares, nas roupas, nos gestos. São significativas as especificidades dos sujeitos retratados e as múltiplas possibilidades de amor que eles parecem sugerir. “Estas figuras mostram bem as fissuras das instituições e ao mesmo tempo a possibilidade de outras sociabilidades fora dos parâmetros da estrita cidadania do estado.”<sup>223</sup> As personalidades, particularizadas nas fotos parecem dizer que o amor universalizado, idealizado, modelo de felicidade, é um paradigma falido tal qual a “normalidade”.



*El infarto del alma, 1994.*

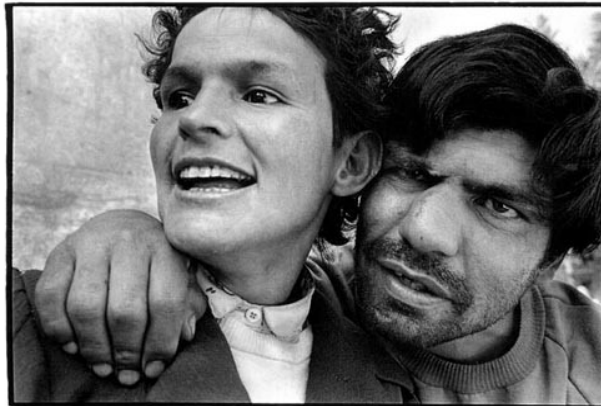
Os textos rompem a unidade de gênero e compõem uma multiplicidade discursiva que engloba o diário de viagem, a carta de amor, o ensaio e o testemunho, presente na transcrição do sonho de uma das internas. As fotos afirmam a

---

<sup>223</sup> BRIZUELA, 2003.

singularidade dos acontecimentos que registram, olhares, poses, gestos de amor mínimos e múltiplos, nos quais é possível encontrar paradoxalmente, na singularidade, “todos os casais do mundo”. Será o amor uma disfunção que acomete a todos e, sem distinção, deixa a todos loucos, como uma força subversiva que coloca o sujeito fora da ordem? Nas suas impressões da viagem, datadas em 7 de agosto de 1992, Diamela Eltit registra:

Vejo na minha frente a matéria da desigualdade, quando eles rompem com os modelos estabelecidos, presencio a beleza aliada à feiúra, a velhice anexada à juventude, a relação paradoxal do coxo com a torta, da letrada com o iletrado. E aí, nessa descompostura, encontro o centro do amor.<sup>224</sup>



*El infarto del alma, 1994.*

As cartas se apresentam sem data, nem destinatário, nem assinatura, são simplesmente “documentos de existência”<sup>225</sup>; ridículas cartas de amor, de um amor

<sup>224</sup> ELTIT In: MORALES, 2004. Tradução livre de: “Veo ante mi la matéria de la desigualdad cuando ellos rompen con los modelos establecidos, presencio la belleza aliada a la fealdad, la vejez anexada a la juventud, la relación paradójica del cojo con la tuerta, de la letrada con el iletrado. Y ahí, en esa descompostura, encuentro el centro del amor.”

<sup>225</sup> ASTROSA, disponível no site <http://www.letras.s5.com.istemp.com/eltit011102.htm>

derramado que, em sua idealização, expõe ainda mais, num efeito contrastivo, a marginalidade das fotos.

Te escrevo:

Nunca encontrei uma só palavra que te segurasse. (...) nunca estive mais acompanhada desde que habito sua imagem. Caminho como se não caminhasse, vivo como se a vida não me pertencesse. (...) O único mundo possível é aquele que compartilho contigo. Minha pele perde o sentido se não a qualifica sua mão.<sup>226</sup>

Enquanto as cartas remetem a declarações desmedidas de amor, o ensaio intitulado *El Otro, Mi Otro* analisa racionalmente a relação amorosa e aponta nos afetos a relação simbólica entre o sujeito e o Outro. Percebe-se no texto a filiação ao discurso psicanalítico lacaniano, pois o Outro é apresentado na sua função projetiva do eu, como um ser que “se levanta como fantasia de um desejo siamês que no idêntico se completa”.<sup>227</sup> A vontade de fusão com o ser amado é também racionalizada na relação dialética senhor x escravo da filosofia hegeliana:

O outro, no momento de amor, atuando a simbologia de um só corpo, de uma mesma mente, aberto à circulação e intercâmbio de sua energia primitiva. Uma paixão que é especialmente possessão – à maneira dos possessos, dos alienados – e roubo. Expropriar o outro de si. Ou ao contrário, doar-se como corpo e como mente ao outro. Indagar, transitar entre a tirania e a escravidão.<sup>228</sup>

<sup>226</sup> Disponível em <http://www.nodo50.org/mujerescreativas/Diamela%20Eltit.htm> . Tradução livre de: “Te escribo:/Nunca hube de encontrar una sola palabra que te retuviera. (...) nunca he estado más acompañada desde que habito tu imagen. Camino como si no caminara, vivo como si la vida no me perteneciera. (...) El único mundo posible es aquel que comparto contigo. Mi piel pierde el sentido si no la califica tu mano.”

<sup>227</sup> Idem. Tradução livre de: “se levanta como fantasia de un deseo siamés en el que lo idéntico se completa.”

<sup>228</sup> Idem. Tradução livre de: “El otro, en el momento del amor, actuando la simbología de un solo cuerpo, de una misma mente, abierto a la circulación e intercambio de su primitiva energía. Una pasión que es especialmente posesión - a la manera de los posesos, de los alienados - y robo. Expropiar al otro de sí. O al revés, donarse como cuerpo y como mente al otro. Indagar, transitar entre la tiranía y la esclavitud.”



*El infarto del alma, 1994.*

Os códigos verbal e visual ao mesmo tempo em que dialogam entre si, produzindo uma leitura aberta e plural, mantêm uma independência afastando qualquer função ilustrativa, do texto em relação à imagem ou vice-versa. O que predomina é o questionamento da ordem institucional frente a essa força desconstrutiva que pode ser o amor. Ao apresentar os sujeitos amorosos em sua singularidade, as fotos e os textos dirigem ao leitor a pergunta produzida na identificação, afinal: “quem nunca amou como um louco”? A loucura é enfocada em sua potência libertadora, que habita o espaço da liberdade, em contraste com o espaço regulamentado da sociedade e suas instituições, cujo fracasso de delimitar comportamentos, identidades e de produzir alteridades domesticadas ressalta-se nesses corpos excluídos.

### **E hoje?**

Depois de dez anos de dedicação à escrita literária, apresenta-se, quem sabe, como uma retomada da atuação multidisciplinar de Diamela Eltit, seu mais recente

trabalho realizado em parceria: a vídeo-instalação *¿Quién viene con Nelson Torres?*, de 2001. Trata-se de um vídeo com imagens de Lotty Rosenfeld e emissão de áudio polifônica, realizada através da colocação de caixas de som em diversos espaços da sala de exibição. Os textos compõem-se de uma adaptação feita por Eltit da obra *Kaspar Hauser*, do dramaturgo alemão Peter Handke, em articulação com gravações realizadas em hospitais, boates, programas de televisão e a entrevista com uma moradora da comunidade de *Lo Espejo*. O tema da marginalização e da construção da identidade, desta vez através da linguagem, é novamente colocado na obra da artista. Não é possível identificar personagens, eles não têm nomes, e muito menos construir a identidade de “Nelson Torres”, ou saber quem o acompanha, como sugere o título. As figuras apresentam apenas retalhos de histórias que se misturam, assim como as emissões sonoras que pela diversidade e pluralidade na montagem constroem uma voz hesitante, quase incompreensível. Não se constrói uma história e nem mesmo uma identidade nessas condições, apenas a tentativa, e o vídeo reflete esse fato nos fragmentos de sons e imagens que afirmam sua incompletude. A questão se coloca, agora, em nível micropolítico, na profusão de rostos e falas difusas que afirmam a impossibilidade de qualquer totalização.



*¿Quién viene con Nelson Torres?, Diamela Eltit y Lotty Rosenfeld, 2001.*

Essa retomada permite que o viés político da arte seja pensado também na sociedade contemporânea. A arte política se faz hoje e pode ser vista fora do paradigma de engajamento na luta direta contra as ditaduras, como um micro-discurso que se dissemina pelos muitos lugares em que se dispersa o poder. As ações contestatórias adquirem uma característica menor de protesto e maior de resistência. O trabalho se faz fora da tentativa de destruição da ordem vigente para se afirmar na proposição de práticas e espaços que denunciam as formas de vida sufocantes da sociedade atual; não para destruí-las, mas para pensar e propor a vivência de alternativas viáveis de sobrevivência, com base em outros paradigmas.

#### **ETAPA 4 - A PERFORMANCE HOJE: REFLEXÕES**

##### **Ação local**

Na perspectiva de pensar a performatividade na cultura contemporânea, o local aparece como meio para se ver o processo de globalização. Fenômeno que resiste à globalização e promove um processo de luta por libertação dos grupos suprimidos pela modernização em busca de uma política da diferença, o local se afirma como lugar de invenção, de contradição, de margem. E o estar à margem é se construir além das fronteiras, pensar-se como lugar alternativo à massa de consumo neoliberal; um mundo à parte, “um quarto mundo”, que não se submete às classificações e paradigmas do globalizado.

A partir desse lugar, é possível encarar nossa época no exercício de suas contradições, percebendo as realidades e modos de vida múltiplos que se instalam no planeta. O lugar de construção dessas multiplicidades é o periférico, a negação e a distância de um modo de vida que se afirma como homogêneo pelo domínio da televisão e do consumo. A rede de comunidades alternativas que se instala na internet, por exemplo, é imensa. Eventos de gestão própria, independentes da grande mídia e de patrocinadores, e divulgados somente através da rede demonstram que outro tipo de organização social é possível; afirmam-se na cultura da diferença, criando outros parâmetros de relações com a vida cotidiana. Independem da lógica da sociedade globalizante e acontecem como pequenas Zonas Autônomas Temporárias<sup>229</sup>, assegurando a possibilidade de outros mundos, cujas relações fogem da lógica do capital.

---

<sup>229</sup> BAY, 2001. “Na TAZ, a arte como mercadoria será simplesmente impossível. Ao contrário, a arte será uma condição de vida.”(p.69)

Hakim Bey define a TAZ (Temporary Autonomous Zone) como uma ação de independência, um “levante”, uma insurreição, um momento de intensificação da vida cotidiana, que carrega a essência da festa, que é a de congregar seres humanos na realização de desejos mútuos.

A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginário) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la.<sup>230</sup>

Nessa perspectiva, a rede (*web*) pode ser colocada, por seus usuários, a favor da resistência, passando a ser utilizada como estratégia, como instrumento gregário e multiplicador de informações que promove encontros e atividades, divulga, explica e difunde as bases de conhecimento sob os quais se constrói a resistência. A rede de coletivos de arte<sup>231</sup>, a rede das sociedades que se baseiam na permacultura<sup>232</sup>, a rede de música eletrônica e das raves<sup>233</sup> são exemplos visíveis dessa atuação do local e da construção de identidades outras, de subjetividades coletivas.

Os coletivos de artistas operam também na crítica à sociedade, realizando, pontualmente, intervenções urbanas e construindo um outro lugar de atuação através da arte. A rede pela sua organização rizomática<sup>234</sup> faz com que a resistência se multiplique, tornando-se bem-sucedida, difusa. Seus focos estão

<sup>230</sup> BAY, 2001, p.17.

<sup>231</sup> Disponível em <http://arte.coletivos.zip.net/index.html> e <http://www.corocoletivo.org/>.

<sup>232</sup> Ver: <http://www.permacultura-rs.org.br/apermacultura.php>. "A Permacultura mostra que, através do uso pensado e intensivo de pequenos e grandes espaços, aproveitando os recursos e energias naturais, reciclando tudo (acabando com a palavra lixo), e com a cooperação intencional entre as pessoas, é possível a criação de comunidades humanas saudáveis e sustentáveis, modelos de solução para os perigosos problemas que se agravam neste fim de milênio."

<sup>233</sup> Ver <http://www.zuvuya.net>.

<sup>234</sup> DELEUZE & GUATTARI, 1995. "Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais."(p.15-16)

espalhados por diferentes países. A emergência do local se expande, é a translocalidade que atravessa fronteiras de língua e cultura e se afirma como lugar disseminado da diferença. A diversidade passa a atravessar tanto o local como o global e, assim, se intensifica a articulação do local com o local, numa espécie de guerrilha que se move contra o dominante.

Nesse aspecto, é curioso o exemplo do coletivo PORO, de Belo Horizonte que tem uma de suas intervenções adaptada para o espanhol e realizada pelo coletivo argentino Pobres Diablos. Trata-se de um carimbo com os dizeres: FMI – Fome e Miséria Internacional – para ser utilizado em notas colocadas em circulação. No *site* do coletivo a matriz do carimbo é disponibilizada para *download*, e os procedimentos da ação são descritos, como forma de disseminá-la: 1- Carimbar notas; 2- Devolvê-las à circulação.



*FMI, Brígida Campos, 2002.*

A intervenção gráfica é utilizada como forma de resignificação das siglas do Fundo Monetário Internacional, órgão que historicamente vem financiando políticas neoliberais na América Latina, espoliando seus países no pagamento de juros e alimentando a dependência financeira, por meio de empréstimos consecutivos. A

crítica direta e ao mesmo tempo sutil invade o espaço da rua, do comércio, para intervir poeticamente e politicamente nele.

Outros trabalhos de crítica política do grupo são *Propaganda Política dá Lucro!!!* (2002, 2004) e *Imagine* (2004). O primeiro trata-se do seguinte santinho distribuído nas ruas e colado em espaços da cidade, em anos de eleição:



*Marcelo Terça-nada!, 2002, 2004.*

As estratégias de manipulação e as mazelas da política brasileiras são denunciadas de maneira irônica e divertida e o marketing político é ridicularizado na expressão popular que reduz o publicitário a um “cara de pau”.

O segundo trabalho é veiculado em camisetas serigrafadas e distribuídas no Fórum Social Mundial, de 2004, realizado em Mumbai, na Índia; trata-se de um protesto contra a disseminação dos transgênicos pelo mundo, e uma denúncia dos interesses corporativos da multinacional Monsanto, que controla 70% do mercado internacional de sementes.

**imagine**  
um mundo onde as sementes já nascem mortas  
*a world where the seeds already born dead*



*poro, imagine, 2004*

O coletivo afirma muitos objetivos:

Apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos, estabelecer discussões sobre problemas da cidade, refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços expositivos “institucionais” como galerias e museus, lançar mão de meios de comunicação popular para realizar trabalhos, reivindicar a cidade como espaço para a arte.<sup>235</sup>

O trabalho do PORO é um exemplo interessante da atuação do coletivo localmente (em Belo Horizonte), e também globalmente (Argentina, Índia). A utilização de panfletagem, adesivos, camisetas pode ser caracterizada como uma desconstrução dos meios da propaganda, dos quais os artistas se apropriam para

<sup>235</sup> MELENDI, disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=230&secao=artefato>

fazer uma espécie de contrapropaganda ao veicularem valores opostos àqueles que quer impor a grande mídia. A performance, numa atitude propositiva, apresenta-se como evento ou imagem a ser vivenciada e não apenas contemplada<sup>236</sup>.

Freqüentemente não comercializáveis, difíceis de preservar e de exibir desafiando os hábitos sociais e morais, enquanto se apóiam em princípios éticos, as performances tornam palpáveis as condições corpóreas, psíquicas e sociais da cultural global atual.<sup>237</sup>

No contexto contemporâneo, a arte performativa convive com diversos tipos de manifestações artísticas e, se ela contesta o estabelecido ou o institucionalizado, não é para se impor como a única forma de arte válida, mas para se afirmar como uma espécie de contra-lugar<sup>238</sup>, de brecha, de alternativa, ao lugar do espetáculo.

Na medida em que recodifica signos culturais que permeiam vários campos da arte, como a atuação do artista, o papel do espectador, o caráter político, a presença do corpo, o tempo-duração da obra e o texto, em seu sentido amplo de produção cultural enraizada na linguagem, a performance torna-se um conceito útil para se pensar a arte contemporânea, aberta a hibridismos e ávida de um espectador mais ativo. Transitando pela arte desde as vanguardas, passando

---

<sup>236</sup> Guy Debord aponta, em seu livro *A sociedade do espetáculo* (1967), “a alienação do espectador em proveito do objeto contemplado exprime-se assim: quanto mais ele contempla menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende sua própria existência e o seu próprio desejo.”

<sup>237</sup> MELENDI, In: HIDELEBRANDO, 2003.

<sup>238</sup> O conceito de performance remete à noção de heterotopia proposta por Foucault, pois a performance apresenta-se como um “contra-lugar”: “espécies de utopias (lugares sem lugar real) realizadas nas quais os lugares reais da cultura podem ser encontrados, e nas quais são, simultaneamente, representados, contestados e invertidos”. Disponível em <http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=anarquitextura>.

pelos anos 60-70 e chegando à atualidade, o conceito de performance em toda sua opacidade e mobilidade viabiliza um olhar sobre a cultura contemporânea e a reflexão sobre ele possibilita a abertura de caminhos para a arte hoje e no futuro.

### **Pensando o conceito**

Para concluir o pensamento desenvolvido na tese, que enfoca a performance como conceito amplo presente em diversos campos artísticos é necessário pensar, ainda, algumas definições lingüísticas que acompanham o termo performativo. No verbete “O discurso da ficção”, do *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, Todorov evita vincular a obra de ficção a um referente externo, afastando sua relação com a noção de realidade e afirmando sua independência na criação de seus próprios referentes. Para o estruturalista, “os elementos que compõem uma obra obedecem a uma lógica interna, não externa”<sup>239</sup>. Mesmo assim, adverte “Não se deve concluir do que precede que a literatura não mantém nenhuma relação com os outros níveis da ‘vida social’”. É perceptível a estratificação estruturalista no apontamento de níveis, no que Todorov chama de “a vida social”. Afirmando essa separação, um pouco mais adiante, o teórico postula: “Mais do que de ‘reflexo’, a relação entre a série literária (do nível da ficção) e as outras séries (dos níveis da realidade social) é de participação, de interação, etc”<sup>240</sup>.

---

<sup>239</sup> TODOROV, 1997, p.252.

<sup>240</sup> TODOROV, 1997, p.253.

Na performance, essa relação de interação e influência mútua dos níveis da ficção e da vida social é tão intensa que a própria distinção entre essas duas instâncias é borrada, tornando-se, muitas vezes, inexistente. A performance teima em construir realidades e colocar-se no mesmo nível da chamada vida social, não só se insere ou interage com o referente (da ordem da realidade) como se constrói enquanto elemento referencial externo que extrapola o nível da ficção, ao se instituir como acontecimento<sup>241</sup>, evento único a ser vivenciado fora do âmbito da repetição. Não apenas se confronta ou dialoga com o “sistema de representação coletivas que dominam uma sociedade durante uma determinada época”<sup>242</sup>, também se apresenta, não somente como discurso, mas como referente, ao mesmo tempo constituinte e construtor desse sistema de representação.

Hoje, a empreitada imanentista do estruturalismo, que insistia em dizer que as chaves de leitura de uma obra se encontram apenas nela mesma, já está bastante relativizada. A arte não se basta a si mesma, inserindo-se, sim, num contexto histórico-social, não simplesmente como um reflexo de sua época, mas em diálogo com ela, como agente construtor de seu tempo. Assim, o discurso do artista na medida em que recria a linguagem em sua multiplicidade significativa tem o poder de gerar a si mesmo e a seu próprio contexto, seu espaço de produção. A partir dos estudos de Barthes, Derrida e Kristeva pode-se dizer que “o texto é definido essencialmente como produtividade”<sup>243</sup>.

---

<sup>241</sup> Conceito trabalhado na Etapa 1 da tese.

<sup>242</sup> TODOROV, 1997, p.253. Papel atribuído à ficção por seu caráter representativo.

<sup>243</sup> WAHL, In. TODOROV, 1997, p.331.

Não submetido ao centro regulador de um sentido, o processo de geração do sistema significante não pode ser único; ele é plural e diferenciado ao infinito, ele é trabalho móvel, reunião de germes dentro de um espaço **não-fechado** (grifo meu) de produção e de auto-destruição<sup>244</sup>.

A performance é também um espaço aberto de produção que engloba manifestações plurais e móveis, construídas a partir de processos múltiplos de geração de sentidos.

Quando se pensa na fala, no discurso ou mesmo na arte como ação, volta-se para o campo pragmático da linguagem - “o uso que podem fazer das fórmulas interlocutores que visem agir uns sobre os outros”<sup>245</sup> - e afasta-se um pouco da semântica, cuja questão central é a interpretação. Ao abordar a performatividade, Ducrot coloca que “a atividade da linguagem pode, em muitos aspectos, ser considerada como ação”, isso se “chamamos ação (ou ato) toda a atividade de um sujeito, quando ela é *destinada* a produzir uma certa modificação da realidade”<sup>246</sup>.

Partindo desses elementos é possível pensar a arte performativa que, como espaço de produção plural de significação, rompe com o limite entre o ficcional e o real para produzir “realidades”, quer sob a forma de performance, *escrache*, ação ou literatura. Se, em termos lingüísticos a perlocução implica que o enunciado tenha conseqüência para as pessoas a que ele se destina e que ele tenha sido motivado pelo desejo de provocar essas conseqüências, ao pensarmos na arte

<sup>244</sup> WAHL, In. TODOROV, 1997, p.333.

<sup>245</sup> DUCROT, In: TODOROV, 1997, p.319.

<sup>246</sup> DUCROT, 1984, p.440.

performativa fica claro seu papel perlocutório, o de provocar mudanças e seu propósito de fazê-lo. A arte que se faz ação considera os participantes como agentes produtores de ação e de sentido e quer provocar conseqüências a seus interlocutores, incitando-os a agir, a transformar, a compor a própria arte e a realidade de outra maneira, diferente da que ela se apresenta, propósito claro de várias obras enfocadas na tese, por exemplo os artistas do Teatro Oficina, do Living Theatre, de Lygia Clark, do C.A.D.A., do coletivo PORO, entre outros.

Esse predicado performativo é muito evidenciado nas performances e ações pelo seu caráter de acontecimento, mas pode ser visto também na literatura que se constrói como obra aberta, lacunar, como espaço de produção de sentido pelo leitor, em diálogo estreito com a situação de enunciação que se insere no propósito de alterar suas configurações, recriando-a. Assim é a produção literária de Diamela Eltit, aberta, lacunar, política e repleta de corpo, performativa.

No discurso que a performance apresenta está em jogo a experimentação, a construção em processo, mutável, que afasta a noção de interpretação ou decifração do sentido e valoriza o sentido construído em ação, montado a partir da associação de imagens e sons, poroso, aberto, faltante. A disseminação do sentido se faz na heterogeneidade, pela afirmação da diferença, o uso da linguagem é aberto e a significação evidencia-se como potência de construção, caminho de multiplicidades e indeterminações. Não há o que se entender, já que não se trata de interpretar. É na incerteza que se constrói a performance, no porvir não premeditado, na linha aberta do tempo-acontecimento que se define por

ações momentâneas e inesperadas que abrem, nas malhas do sentido, brechas de indeterminação. Essa abertura é buscada como elemento a ser experimentado, vivenciado no coletivo, em ação.

Ao subverter o sentido, a arte performativa se coloca à margem da arte institucionalizada, do lado de fora da determinação globalizante que fixa, pela lógica do mercado, parâmetros de atuação e funções a serem cumpridas. É no rompimento com a rigidez institucional, na ausência do objeto de arte, na afirmação da fluidez do sentido, na mobilidade da atuação do artista que se afirma o performático. Seu lugar é o não-lugar, na suspensão do sentido, na busca de outras realidades fora do escopo do global, na afirmação da diferença.

Para ampliar a discussão, é possível afirmar que a poética da performance contemporânea ao abandonar a transmissão de mensagens, rompe os tecidos significacionais e adquire a função de catalisar operadores existenciais, promovendo uma “refundação do político contra a ameaça de extinção da espécie humana no planeta”<sup>247</sup>. A arte performativa opera, assim, na dissolução de sentidos determinados, abrindo espaços de alteridade e se mostrando capaz de produzir subjetividades mutantes e promover intensidades sensoriais não-discursivas.

Para ser capaz de efetivamente construir subjetividades, a experiência artística iguala-se, muitas vezes, à experiência “de vida” (cotidiana ou não). O sujeito

---

<sup>247</sup> GUATTARI, 1992, p.33.

vivencia a arte como acontecimento, no qual se encontra inserido e se percebe atado, uma vez que suas atitudes adquirem, nesse espaço-tempo, um caráter transformador da própria experiência. A afirmação de um “ser intensivo”<sup>248</sup> acompanha a negação do valor racional da palavra, colocando a linguagem como um evento, “alguma coisa que ocorre no tempo” e se institui como acontecimento fundado na experiência da percepção.

Ocorre, assim, o deslocamento da arte da instância da representação para a do acontecimento; “a aspiração de transcender, de acontecer (...) produz uma ruptura com o real através da apresentação, da suspensão dos sentidos”, como aponta Gutiérrez<sup>249</sup>. O espaço artístico da performance é, então, “território potencial para o desenvolvimento de uma prática orientada para a estimulação de acontecimentos e não para a criação de um produto estético”<sup>250</sup>, uma vez que é a experiência que gera o sentido. Ao acontecimento estão associados: o questionamento do momento presente, a construção de mundos autônomos, a experiência da vivência comum, a percepção sensorial e a pluralidade de significação. Sob esse prisma, o da arte como acontecimento, surge a possibilidade de um novo olhar sobre o sistema de representação, “que sofre uma esclerose em todos os níveis e aguarda soluções para uma situação de hipertrofia certamente prolongada”<sup>251</sup>.

Surgem, então algumas perguntas: Que mudança pode ser promovida? Será o início de uma “arte da solidariedade”, como quer Gutiérrez? A arte pode vir a ser

---

<sup>248</sup> ALLIEZ, 1995.

<sup>249</sup> GUTIÉRREZ, disponível no site: <http://www.sitioweb.com/sitio3/wdocu/lois.html>

<sup>250</sup> GUTIÉRREZ, disponível no site: <http://www.sitioweb.com/sitio3/wdocu/lois.html>

<sup>251</sup> GUTIÉRREZ, disponível no site: <http://www.sitioweb.com/sitio3/wdocu/lois.html>

fundada em princípios como comunidade e adesão social, que promovem a quebra de hierarquias artísticas e a busca de estratégias de exibição e distribuição que se afastam da experiência do consumo?

Acredito que pensar as práticas performativas contribui para a implementação de formas outras de percepção e de fazer a arte, uma vez que a performance reafirma seu lugar de arte livre, que abre brechas na história e no tempo. Um tipo de arte que se faz desde os anos 70, num processo cognitivo expansivo, que não caiu no vazio<sup>252</sup>; ao contrário, foi criando trilhas e, de maneira não sistêmica, aparecendo aqui e ali, no teatro, na literatura, nas artes plásticas, explorando limites e se construindo de forma subterrânea, invisível. Refletir sobre esses processos me parece fundamental para traçar o caminho afirmativo de um outro valor na arte, presente na experiência fundadora de subjetividades, fora da lógica do consumo e da produção de mercadorias. Lugar de produção de conhecimento, mas também de vivências, lugar de encontro entre artesanato e elaboração mental que só se tornam possíveis através da arte.

---

<sup>252</sup> O teórico Marvin Carlson, em seu livro *Performance a critical introduction* aponta para a capacidade de constante renovação da performance. Ele afirma: “As the twentieth century drew to its close, certain other cultural and theoretical terms at one time closely associated with the modern concept of performance, such as postmodernism or post structuralism, were beginning to seem dated, but performance continued to renew itself, accommodating with equal ease to such new areas of interest as cultural studies and post-colonialism.” (2004:204)

## CONCLUSÃO

### **Seguindo a trilha**

A identidade da performance, apesar de ser tão fluida, não desapareceu no tempo, não foi tragada por seu fluxo, continuando a abrir caminhos. Por considerar a performance uma arte potencializadora de desejos e vivências e experimentar

sua capacidade de construir subjetividades, é que me propus a pensar sua amplitude em conceito. Conceito que se configurou também mutante e plural, assim como a arte que lhe dá origem, impossível de ser capturado em totalidade, encontrando-se disperso em seus operadores (o performer, o caráter político, o participante, o corpo, etc) e suas variantes (no teatro, na literatura, nas artes plásticas). É exatamente pela mobilidade e ampla capacidade de disseminação nos diversos campos da arte que a performance pode ser pensada como conceito, que se valida independente do gênero artístico.

Por seu alcance na esfera micropolítica, seu lugar na história da arte é pontual, uma vez que não chega a se instituir como movimento, com princípios definidos ou manifestos, e sim como corte, interrupção, espaço roubado nas malhas do sentido. Na tese, enfrentei o desafio de mapear os parâmetros que tornam possível pensar a performance no escopo conceitual, através da análise de práticas dessa arte que se instala como acontecimento. Na medida do possível, explicitarei características e fiz generalizações. Acredito que, para não incorrer na sistematização redutora ou violar as principais condições de sustentação de meu objeto de estudo, o melhor é evitar pretensões ainda mais conclusivas.

Ao cumprir a proposta que iniciou essa pesquisa, acolhendo as boas descobertas que ela me trouxe, como a intensa entrega à leitura dos textos de Diamela, a notícia da força de suas ações como motivação para a prática artística e o exercício de minha própria escrita, olho para esse ciclo que se encerra com a escrita da tese e para a abertura de um novo que, aos poucos, anuncia outras

realizações. Penso na sistematização da pesquisa da tese sendo publicada num livro sobre performance, na retomada do trabalho na *fitacrepe*, como realizadora, no projeto “Pesquisando Espaços Virtuais”, que me permitirá um mergulho no campo aberto da interface entre performance e novas tecnologias, uma prática a ser, ainda, muito explorada. Afirmo também o desejo de uma atividade docente, de alcance mais amplo, que me permita compartilhar os conhecimentos da pesquisa e a paixão pela performance de forma mais incisiva e gratificante.

As possibilidades estão aí e o trabalho para efetivá-las como acontecimentos é o que me espera e o que eu espero também.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Bibliografia de Diamela Eltit**

*Lumpérica*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1983.

*Por la patria*. Santiago: Las Ediciones del Ornitorrinco, 1986.

*El cuarto mundo*. Santiago: Planeta, 1988.

*El Padre Mío*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

*Vaca sagrada*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

*El infarto del alma*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1994. Textos de Diamela Eltit y fotografía de Paz Errázuriz.

*Los vigilantes*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1994.

*Los trabajadores de la muerte*. Santiago: Seix Barral, 1998.

*Emergencias. Escritos sobre literatura, arte y política*, ed. y pról. Leónidas Morales T. Santiago: Planeta /Ariel, 2000.

*Cuerpos desechables. Relaciones entre poder y sexualidad*.

[http://www.dibam.cl/patrimonio\\_zonas/art\\_cuerpo.htm](http://www.dibam.cl/patrimonio_zonas/art_cuerpo.htm)

Entrevista ao site projeto patrimonio

<http://www.letras.s5.com.istemp.com/eltit220602.htm>

## **Bibliografía sobre Diamela Eltit**

AGOSÍN, Marjorie: "Diamela Eltit o la vocación de lo marginal". *Las hacedoras: mujer, imagen, escritura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993.

ASTROSA, María Eugenia Brito. *Superposiciones, Manchas y Fragmentos en la Escritura de Diamela Eltit y Paz Errázuriz*.

<http://www.letras.s5.com.istemp.com/eltit011102.htm>

BRITO, Eugenia: *Campos minados (literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1990.

BRIZUELA, Natalia. Estado y positivismo en el XIX, o los desertores sociales en la narrativa de Diamela Eltit. *Revista Casa de las Americas*. enero-marzo de 2003.

BURGOS, Elizabeth: "Palabra extraviada y extraviante: Diamela Eltit". *Quimera* 123 (1994): 20-21.

CASTRO-KLARÉN, Sara: "Del recuerdo y el olvido: el sujeto en *Breve cárcel y Lumpérica*". *Escritura, sujeto y transgresión en la literatura latinoamericana*. México: Premiá, 1989.

ENRIQUEZ, Mariana. *Escrito en el cuerpo*.  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-590-2003-06-01.html>

GREEN, Mary. *Diamela Eltit: A Gendered Politics of Writing*.  
<http://www.cf.ac.uk/euros/newreadings/volume6/greenm.html#4>

KLEIN, Eva. *La (auto) representación en ruinas: Lumpérica, de Diamela Eltit*. *Revista Casa de las Americas*. enero-marzo de 2003

KATUNARIC, Cecilia N. *El Quiebre del imaginario femenino literario en Vaca Sagrada de Diamela Eltit*. <http://www.letras.s5.com/de290305.htm>

LAGOS, María Inés (ed.): *Creación y resistencia: la narrativa de Diamela Eltit, 1983-1998*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

LÉRTORA, Juan Carlos (ed.): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993.

MARDONES, Bernardita Llanos. *El sujeto explosionado: Eltit y la geografía del discurso del padre*. *Revista de Literatura e lingüística*, n.10. Santiago, 1997.

MORALES T., Leonidas: *Conversaciones con Diamela Eltit*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

MORALES T., Leonidas. *Gênero y hegemonia em el infarto del alma*. *Cyber Humanitatis*, n.31, 2004.

OLEA, Raquel. *El cuerpo-mujer. Un recorte de lectura na narrativa de Diamela Eltit*. In. LÉRTORA, Juan Carlos (ed.): *Una poética de literatura menor: la narrativa de Diamela Eltit*. Santiago: Para Textos / Editorial Cuarto Propio, 1993.

OLEA, Raquel: *Lengua víbora: producciones de lo femenino en la escritura de mujeres chilenas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

REYES, Marcela. *Eltit y Spivak: dos visiones de la subalternidad*. *El hablador*, n° 9, Setiembre de 2005.

RIMSKY, Cyntia. Diamela Eltit y Paz Errázuriz "Cuando todo naufraga, sólo queda el otro". Revista APSI N° 485. 20 de septiembre de 1994.

POSADAS, Claudia. *Un territorio de zozobra. Entrevista con Diamela Eltit*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/eltit.html>

SANTOS, Susana. "Diamela Eltit: una ruptura ejemplar", *Feminaria Literaria* II, 3, 7. (1992): 7-9.

TOLENTINO, Maria Luiz. *Literatura e Corpo: um estudo da escrita feminina como ato de desterritorialização em Los vigilantes de Diamela Eltit*. Dissertação (mestrado) Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

## **Bibliografia Geral**

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

ARTAUD, Antonin. *Os escritos de Antonin Artaud*. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

ALLIEZ, Eric. *Deleuze Filosofia Virtual*. São Paulo: Ed.34., 1996.

ALLIEZ, Eric. *A Assinatura do Mundo – o que é a filosofia de Deleuze e Guattari?* Rio de Janeiro: Ed.34, 1995.

- ASLAN, Odete (org). *Le corps en jeu*. Paris: CNRS Éditions, 2000.
- AUSLANDER, Philip. *From Acting to performance*. London: Routledge, 1997.
- BAKTHIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1983.
- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento : o contexto de François Rabelais*. São Paulo : Hucitec, [Brasília, D. F.] : Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BARBA & SAVARESE. *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. Campinas: Unicamp, 1995.
- BARTHES, Roland. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro/São Paulo: DIFEL, 1978.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *S/Z uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BASBAUM, Ricardo. *Laura Lima. A artista como predadora*. Trans arts.culture.media n.8, 2000. <http://www.casatriangulo.com/site.htm>
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- BENASAYAG, Miguel. *Manifest du Réseau de Résistance Alternatif*, Périphéries, Janeiro, 2001.
- BENASAYAG, Miguel: *L'amour n'est jamais du côté de l'ordre*. Par Philippe Merlant. <http://www.place-publique.fr/article467.html>
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.165-196.(Obras escolhidas, v.1)

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.197-221.(Obras escolhidas, v.1)

BERTHOLD, Margot. *Historia mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BEY, Hakim. TAZ. Zona Autônoma Temporária. São Paulo: Conrad, 2001.

BHABHA, Homi K. A questão do 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, [s.d.]

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1995.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. (org.) *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. Nova York: Routledge, 1990.

CARLSON, Marvin. Teorias do teatro: estudo historico-critico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARLSON, Marvin. *Performance a critical introduction*. New York: Routledge, 2004.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

CASA NOVA, Vera. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, POSLIT, PUC Minas, 2002.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; MENDIETA, Eduardo. La translocalización discursiva de “Latinoamérica” en tiempos de la globalización. CASTRO-GÓMEZ, Santiago;

COHEN, Renato. *Work in Progress na Cena Contemporânea – Criação, Encenação e Recepção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo e espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

COHEN, Renato. “Xamanismo e performance: Ka e as mitopoéticas de Khlébnikov”. Revista Repertório Teatro e Dança. Universidade Federal da Bahia, 2002.

COHEN, Renato. *Performance e rede: mediações na era da tecnocultura*. <http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/constelacao/textorede.htm>

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA, Mário Sá. *O corpo sem órgãos e o sentido como acontecimento*. In: ASSIS SILVA, Ignácio (org.). *Corpo e sentido – a escuta do sensível*. São Paulo: Unesp, 1996.

CRAGNOLINI, Mónica B. *Nombre e identidad: filosofar en nombre propio*. Ponencia al X Congreso Nacional de Filosofía, Huerta Grande, noviembre de 1999. [http://www.nietzscheana.com.ar/nombre\\_e\\_identidad.htm](http://www.nietzscheana.com.ar/nombre_e_identidad.htm)

CRITICAL ART ENSEMBLE. *Distúrbio Eletrônico*. São Paulo: Conrad, 2001.

CULLER, Jonathan et. Alli. *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor, 1989.

CULLER, Jonathan. *Sobre la desconstrucción*. Madrid: Cátedra, 1992.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2000.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DE MARINIS, Marco. “L’azione efficace nel teatro del novecento – fra sinestesia e cinestesia”. In: Aletria, no.7, 2000.pp.193-206.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *O Anti-Édipo – capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka*, por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal., 1988.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia . Vol. 1, São Paulo: 34, 1995.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia . Vol. 5, São Paulo: 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DERRIDA, Jacques. *Escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

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

DERRIDA, Jacques. *Enlouquecer o subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

DERRIDA, Jacques. *Torre de Babel*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

DUCROT, Oswald. *Actos Lingüísticos*. In. Enciclopédia Einaudi, Linguagem-Enunciação, vol.2. Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

DUCROT, Oswald. *Enunciação*. In. Enciclopédia Einaudi, Linguagem-Enunciação, vol.2. Lisboa: Casa da Moeda, 1984.

DUCROT, O. & TODOROV, T. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fonte, 1993.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELAM, Keir. *The semiotics os theatre and drama*. New York: Methuen an Co. LTDA, 1980.

FARINA, Soledad. Reflexiones en torno a emergencia de una escritura femenina. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloísa. *¿ Nosotras latinoamericanas?* Estudos sobre gênero e raça. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1987.

FAVARETTO, Celso. *A invenção de Helio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *Theatrum Philosophicum*, in *Nietzsche, Freud e Marx*. São Paulo: Ed. Princípio, 1997.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1 – A vontade de saber*. São Paulo: Graal, 2003.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços*. Conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967.  
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=169&secao=anarquitectura>

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. La literature au second degré*. Paris : Seuil, 1982.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the present*. New York, Thames and Hudson, 1988.

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. *En defensa del arte del performance*. Horizonte Antropológico, v.11, n.24. Porto Alegre jul./dez., 2005.

GOTO, Newton. *SENTIDOS (E CIRCUITOS) POLÍTICOS DA ARTE: Afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura*. EPA! Curitiba, 16 de novembro de 2005.  
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=250&secao=artefato>

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. "O performer". "De la compañía teatral a el arte como vehículo." *Revista Máscara*. Ano 3, n.11-12. México, 1993.

GUATARRI, Felix. *Caosme. Um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

GUATARRI & ROLNIK. *Micropolíticas. Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUINSBURG, Jacó. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUTIÉRREZ, Lois. *Ecosistemas del acontecimiento*.  
<http://www.sitioweb.com/sitio3/wdocu/lois.html>

- GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- HARDT, Michael. Gilles Deleuze, um aprendizado em filosofia. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.
- HELBO, André. *Semiologia da representação*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HIDELBRANDO, Antonio et al. *O corpo em performance*. Belo Horizonte: NELAP/FALE/UFMG, 2003.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. (Humanitas).
- JAMESON, Fredric. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno*. Trad. e org. Ana Lúcia Almeida Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- JAMESON, Fredric. Third world literature in the era of multinational capitalism. *Social Text*, New York, n.15, p.65-88, 1986.
- JONES, Amelia. *Body art. Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota, 1998.
- KAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação. A ciência a sociedade e a cultura emergente*. São Paulo: Cultrix, 1982.
- KING, Kenneth. "Por um teatro de dança transliteral e transtécnico." In: BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipación y deferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- LELOUP, Jean-Yves, *O Corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*. Petrópolis: Vozes, Petrópolis, 1998.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e Modernidade: as formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LINS, Daniel. *Antonin Artaud. O artesão do corpo sem órgãos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno*, trad. Ricardo Correia Barbosa, Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

MACHADO, Arlindo *Maquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* Ed.USP, 1993.

MALDONADO, Sandra. *Entrevista com Raúl Zurita*.  
[http://www.poesias.cl/reportaje\\_zurita.htm](http://www.poesias.cl/reportaje_zurita.htm)

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Bordas rarefeitas da linguagem artística: performance suas possibilidades em meios tecnológicos*.  
<http://www.corpos.org/papers/bordas.html>

MELENDI, Maria Angélica. *Desvios e aproximações*.  
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=230&secao=artefato>

MELO, Fábio Fonseca. *Uma sinestésica trans-consciência com ciência*. Campinas, 1998. <http://www.iar.unicamp.br/~projka/>

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Martins Fonte, 1991.

MIGNOLO, Walter. *Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción*. Revista Latinoamericana de Crítica Literária. Lima/Berkeley, vol. 41, 1995, pp-9-31.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: Obra-Trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

NEUSTADT, Robert. *Con Fusing Signs and Postmodern Positions: Spanish American Performance, Experimental Writing, and the Critique of Political Confusion*. New York: Routledge, 1999.

NOTH, Winfried. & SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

OYARZÚN, Kemy. *Estúdios de gênero: saberes, políticas, domínios*. Revista de Crítica Cultural, n.12, Julho, 1996.

PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Trad. Desiderio Navarro. La Habana: Casa de las Américas-Embajada de Francia, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIÑERO, Gabriela. *Mínimo 9: Arte y Resistencia*.  
<http://aurelio.arte-redes.com/web-ind/minimonueve.html>

RAVETTI, Graciela. *El desplazamiento de paradigmas tradicionales en el debate latinoamericano contemporáneo*. In. Caligrama – Revista de Estudos Românicos. V.3, 1998, pp. 93-104.

RAVETTI, Graciela. *O performático como uma forma do político na cultura contemporânea*. Comunicação Apresentada no I Encontro de Performance e Política as Américas. Rio de Janeiro, julho de 2000.

RAVETTI, Graciela. *Em estado de tradução: Manuel Puig e Lars Von Trier*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, n.8, p.234-242, 2001.

RAVETTI, Graciela. *Notas sobre a construção de um imaginário pós-ditatorial no Brasil, Argentina e Chile*. In. MENDES, Eliana Amarante de Mendonça; OLIVEIRA, Paulo Motta; BENN-IBLER, Veronika. (Org.). O novo milênio: interfaces linguísticas e literárias ... BELO HORIZONTE, 2001, v. 1, p. 331-339.

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

RICHARD, Nelly. *La estratificación de los márgenes*. Sobre arte, cultura y políticas, Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

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

RICHARD, Nelly, "Latinoamérica y la posmodernidad". *Posmodernidad en la periferia*. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural. Eds. Hermann Herlinghaus y Monika Walter. Berlín: Editorial Langer Verlag, 1994: 210-222.

RICHARD, Nelly. "Women's Art Practices and the Critique of Signs". *Beyond the Fantastic*. Contemporary Art Criticism from Latin America, 1996: 145-151.

RICHARD, Nelly: *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura e política*. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ROLNIK, Sueli. *O corpo vibrátil de Lygia Clark*. In. Mais! Folha de São Paulo, 30 de abril de 2000.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTANELLA, Lúcia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTANELLA, Lúcia. *Cultura e artes do pós-humano*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARDUY, Severo. "El Barroco y el Neobarroco". *América Latina en su Literatura*, ed. César Fernández Moreno, México: Siglo Veintiuno Editores, 1990: 167-184.

SARDUY, Severo. *Ensayos Generales sobre el Barroco*, México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theatre*. Nova York: Hawthorn Books, 1973.

SCHECHNER, Richard. *By Means of Performance Intercultural Studies of Theater and Ritual*, Cambridge University, 1990.

SCHECHNER, Richard. *Writings on culture and performance*. New York: Routledge, 1993.

SENRA, Stella. *Tela Pele*. In. Mais! Folha de São Paulo, 30 de abril de 2000.

SILVA, Armando Sérgio. *Oficina: do Teatro ao Te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade? In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 187-205.

SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STATES, Bert States. "Performance as Metaphor". *Theatre Journal*: março, 1996.

TAVARES, Carlos. *O que são comunidades alternativas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

TAYLOR, Diana. *Negotiating performance*. Durham: Duke University Press, 1994.

TAYLOR, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles os Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Durham: Duke University Press, 1997.

TEIXEIRA, João Gabriel L. C. e GUSMÃO, Rita (org.), *Performance, cultura e espetacularidade*, Ed. Universidade de Brasília, Brasília, 2000.

TODOROV, T. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

TROYA, Illion. *Fragmentos da vida do Living Theatre*. Ouro Preto: Festival de Inverno da UFMG, 1993.

UBERFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Relógio d'água, 1992.

VENTURELLI, Suzete. *Arte: espaço\_tempo\_imagem*. Brasília: Editora UnB, 2004.

VIANA, Nildo. *Debord e a sociedade de espetáculo*.  
<http://www.rizoma.net/interna.php?id=140&secao=potlatch>

VILLAÇA, Nízia & GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

VIRMAUX, Allan. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

### **Performances, ações e vídeos**

*¡Ay Sudamérica!*, C.A.D.A, Chile, 1981.

*Border Brujo* Guillermo Gómez-Peña, E.U.A-México, 1990.

- Costumes*, Laura Lima, Brasil, 2002.
- Cruci-Fiction Project*, Guillermo Gómez-Peña, E.U.A-México, 1994.
- desenhando com terços*, Márcia X, Brasil, 2003.
- escrache*, H.I.J.O.S, Argentina, s/d.
- Gracias Señor*, Grupo Oficina, Brasil, 1971-2.
- El Padre Mio*, Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld, Chile, 1989.
- FMI*, Brígida Campos, coletivo PORO, Brasil, 2002.
- imagine*, coletivo PORO, Brasil, 2004.
- Ka*, Renato Cohen, 1998.
- O Legado de Caim: Rituais e visões de transformação*, Living Theatre, E.U.A.-Brasil, 1971.
- Mexterminator and Cyber Vato*, Guillermo Gómez-Peña, E.U.A-México, 1997.
- O Nervo da Flor de Aço*, Marcelo Gabriel, Brasil, 1996.
- NO +*, C.A.D.A, Chile, 1983-4.
- Nostalgia do corpo*, Clarck, Brasil-França, 1965-88.
- Nostalgia do corpo-coletivo*, Clarck, Brasil-França, 1965-88.
- Propaganda Política dá Lucro*, Marcelo Terça-nada!, coletivo PORO, Brasil 2002.
- Para no morir de hambre en el arte*, C.A.D.A, Chile, 1979.
- Paradise Now*, Living Theatre, E.U.A., 1968.
- Homem= Carne Mulher = Carne*, Laura Lima, Brasil, 2002.
- ¿Quién viene com Nelson Torres?*, Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld, Chile, 2001.
- Roupa-Corpo-Roupa*, Lygia Clarck, Brasil, 1968.
- Traspaso Cordillerano*, Diamela Eltit e Lotty Rosenfeld, Chile, 1981.
- Zona de dolor*, Diamela Eltit, Chile, 1985.

**Sites consultados**

<http://arte.coletivos.zip.net>

<http://www.canalcontemporaneo.art.br>

<http://www.casadelasamericas.com>  
<http://www.corocoletivo.org>  
<http://www.bijari.com.br>  
<http://www.givideo.org>  
<http://www.hijos-capital.org.ar/>  
<http://www.iar.unicamp.br/~projka/>  
<http://www.itaucultural.org.br/>  
<http://www.letras.s5.com>  
<http://www.livingtheatre.org>  
<http://www.lugarteatral.com.ar>  
<http://www.marciax.uol.com.br/index.asp>  
<http://www.memoriachilena.cl>  
<http://www.midiaindependente.org/>  
<http://www.nietzscheana.com.ar/>  
<http://www.orlan.net>  
<http://www.permacultura.org.br/>  
<http://poro.redezero.org>  
<http://www.recombo.art.br>  
<http://www.pochanostra.com/>  
<http://www.robertwilson.com>  
<http://www.stelarc.va.com.au>  
<http://www.rizoma.net>  
<http://www.umatic.cl>

<http://www.zuvuya.net>