

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**Faculdade de Letras**

***HAIKAI E PERFORMANCE:***  
**IMAGENS POÉTICAS**

**ROBERSON DE SOUSA NUNES**

**Belo Horizonte**

**2011**

**Roberson de Sousa Nunes**

***HAIKAI E PERFORMANCE:***  
**IMAGENS POÉTICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade  
Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção  
do título de Doutor em Literatura Comparada.

Área de concentração: Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dra. Sara Del Carmem Rojo de La Rosa

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2011**



Esta tese é dedicada a uma grande história de amor...

*Eu seguro a minha mão na sua / e você segura a sua mão na minha /  
para que juntos nós possamos fazer aquilo que eu não consigo fazer  
sozinho.*

(prece anônima)

## AGRADECIMENTOS

À Sara Rojo, por me orientar no meu percurso acadêmico, da graduação ao doutorado, estimulando-me na pesquisa, com rigor e afeto;

À minha mãe, à minha avó, aos meus irmãos, tia(o)s, primo(a)s, que estiveram sempre a meu lado, amando-me, incondicionalmente;

A Marcelo Miyagi, por aprendermos juntos que o amor e a fé nos faz renascer a cada dia, e que a arte e a literatura tornam nossas vidas cada vez e sempre mais possíveis;

Aos integrantes do Coletivo Pulso: Elisa Belém, Marcelo Miyagi, Marcos Edson, Flávio Ferreira, Jeane Doucas, Daniel Antônio, Gustavo Baracho, Letícia Castilho, Gregory Melo, Sarasvat, Mariana Diniz, Henrique Machado e outros artistas e técnicos que por ali passaram, sem os quais não seria possível concretizar o *HAIKAI*;

Aos colegas do Centro Pedagógico da EBAP/UFGM, especialmente, ao Núcleo de Arte (Eliette Aleixo, Tales Bedeschi, Patrícia Alves, Cristiane Lima, Leandro Acácio, Andréia Baruqui), em que se reúnem os companheiros de luta pela arte na escola;

À Diana Taylor, pela supervisão, durante meu estágio como *Visiting Scholar*, no *Department of Performance Studies*, da *New York University*;

À CAPES, pela concessão da Bolsa PDEE para o referido estágio;

À Leda Martins, pelo carinho, cuidado e atenção, sobretudo, no período que estivemos juntos em Nova York;

Ao corpo docente e aos funcionários do Pós-Lit, pela competência e dedicação;

A Bernardo Amorim, meu amigo, que trabalhou minuciosamente na revisão da tese;

A Rogério Baeta, por me dar a mão, muitas vezes, para procurar o caminho da luz;

Aos meus amigos, Jeane Doucas, Carlos Sperber, Papoula Bicalho, Ione de Medeiros, Mônica Ribeiro, Leandro Acácio, Marcelo Cordeiro, Alex Silva, Luciana Moreno, Carolina Valverde, Dáfani Nardi, Olivier Bonnin, Quiá Rodrigues, Tiago Gambogi, Fernando Lima, Many Vasconcelos, Lilian Dietze, Aline Andrade e Selma Trevino, pelo carinho e palavras de acalento;

Às pessoas que contribuíram de maneira prática com este trabalho: Helen de Myranda, Álvaro Barbonaglia, Bruno Madeira, Paulo Franchetti, Suzi Sperber, Fernando Mencarelli e Abigail Levine;

Aos professores: Vera Casa Nova, Carlos Gohn, Ana Bulhões, Alex Beigui, Marcos Alexandre e Luciene Almeida, que se disponibilizaram prontamente a participar da banca de avaliação desta tese.

A uma força maior, que me guiou até aqui e continuará a me guiar;

A todos vocês e a outros, que de alguma forma me impulsionaram neste caminho, fica a minha mais sincera gratidão!

*[...] que é que há de se fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação?*

Clarice Lispector

*O haikai é para mim humano, absolutamente humano.*

Roland Barthes

## RESUMO

Esta tese se dedica a estudos sobre o *haikai* e a performance, buscando estabelecer pontos de interseção entre aquela espécie de poesia japonesa e este campo de ação e reflexão, onde se conjuga a teoria e a prática. A partir de percursos referenciais a respeito de ambas as formas, a pesquisa procura criar uma interlocução entre os modos de pensar ocidental e oriental, voltados aos fazeres artísticos, no intuito de permeabilizar conceitos e práticas, e de contribuir para uma crítica performática atualizada e transdisciplinar. Os trabalhos de arte tomados como exemplos, neste estudo, correspondem ao desejo de se ilustrar tendências que se expressam nos espaços limiares entre os campos da *performance art*, da poesia, do teatro, da dança, da música, das artes plásticas, da fotografia, do cinema, etc. A tese se realiza com base numa tradição experimentalista, em arte, que atravessa o século XX, reagindo a ou dialogando com os contextos culturais e sociais em que se manifesta. Tendo se originado desde a criação da performance poético-cênica *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*, o trabalho investe na conexão paradoxal entre práticas performáticas, imagéticas e efêmeras, e o registro poético e acadêmico.

## ABSTRACT

This thesis is dedicated to studies on *haiku* and performance, aiming to establish intersection points between the former, a kind of Japanese poetry, and the latter, a field of action and reflection which combines theory and practice. Starting from reference pathways regarding both forms, the research seeks to generate a dialogue between Western and Eastern ways of thinking, focused on artistic doings, in order to merge concepts and practices, and to contribute to the emergence of an up-to-date, transdisciplinary performatic critic. The art works used as examples in this study aimed to demonstrate trends expressed on the boundaries of the following fields: performance art, poetry, theater, dance, music, visual arts, photography, cinema, etc. The thesis was based on the experimentalist tradition in arts pervasive during the twentieth century, and reacted to, or dialogued with, the cultural and social contexts in which this tradition manifests itself. Having originated from the creation of the poetic and theatrical performance, *HAIKU – only clouds swim at the bottom of the river*, the work focused on the conflicting connection between performative, pictorial, transient practices, and the poetic, academic record.

## LISTA DE FIGURAS

|   |     |
|---|-----|
| FIGURA 1 – <i>Songs of Ascension</i> .....                                | 150 |
| FIGURA 2 – <i>Homeland</i> .....  | 153 |
| FIGURA 3 – <i>The Artis Is Present</i> .....                              | 161 |
| FIGURA 4 – <i>Cut Piece</i> .....   | 163 |
| FIGURA 5 – <i>Reinvention of Yoko Ono’s Cut Piece</i> .....               | 164 |
| FIGURA 6 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> .....  | 167 |
| FIGURA 7 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> .....  | 170 |
| FIGURA 8 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> .....  | 172 |
| FIGURA 9 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> .....  | 180 |
| FIGURA 10 – Kazuo Ohno.....   | 187 |
| FIGURA 11 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> ..... | 188 |
| FIGURA 12 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> ..... | 193 |
| FIGURA 13 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> ..... | 194 |
| FIGURA 14 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> ..... | 195 |
| FIGURA 15 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> ..... | 201 |
| FIGURA 16 – <i>HAIKAI – Somente as nuvens nadam no fundo do rio</i> ..... | 203 |

## SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>14</b>  |
| <b>1 – DO <i>HAIKAI</i> JAPONÊS À POESIA CONCRETA BRASILEIRA ..</b>   | <b>28</b>  |
| 1.1 – Origens do <i>haikai</i> .....  | 28         |
| 1.2 – A Escola de Bashô .....   | 33         |
| 1.3 – O Zen-Budismo .....   | 41         |
| 1.4 – O <i>haikai</i> visto pelo estrangeiro.....   | 50         |
| 1.5 – O <i>haikai</i> no Brasil .....   | 60         |
| 1.6 – A poesia concreta e o <i>haikai</i> .....   | 73         |
| <b>2 – PERFORMANCE: práticas teóricas e ações práticas .....</b>  | <b>86</b>  |
| 2.1 – Estudos de performance .....  | 86         |
| 2.2 – Performance e contextos sociais, políticos e culturais .....  | 94         |
| 2.3 – O ritual visto como performance .....   | 100        |
| 2.4 – <i>Performance Art</i> .....  | 111        |
| <b>3 – <i>HAIKAI</i> &amp; PERFORMANCE: entrecruzamentos possíveis .....</b>  | <b>138</b> |
| 3.1 – Parâmetros contextuais para <i>performance (art)</i> , hoje .....   | 138        |
| 3.2 – Experiências limítrofes . .....   | 146        |
| 3.3 – <i>HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio: uma performance poético-cênica, dentro do universo do haikai</i> ..... | 167        |
| <b>CONCLUSÃO .....</b>  | <b>206</b> |
| <b>REFERÊNCIAS .....</b>  | <b>214</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>   | <b>232</b> |



## INTRODUÇÃO

*A mente é como um espelho iluminado;  
Empenhai-vos em mantê-la sempre limpa  
Sem deixar que nela se junte o pó.<sup>1</sup>*

Esta tese nasceu da vontade de refletir teoricamente sobre o espetáculo *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*, no qual atuei como performer e coordenador, no período de 2006 a 2009. A pesquisa se inicia com o estudo das origens e características do *haikai* japonês, desenvolvendo-se, a seguir, com o foco nos estudos de performance, pensando, mais especificamente, nos campos da *performance art*. O *corpus* teórico do trabalho é construído a partir da reflexão sobre ícones, que julgo fundamentais para o entendimento da poesia *haikai* e da performance, os quais permitem que se crie relações comparativas entre ambas as formas, sob aspectos críticos, literários, analíticos e práticos (tanto acerca do escrever o *haikai* quanto do fazer a performance).

A tese é guiada por algumas perguntas centrais. Entre elas, que conduzirão o desenvolvimento do trabalho, cito: Como este curto poema japonês, o *haikai*, teria chegado ao Ocidente, através de traduções para as línguas inglesa, francesa, espanhola, portuguesa, etc.?; Como e por que o caráter lacônico, a visualidade e o efeito imagístico – inerentes ao estilo da escrita ideogramática do *haikai* – despertaram o interesse de artistas e pesquisadores, em diversas áreas, quando da abertura do Japão para o Ocidente (Era Meiji, 1868-1912)?; Especificamente, no Brasil, como as estruturas literárias do *haikai* dialogaram com importantes marcos da nossa poesia, como a poesia pau-brasil, de Oswald de Andrade, e a poesia concreta (Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari)?; Que influências as vanguardas históricas europeias teriam exercido sobre o modernismo brasileiro, repercutindo na literatura, nas artes plásticas, no cinema, na música, etc., ao longo do século XX?; Que heranças os movimentos de vanguarda teriam deixado, também, para a *performance art*, despontada como linguagem, nos EUA, nos anos de 1970?; Como os estudos de performance se inserem nos contextos sociais, políticos, culturais, econômicos, históricos, etc., interferindo crítica, teórica e praticamente nas relações cotidianas e discursivas, que se organizam dentro e fora das estruturas institucionais?; Que ligações poderiam haver entre o *haikai* e a performance, partindo da ideia de ritual e de princípios como efemeridade, instantaneidade, visualidade e permeabilidade arte-vida-cotidiano?; Que características do *haikai* (justaposição de ideias e imagens, presença no aqui e agora, lacunas

---

<sup>1</sup> SHEN-HSIU *apud* SUZUKI, 2001, p. 15.

a serem preenchidas pelo receptor, entre outras) estão presentes, também, em determinados exemplos de performances de arte?; Em se tratando de *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*, de que modo se pode comparar, analiticamente, o poema escrito ao que chamarei de um poema cênico-performático?; Como os paradigmas do século XX, apontados aqui, são apropriados, revistos e refeitos, através de um procedimento de *work in progress* (ou *work in process*)<sup>2</sup>, no princípio do século XXI?

Estas e outras questões serão trabalhadas no decorrer dos três capítulos que compõem o corpo desta tese. O primeiro deles é dedicado ao estudo do *haikai*, o segundo aos estudos de performance, o terceiro, através de exemplos práticos de obras artísticas, dedica-se aos entrecruzamentos possíveis entre *haikai* e performance.

No primeiro capítulo, acompanho o percurso do *haikai*, investigando desde o seu surgimento, no Japão, até a relação com a poesia concreta, no Brasil. No que diz respeito a este ponto, identifico, inicialmente, que o *haikai* se origina do *tanka*, um tipo de poema curto, que predominava na arte poética do Japão do século XVI. O *tanka* era estruturado em versos de 5-7-5/7-7 sílabas. O primeiro terceto, 5-7-5, é que vai constituir, mais tarde, o que hoje se conhece como *haikai*, *hai-kai*, *haikai*, *haiku* ou *hokku* (tópico 1.1). Originalmente, a forma poética do *haikai* obedece a esta composição fixa de três linhas, em uma combinação métrica e rítmica que soma 17 sílabas. Nas traduções para o português, muitas vezes, estas combinações originais acabam se perdendo, dando lugar a diferentes soluções, como será observado, ao longo deste trabalho.

Um *haikai* é um poema conciso, que aborda temas simples, frequentemente ligados à natureza, com economia verbal e objetividade. O mais importante nome do *haikai* japonês é Matsuo Bashô (1644-1694), seguido de Yosa Buson (1716-1784), Kobayashi Issa (1763-1828), Uejima Onitsura (1660-1738), entre outros. O mestre Bashô<sup>3</sup> elevou o *haikai* a um ideal estético de simplicidade, espontaneidade e aperfeiçoamento espiritual, transformando-o em prática de vida (tópico 1.2). É Octavio Paz, em seu ensaio “A poesia de Matsuo Bashô”, de 1954, quem afirma: “O haiku não só é poesia escrita – ou, mais exatamente, desenhada – como é também poesia vivida, experiência poética recriada. Com enorme delicadeza, Bashô não nos diz tudo: limita-se a entregar-nos alguns elementos, os suficientes para acender a

<sup>2</sup> Cito Renato Cohen: “O procedimento *work in process* está associado a paradigmas emergentes de ciência e do campo de linguagem, e se, por um lado, desconstrói sistemas clássicos de narrativa (construção aristotélica, uso de trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades), está, de outro modo, norteado por estruturas de organização (uso de *leitmotive*, sincronidades, aleatoriedade, linguagens ‘irracionais’ e outros procedimentos nomeáveis).” (COHEN, 2004, p. 20).

<sup>3</sup> Sobre o nome do mestre, explica Marques: “Entre uma andança e outra, aos 38 anos, morou provisoriamente numa cabana em Fukagawa, diante de uma plantação de bananeiras (*bashô-on*), o que explica seu apelido.” (MARQUES, 2001, p. 32).

chispa.”<sup>4</sup> Um *haikai* sempre deixa um espaço aberto para uma reflexão, como um *koan* Zen<sup>5</sup>. As relações entre o *haikai* de Bashô e o Zen-Budismo<sup>6</sup> serão exploradas, aqui (tópico 1.3), no intuito de se contextualizar o *haikai* dentro da filosofia oriental, mais especificamente, dentro da cultura japonesa, em que vigora uma interação ética e estética, uma conjugação de vida e arte (princípios fundadores, também, da performance).

A partir do final do século XIX, diversos artistas e estudiosos ocidentais, de diferentes áreas, voltaram-se para a cultura nipônica, em busca de novas referências filosóficas, técnicas de trabalho e modos de viver e pensar as relações entre arte e vida. Este contato mais direto com o Extremo-Oriente acontece somente com o fim da rigidez do período Tokugawa (1615-1867), no Japão. No tópico 1.4, pesquiso como o *haikai* foi visto, inicialmente, pelos ocidentais, tomando como referência os estudos de Ezra Pound (1885-1972), com especial destaque para o desenvolvimento do método ideogrâmico, baseado nas escritas chinesa e japonesa, encontrados em seu *ABC da literatura* e na sua revisão do ensaio *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*<sup>7</sup>, de Ernest Fenollosa (1853-1908). A estrutura ideogrâmica de superposição de elementos, que caracteriza o *haikai*, pode ser reconhecida no poema imagista ou vorticista<sup>8</sup>, de Pound, que se dedicou, igualmente, ao estudo da estrutura do teatro Nô<sup>9</sup>. De acordo com Franchetti: “O descobrimento do teatro Nô foi decisivo para Pound, que viu aí a possibilidade de estender o princípio ideogramático de composição a um poema longo, uma vez que, segundo ele, uma peça Nô é algo como um *hokku* amplificado.”<sup>10</sup> As relações entre o *haikai* e o Nô, estabelecidas por Donald Keene, levam Haroldo de Campos a concluir o seguinte:

‘O Nô providencia um molde soberbo para um poeta dramático. Em certo sentido é um equivalente amplificado do rarefeito *haikai*, apresentando apenas os momentos de maior intensidade, como a sugerir o resto do drama. Como o *haikai*, também o Nô

<sup>4</sup> PAZ, 1995, p. 49.

<sup>5</sup> São palavras de Umberto Eco: “O mestre Zen obriga o discípulo a refletir sobre o *koan*, o enigma sem solução do qual deverá surgir a derrota da inteligência, e a iluminação.” (ECO, 1986, p. 213).

<sup>6</sup> Para se ter uma ideia desta relação, lembro o que diz Marques: “O fato de Bashô ser budista é fundamental para compreender as ligações profundas entre o *hai-kai* e a filosofia Zen. Como afirma Blyth, um dos maiores estudiosos e tradutores de *hai-kai*, ‘se dizemos que o *hai-kai* é uma forma de zen-budismo, não quer dizer que afirmemos que o *hai-kai* pertença ao zen, mas sim que o zen pertença ao *hai-kai*.’” (MARQUES, 2001, p. 34).

<sup>7</sup> Originalmente intitulado *The Chinese written character as a medium for poetry*, o texto se encontra traduzido para o português por Haroldo de Campos, em *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. (Cf. CAMPOS, 2000, p. 109-148).

<sup>8</sup> Cito Haroldo de Campos: “Donald Keene, especialista em literatura japonesa, confirma a percepção poundiana do Nô como ‘imagem unificadora’, como ‘vortex’ (‘o ponto de máxima energia’), cuja estrutura seria paralela à de um poema imagista e/ou do *haikai*. (CAMPOS, 1977, p. 57-58).

<sup>9</sup> Relações entre o poema *haikai* e a cena Nô estarão postas no tópico 3.3 desta tese, quando se analisa *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*.

<sup>10</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 42-43.

possui dois elementos, sendo que o intervalo entre a primeira e a segunda aparição do dançarino principal desempenha a função do corte no *haikai*, devendo o auditório suprir o elo entre ambas.’ E que outra coisa ocorre com a ‘*épica sem enredo*’ (‘plotless epic’), realizada por E. P., onde, da catalisação de elementos em torno de focos de interesse ou vórtices, emerge, afinal, o imenso ideograma da cosmovisão poundiana, irreduzível a um desenvolvimento tradicional, de progressão linear, sob o esquema princípio-meio-fim?<sup>11</sup>

Outras referências e abordagens sobre o *haikai*, fora do Japão, são trabalhadas a partir de perspectivas cinematográficas, expostas por Andrei Tarkovski, em *Esculpir o tempo* (1998), e por Sergei Eisenstein, em *A forma do filme* (1990). Segundo Tarkovski, a principal contribuição do *haikai*, para seu cinema, estaria na apropriação da capacidade de observação que o poeta demonstra em captar sensivelmente um momento, registrando-o como que num quadro poético sintético e pontual. Eisenstein, por sua vez, demonstrou interesse pelo laconismo e pelo potencial imagético do *haikai*, assim como pelo seu caráter de incompletude, tendo em vista os significados que devem ser preenchidos pelo leitor. O método de montagem de Eisenstein implica uma colisão de imagens, que necessitam, também, da participação do espectador, para que se complete o seu sentido.

Esta participação do receptor, provocada pela justaposição de signos e formas, com efeitos imagísticos, está, de fato, presente na cena haicaística, sendo desenvolvida, também, por Roland Barthes, em *A preparação do romance I* (2005). Neste livro, encontram-se muitas reflexões a respeito do *haikai*, entre as quais destacarei as considerações sobre a tipografia e os espaços em branco deixados sobre a página. Para Barthes, o leitor é atraído pelo aspecto visual e espacial diferenciado deste “ato mínimo de enunciação”<sup>12</sup>, que “exerce sobre nós uma fascinação – não pela métrica, mas por seu tamanho, sua tenuidade, isto é, metonimicamente, pela aeração com que ele gratifica o espaço do discurso”<sup>13</sup>.

A técnica do *haikai*, incorporada aos procedimentos críticos, teóricos e poéticos de Ezra Pound, ao princípio de montagem de Eisenstein e às explanações de Barthes, pode ser reconhecida em dois momentos importantes da poesia brasileira: na poesia pau-brasil, de Oswald de Andrade, desenvolvida na década de 1920 (tópico 1.5), e na poesia concreta, surgida nos anos de 1950 (tópico 1.6). Haroldo de Campos aponta a relação entre os concretistas, a poesia de Oswald, o *haikai* e a poética de Pound:

<sup>11</sup> KENNE *apud* CAMPOS, 1977, p. 58.

<sup>12</sup> BARTHES, 2005, p. 47.

<sup>13</sup> BARTHES, 2005, p. 53-54.

Lição dos ‘A Few Dont’s’ do Manifesto imagista de Pound, somada em nossa tradição poética, à ‘sinceridade total e sintética’, ao ‘obter em comprimidos minutos de poesia’, que, no dizer de Paulo Prado (e sempre lembrando o *haikai* japonês: ‘le poete japonais / essuie son couteau: / cette fois l’élouquence est morte’), caracterizam a *poesia pau brasil* de Oswald de Andrade (esta, por si só, um tributo à técnica do ideograma...) <sup>14</sup>

Ponto fundamental deste trabalho é a pesquisa sobre como a forma dos *haikais*, proveniente das escritas ideogramáticas chinesa e japonesa, dialoga com aspectos das poéticas modernista e concretista brasileiras, contribuindo para a revolução formal que, a partir daqueles momentos, provocou um trânsito livre entre signos verbais e não verbais. O estudo destas formas da poesia brasileira, que primam pela visualidade, abre caminhos para a análise de processos de “tradução intersemiótica” <sup>15</sup>, de que é um exemplo específico a passagem dos *haikais* escritos ao poema cênico-performático *HAIKAI* (tópico 3.3).

No segundo capítulo, desenvolvo um panorama dos estudos de performance, tomando como referência o arcabouço teórico pesquisado, por mim, no *Department of Performance Studies*, da *Tisch School of Arts*, da *New York University*, de setembro de 2009 a junho de 2010. Está presente, nesta parte do trabalho, o estudo dos conceitos de performance (2.1) e das relações contextuais (2.2) através das quais este campo de conhecimento estabelece os seus diálogos, em vias de mão-dupla. A condição liminar da performance, situada entre ritual, cotidiano, representação/presentação (2.3), expõe seu caráter de transgressão e rompimento com o *establishment* e com os poderes hegemônicos, nos campos político, social, antropológico, cultural e artístico <sup>16</sup>. Conceitos como “comportamento restaurado” <sup>17</sup> (Richard Schechner) e “arquivo e repertório” <sup>18</sup> (Diana Taylor) estarão, aqui, na base de algumas discussões sobre a performance. Interessa-me, neste ponto, mais propriamente, pensar como

<sup>14</sup> CAMPOS, 1977, p. 59-60.

<sup>15</sup> Acerca desta expressão, cito Jakobson: “A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais.” (JAKOBSON, 2003, p. 65).

<sup>16</sup> São palavras de Cohen: “A expressão artística *performance*, como uma *arte de fronteira*, no seu contínuo movimento de ruptura com o que pode ser denominado arte-estabelecida, [...] acaba tocando nos tênues limites que separam vida e arte.” (COHEN, 2002, p. 38).

<sup>17</sup> Eis o que diz Schechner sobre o conceito: “Restored behavior is symbolic and reflexive: not empty but loaded behavior multivocally broadcasting significances. These difficult terms express a single principle: The self can act in/as another; the social or transindividual self is a role or set of roles. Symbolic and reflexive behavior is the hardening into theater of social, religious, aesthetic, medical, and educational process. Performance means: never for the first time. It means: for the second to the *n*th time. Performance is ‘twice-behaved behavior’.” (SCHECHNER, 1985, p. 36) [O comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não é vazio, mas carregado de significações disseminadas polifonicamente. Estes termos difíceis expressam um único princípio: O *self* pode atuar em/como um outro; o *self* social ou *transindividual* é um papel ou um conjunto de papéis. O comportamento simbólico e reflexivo é o robustecimento no seio do teatro dos processos sociais, religiosos, estéticos, médicos e educacionais. Performance significa: nunca pela primeira vez. Quer dizer: da segunda para a enésima vez. A performance é ‘comportamento duas vezes realizado’.] Todas as traduções que integram o corpo desta tese são de minha responsabilidade.

<sup>18</sup> O repertório, segundo Diana Taylor, “preserva a memória do corpo”, que se contrapõe à memória do arquivo (registros, documentos, filmes, etc.). (Cf. TAYLOR, 2002, p. 13-45).

as teorias se relacionam com a *performance art* (tópico 2.4), vista como expressão aglutinante de um tipo de arte de resistência, em diálogo com outros movimentos, antecessores e contemporâneos (*Happenings, Fluxus, Environmental Theatre*), e em consonância com as novas tecnologias, desenvolvidas ao longo das últimas quatro décadas. A *performance art* traz, em sua concepção primeira, o esgarçamento dos limites entre vários campos disciplinares, constituindo um campo intersemiótico. De acordo com Sara Rojo, a *performance art*, surgida nos anos de 1970, congregando “atores, instalação e vídeo”, configura-se como uma “expressão artística na qual se rompem os limites estabelecidos entre gêneros e se cria um objeto interzonas”<sup>19</sup>.

Sendo a *performance art*, por excelência, de natureza múltipla, ela comunga com princípios filosóficos menos arbitrários do que os tradicionais e com as práticas intuitivas das filosofias orientais (com destaque, aqui, para o Zen<sup>20</sup>, que fascinou nomes da vanguarda norte-americana, como John Cage<sup>21</sup> e os representantes *beats* da contracultura, atuantes na contramão do *american way of life* – tópicos 2.4 e 3.1). Dentro de uma perspectiva multidisciplinar, através do exercício da indeterminação<sup>22</sup> e da convivência entre paradoxos, a performance, no Ocidente<sup>23</sup>, como uma linguagem experimental, em constante atualização, encontra-se, segundo Renato Cohen, mais distante da lógica matemática cartesiana<sup>24</sup> e mais próxima da tradição oriental:

---

<sup>19</sup> Cf. ROJO, 2005, p. 54.

<sup>20</sup> Cito Umberto Eco: “Uma característica fundamental tanto da arte quanto da não-lógica Zen é a recusa da simetria. A razão disso é intuitiva: afinal, a simetria representa um módulo de ordem, uma rede lançada sobre a espontaneidade, o efeito de um cálculo, e o Zen tende a deixar crescer os seres e os eventos sem preordenar os resultados.” (ECO, 1986, p. 210).

<sup>21</sup> Novamente, Eco tem algo a dizer: “Cage é o profeta da desorganização musical, o sumo-sacerdote do acaso: a desagregação das estruturas tradicionais, que a nova música serial procura com uma decisão quase científica, encontra em Cage um eversor desprovido de qualquer inibição. [...] antes de ser visto como músico de vanguarda, deve ser encarado como o mais importante dos mestres Zen. [...] no plano filosófico, Cage é intocável, sua dialética Zen perfeitamente ortodoxa, sua função de pedra de escândalo e de estimulador das inteligências sopitadas, inigualável. (ECO, 1986, p. 213).

<sup>22</sup> Tomo o termo “indeterminação” tendo em vista o Princípio da Incerteza (física moderna), de Heisenberg (ZUKAV, 1989; CAPRA, 1995), uma vez que segundo o próprio Cage: “There are certain practical matters to discuss that concern the performance of music the composition of which is indeterminate with respect to its performance. These matters concern the physical space of the performance. These matters also concern the physical time of the performance.” (CAGE, 1973, p. 40) [Existem certos assuntos práticos para discutir que dizem respeito à execução de música cuja composição é indeterminada em relação à sua execução. Estas questões dizem respeito ao espaço físico da performance. Estas questões também dizem respeito ao tempo físico da performance.].

<sup>23</sup> Faço minhas as palavras de Said, onde se lê que “nem o termo ‘Oriente’ nem o conceito de ‘Ocidente’ têm estabilidade ontológica; ambos são constituídos de esforço humano – parte afirmação, parte identificação do Outro.” (SAID, 2007, p. 13). O autor vai além: “Tanto quanto o próprio Ocidente, o Oriente é uma idéia que tem uma história e uma tradição de pensamento, um imaginário e um vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. As duas entidades geográficas, portanto, sustentam e, em certa medida, refletem uma a outra.” (SAID, 2007, p. 31).

<sup>24</sup> Cito Zukav: “A partir da época de Descartes até o começo deste século [XX], e talvez por causa desse pensador, nossos antepassados começaram a contemplar o universo como uma Grande Máquina. No transcurso

Nesse abandono tardio do cartesianismo, o Ocidente tem uma via de nutrimento nas práticas do Oriente, que, por tradição, lidam com a noção de paradoxos e operam um pensar/devir sincrônico, muito mais apropriado às novas realidades – da simultaneidade e multiplicidade de eventos – do que o olhar diacrônico ocidental.<sup>25</sup>

Note-se que artistas e pesquisadores ocidentais têm tentado buscar, nas culturas orientais, parâmetros que apontem para formas diferentes do racionalismo. Este movimento inclui, por exemplo, práticas de meditação e o exercício de artes marciais, experimentados como recursos físico-mentais capazes de ensejar outras concepções em relação às noções de corpo/mente e espaço/tempo, com a intenção de se desfazerem certos dualismos.<sup>26</sup>

Hoje, os estudos de performance (tomando como base as pesquisas do *Department of Performance Studies*), como uma área que se propõe a atuar para além dos campos disciplinares, oferecem significativa contribuição para uma reflexão teórica mais ampla, interferindo na prática de manifestações políticas, religiosas, artísticas, etc. Isto porque as diversas formas de performance se relacionam artística, antropológica e criticamente junto às contextualizações sociais, políticas, econômicas e culturais, não apenas no âmbito da crítica acadêmica, mas, também, em outras instâncias da sociedade contemporânea (comunidades, tribos, igrejas, organizações não governamentais, instituições sociais, etc.).

No terceiro capítulo da tese, a partir do mapeamento das características originais e contextuais do *haikai* (capítulo 1) e da performance (capítulo 2), serão apresentados exemplos de algumas performances de arte, com o intuito de ilustrar tendências híbridas, realizadas em trânsito disciplinar, as quais podem, de alguma forma, serem inseridas em um universo que relaciona poesia, imagem e visualidade, em diálogo com o corpo e outros materiais, sublinhando a multiplicidade e a diversidade cultural destas práticas<sup>27</sup>.

---

dos 300 anos seguintes, eles desenvolveram a ciência especificamente para descobrir como a Grande Máquina trabalhava.” (ZUKAV, 1989, p. 24). René Descartes (1596-1650), considerado um dos grandes nomes da chamada Revolução Científica, pela época do Renascimento e da Reforma, combateu os princípios religiosos de que o universo seria controlado pelas leis divinas (pregadas pela Igreja Católica), em prol do racionalismo, que determina que o universo é regido por leis lógicas e calculáveis.

<sup>25</sup> COHEN, 2004, p. 24.

<sup>26</sup> Farei uso, aqui, da noção de desconstrução extraída da teoria literária, em especial, no capítulo três do trabalho.

<sup>27</sup> Schechner tem algo a acrescentar sobre este ponto: “All cultural practices everywhere – from religion and arts to cooking, dress, and language – are hybrids. Cultural purity is a dangerous fiction because it leads to a kind of policing that results in apparent monoculture and actual racism, jingoism, and xenophobia. The ‘natural’ proclivity of humankind is promiscuity – which results in an always changing, if sometimes unsettling, diversity. The ongoing work of performance studies is to explore, understand, promote, and enjoy this diversity.” (SCHECHNER, 2006, p. 322) [Todas as práticas culturais, em todos os lugares – da religião e das artes até o cozinhar, o vestir e a linguagem – são híbridas. Pureza cultural é uma ficção perigosa, porque conduz a uma espécie de policiamento, que resulta em monocultura aparente e racismo, chauvinismo e xenofobia reais. A tendência ‘natural’ da humanidade é a promiscuidade – o que resulta em uma diversidade sempre em mudança, por vezes, inquietante. O trabalho permanente dos estudos de performance é o de explorar, entender, promover e aproveitar esta diversidade.].

No tópico 3.1, levanto algumas questões sobre o estado atual da *performance art* e sobre suas transformações, com relação aos contextos dos anos de 1960 e 1970 (momento em que o termo foi adotado, nos EUA). As ferramentas metodológicas da *performance* são utilizadas como suporte para a reflexão sobre as obras de Meredith Monk, Laurie Anderson, Marina Abramovic e Yoko Ono (tópico 3.2), e, mais detalhadamente, para a análise de *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*, uma *performance* poético-cênica realizada a partir do universo do *haikai* (tópico 3.3). Levanto a hipótese de que a criação da referida *performance* tenha se organizado, especialmente, em virtude do potencial imagético do curto poema japonês.

Em *HAIKAI*, através de um processo de criação e de realização multidisciplinar, foram utilizadas mídias variadas, no trânsito entre diversas linguagens artísticas – teatro, literatura, dança, música, vídeo –, ao mesmo tempo em que foram recuperados comportamentos e memórias<sup>28</sup> dos performers, para construir um *haikai* cênico-performático. Justamente tais características constituiriam um exemplo prático daquilo que vem sendo entendido como *performance*, no campo da arte<sup>29</sup>.

Ao lado das perspectivas dos estudos de *performance*, elementos das artes cênicas japonesas, sintetizados no *Nô* e no *Butô*, serão utilizados, no trabalho, para identificar pontos em comum entre eles, o poema curto nipônico e a montagem *HAIKAI*. Mostrarei que o *Nô* é uma representação do teatro japonês medieval, e o *Butô* uma manifestação contemporânea, surgida no período pós-Segunda Guerra Mundial. As raízes do primeiro se encontram no *Sangaku*, levado da China para o Japão, por volta do século VIII. Um dos mais importantes de seus fundadores foi Motokiyo Zeami (1363-1443). Mais radical que o *Nô*, o *Butô*, originariamente *Ankoku butô*, ou “dança das trevas”<sup>30</sup>, foi criado em 1959, em Tóquio, por Ttsumi Hijikata (1918-1986), com a ideia de explorar as possibilidades do chamado “corpo

---

<sup>28</sup> O conceito de comportamento restaurado (SCHECHNER, 1985), aplica-se bem ao espetáculo *HAIKAI*, uma vez que este se constitui de resgates de memórias dos atores e de uma recriação corporal e poética de um Oriente imaginário, no Brasil atual.

<sup>29</sup> O termo *performance*, aqui, é entendido como designando uma enorme área de estudos teórico-práticos-transdisciplinares, conforme explicarei no tópico 2.1 do trabalho. *Performance art*, por sua vez, é entendida como uma vertente específica, dentro dos estudos de *performance* (tópico 2.4), que possui características próprias, como aquelas identificadas no trabalho de Marina Abramovic (3.2). Algumas vezes, utilizarei a expressão “*performance de arte*”, na tentativa de diferenciar aqueles trabalhos que talvez não possam ser considerados *performance art*, mas que, ainda assim, podem ser considerados como *performances* (por revelarem traços condizentes com o conceito desenvolvido ao longo da tese), que acontecem no campo da arte (naturalmente, em diálogo com outros campos, como o político, o institucional, o religioso – como se dá com as danças de congados, por exemplo –, etc.).

<sup>30</sup> Cito Christine Greiner: “*Butô* volta a uma estética das trevas do mundo pré-moderno. Essa estética aparece relacionada a uma beleza do mundo das sombras [...], onde a visualidade está num modelo de relação de uma coisa contra outra, ‘aquilo que a relação luz e escuridão promove’”. (GREINER, 1998, p. 33).

morto”<sup>31</sup> do dançarino, caracterizado pelo limite entre a vida e a morte. Outro nome que marca o Butô é o de Kazuo Ohno, que aconselha: “Dance como uma flor que não pede licença para nascer.”<sup>32</sup> Ohno viajou por vários países (dançou, inclusive, em Belo Horizonte, na década de 1990), com sua maquiagem toda branca, carregando flores e usando longos vestidos. Ele realizava uma dança interna, que tocava o público com algo indizível, através de movimentos lentos, mínimos, quase invisíveis.

Não pretendo, aqui, colocar-me como um especialista em Nô (que possui já uma bibliografia considerável, em português – citada ao final desta introdução) ou em Butô. Vale ressaltar que, no que diz respeito a este último, no Brasil, Christine Greiner, em *Butô: pensamento em evolução* (1998), e Maura Baiocchi, em *Butoh: dança veredas d’alma* (1995), desenvolveram mais profundas explicações sobre os princípios da prática e as interpretações errôneas que costumam ocorrer, no Ocidente, com relação à compreensão ou mesmo à tentativa de se fazer Butô. O que me interessa, entretanto, é que tanto o Nô como o Butô têm em comum o caráter de não serem apenas dança ou apenas teatro, ponto em que se encontram com as novas tendências do teatro e da dança contemporâneos ocidentais. Além disso, ambas as formas fornecem, sem dúvida, dados importantes para a análise de um espetáculo como *HAIKAI*, que pretendeu provocar diferentes formas de percepção estética<sup>33</sup> e crítica<sup>34</sup>. A cena japonesa traz consigo um pensamento menos classificatório do que o ocidental, no seio do qual arte, religiosidade, filosofia e *modus vivendi* estão interligados, ancestralmente, através de uma formação cultural que tem como base o Zen-Budismo.

---

<sup>31</sup> Nas palavras de Greiner: “Observando um cadáver em degradação, ainda se vê uma série de movimentos da deterioração do corpo, sob a ação das bactérias, da natureza, enfim. Não há mais a atuação do cérebro comandando os movimentos. Mas eles existem e são visíveis, pelo menos por algum tempo. Este corpo que se movimenta, biologicamente em degradação, era uma das matérias-primas fundamentais de Hijikata.” (GREINER, 1998, p. 27).

<sup>32</sup> OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 21.

<sup>33</sup> Sobre a questão da percepção estética, cito Sara Rojo: “El término estética, por su parte, deriva de la palabra griega *aisthesis*, que significa sensación, conocimiento obtenido a través de la experiencia sensible. De esta manera, en la medida en que las experiencias están determinadas por contextos, memorias y subjetividades tampoco es muy fácil de resolver lo que sería la estética a través de una definición unívoca para los diferentes periodos [...]” (ROJO, 2010b, p. 17). [O termo estética, por sua vez, deriva da palavra grega *aisthesis*, que significa sensação, conhecimento adquirido através da experiência sensorial. Desta forma, na medida em que as experiências são determinadas por contextos, memórias e subjetividades, não é fácil resolver o que seria a estética, através de uma definição unívoca para os diferentes períodos [...]]. Partindo do sentido grego e da visão de Rojo, pode-se pensar que o que se transforma são os modos de percepção estética, que dependem de quem percebe e de como suas experiências pessoais, em relação ao contexto dado, interferem na própria percepção sensorial.

<sup>34</sup> Mais uma vez, a citação é de Rojo, que aponta para uma forma de crítica atualizada: “Se trata, entonces, de avanzar en la realización de una crítica que analice las producciones de arte sin establecer jerarquías reductoras entre sus lenguajes y con una metodología dinámica, abierta y capaz de dialogar con creaciones donde el signo, quizás, no sea el referente fundamental.” (ROJO, 2010a, p. 119) [Trata-se, então, de avançar na realização de uma crítica que analise as produções de arte sem estabelecer hierarquias redutoras entre suas linguagens, e com uma metodologia dinâmica, aberta e capaz de dialogar com criações onde o signo, talvez, não seja a principal referência.].

Em busca do modo oriental de se pensar e de se estar no mundo, que não se apoia nas noções aristotélicas de linearidade de tempo e ação, e nem no pensamento mecanicista cartesiano<sup>35</sup>, tão marcantes na base da filosofia e da ciência do Ocidente pós-medieval, verifica-se, no campo do teatro ocidental de pesquisa (assim se dá, também, com a arte da performance), o interesse de muitos artistas em se voltar para o Leste. Procuram-se, então, outras referências, tendo em vista o enriquecimento dos trabalhos, em linhas transversais de *práxis* e reflexão. Os atores do Centro Internacional de Pesquisa Teatral, dirigido por Peter Brook, por exemplo, utilizam, em seu treinamento, exercícios de *T'ai chi chuan*, para desenvolver a consciência corporal e alcançar uma expressividade extracotidiana, eliminando-se os automatismos e se ampliando as potencialidades gestuais próprias do teatro<sup>36</sup>. Assim como Brook, Eugênio Barba, diretor-fundador do ISTA<sup>37</sup>, busca, através de suas pesquisas antropológicas, a pré-expressividade, que pode ser entendida como uma exploração de códigos não baseados apenas no *gestus* social.

Pode-se pensar que os antecessores de Brook e Barba foram o polonês Jerzy Grotowski (1933-1999) e o francês Antonin Artaud (1896-1948). O primeiro, em seu Teatro-laboratório, buscou uma técnica voltada para o que chamava de *via-negativa*, concebida como “um processo de eliminação”<sup>38</sup>, que visa a estimular o ator a ir além dos clichês e estereótipos, vencendo seus próprios obstáculos. Grotowski afirma ter se voltado para o Oriente em busca de técnicas que favorecessem sua pesquisa: “[...] especialmente estimulantes para mim foram as técnicas do teatro oriental, principalmente a Ópera de Pequim, o Kathakali indiano e o Nô japonês.”<sup>39</sup> Já Artaud, que teve grande admiração pelo teatro de Bali, afirmava que este seria “uma espécie de dança superior, na qual os dançarinos seriam atores, antes de mais nada.”<sup>40</sup> Artaud questionou o teatro clássico francês, calcado na palavra, propondo o Teatro da Crueldade, em que a arte e a vida se fundiriam. Neste caso, o teatro deixaria de ser uma representação, para passar a ser a expressão sagrada da própria

<sup>35</sup> De acordo com Greiner, o princípio mecanicista de Descartes implica o conceito de corpo-máquina, que “está enraizado num modelo preciso genético e anatômico funcional. [...] suas fontes foram obras de medicina, de anatomia e fisiologia e da filosofia, passando por Aristóteles, Hipócrates, Galeno, Vesalius e outros pensadores contemporâneos ao próprio Descartes [...]” (GREINER, 2005, p. 120).

<sup>36</sup> Cf. AZEVEDO, 2002, p. 32-33.

<sup>37</sup> “O ISTA (*International School of Theatre Antropology*) tem me dado a oportunidade de reunir mestres, tanto do teatro oriental como do ocidental, permitindo assim uma comparação dos mais díspares métodos de trabalho, bem como penetrar num terreno técnico que é o substrato comum de todos nós, os que fazemos teatro no Ocidente ou no Oriente, seja ele ‘experimental’ ou ‘tradicional’, mímica, balé ou dança moderna. Este substrato comum é o terreno da pré-expressividade. É o nível onde o ator engaja sua própria energia segundo um comportamento extracotidiano, modelando sua ‘presença’ em face do espectador.” (BARBA, 1991, p. 195-196).

<sup>38</sup> GROTOWSKI, 1992, p. 206.

<sup>39</sup> GROTOWSKI, 1992, p. 14.

<sup>40</sup> ARTAUD, 1984, p. 76.

existência humana. Como diz Jacques Derrida: “O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.”<sup>41</sup> Artaud não queria um teatro que “representasse” a vida. Ele procurava, antes, um teatro que alcançasse a essência da vida, através de uma verdade absoluta e metafísica. As teorias e práticas de Brook, Barba, Grotowski e Artaud, cada qual a seu modo, propõem um fazer teatral de pesquisa, que olha para as técnicas teatrais do Oriente em busca de uma subversão dos valores da tradicional representação teatral do Ocidente.

No que tange às quebras, às rupturas da performance, em relação às artes cênicas, alguns pontos deverão ser frisados, ao longo do trabalho. Entre eles, destaco: o rompimento com os espaços tradicionalmente reservados à manifestação teatral; a busca de referências distintas da literatura dramática; a abertura para o intercâmbio entre artes plásticas, música, teatro, dança, poesia, pintura, vídeo, fotografia, etc.; a emergência de instalações interativas; a procura de relações mais provocativas com o espectador; o estabelecimento de relações com a memória do artista e do espectador, sem a presença de personagens. Todos estes aspectos, não por acaso, estão presentes em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*.

Olhares do Ocidente para a cena oriental, onde arte e vida se interpenetram de forma tão contundente, onde se toma o ser humano como Uno, são, evidentemente, uma via interessante de acesso à cultura do Japão, na qual a prática do poema *haikai* está inserida. Estes olhares, ou estudos, são extremamente importantes, dentro de um contexto de investigação teatral. Tomá-los como referência principal, entretanto, acabaria por determinar um outro rumo para esta tese. Considerar o teatro contemporâneo de forma ampla, ou escolher um dos teatrólogos citados acima, para identificar relações entre *haikai* e performance, não me pareceram os caminhos de pesquisa mais eficazes, tendo em vista a especificidade do meu objeto, transdisciplinar por natureza. Com isto, quero dizer que estudos mais especificamente teatrais não serão aprofundados, aqui, pois a tese se direciona, justamente, para práticas híbridas e conceitos pouco compartimentados. Esta pesquisa está, com efeito, centrada nas possíveis relações entre o *haikai* e a performance (cujos estudos, todavia, é claro, costumam recorrer, frequentemente, às reflexões sobre teatro, já que estas são parte seminal de seu campo)<sup>42</sup>.

O que intento, portanto, é mesmo desvendar relações entre o *haikai* e a performance, criando um paralelo entre o poema e outras manifestações poético-visuais, como, por

---

<sup>41</sup> DERRIDA, 1995, p. 152.

<sup>42</sup> Noções fundamentais de teatro não deixarão de permear as discussões sobre performance e ações cênicas, realizadas ao longo do trabalho.

exemplo, *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. É preciso observar que um (o poema) tem como suporte o objeto livro, e o outro (a performance) acontece num espaço físico determinado, onde a poesia é corporificada pelos atores, dançarinos, músicos, em conjugação com aparelhos técnicos e outros fatores envolvidos na complexidade do processo de tradução intersemiótica. O que investigarei, então, a partir de exemplos e reflexões, será o como a poesia e a performance (*art*) se conectam, e que traços estão presentes, em ambas as formas.

Debruçar-me sobre as questões teóricas, em concomitância com as práticas (como performer, como observador/produtor e receptor) visuais, corporais, sonoras, etc., de caráter performático, implica criar um diálogo que permita um estreitamento entre a análise teórica e a realização artística, considerando as intenções dos artistas e a recepção da arte, por diversas vias. Tendo em vista a emergência dos fluxos e a intensificação dos diálogos e das interconexões que desestabilizam as definições em torno da arte, contemporaneamente, a intervenção nos valores críticos se faz necessária. A constante atualização teórica, e o debate intrínseco a ela, associando a *práxis* e o manejo de ferramentas metodológicas, auxiliam a compreensão e o desnudamento de experiências de indubitável valor, no campo das representações culturais, que espelham e projetam realidades concretas e virtuais, rompendo as fronteiras do espaço-tempo<sup>43</sup>.

A pesquisa acerca dos objetos especificamente literários, os quais me propus a estudar, será desenvolvida do seguinte modo, e a partir das seguintes referências: Para analisar o *haikai* e suas características, tomo como base estudos sobre as suas origens, seus principais representantes e os fundamentos estéticos que guiaram os poetas (as referências, então, são BLYTH, 1963; FRANCHETTI 1993, 1996, 2007; VERÇOSA, 1995; KEENE, 1956 e ISHIKAWA, 1991); Com relação à chegada do *haikai* ao Ocidente, trabalho com as obras de POUND (2006), FENOLLOSA (2000), BARTHES (2005), EISENSTEIN (2002) e GREINER (2000), entre outros; Para tratar do *haikai*, no Brasil, utilizo GOGA (1988),

---

<sup>43</sup> Lembro, aqui, a teoria da relatividade, de Albert Einstein, para a qual, segundo Capra, “o espaço não é tridimensional e o tempo não constitui um entidade isolada. Ambos acham-se intimamente vinculados, formando um *continuum* quadridimensional, o ‘espaço-tempo’. Na teoria da relatividade, portanto, nunca podemos falar acerca do espaço sem falar acerca do tempo e vice-versa. Além disso, inexistente qualquer fluxo universal do tempo, como afirmava o modelo newtoniano. Observadores diferentes ordenarão diferentemente os eventos no tempo se se moverem com velocidades diferentes relativamente aos eventos observados. Nesse caso, dois eventos que são vistos ocorrendo simultaneamente por um observador, podem ocorrer em diferentes sequências temporais para outros observadores. Todas as medições que envolvem o espaço e o tempo perdem assim seu significado absoluto. Na teoria da relatividade, o conceito newtoniano de espaço absoluto como palco dos fenômenos físicos é posto de lado, ocorrendo o mesmo com o conceito de tempo absoluto. Tanto o espaço quanto o tempo tornam-se meramente elementos da linguagem utilizada por um observador particular para descrever os fenômenos observados.” (CAPRA, 1995, p. 54).

VIEIRA (1975), PEIXOTO (1947) e VERÇOSA (1995); Para analisar interlocuções entre o *haikai* e a poesia pau-brasil, utilizo as obras de ANDRADE (1978, 1982, 2003) e CASA NOVA (2008, 2010); Elos entre o *haikai* e a poesia de vanguarda brasileira, iniciada, sobretudo, com a Semana de Arte Moderna de 1922 (BOAVENTURA, 2000), são identificados com base em MENDONÇA (1970); A partir da antropofagia oswaldiana (BITARÃES NETO, 2004), estabeleço um diálogo entre o nosso modernismo e as vanguardas artísticas europeias (STANGOS, 1991; TELES, 2005); As relações entre a poesia concreta brasileira e o *haikai* japonês são construídas a partir das referências de Haroldo de CAMPOS (1977, 1986, 1989, 2000), Augusto de CAMPOS (1978, 2006) e Décio PIGNATARI (2004, 2006).

Para a parte do trabalho em que o foco é a performance, lido, principalmente, com SCHECHNER (1979, 1982, 1983, 1985, 1990, 1993, 2003, 2006), TAYLOR (1991, 2002, 2003a, 2003b, 2003c, 2008), TURNER (1982), CARLSON (1997, 2004), ROJO (2005, 2010a, 2010b) e FÉRAL (2008). Quanto ao caráter desestabilizador da performance, uso da noção de “desconstrução”, desenvolvida por DERRIDA (1995), e de estudos a seu respeito, como o de CULLER (1999). Os conceitos de “rizoma” e “desterritorialização”, desenvolvidos por DELEUZE E GUATTARI (2007), servem-me para chegar a uma espécie de síntese da ideia de proliferações organizacionais de caráter múltiplo, heterogêneo, interconectadas através de cadeias, deslocamentos e pontos de fuga. Além destas referências, no tópico sobre *performance art*, utilizo ABRAMOVIC (2002, 2010), ANDERSON (2002), ARONSON (2000), CAGE (1965, 1973), COHEN (2002, 2004), GLUSBERG (1987), GOLDBERG (1988, 1993, 2004), HENRI (1974), HUXLEY (2002), KAPROW (1965, 1996), KIRBY (1965), LEHMANN (2007), SAINER (1997) e SHANK (1988).

No que diz respeito ao teatro Nô e ao Butô, utilizo as reflexões de estudiosos que desenvolveram trabalhos relevantes acerca dos temas, como BAIOCCHI (1995), GREINER (1998, 2000, 2005), Eico SUZUKI (1977, 1993, 1995), OIDA (1999, 2001), GIROUX (1991), PRONKO (1986) e KUSANO (1984). Os fundamentos das representações artísticas japonesas, estreitamente ligadas à filosofia, aos costumes, à cultura nipônica e ao Zen-Budismo, são buscados nas obras de CAPRA (1995), ZUKAV (1989), HEARN (1986), HERRIGEL (1975), HUANG (1979), HUMPHREYS (1977), D. T. SUZUKI (1976, 2001) e WATTS (2002). Para traçar diferentes perspectivas, a partir de um olhar analítico, levando em consideração o modo de pensar e de estar no mundo oriental, utilizo, também, BENEDICT (1974), MARINHO (1989) e SAID (2007).

Na era da “globalização” (HALL, 2006), da virtualidade, o que intenciono, enfim, é refletir sobre e desenhar perspectivas de ações poéticas e performáticas que possam, de alguma forma, fazer diferença, em um mundo fragmentado pelas condições sócio-político-econômico-culturais, e desestabilizado por choques éticos, étnicos e estéticos, que acabam por banalizar ou transformar em espetáculo todos os eventos, sejam eles determinados ou não como (re)apresentações do real.

# 1 – DO *HAIKAI* JAPONÊS À POESIA CONCRETA BRASILEIRA

## 1.1 – Origens do *haikai*

*Todavía há neve,  
as encostas da montanha estão brumosas,  
é o entardecer.*

*A água corre distante  
junto à aldeia perfumada de ameixeiras.*

*Na brisa do rio,  
um grupo de salgueiros;  
nasce a primavera.  
[...]<sup>44</sup>*

Em seu aprofundado estudo, de dois volumes, intitulado *A history of haiku*, R. H. Blyth afirma, de antemão, que não “é fácil saber onde começar a história do *haikai*, a poesia das estações. Talvez devesse ser com a criação do mundo, quando as estrelas da manhã cantaram juntas, e todos os filhos de Deus gritaram com alegria.”<sup>45</sup> Esta afirmação traduz o espírito longínquo das raízes do *haikai*, cujas origens, entretanto, podem ser investigadas a partir do estudo do *tanka*.

O *tanka* era um tipo de poema simples, de fácil compreensão e de caráter recitativo, que predominou dentro dos padrões da literatura clássica japonesa, até o século XVI. Suas origens estariam arraigadas em cantos primitivos da antiguidade japonesa. Segundo o tradutor para a língua portuguesa de *tankas* de Takuboku Ishikawa (1885-1912), Masuo Yamaki,

O ‘*tanka*’ é uma forma de expressão poética que surgiu no Japão há mais de mil anos e era primitivamente chamado ‘*waka*’. [...] – Por volta do ano 780 surge a famosa *MAN-YO-SHU* (*Coletânea das Dez Mil Folhas*), na qual se acham 4500 ‘*wakas*’, principalmente da era Nara (710-784). O ‘*waka*’ é uma modalidade poética cultivada desde a mais remota antiguidade no Japão, que evoluiu de cantos antigos.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Eis um exemplo de *renga* composto a três mãos, por Sôgi, Shôhaku e Sôcho: *Todavía hay nieve, / las laderas de la montaña están brumosas, / es el atardecer. // El agua corre lejana / junto a la aldea olorosa de ciruelos. // En la brisa del río, / un grupo de sauces; / nace la primavera.* (KEENE, 1956, p. 51).

<sup>45</sup> “It is not easy to know where to begin the history of haiku, the poetry of the seasons. Perhaps it should be with the creation of the world, when the morning stars sang together, and all the sons of God shouted with joy.” (BLYTH, 1963, p. 39).

<sup>46</sup> YAMAKI, 1991, p. XIX.

Paulo Franchetti explica que, até o século XVI, “a palavra *waka*, que designa em sentido amplo toda a poesia japonesa (em oposição à chinesa), é por essa época utilizada como sinônimo de *tanka*.”<sup>47</sup> Yamaki esclarece que o *tanka* é “uma forma métrica principal”<sup>48</sup>, apresentada no *waka*.

Os *tankas* clássicos, que podem ser encontrados desde o início do século VIII<sup>49</sup>, eram estruturados sob a ordem de composição de trinta e uma sílabas<sup>50</sup>, distribuídas em duas estrofes, sendo a primeira com três versos (o primeiro com cinco sílabas, o segundo com sete e o terceiro com cinco), e a segunda, que funcionava quase que como um comentário sobre a primeira, com dois versos de sete sílabas, resultando, como esquema geral, o seguinte: 5-7-5//7-7. Tradicionalmente, um *tanka* podia ser composto por duas pessoas, uma que escrevia os três primeiros versos, e outra, os dois últimos. Conforme Franchetti, o *tanka* foi “uma das principais atividades de salão da aristocracia medieval japonesa e o veículo por excelência do namoro cortesão”<sup>51</sup>. Donald Keene ressalta que a “composição da poesia amorosa não se circunscrevia aos jovens enamorados, uma vez que a ela se entregavam todos os membros da corte, desde o Imperador, como uma forma de exercício literário.”<sup>52</sup> Assim, o *tanka* se tornou, no Japão, nos séculos XI e XII, “um passatempo favorito da corte.”<sup>53</sup> Durante todos os séculos em que foi exercitado, este gênero se manteve apenas dentro dos ambientes palacianos. Em seguida, entretanto, o *tanka* evoluiu para um outro tipo de poema, denominado *renga*, ou estrofe encadeada.

O *renga* extrapolava os limites dos cinco versos do *tanka*, abrindo, como explicita Keene, “o caminho para cadeias poéticas de muitas estrofes alternadas, de três e dois versos.”<sup>54</sup> Estas cadeias poéticas podiam chegar a mais de dez mil estrofes, sendo que cada

<sup>47</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 10.

<sup>48</sup> YAMAKI, 1991, p. XXI.

<sup>49</sup> Trata-se da Era Nara, no Japão. “O imperador administra a metrópole que centraliza o poder político. Artesãos e homens vindos do campo constroem a sede do governo e os templos religiosos. Os lavradores têm ainda que sustentar, através de pesados impostos, a luxuosa vida do imperador e da aristocracia.” (NISHIMURA, 2008, p. 22-23).

<sup>50</sup> Utilizo a palavra “sílabas”, assim como Keene o fez, para facilitar o entendimento. É preciso ter em mente, entretanto, que tal contagem é feita, pelos japoneses, através da sonoridade e do ritmo dos *kanjis* (ideogramas japoneses), o que difere da contagem silábica de poesia, em português, estabelecida pela métrica. Como se lê em Franchetti: “Uma sílaba poética em japonês não corresponde a uma sílaba poética em português, porque a duração do som desempenha lá um papel que não possui em nossa versificação tradicional.” (FRANCHETTI, 1996, p. 32).

<sup>51</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 13.

<sup>52</sup> “La composición de poesía amorosa no se circunscribía a los jóvenes enamorados, sino que a ella se entregaban todos los miembros de la corte, del Emperador abajo, como a una forma de ejercicio literario.” (KEENE, 1956, p. 38).

<sup>53</sup> “un pasatiempo favorito de la corte.” (KEENE, 1956, p. 47).

<sup>54</sup> “el camino para cadenas poéticas de muchas estrofas alternas de tres y dos versos.” (KEENE, 1956, p. 47).

uma delas deveria sempre se encaixar na anterior. O que mudou, essencialmente, do *tanka* para o *renga*, além da indeterminação do número de estrofes de três e dois versos alternados, é que, enquanto o primeiro era exercitado como uma diversão da e para a corte, no segundo, prevalecia o caráter de cooperação e contribuição entre diversas pessoas de *status* e posições sociais diferenciados (príncipes, palacianos, nobres, cortesãos, soldados, sacerdotes, camponeses e outros cidadãos ordinários). Aqueles que escreviam os *rengas* tinham o mesmo objetivo: manter algum tipo de laço entre uma estrofe e outra. Esta ligação podia ser feita através da escolha, por exemplo, de uma palavra, da menção ao local, ou a referência a um tipo de flor, ou a alguma outra coisa que aparecesse na estrofe anterior. Considerando as estrofes como “A”, “B”, “C”, etc., a fórmula seria a seguinte: “A” devia ter algo a ver com “B”, assim como “B” devia, necessariamente, ter algo a ver com “C”. Entre “A” e “C”, entretanto, não precisava existir uma relação direta. Assim, os assuntos iam se transformando dentro de um mesmo *renga*. Esta era a regra na qual ele se baseava, fazendo, do encadeamento de um número ilimitado de estrofes, um tipo de jogo coletivo de salão.

Com o tempo, várias outras regras foram se somando às originais. Para cada estrofe, criou-se um tipo de exigência. É importante destacar que a primeira estrofe do *renga* era chamada *hokku*. Sobre as regras para a escrita do *hokku*, encontra-se, em Keene, o seguinte:

O *hokku* não deverá estar em desacordo com a topografia do lugar, sejam as montanhas ou o mar o que domine, nem com as flores que voam ou as folhas que caem dos pastos e árvores próprios da estação, nem com o vento, as nuvens, a bruma, a névoa, a chuva, o orvalho, a neve, o calor, o frio ou o quarto da lua. Os objetos que suscitam uma reação imediata são os mais interessantes para serem incluídos no *hokku*, como os pássaros primaveris e os insetos outonais. Mas o *hokku* não tem mérito, se parecer ter sido preparado de antemão.<sup>55</sup>

O *hokku* tinha que ser escrito no momento presente, diante dos outros poetas, e conter informações sobre a estação do ano, o lugar e o momento em que estava sendo feito, para que, a partir daí, tivesse continuidade o grande poema<sup>56</sup>. As demais estrofes obedeceriam, por sua vez, cada qual, às suas regras pré-estabelecidas, tais como: “a lua aparece em determinada

<sup>55</sup> “El *hokku* no deberá estar en desacuerdo con la topografía del lugar, sean las montañas o el mar lo que domine, ni con las flores que vuelan o las hojas que caen de las hierbas y árboles propios de la estación, ni con el viento, las nubes, la bruma, la niebla, la lluvia, el rocío, la nieve, el calor, el frío o el cuarto de la luna. Los objetos que suscitan una reacción pronta son los más interesantes para que se les incluya en un *hokku*, así los pájaros primaverales y los insectos otoñales. Pero el *hokku* no tiene mérito si parece haber sido preparado de antemano.” (KEENE, 1956, p. 50).

<sup>56</sup> De acordo com Franchetti, as mesmas regras do *hokku* continuam vigendo no que hoje conhecemos como *haikai* ou *haiku*: “O *hokku* deveria ser uma estrofe de dezessete sílabas; conter sempre uma referência à estação do ano e ao lugar onde se realizou a sessão; e ser sintaticamente completo, independente da estrofe seguinte.” (FRANCHETTI, 1996, p. 13).

estrofe, à primavera não se consagram menos do que três estrofes consecutivas, certas palavras não se deveriam repetir a não ser após determinado intervalo, etc.”<sup>57</sup>

O *renga* teve seu esplendor no século XV<sup>58</sup>, sendo Sôgi (1421-1502) um de seus mestres mais conhecidos. Esta forma poética, contudo, tornou-se extremamente complicada, regida por códigos cada vez mais minuciosos. “A estrofe encadeada foi se convertendo cada dia mais em um brinquedo dos diletantes, cuja máxima habilidade consistia no apego às regras”<sup>59</sup>, diz Keene. O excesso de leis em torno da composição do *renga* levou à sua esterilização. Octavio Paz se refere à tradição cortesã e requintada do *renga* como “um saudável horror ao sublime e uma perigosa inclinação pela imagem engenhosa e o trocadilho, [pelo] jogo de palavras”<sup>60</sup>.

Em contrapartida a este movimento de esterilização, a partir da necessidade de se encontrar uma forma de versificação mais nova e simples, o que permaneceu do *renga* foi apenas o *hokku*, que passou a ser chamado de “estrofe encadeada livre”. A estrofe encadeada livre possuía características menos rígidas, mais informais, sendo praticada, com certo humor, por camponeses e outras classes mais populares, para além dos palácios e dos ambientes institucionalizados. Segundo Keene,

Em contraste com a estrofe encadeada tradicional, que havia estado cheia de flores de cerejeira, de salgueiros e da pálida luz do luar, a estrofe encadeada ‘livre’ se deleitou com a menção a coisas tão humildes como as pequenas ervas, os narizes que escorrem e até os estercos. [...] Era natural que a poesia japonesa, que até então havia se distinguido, principalmente, por sua sobriedade e refreada expressão, tornasse-se mais animada e pródiga, e que, em seu tom, fosse refletido, também, o deslocamento do centro da atividade criadora, que passou da corte aos lugares frequentados pelos comerciantes.<sup>61</sup>

<sup>57</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 13.

<sup>58</sup> O período entre os séculos XIV e XVI, chamado de Era Muromachi, foi marcado por uma guerra civil, quando os agricultores endividados se rebelaram contra as bases do xogunato (embora, teoricamente, o Imperador fosse o legítimo governante do Japão, ele conferia ao xogum, o *generalíssimo*, líder do exército de samurais, totais poderes militares, políticos e administrativos). A guerra provocou a divisão do Japão em vários territórios, ampliando o poder dos *daimiôs* (senhores feudais refratários à influência do Estado), o que proporcionou, também, o crescimento dos negócios dos comerciantes e artesãos. (Cf. NISHIMURA, 2008, p. 36-39). É interessante observar que, junto a esta revolução política e econômica, há um destacável desenvolvimento artístico e cultural, que pode ser exemplificado pela reivindicação do fazer poético pelas classes populares, as quais se lançaram às composições coletivas dos *rengas* e propiciaram a ascendência do teatro Nô. (Cf. SUZUKI, 1977, p. 17-18).

<sup>59</sup> “La estrofa encadenada se fue convirtiendo cada día más en el juguete de los diletantes cuya máxima habilidad consistía en el apego estricto a las reglas.” (KEENE, 1956, p. 50).

<sup>60</sup> PAZ, 1995, p. 73.

<sup>61</sup> “En contraste con la estrofa encadenada tradicional, que había estado llena de flores de cerezo, sauces y pálida luz lunar, la estrofa encadenada ‘livre’ se goza en mencionar cosas tan humildes como los hierbajos, las narices que moquean y hasta los cagajones. [...] Era natural que la poesía japonesa, que hasta entonces se había distinguido principalmente por su sobriedad y refrenada expresión, se volviese más animada y pródiga y que en su tono se reflejase también el desplazamiento del centro de la actividad creadora que pasó de la corte a los lugares frecuentados por los comerciantes.” (KEENE, 1956, p. 53-54).

Esta estrofe livre, de três versos e dezessete sílabas, chamada de *hokku*, deu origem ao *haikai-renga*, um tipo de arte, ainda coletiva, que visava desenvolver o espírito de colaboração, modéstia e delicadeza. Octavio Paz chama o novo gênero, surgido do *renga*, de *haikai no renga*, descrevendo-o como “uma modalidade engenhosa, satírica e coloquial.”<sup>62</sup> Paz complementa, citando os principais poetas responsáveis pela transformação, e comenta o que ela significou para a poesia japonesa:

A mudança do *renga* tradicional, regido por uma estética severa e aristocrática, para o *renga haikai*, popular e humorístico, deve-se antes de tudo aos poetas Arakida Moritake (1473-1549) e Yamazaki Sokan (1465-1553). [...] Ademais significou, sobretudo, o aparecimento na poesia japonesa de um elemento novo: a linguagem da cidade. Não a chamada ‘linguagem popular’ – vaga expressão com que se pretende designar a linguagem do campo, arcaica e tradicional – mas simplesmente a fala das ruas: a linguagem da burguesia urbana.<sup>63</sup>

O *haikai-renga* passou a ser praticado por um grande número de pessoas. Nos encontros para a criação dos poemas, os poetas concediam aos mestres, sábios e homens de espírito mais elevado a honra de escrever o primeiro verso, o *hokku*. O mais grandioso destes mestres, Matsuo Bashô (1644-1694), constituiu sua própria escola, tornando-se o maior representante da poesia japonesa de três linhas, denominada, genericamente, *haikai*<sup>64</sup>. Esta forma foi difundida nos centros urbanos do Japão, alcançando seu auge, como estilo poético, ao longo do século XVII<sup>65</sup>.

Ainda merece ser dito, sobre as origens do *haikai* e as nomenclaturas ligadas a ele, que a palavra *haiku* (a qual aparece em diversos estudos, sobretudo, nos de língua inglesa) foi

<sup>62</sup> PAZ, 1995, p. 72.

<sup>63</sup> PAZ, 1995, p. 72-73.

<sup>64</sup> “Hablando estrictamente, *haikai* era el nombre genérico dado al tipo irregular de poesía que representan Bashô y su escuela; *hokku* era el nombre de la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas, y *haiku* (un término más moderno), el nombre que se le dio a la estrofa independiente perteneciente a la escuela *haikai*. Sin embargo, las tres palabras se confunden a menudo.” (KEENE, 1956, p. 54) [Falando estritamente, *haikai* era o nome genérico dado ao tipo irregular de poesia que representam Bashô e sua escola; *hokku* era o nome da estrofe inicial de uma série de estrofes encadeadas, e *haiku* (um termo mais moderno), o nome que se deu à estrofe independente pertencente à escola *haikai*. No entanto, as três palavras se confundem frequentemente.]

<sup>65</sup> “No século XVII, o Japão está dentro da Era Edo, que se estendeu de 1611 a 1867. Edo, hoje Tóquio, era o nome da capital do xogunato Tokugawa, último xogunato japonês governado por Tokugawa Iyeyasu e pelos xoguns da sua família.” (PERÍODO EDO. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo\\_Edo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_Edo)>. Acesso em 04/10/2008). No Período Edo, o novo soberano decreta a “política de isolamento” com relação aos países estrangeiros, forçando o desenvolvimento de uma indústria estritamente nacional. Não só há progressos no plantio de arroz, como também no de algodão e canola, possibilitando o surgimento de produtos típicos de cada região. Além da agricultura, a mineração, a exploração de florestas e a pesca experimentam um período de crescimento e desenvolvimento. Estabelecimentos comerciais se multiplicam pelas principais ruas de grandes cidades, como Edo e Osaka. As dificuldades financeiras dos *daimiôs* ou do próprio xogunato, contudo, refletem diretamente nas condições de vida dos agricultores, sacrificados com os tributos sobre as terras. Eclodem, então, revoltas camponesas, exigindo reformas sociais e o fim da política do isolamento, até que o xogunato é derrubado e se instaura a Era Meiji. (Cf. NISHIMURA, 2008, p. 42-55).

criada por Masaoka Shiki (1867-1902), a partir da aglutinação das palavras *haikai* e *hokku*, em um momento de integração entre o Japão e o Ocidente. Sob a influência deste último, durante a abertura da Era Meiji<sup>66</sup>, Shiki atualizou e preservou a poesia de dezessete sílabas. Lembre-se, entretanto, que não se pode reduzir toda a tradição poética japonesa – *waka / tanka / renga / hokku / haikai* – a uma única palavra. O *haiku* pode ser entendido como uma expressão modernizada, referente a uma prática poética individual, adotada por alguns poetas e estudiosos, a partir do século XIX. *Haikai*, por sua vez, da maneira como está sendo entendido, aqui, refere-se, mais propriamente, à escola de Bashô. Este último será o termo que, explanadas as devidas imbricações, adotarei a partir de agora.

## 1.2 – A Escola de Bashô

*O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu.*<sup>67</sup>

Para reforçar, ainda, a linha que liga o *haikai* de Bashô ao *waka* (poesia do Japão evoluída de cantos primordiais), partirei de um fragmento citado por Franchetti, extraído de um importante documento a respeito da poética de Bashô:

O *haikai* é uma forma de canto. O canto existe desde o início do céu e da terra. [...] o canto é a expressão em palavras do que sente o coração. No tempo dos deuses o número de sílabas não era fixo, mas chegando a idade dos homens definiram-se as trinta e uma medidas.<sup>68</sup>

Este trecho foi escrito no *Livro branco* por Hattori Tohô, um discípulo de Bashô. Com a referência às trinta e uma sílabas do *tanka*, percebe-se, incutida nesta escola, toda a tradição da poesia japonesa, mas, agora, em acordo com uma nova filosofia e uma nova proposta poética. A tradição é posta em diálogo com um Japão renovado, no século XVII, por uma

<sup>66</sup> “A Restauração Meiji (1868-1912), que apresentou oficialmente o Japão ao Ocidente, aguçou ainda mais este espírito de pesquisa proporcionando, sobretudo aos europeus, toda uma nova gama de conhecimentos referentes à cultura japonesa. Mas não foi um caminho unidirecional. Os japoneses também sofreram o impacto da fascinação ocidental. A partir da Missão Iwakura, que visitou os quinze países que mantinham relações diplomáticas com o Japão, desenvolveu-se um projeto minucioso para implantar vários tipos de modelos ocidentais (político, econômico, educacional e assim por diante) na sociedade japonesa.” (GREINER, 2000, p. 25).

<sup>67</sup> BASHÔ *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 22.

<sup>68</sup> TOHÔ *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 9.

política mais aberta e costumes sociais transformados pelo livre estilo de vida da burguesia. De acordo com Octavio Paz,

A poesia japonesa, graças sobretudo a Matsuo Bashô, alcança uma liberdade e uma vida ignorados até então. E, deste modo, converte-se em réplica do tumulto mundano, diante desse mundo vertiginoso e colorido, o haiku de Bashô é um círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta.<sup>69</sup>

Bashô pertencia à casta dos samurais, tendo sido criado dentro dos costumes antigos, sob a austeridade e o rigor que orientava a vida dos guerreiros. Já na sua juventude, ele optou por renunciar ao mundo e se refugiar num mosteiro, tornando-se discípulo do monge Buccho<sup>70</sup>. O *haikai* de Bashô foi fortalecido, como um gênero, a partir de uma experiência de vida que uniu dois extremos. Bashô foi aluno de Kingin (1624-1704), um dos vários continuadores da *Teimon* – cujo nome se compõe de *Tei* (Teitoku, 1571-1613) + *mon* (escola, maneira) – que “almejava elevar o *haikai* a um nível de realização estética semelhante ao do *waka*”<sup>71</sup>. Mas ele foi, também, membro atuante da escola *Danrin* (Templo), que, liderada por Sôin (1604-1682), utilizava termos vulgares, “humor corrosivo” e “falta de conveniência”, introduzindo, com uma “ação demolidora”, um “vigoroso sopro de coloquialismo na poesia da época.”<sup>72</sup>

Bashô não queria copiar a poesia clássica, nem libertar caoticamente seus versos, desprezando o que os poetas mais antigos já haviam feito. Assim, ele procurou seu próprio caminho, entre a tradição e a inovação, de maneira original. Segundo Keene, “Bashô declarou que os dois princípios de sua escola poética eram a transformação e a permanência.”<sup>73</sup> Construir uma poesia que fizesse conviver, ao mesmo tempo, “transformação” e “permanência” significava encontrar um ponto de interseção entre o momentâneo e o eterno. Tais características são analisadas por Keene, em um dos mais famosos *haikais* de Bashô: *O poço antigo / Salta uma rã / ruído d’água*<sup>74</sup>. Para Keene,

<sup>69</sup> PAZ, 1995, p. 36. Observe-se que Paz utiliza a palavra *haiku* para se referir à poesia de Bashô (*haikai*). Como já foi explicado anteriormente, registram-se diferenças entre os termos, sendo, contudo, bastante comuns as “confusões”, nos diversos autores.

<sup>70</sup> Buccho Osho (1643-1745) foi um monge e mestre Zen. Sobre sua relação com Bashô, é Paulo Leminski quem dá notícia: “Depois da morte do seu senhor, Bashô submeteu-se a duas disciplinas igualmente rigorosas, à altura de um ex-samurai. O aprendizado da cultura e da poesia chinesa. E a prática do Zen, no mosteiro de Komponji, sob a direção de Buccho, do mosteiro de Komponji, um monge de amplas leituras e profundas luzes, que tornou-se o professor de Bashô.” (LEMINSKI *apud* VERÇOSA, 1995, p. 58).

<sup>71</sup> FRANCHETTI, 1996, 15.

<sup>72</sup> FRANCHETTI, 1996, 16.

<sup>73</sup> “Bashô declaró que los dos principios de su escuela poética eran el cambio y la permanencia.” (KEENE, 1956, p. 54).

<sup>74</sup> *El estanque antiguo. / Salta una rana. / El ruido del agua.* (BASHÔ *apud* KEENE, 1956, p. 55).

No primeiro verso, Bashô nos dá o elemento eterno do poema, as águas sem idade, quietas, do poço. O seguinte nos dá o momentâneo, representado pelo movimento da rã. A interseção de ambos os elementos é o ruído da água. Interpretado formalmente, o elemento eterno é a percepção da verdade, tema de inumeráveis poemas japoneses; o novo que traz Bashô consiste em utilizar o movimento da rã em vez de seu agradável canto, trilhada ideia poética dos poetas anteriores.<sup>75</sup>

Somente a partir da escola de Bashô – a *Shômon* – é que o *haikai* ocupará seu lugar como um gênero poético singular e autônomo, que vai influenciar, definitivamente, toda a poesia de depois, no Japão e no exterior (como se verá ao longo deste capítulo). Em seu caminho renovador, Bashô insistiu em que seu estilo poético deveria “se transformar com cada ano e refrescar-se com cada mês”<sup>76</sup>. Seus *haikais* misturam impressões antagônicas. O sombrio e o iluminado passam a compor um mesmo mundo, como se pode notar nestes exemplos: *No orvalho da manhã / Sujo e fresco, / O melão enlameado*<sup>77</sup>; *Um relâmpago / e o grito da garça / fundo na escuridão*<sup>78</sup>.

Quanto aos critérios técnicos da escrita, alguns poemas de Bashô podiam não obedecer à estrutura 5-7-5, quebrando o padrão convencional japonês e procurando referências nos clássicos chineses<sup>79</sup>, o que também trazia certo frescor para seus novos *haikais*, como nota Makoto Ueda:

Bashô, aparentemente enfadado da confiança na destreza e nos trocadilhos presentes na tradição da corte japonesa, tinha começado a experimentar com o mais melancólico e menos artificial estilo do verso clássico chinês. O melhor produto destes experimentos é um famoso poema sobre um corvo: *Kareeda ni / karasu no tomarikeri / Aki no kure. Em um ramo seco / um corvo está empoleirado / tarde de outono. [...] A forma é livre, consistindo em 5-10-5 sílabas, em sua primeira versão, e 5-9-5, na versão final.*<sup>80</sup>

<sup>75</sup> “En el primer verso nos da Bashô el elemento eterno del poema, las aguas sin edad, quietas, del estanque. El siguiente nos da lo momentáneo, representado por el movimiento de la rana. La intersección de ambos elementos es el chapoteo del agua. Interpretado formalmente, el elemento eterno es la percepción de la verdad, tema de innumerables poemas japoneses; lo nuevo que trae Bashô consiste en utilizar el movimiento de la rana en vez de su agradable canto, trillada idea poética de los poetas anteriores.” (KEENE, 1956, p. 55-56).

<sup>76</sup> “cambiar con cada año y refrescarse con cada mes” (BASHÔ *apud* KEENE, 1956, p. 55).

<sup>77</sup> BASHÔ *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 16.

<sup>78</sup> BASHÔ *apud* PAZ, 1995, p. 62.

<sup>79</sup> Este foi um diferencial relevante da poesia de Bashô, posto que desde “o início da poesia japonesa, o nome *Waka* (poesia do país de *Wa*) significa concretamente poesia não-imitada da chinesa, ou seja, o nacional se define por oposição ao que deriva sensivelmente da cultura-mãe, da tradição chinesa.” (FRANCHETTI, 2007b, p. 216).

<sup>80</sup> “Apparently Bashô, weary of relying on wit and puns in the Japanese court tradition, had begun experimenting with the more somber and less artificial style of classical Chinese verse. The best product of these experiments is a famous poem about a crow: *Kareeda ni / karasu no tomarikeri / Aki no kure. On a bare branch / A crow is perched / Autumn evening. [...] The form is rather free, consisting of 5-10-5 syllable lines in the first version, and 5-9-5 in the final version.*” (UEDA, 1988, p. 44).

Diante desta diversidade, fica difícil definir a métrica dos versos e segmentos do *haikai* da *Shômon*. O que se pode dizer, entretanto, é que eles obedeciam à tradição, mantendo o estilo de composição de três seções: uma terminada num *kiregi*, outra correspondendo ao *kigo*, e uma terceira que delimita o local. Como explica Franchetti, “os *kiregi* são objeto de cuidadosa reflexão e haveria mesmo uma ‘tradição secreta’ relativa à sua utilização correta, que os mestres só transmitiriam aos discípulos diletos”<sup>81</sup>. De maneira sintética, pode-se dizer que, dentre os mais comuns dos *kiregi*, encontram-se os *kana* (partícula marcante que indica emoção – podendo aparecer, em traduções para o português, como um ponto de exclamação, ou uma interjeição, como “ah!”); o *ya* (pode indicar uma emoção ou suspensão do pensamento, ou dúvida); e o *keri* (indica que uma ação se concluiu, resultando em uma emoção ou sensação relevante). Os *kigos*, por sua vez, “são o ponto fundamental da teorização de todos os mestres e Bashô também lhes atribuía a maior importância”<sup>82</sup>. O *kigo* é uma das principais características destacadas por Masuda Goga, em *Os dez mandamentos do haikai*<sup>83</sup>. Conforme este autor, trata-se do “cerne do poema e responsável por sua concisão, [de modo que] sem o *kigo* não há o *haikai*”<sup>84</sup>. Os *kigos* podem ser identificados às “palavras de estação”, como: “vento de outono”, “manhã de primavera”, “lua cheia de outono!”, “chuva de início de verão”, etc. Apesar de, muitas vezes, ser o próprio nome da estação o que aparece, nos *haikais* tradicionais, o *kigo* pode aparecer, também, apenas sugerido. Por exemplo, quando, no poema, tem-se a palavra “ipê”, sabe-se que é uma referência à primavera, porque se trata de uma árvore que floresce nesta estação.<sup>85</sup>

Bashô valorizou a observação da natureza, dos detalhes, da existência das coisas, animais, objetos. No *haikai*, pequenas representações constituem um tipo de poesia que integra seres e formas, a partir da consideração de que tudo o que existe tem “alma” e está vivo, no momento presente. Como diz Olga Savary, “Bashô sabia que nos seres inanimados, na natureza, iria encontrar fórmulas de intensa piedade poética. E preferiu associar-se a tudo que era sensível ou inanimado que passava ao seu lado para integrá-lo imediatamente à sua poesia.”<sup>86</sup> Esta característica remete ao animismo, à noção de que cada coisa, animada ou

<sup>81</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 34.

<sup>82</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 35.

<sup>83</sup> GOGA. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acesso em 18/06/2008.

<sup>84</sup> GOGA, 2003, p. 11.

<sup>85</sup> No Brasil, alguns haicaístas contemporâneos têm se preocupado em como lidar com esta característica fundamental do *haikai*. Como aponta Teruko Oda: “Ao longo dos últimos quinze anos, com a divulgação dos textos produzidos pelos membros do Grêmio Haikai Ipê, muito se tem discutido sobre a necessidade do *kigo* no *haikai* ‘em um país onde os sintomas que caracterizam a mudança das estações são tão pouco perceptíveis’.” Para ele, o *kigo* diz respeito às “sensações e emoções decorrentes de um mesmo elemento em épocas diferentes.” (ODA, 2003, p. 9-10).

<sup>86</sup> SAVARY, 1987, p. 25.

inanimada, está viva, cada uma com sua essência. Para o animismo, os sentimentos das plantas, das pedras ou dos rios são similares àqueles que os próprios homens experimentam. Não se trata de simbologia, mas do “é” da coisa, que não deixa espaço entre ela e o que significa. Tomemos Blyth como referência para esclarecer este ponto:

Bashô declara sua crença no animismo, origem e base de toda religião e poesia. Ele diz que cada coisa é, e não tem, um valor infinito. Não há separação entre a coisa e seu significado [...]. Uma coisa não é usada para significar uma outra coisa. Uma única folha de paulônia caindo não é um símbolo do outono, como o respigador e o peneirador, o ceifeiro e o amassador de vinho não são símbolos na *Ode para o outono*. Estas figuras são o outono. E para o poeta elas não são partes da estação; cada coisa é toda a estação.<sup>87</sup>

Alguns elementos estéticos da tradição da poesia japonesa são herdados por Bashô, dentre os quais se destacam: *yûgen* (“mistério”, “essência profunda”), *ushin* (“ter coração”) e *mushin* (“beleza transcendente e intuitiva”). Como diz Franchetti, tais elementos revelam um “forte sabor budista, acentuado pelos termos de importância central no *haikai* do Mestre: *sabi*, *wabi* e *karumi*.”<sup>88</sup> Em resumo, indique-se que *sabi* se refere ao clima de sobriedade, solidão, calma e tranquilidade do poeta; *wabi* caracteriza o estado emocional da vida do eremita, do asceta; e *karumi* implica a combinação de simplicidade e sutileza com conteúdo. Para Masuda Goga,

[...] são praticamente intraduzíveis o significado de termos como *wabi* (sentimento de profunda solidão, mistério da solidão) ou *sabi* (pátina do tempo, mistério da transformação, desolação e beleza da solidão). [...] Estas ‘traduções’ não passam de aproximações que não exprimem toda a singularidade e profundidade dessas palavras, produtos puros, digamos assim, da multimilenar cultura japonesa.<sup>89</sup>

Em uma das passagens extraída por Franchetti dos livros da *Shômon*, o *Kyoray-shô* (Notas de Kyorai), e o *Sanzôshi* (Os três livros), é o próprio Bashô quem define o *haikai* ideal, portador de *karumi*: “Na minha presente concepção, um bom poema é aquele em que tanto a forma do verso quanto a junção de suas partes parecem tão leves como um rio raso fluindo sobre um leito arenoso.”<sup>90</sup> Aqui, fica claro que Bashô valorizava, na poesia, a leveza e a

<sup>87</sup> “Bashô is declaring his belief in animism, the origin and basis of all religion and poetry. He is saying that each thing is, not has, infinite value. There is no separation between the thing and its meaning [...]. One thing is not used to imply another thing. A single paulownia leaf falling is not a symbol of autumn, any more than the gleaner and winnowing, the reaper and the wine-presser are symbols in the *Ode to Autumn*. These people are autumn. And to the poet they are not parts of the season; each thing is the whole season.” (BLYTH, 1963, p. 14).

<sup>88</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 21.

<sup>89</sup> GOGA, 1988, p. 58.

<sup>90</sup> BASHÔ *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 22.

transparência, fazendo confluir forma e fundo, e evitando os excessos técnicos. O que também se percebe é a ligação entre o fazer poético de Bashô e a tradição religiosa budista. De acordo com Franchetti,

Os critérios estéticos japoneses possuem estreita ligação com o pensamento confucionista e budista [...]. A noção fundamental para a produção e o julgamento da poesia na Antiguidade (até o século VIII) é *makoto*, cuja etimologia é ‘verdadeira palavra’, ‘verdadeira coisa’. [...] Ao longo da Idade Média japonesa e até o tempo de Bashô, mantém-se vivo esse conceito que vincula a prática da poesia ao cultivo do caráter e do espírito. A partir do século XV, com a decadência da poesia e do poder da corte, vai estabelecer-se uma unidade de base entre estética literária e pensamento religioso budista, de tal forma que a reflexão sobre a literatura e a prática literária frequentemente desaguam em reflexão e prática religiosa, confluência essa de que Bashô, um leigo que viajava de cabeça raspada e hábito de monge em busca de paisagens e poemas, vai ser um símbolo eloqüente.<sup>91</sup>

Bashô não deixou de se preocupar com a técnica e com a estética, mas foi além disso, aprofundando-se na questão espiritual, de modo a conjugar a arte e a vida. Ele adotou o *haikai* como uma maneira de ver o mundo, como um estilo de vida, que implicava a busca da simplicidade, da disciplina e do aperfeiçoamento, através do espírito religioso, presente, com efeito, em muitas das artes da milenar cultura nipônica. Como diz Franchetti, “ética e estética vão possuir tal unidade no tempo de Bashô que o *haikai* vai poder tornar-se, para usar a expressão de Santa Tereza, um ‘caminho da perfeição’.”<sup>92</sup> Isto eleva o *haikai* ao estatuto de outros caminhos (*dô*), como o *bushidô* (“caminho do guerreiro”), o *sadô* (“caminho do chá” = cerimônia do chá), o *Butsudô* (“caminho de Buda”), e o *Shintô* (*tô* = *dô*: “caminho dos deuses”, Shintoísmo). Bashô, como recriador do “caminho da poesia” (*kadô*: caminho do *tanka*), influenciou toda a geração de haikaístas japoneses que vieram depois dele, tendo sido seguido por diversos discípulos.

A abnegação foi a grande diferença entre Matsuo Bashô e outros haikaístas contemporâneos dele, como, por exemplo, Uejima Onitsura (1660-1738), um importante poeta japonês, que também trabalhou com o refinamento técnico exigido pelo *haikai*. Para Blyth:

Onitsura, Gonsui e muitos homens menores compuseram bons haicais, na mesma época de Bashô. Entretanto, eles não tinham a modéstia, a generosidade, a ausência de ambição de Bashô. Onitsura amou a sinceridade e a verdade, fazendo delas seus objetos; mas Bashô apenas amou.<sup>93</sup>

<sup>91</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 19-20.

<sup>92</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 20.

<sup>93</sup> “Onitsura, Gonsui, and many lesser men were composing good haiku at the same time as Bashô. However, they did not have the modesty, the generosity, the ambitionlessness of Bashô. Onitsura loved sincerity and truth and made them his object, but Bashô just loved.” (BLYTH, 1963, p. 110).

O *haikai* de Bashô é uma arte ascética. Dentro da doutrina do “ascetismo” ou “asceticismo”, a disciplina e o autocontrole físico e espiritual são os caminhos em direção à verdade, à virtude e a Deus<sup>94</sup>. Trata-se do caminho da contemplação, que transcende o corpo material. Isto implica um distanciamento, por exemplo, como explica Blyth, da poesia inglesa, em que a palavra, com seu “som-ritmo-entonação”, importa como coisa e significado intelectual. No *haikai* original, o significado é a sensação. A aproximação entre o sentimento etéreo e a escrita concreta do *haikai* é que forma o paradoxo a seguir apontado por Blyth:

No *haikai*, as duas coisas inteiramente diferentes que estão juntas numa mesma identidade são poesia e sensação, espírito e matéria, o Criador e a Criatura. A frieza de um dia frio, o calor de um dia quente, a brancura de uma gaivota, a distância das montanhas longínquas, a umidade da estação chuvosa, a agitação dos pelos de uma lagarta na brisa – essas coisas, sem nenhum pensamento ou emoção ou beleza ou desejo, são *haikai*.<sup>95</sup>

Além de Bashô, os outros dois principais nomes do *haikai* japonês são Yosa Buson (1716-1783) e Kobayashi Issa (1763-1827). Como discípulos do Mestre, eles trilham o mesmo caminho de Bashô, praticando o exercício da escrita poética que valorizava a concretude efêmera do momento, com rigor formal e espiritual, intuição e profundidade sutil. Tudo isso, sem perder de vista o humor, a leveza e o despojamento, revelando pequenos fragmentos da realidade<sup>96</sup>, como neste *haikai* de Issa: *Crisântemos florescem / Junto ao monte de estrume: / Uma só paisagem*.<sup>97</sup> Mencionando os três poetas a que me referi, Octavio Paz afirma:

Do ponto de vista formal o haiku divide-se em duas partes [...]. Uma é descritiva e quase elucidativa, a outra, inesperada. A percepção poética surge do choque entre ambas. A própria índole do haiku é favorável a um humor seco, nada sentimental, e aos jogos de palavras, onomatopéias e aliteraões, recursos constantes de Bashô,

<sup>94</sup> Ressalte-se que o ascetismo de Bashô não tem a ver com a imagem de Deus da maneira como está representada pelo Catolicismo e outras religiões cristãs, predominantes em grande parte do Ocidente. D. T. Suzuki frisa que, “o Cristianismo, que é a religião do Ocidente, fala em Logos, no Verbo, na carne, na encarnação e na tempestuosa temporalidade. As religiões do Oriente buscam a desencarnação, o silêncio, a absorção, a paz eterna. Para Zen, encarnação é desencarnação; o silêncio reboia como o trovão; o Verbo é o não-Verbo, a carne é a não carne; o imediatamente presente é igual ao vazio (*Sunyata*) e ao infinito.” (SUZUKI, 1976, p. 19).

<sup>95</sup> “In haiku, the two entirely different things that are joined in sameness are poetry and sensation, spirit and matter, the Creator and the Created. The coldness of a cold day, the heat of a hot day, the whiteness of a seagull, the distance of the far-off mountains, the dampness of the rainy season, the quivering of the hairs of a caterpillar in the breeze – these things, without any thought or emotion or beauty or desire are haiku.” (BLYTH, 1963, p. 7-8).

<sup>96</sup> Sobre o potencial crítico do *haikai*, Octavio Paz é quem diz: “O haiku é uma crítica da realidade: em toda realidade há algo mais do que chamamos *realidade*; simultaneamente, é uma crítica da linguagem.” (PAZ, 1995, p. 52).

<sup>97</sup> ISSA *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 17.

Buson e Issa. Arte não intelectual, sempre concreta e antiliterária, o haiku é uma pequena cápsula carregada de poesia, capaz de fazer saltar a realidade aparente.<sup>98</sup>

Issa e Buson seguiram a escola de Bashô, mantendo, um século depois, os mesmos princípios de desenvolvimento espiritual, renúncia, isolamento, meditação, compaixão, lealdade, obediência, disciplina e intuição, em busca de um caminho interior de revelação da verdade e da iluminação<sup>99</sup>.

Considerando que “Bashô é uma das maiores personalidades da cultura japonesa, em que se combinam os ideais humanistas herdados do confucionismo e a profunda piedade e reverência budista frente às menores manifestações da vida”<sup>100</sup>, faz-se necessária uma abordagem em torno da religiosidade nipônica, mesmo que este não seja o foco do trabalho. Consciente da impossibilidade de se revelar, aqui, a “essência” à qual os mestres se referem (porque, por maior que fosse o meu esforço, ainda estaria na superfície de uma tradição), procurarei vislumbrar alguns pontos de entrecruzamento dos diversos “caminhos” da cultura do Japão. Como diz a tradutora de *haikais*, Olga Savary, seria “possível viver dentro do que pode nos enfeitiçar poeticamente, mas é difícil compreender uma lição de ética, de fervor poético como o de Bashô, sem penetrar por um instante nos princípios budistas que orientaram sua vida.”<sup>101</sup> Por isso, investigo, a seguir, alguns destes princípios.

---

<sup>98</sup> PAZ, 1995, p. 46.

<sup>99</sup> Quando se refere à percepção da verdade como um elemento eterno (“as águas quietas do poço antigo”, por exemplo), presente em diversos poemas japoneses, Keene diz o seguinte: “Si la ‘percepción de la verdad’ es realmente el tema del poema, en él podemos reconocer la filosofía del budismo Zen, que enseñó entre otras cosas que la iluminación ha de alcanzarse por medio de un relámpago súbito de la intuición más bien que por el estudio de doctos libros de teología o la observancia estricta de las austeridades monásticas.” (KEENE, 1956, p. 56) [Se a ‘percepção da verdade’ é realmente o tema do poema, nele podemos reconhecer a filosofia do budismo Zen, que ensinou, entre outras coisas, que a iluminação há de ser alcançada por meio de um relâmpago súbito da intuição, bem mais que pelo estudo de livros doutos de teologia ou da observação estrita das autoridades monásticas.].

<sup>100</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 27.

<sup>101</sup> SAVARY, 1987, p. 25.

### 1.3 – O Zen-Budismo

*Conservai as mãos abertas, toda a areia do deserto passará por entre elas; fechai-a e não conseguireis senão alguns grãos.*<sup>102</sup>

Importa dizer, neste ponto, que, em referência à arte e à reflexão sobre ela, situo-me em um campo entre a intuição e o intelecto. O Zen-Budismo me interessa, principalmente, tendo em vista a arte (poesia) japonesa. Como experiência entre o sagrado e a matéria, entre o divino e o terreno, entre a presença absoluta e o vazio, ele está em um lugar de improvável absorção racional. Em que pese a isto, não se pode dispensar um recorte teórico (mesmo que na forma de pinceladas de ideias e conceitos relacionados ao tema), o qual se fará com base em extensas reflexões dedicadas tanto ao Budismo quanto ao Zen-Budismo. Isto, certamente<sup>103</sup>, ajudará a compor o corpo teórico da tese, no que diz respeito ao *haikai*. Para partir de um lugar mais próximo da poesia, seguirei um pouco mais com Keene:

O cair da flor da cerejeira e a dispersão das folhas no outono são temas favoritos porque ambos sugerem o passar do tempo e a brevidade da existência humana. Semelhante poesia tem um fundo religioso: aquele tipo de budismo que ensinou que as coisas desse mundo carecem de sentido e logo murcham, e que confiar nelas é depositar nossa fé na poeira e na cinza. Mas semelhantes ideias religiosas, tal como se encontram na poesia japonesa, são sumamente simples e não podem haver inquietado muito aos poetas. É bastante típico que o anti-intelectual budismo Zen tenha sido o que proporcionou a única influência religiosa significativa na poesia japonesa.<sup>104</sup>

Esta premissa de que o Zen-Budismo pode ter sido aquele que, mais de perto, influenciou a poesia japonesa, lança minha atenção sobre ele. Seus fundamentos se encontram nos primordiais Confucionismo<sup>105</sup> e Taoísmo<sup>106</sup> hindus<sup>107</sup>, assim como no Shintoísmo<sup>108</sup> e em

<sup>102</sup> DESHIMARU, 1995, p. 16.

<sup>103</sup> Não deixo de lembrar, aqui, o conceito hindu de *maya* (= ilusão), segundo o qual a ilusão está na base de toda certeza. Cito Capra: “A ilusão reside meramente em nosso ponto de vista, se pensarmos que as formas e estruturas, coisas e fatos existentes em torno de nós são realidades da natureza, em vez de percebermos que são apenas conceitos oriundos de nossas mentes voltadas para a mediação e a categorização. *Maya* é a ilusão de tomar tais conceitos pela realidade, de confundir o mapa com o território.” (CAPRA, 1995, p. 73).

<sup>104</sup> “La caída de la flor del Cerezo y la dispersión de las hojas en el otoño son temas favoritos, porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana. Semejante poesía tiene un fondo religioso: aquel tipo de budismo que enseñó que las cosas de este mundo carecen de sentido y pronto se marchitan y que confiar en ellas es depositar nuestra fe en el polvo y la ceniza. Pero semejantes ideas religiosas, tal como se encuentran en la poesía japonesa, son sumamente simples y no pueden haber inquietado mucho a los poetas. Es bastante típico que el antiintelectual budismo Zen haya sido lo que proporcionó la única influencia religiosa significativa en la poesía japonesa.” (KEENE, 1956, p. 41-42).

<sup>105</sup> “O confucionismo deriva seu nome de Kung-Fu-Tsé, ou Confúcio, um professor de enorme influência, que considerava sua função básica a transmissão da antiga herança cultural a seus discípulos. [...] Seus ensinamentos foram baseados nos chamados Seis Clássicos, antigos livros de pensamento filosófico, rituais, poesia, música e história, que representavam a herança espiritual e cultural dos ‘sábios santos’ do passado chinês. [...] Suas

outras vertentes da religiosidade asiática, que se autoinfluenciaram. Estas, entretanto, extrapolam a alçada e o intuito deste estudo.

Primeiramente, então, procurarei identificar o que é o Budismo e o que é o Zen-Budismo. Segundo Alan Watts,

Em geral, o budismo é chamado de um dharma [...]. A melhor tradução é ‘a doutrina’, e, ainda melhor, ‘o método’. Originalmente, o dharma foi fundado pelo Buda, filho de um rajá indiano do norte, que morava muito próximo ao Nepal e que estava prosperando logo após 600 a.C. A palavra buda é um título. O nome próprio desse indivíduo era Gautama Sidharta, e a palavra *buda* significa ‘a pessoa despertada’, e vem da raiz sânscrita *buddh* que quer dizer ‘despertar’ ou ‘conhecer’. [...] as bases do budismo são as chamadas quatro verdades nobres. A primeira é a verdade sobre o sofrimento, a segunda é a verdade sobre a causa do sofrimento, a terceira é a verdade sobre a suspensão do sofrimento e a quarta é a verdade sobre o caminho para a suspensão do sofrimento.<sup>109</sup>

Através do “método”, mestre e discípulo buscam o “Conhecimento Supremo”, seguindo o “caminho do meio”. O mestre propõe ao discípulo, por exemplo, um problema para ser resolvido, uma espécie de enigma, um exercício aparentemente muito simples, semelhante a uma charada ou uma anedota. Este desafio, proposto ao discípulo, é chamado, em japonês, de *koan* (“um problema para meditar”). Tratado com extrema seriedade, um *koan* pode levar anos para ser resolvido.<sup>110</sup> Suas soluções não são racionais. Vejam-se alguns exemplos de *koans*: “Imaginar o som do aplauso de uma só mão”; “Quem leva seu próprio cadáver?”; “Quem é o que caminha para mim?”; “Todas as coisas retornam ao Uno, para onde retorna este último?”.<sup>111</sup> É importante compreender, como ressalta Watts, que neste diálogo

---

próprias idéias tornaram-se conhecidas através dos *Lun Yü*, ou Antologia Confucionista, uma coleção de aforismos compilada por alguns de seus discípulos.” (CAPRA, 1995, p. 84).

<sup>106</sup> “O Taoísmo nasce com Lao Tsé, cujo nome significa, literalmente, ‘o velho mestre’; Segundo a tradição, Lao Tsé foi contemporâneo, embora mais idoso, de Confúcio. Diz-se ter sido ele o autor de um pequeno livro de aforismos que é considerado o principal texto taoísta. Na China, esse trabalho é geralmente denominado *Tao Te Ching*, o ‘Clássico do Caminho e do Poder’, nome que acabou por receber em época mais recente.” [...] “Os taoístas consideravam todas as mudanças da natureza como manifestações da interação dinâmica entre polaridades de opostos *yin* e *yang*, o que acabou por levá-los a acreditar que qualquer par de opostos constitui uma relação polar na qual cada um dos pólos se acha dinamicamente vinculado ao outro.” (CAPRA, 1995, p. 83-94).

<sup>107</sup> “[...] foram os gênios chineses que, trabalhando sobre o material em bruto do pensamento indiano, com contribuição de fontes confucianas e taoístas – tendo Bodhidharma como parceira – produziram a essencialmente chinesa Escola Ch’an ou Zen-Budismo, como – mais tarde a denominaram os japoneses.” (HUMPHREYS, 1977, p. 33).

<sup>108</sup> Shintoísmo seria a religião dos deuses tradicionais do Japão, antes da chegada do Budismo.

<sup>109</sup> WATTS, 2002, p. 89-90.

<sup>110</sup> Cito Humphreys: “Um *koan* tanto pode ser resolvido empunhando-se uma pá como em silêncio estático, isolado.” (HUMPHREYS, 1977, p. 50).

<sup>111</sup> BENEDICT, 1974, p. 222.

entre mestre e discípulo, o “que o Budismo afirma no início não necessariamente é o que afirma no final.”<sup>112</sup>

O Budismo ortodoxo da Índia, cujos estudos estavam mais restritos às classes cultas e aos monges recolhidos nos mosteiros, chegou à China através de Bodhidharma. O filósofo indiano Bodhidharma<sup>113</sup> foi o fundador da Escola Zen de Budismo, na China, por volta do século VI. Os ensinamentos de Buda já vinham se espalhando, desde o século I, por regiões como Ceilão, Birmânia, Sião, Camboja, Coréia, Tibete e, finalmente, Japão. Nos diversos países, o Budismo foi reinterpretado, dando origem a várias seitas, escolas ou doutrinas, mais ou menos extremistas. Segundo Watts, “a forma mais remota do budismo *Mahayana* é chamada de escola Terra Pura, *Jodo-shin-shu*.”<sup>114</sup> O fundamento comum à maioria das escolas de Budismo, entretanto, permaneceu diretamente ligado aos princípios básicos da antiga sabedoria apresentada à humanidade pelo “Um Todo-Iluminado”, o “Um-Abençoado”, ou seja, o Buda.

O Zen-Budismo é, então, uma forma dissidente do Budismo *Mahayana*, nascido no norte da Índia. Segundo Humphreys, trata-se de

[...] uma seita do Maiana, a Escola de Budismo do Norte. *Zen*, derivado do chinês antigo *Ch'an*, por sua vez corruptela da palavra sânscrita *Dhyana*, é um termo japonês para Sabedoria-Poder-Compaixão, que jaz além de todas as palavras, não podendo ser confinado no mais amplo dos ‘ismos’. É a luz na escuridão de *avidyâ*, Ignorância, a Vida dentro de todas as formas mutantes e perecíveis. É o significado em pormenores, sendo também, ao mesmo tempo, a Vida, a Verdade e o Caminho.<sup>115</sup>

O Zen-Budismo foi fortalecido, na China, um século e meio depois de Bodhidharma, pela Escola do Sul da China, que se apresentava como sucessora de uma das mais importantes figuras da tradição Zen, o Sexto Patriarca Hui Neng<sup>116</sup> (638-713), considerado o fundador da técnica de “iluminação súbita”, do “despertar abrupto”, ou *satôri*. Nesta mesma época, desenvolveu-se a Escola do Norte, fundada pelo ex-confuciano Shen-hsui, considerado rival

<sup>112</sup> WATTS, 2002, p. 94.

<sup>113</sup> “Bodhidharma nasceu no Sul da Índia, tendo estudado Budismo com o Professor Prajnatarã, durante quarenta anos. Por mérito, ele adquiriu de Prajnatarã o patriarcado da Dhyãna ou escola Zen, assim se tornando o 28º. Patriarca indiano e o 1º. Chinês. Falecendo seu professor ele partiu para a China, onde chegou no ano 520.” (HUMPHREYS, 1977, p. 38.)

<sup>114</sup> Segundo Watts, “*Jodo* significa ‘terra pura’ e *shin-shu* significa ‘seita verdadeira’.” (WATTS, 2002, p. 102).

<sup>115</sup> HUMPHREYS, 1977, p. 15.

<sup>116</sup> “Hui Neng, que se tornou o segundo fundador do Zen-Budismo, foi a mente responsável pelo desenvolvimento do Zen em uma forma puramente chinesa de Budismo, tanto no ensino, como em seus meios de expressão. Hui Neng tinha pouca instrução e jamais foi um erudito, no sentido estrito da palavra. Sua história é narrada em seu próprio Sutra [*Sutra de Wei Lang*], considerado um dos clássicos da literatura oriental. Nele são mostradas claramente as intimidades com o Taoísmo e, inclusive, as palavras Tao e Dharma por vezes são usadas, sinonimamente, com alguns dos últimos Mestres.” (HUMPHREYS, 1977, p. 40).

de Hui Neng. Esta última, contudo, durou pouco tempo, desaparecendo cem anos após a morte de Shen-hsui, enquanto que a Escola de Hui Neng permaneceu prosperando.

Especificamente sobre o Zen (no que pode ter de diferente em relação ao Zen-Budismo), o que se destaca é o foco na experiência e na intensa prática de afazeres do cotidiano, não se tratando de uma abstração contemplativa inerte, voltada para fora do mundo. Talvez, o Zen nem possa ser considerado uma religião, como é o Budismo. Ele é voltado para o reconhecimento em si e de si. D. T. Suzuki diz que o “enfoque Zen consiste em penetrar diretamente no objeto e vê-lo, por assim dizer, por dentro.”<sup>117</sup> O ser humano, em sua plenitude, voltado para o trabalho, para o seu próprio caminho, antes e depois de qualquer coisa, no “Vácuo-pleno” de sua própria existência, é o Zen.

No Japão, apesar de apenas no século XII ter sido fundado o primeiro monastério Zen, na cidade de Kamakura, este tipo de prática mereceu um destaque especial. Além de ter sido o local onde esta tradição mais perdurou, muitas transformações ocorreram do Zen-Budismo chinês para o Zen japonês. Ruth Benedict se dedica, por longas páginas, a desmistificar o Zen-Budismo, colocando o Zen japonês numa posição de singularidade e de crítica acirrada ao Budismo e a toda a sua aura transcendental. A autora afirma que, mesmo conservando pontos em comum com a origem hindu, a maioria dos japoneses não cultua, por exemplo, a Yoga, assim como a abstinência como única forma de atingir o *nirvana*, a libertação. Este tipo de filosofia não estaria na essência do pensamento e da prática japoneses, que rompe com a fé na doutrina da reencarnação, com a crença em algo além da vida, com o reconhecimento do *karma*<sup>118</sup>, com as ideias de sacrifício e sofrimento, pregados pelo Budismo primordial da Índia. O Zen japonês, por vezes, radicaliza uma posição contra os ideais budistas, como destaca Benedict, no trecho a seguir:

O Zen só busca a luz que o homem pode encontrar em si mesmo. Não tolera nenhum obstáculo nesta busca. Aparta todo obstáculo de teu caminho... Se em teu caminho se interpõe Buda, mata-o! Se se interpõem os patriarcas, mata-os! Se se interpõem os santos, mata-os todos. Esta é a única forma de chegar à salvação.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> SUZUKI, 1976, p. 21.

<sup>118</sup> “A lei do carma determina fatalmente a lei da reencarnação como uma necessidade, já que a alma deve voltar para liquidar o ‘saldo’ de seu carma. Segundo as concepções védicas, a alma nasce e morre grande número de vezes. Ela reveste-se de capas (kochas), suas habitações provisórias.” (LEMAITRE, 1958, p. 74).

<sup>119</sup> “El Zen sólo busca la luz que el hombre puede encontrar en sí mismo. No tolera ningún obstáculo en esta búsqueda. Aparta todo obstáculo de tu camino... Si en tu camino se interpone Buda, mátales; Si se interponen los patriarcas, mátales; Si se interponen los santos, mátales a todos. Esta es la única forma de llegar a la salvación.” (BENEDICT, 1974, p. 218).

O Zen, no Japão, aproximou o homem de seus atos, em sua forma terrena, chegando a assumir “o papel de uma disciplina militar”<sup>120</sup>. As conexões entre a autodisciplina, o treinamento persistente e o esforço individual estavam explícitas desde as origens do ensinamento Zen do Japão. Nas palavras de Benedict, os “samurais japoneses encontraram esta teoria ao seu gosto, e como monges, estadistas ou educadores – pois assumiam todos estes papéis – utilizavam as técnicas do Zen para reforçar seu severo individualismo.”<sup>121</sup> O “método” japonês, assim, teria uma marca própria, indo numa direção divergente daquela que se viu ser a do Budismo. Apesar das particularidades, entretanto, ressalte-se que a técnica do *koan* permaneceu ocupando um lugar de grande importância para a meditação Zen, no Japão.

Tomando como referência o Zen-Budismo, de maneira mais ampla, destaco algumas de suas características gerais: a efemeridade, a iluminação, a prática da meditação e a intuição, em contraposição ao pragmatismo intelectual. Estes elementos me parecem estreitamente ligados ao poema *haikai* e aos conceitos e exemplos de performances que serão tratados nos capítulos 2 e 3 deste trabalho.

A efemeridade é importante porque, como disse Keene, aparece, nos *haikais*, sob a forma de uma representação quase que inefável da fugacidade do instante, ele mesmo inapreensível e, quiçá, irrepresentável. Para que não se percam de vista os poemas como referência, será proveitoso pontuar estas colocações com dois exemplos de Bashô. O primeiro é aquele em que se lê: *ao sol da manhã / uma gota de orvalho / precioso diamante*. O segundo, o que diz: *na neve branca / da paisagem branca / um corvo negro*<sup>122</sup>. Estes *haikais* remetem a um momento que pode ter sido muito curto, e talvez não se repita. Exemplificam que o *haikai*, possivelmente, trata de um instante único, passageiro, sendo o registro de um relance fugaz, verdadeiramente, efêmero.

A iluminação do Buda, que foi alcançada<sup>123</sup>, subitamente, num ápice de percepção do cotidiano, pode ser comparada ao modelo de criação poética de Bashô e de outros poetas orientais que uniram tradição e renovação. De acordo com o poeta e tradutor de *haikais*, Alberto Marsicano, o “*haikai* é o satori, o despertar Zen que repentinamente surge no caminho.”<sup>124</sup> Ele mesmo é quem complementa, mais adiante: “Desperto pelo *satori*, desenvolve de maneira inovadora o *haikai* tornando-se profundo e enigmático como o

<sup>120</sup> BENEDICT, 1974, p. 217.

<sup>121</sup> “Los samurai japoneses encontraron esta teoría a su gusto, y como monjes, estadistas o educadores – pues asumían todos estos papeles – empleaban las técnicas del Zen para reforzar su severo individualismo.” (BENEDICT, 1974, p. 218).

<sup>122</sup> BASHÔ *apud* RODRIGUES, 1988, p. 15-16.

<sup>123</sup> “Em *The Diamond Sutra*, Buda diz: ‘Quando atingi o despertar completo, perfeito e insuperável, não atingi coisa alguma.’ (WATTS, 2002, p. 98).

<sup>124</sup> RODRIGUES, 1988, p. 14.

*koan*.”<sup>125</sup> A partir de exemplos como o mergulho da rã, do *haikai* de Bashô, Keene aponta o seguinte:

O chacoalhar de uma rã que se atira na água, o barulho penetrante das cigarras, o perfume de uma flor desconhecida podem ser a ideia central em torno do qual se construí um poema japonês. Nele podemos descobrir a influência do budismo Zen, o qual ensina, entre outras coisas, que a iluminação pode vir por qualquer percepção súbita. O chacoalhar de uma rã que turva a quietude antiga de um poço poderia ser um meio tão válido como outro qualquer de alcançar a iluminação, assim como a personificação mesma do movimento da vida.<sup>126</sup>

Com relação à prática e à postura dedicadas à meditação, no Zen, pode-se dizer, com Deshimaru: “Da Índia à China com Bodhidharma no século VI, da China ao Japão com Dogen no século XII, do Japão à Europa com Taisen Deshimaru em nossa época, a postura continua a ser o último segredo do Budismo.”<sup>127</sup> A postura, neste caso, diz respeito ao sentar-se na posição de meditação<sup>128</sup> (lótus ou meio lótus), centralizar e aprumar a coluna, estabilizar-se, colocar as mãos sobre os joelhos, com as palmas viradas para cima, tocando o dedo indicador no polegar, abandonar os desejos e aflições do dia a dia, e respirar o momento presente, o aqui e o agora, sem querer nada ou desejar estar noutro lugar<sup>129</sup>. Estar presente, no aqui e agora, relaciona-se, intimamente, com a observação minuciosa do instante, praticada por Bashô, e com o conceito de *performance art*, que será tratado, mais a frente, no capítulo 2 do trabalho.

Trazer a experiência do Zen-Budismo para a prática da vida cotidiana é praticar o “que os hindus chamam de *nishkama karma*. *Nishkama* significa ‘sem paixão’, e ‘*karma*’ quer dizer ‘atividade’. [...] Portanto, isso é nirvana, viver de um modo desapegado.”<sup>130</sup> No meu modo de entender, não se trata de viver sem envolvimento, mas, antes, de não ser escravo daquilo que se faz. Nirvana é libertação, “significa literalmente ‘soprar para fora’, como quando uma pessoa diz *ufa!* ao soltar um suspiro de alívio.”<sup>131</sup> Com relação a esta ideia de

<sup>125</sup> RODRIGUES, 1988, p. 16.

<sup>126</sup> “El chapoteo de una rana que se tira al agua, al chirrido penetrante de las cigarras, el perfume de una flor desconocida pueden ser la idea central en torno a la que se construya un poema japonés. En ello podemos descubrir la influencia del budismo Zen, el cual enseña, entre otras cosas, que la iluminación puede venir por cualquier percepción súbita. El chapoteo de una rana que turba la quietud antigua de un estanque podría ser un medio tan válido como otro cualquiera de alcanzar la iluminación, así como la personificación misma del movimiento de la vida.” (KEENE, 1956, p. 21).

<sup>127</sup> DESHIMARU, 1995, p. 10.

<sup>128</sup> “[...] a Essência da Mente é intrinsecamente pura; meditar significa perceber, intimamente, a imperturbabilidade da Essência da Mente.” (HUI NENG *apud* HUMPHREYS, 1977, p. 16).

<sup>129</sup> Cf. DESHIMARU, 1995, p. 15-22.

<sup>130</sup> WATTS, 2002, p. 92.

<sup>131</sup> WATTS, 2002, p. 89.

liberdade, entretanto, veja-se o que diz aquele que é considerado a maior autoridade em Zen e Budismo, por todos os autores aqui citados que escreveram sobre o assunto, o Dr. D. T. Suzuki:

A liberdade é uma idéia disparatada. Vivo socialmente, num grupo que me cerceia todos os movimentos, tanto mentais quanto físicos. Nem quando estou só sou inteiramente livre. Tenho toda a sorte de impulsos, que nem sempre se acham sob meu controle. Alguns impulsos me arrebatam, mau grado meu. Enquanto vivermos neste mundo limitado, nunca poderemos falar em ser livres ou em fazer o que desejamos. Nem mesmo esse desejo nos pertence.<sup>132</sup>

Quanto à intuição que caracteriza o Zen, pode-se perceber sua presença em diversos campos da arte. Destacadamente, dentro da arte chinesa e da japonesa, Humphreys afirma que, “a pintura chinesa – *sumiye* – e o poema curto japonês – *haiku* – têm o mesmo efeito”, não necessitando de ser explicados, pois “falam a partir da intuição e para ela”<sup>133</sup>. O intelecto, aqui, em contraposição à intuição, seria o que destruiria a capacidade de agir intuitivamente, impedindo a expressão espontânea de uma “verdade interior”, que só brotaria quando o artista já não mais pensasse na técnica, porque ela já estaria internalizada, pelo próprio exercício da meditação. Em posições críticas mais radicais, os estudiosos do Zen destacam, sobre o intelecto, que ele seria “culpado de construir dogmas, sistemas de filosofia que aprisionam a mente, até que ela se entedie como um macaco enjaulado”<sup>134</sup>. O intelecto daria origem a mais problemas do que os resolveria, “deixando o coração inquieto”<sup>135</sup>. De acordo com D. T. Suzuki:

O intelecto pode formular toda sorte de perguntas – e tem todo o direito de fazê-lo – mas esperar dele uma resposta final é esperar demasiado, pois isso não está na natureza da intelecção. A resposta jaz profundamente sepultada sob os alicerces do nosso ser. Para rompê-los, faz-se mister o tremor mais fundamental da vontade. [...] O intelecto propõe, mas quem dispõe não é o proponente. O que quer que possamos dizer acerca do intelecto, este, afinal de contas, superficial, flutua sobre a superfície da consciência.”<sup>136</sup>

Sem deixar de notar que esta tese é uma atividade intelectual que reflete sobre os limites do intelecto, é preciso lembrar que, sob a ótica do oriental, a matéria e o espírito, o sim e o não, a arte e a vida, o transitório e o eterno convivem e convergem para um único ponto. Isto, com efeito, escapa à lógica ocidental, calcada nos dualismos (afirmação e negação, causa

<sup>132</sup> SUZUKI, 1976, p. 18.

<sup>133</sup> HUMPHREYS, 1977, p. 17.

<sup>134</sup> BLYTH *apud* HUMPHREYS, 1977, p. 19.

<sup>135</sup> HUMPHREYS, 1977, p. 19.

<sup>136</sup> SUZUKI, 1976, p. 60.

e efeito, corpo e mente, forma e sentido, dentro e fora, etc.), incorporados pelo intelecto. Nas palavras de Humphreys, se “o intelecto [é] o campo dos Opostos”, a intuição é “onde cada dois são Um”, sendo o Zen “o caminho direto, firme, que chega além do intelecto.”<sup>137</sup> O Ocidente primou, até hoje, pelo olhar racional e intelectual sobre o homem e o universo. Daí as diferenças entre as filosofias oriental<sup>138</sup>, aqui ilustrada pelo Zen, e a ocidental<sup>139</sup>, referenciada no berço grego. Conforme o autor de *O cérebro japonês*, Marinho Jr.:

A filosofia japonesa, sobretudo o Zen, difere radicalmente das filosofias originadas no antigo continente europeu, especialmente na Grécia. [...] Ele é mais uma filosofia da ação e da experiência, em contraposição àquela de definições e regras, proposta na Grécia antiga. [...] O Zen obriga-se a transcender as palavras, a fim de alcançar um plano puramente experiencial no qual todo julgamento está suspenso. Tanto a literatura como a arte desenvolvida, no contexto Zen, são bem diferentes daquelas da cultura ocidental, que se apóiam no formalismo e nos cânones da proporção. É uma forma de expressão fortemente influenciada pelo desejo de evocar emoções ou sentimentos e trazer o observador ou o leitor para um estado particular de consciência, ao invés de transmitir apenas uma reação intelectual crítica.<sup>140</sup>

Identificados alguns caminhos do Zen-Budismo, que, de fato, influenciaram, ou pelo menos, atravessaram a vida e a obra de importantes haikaístas, dos séculos XVII ao XIX, no Japão, será interessante explorar um pouco mais alguns aspectos relacionados ao que venho chamando de Ocidente e Oriente.<sup>141</sup>

Em sua conferência *Oriente e Ocidente*, sobre Zen-Budismo, D. T. Suzuki toma como exemplo, para explicar algumas diferenças, um haikai de Bashô: *Quando olho atentamente / Vejo florir a nazuna / Ao pé da sebe!*<sup>142</sup>. Suzuki interpreta que a singeleza do poema está na admiração sincera (não sentimental) de Bashô pela pequenina planta silvestre (*nazuna*) à beira da cerca de plantas. É a simples valorização de algo que poderia ser considerado insignificante ou imperceptível o que faz com que se transcendam os sentimentos humanos,

<sup>137</sup> Cf. HUMPHREYS, 1977, p. 23.

<sup>138</sup> Segundo Suzuki, o espírito oriental seria: “sintético, totalizador, integrador, não discriminativo, dedutivo, não sistemático, dogmático, intuitivo (ou melhor, afetivo), não discursivo, subjetivo, espiritualmente individualista e socialmente com mentalidade grupal, etc.” (SUZUKI, 1976, p. 13).

<sup>139</sup> Para o mesmo Suzuki, por contraste, o espírito ocidental é: “analítico, discriminativo, diferencial, indutivo, individualista, intelectual, objetivo, científico, generalizador, conceptual, esquemático, impessoal, formalista, organizador, exercitador do poder, dinâmico, inclinado a impor sua vontade aos outros, etc.” (SUZUKI, 1976, p. 13).

<sup>140</sup> MARINHO, 1989, não paginado.

<sup>141</sup> Não me estenderei demasiado neste ponto, adotando uma perspectiva como a expressa por Greiner, em seu livro sobre Butô: “Ocidente, Oriente, Japão e Natureza são trabalhados como complexidades sistêmicas. Por isso, dizer que alguém está fora ou dentro, daqui ou de lá, não é, neste livro, referência a limites geográficos, e sim, a redes de informações, entendidas como modos de consciência.” (GREINER, 1998, p. 3). Oriente e Ocidente, aqui, não são conceitos definitivos e nem podem ser representados por áreas determinadas e separadas por uma linha divisória nítida.

<sup>142</sup> BASHÔ *apud* SUZUKI, 1976, p. 9.

em direção ao poético, ao místico ou ao religioso. O poeta japonês expressa, aqui, a sua relação de amor e identificação com a natureza, a qual, segundo Suzuki, é uma característica marcante do povo oriental. Para fazer um contraponto, o Ocidente é exemplificado através de um poema curto do inglês Tennyson: *Flor no muro fendilhado, / Eu te arranco das fendas; – / Seguro-te aqui, com raiz e tudo, em minha mão, / Florzinha – mas se pudesse compreender / O que és, com raiz e tudo, e tudo em tudo, / Eu conheceria o que são Deus e o homem.*<sup>143</sup> Observa-se que, enquanto Bashô contempla atentamente a planta, mas não a toca, Tennyson, pela sua curiosidade, arranca-a para si, o que significa, evidentemente, matá-la. A inteligência de Tennyson se identifica como uma forma típica da mentalidade ocidental, que sujeita os sentimentos a uma série de análises, para satisfazer suas indagações. A partir deste jogo metafórico de leituras antagônicas a respeito do Oriente e do Ocidente, Suzuki pontua:

O Oriente é silencioso, ao passo que o Ocidente é eloquente. Mas o silêncio do Oriente não significa apenas ser mudo e permanecer sem palavras ou sem fala. Em inúmeros casos, o silêncio é tão eloquente quanto a verbosidade. O Ocidente aprecia o verbalismo. E não só isso, o Ocidente transforma a palavra em carne e faz que essa carnalidade sobressaia, às vezes de maneira demasiado notável, ou melhor, demasiado gritante e voluptuosa, em suas artes e religião.<sup>144</sup>

Em termos geográficos, há de se ter em mente que o Japão é uma ilha, localizada no Extremo Oriente asiático, o que o deixou, por muitos séculos, isolado e distante do Oeste. Se tomarmos como referência o Brasil, por exemplo, o Japão, “o país das cerejeiras”, “a terra do sol nascente”, sempre foi o lugar mais distante para onde se poderia ir, dentro do imaginário coletivo. Além das diferenças poéticas e filosóficas entre Oriente (Leste) e Ocidente (Oeste), seria ingênuo pensar que não existe algo mais por detrás do vício de dividir o mundo em duas partes diferentes.

Apesar de ter como foco de seu livro o Oriente Médio, os árabes e o Islã (que não são o foco desta tese), Edward Said desenvolve, largamente, em seu *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*, reflexões sobre o significado desta divisão do planeta em dois polos, que, acredito, aplicam-se à presente discussão, mesmo que pontual, sobre Oriente e Ocidente. Para ele, “palavras como ‘Oriente’ e ‘Ocidente’ não correspondem a nenhuma realidade estável que exista como fato natural. Além disso, todas essas designações geográficas são uma combinação estranha do empírico e do imaginativo.”<sup>145</sup> Said reforça que a luta pelo controle sobre o território faz parte da história humana, e que a construção de

<sup>143</sup> TENNYSON *apud* SUZUKI, 1976, p. 11.

<sup>144</sup> SUZUKI, 1976, p. 12.

<sup>145</sup> SAID, 2007, p. 440.

identidades (nós) só se dá a partir dos opostos (os outros), (re)criados e (re)interpretados, em cada era, a partir de elaborados processos sociais, históricos, políticos e intelectuais. Em suas palavras:

[...] esses processos não são exercícios mentais, mas lutas sociais prementes que envolvem questões políticas concretas, como leis da imigração, a legislação da conduta pessoal, a constituição da ortodoxia, a legitimação da violência e/ou insurreição, o caráter e o conteúdo da educação, os rumos da política externa, o que muito frequentemente tem a ver com a designação de inimigos oficiais. Em suma, a construção da identidade está ligada com a disposição de poder e de impotência em cada sociedade, sendo portanto tudo menos meras abstrações acadêmicas.<sup>146</sup>

Sabendo de todas as divergências de crenças<sup>147</sup>, pensamentos, modos de agir e de ver o homem e o mundo, pode-se perguntar como teria se constituído uma ponte entre o Extremo-Ocidente e o Oriente. Mais especificamente, questiono como o curto poema japonês, o *haikai*, teria se expandido para além do Japão. Estas e outras questões, relacionadas à abertura japonesa e à leitura estrangeira de aspectos ligados ao *haikai*, são as que investigarei a partir de agora.

## 1.4 – O *haikai* visto pelo estrangeiro

*O haiku é um esboço impressionista concentrado.*<sup>148</sup>

A história do *haikai*, no Japão, decorreu quase toda durante a Era Edo, sob o xogunato dos Tokugawa (1603-1867), “250 anos de enorme estabilidade social e quase total isolamento face ao resto do mundo.”<sup>149</sup> Apesar do caráter ditatorial do regime Tokugawa<sup>150</sup>, e dos costumes urbanos que passaram a prevalecer, nesta época, os japoneses ainda preservavam a proximidade com a natureza, o que se ajustava perfeitamente à sensibilidade presente nos *haikais*.<sup>151</sup> Com a restauração do Imperador Meiji (1868-1912), entretanto, mudanças

<sup>146</sup> SAID, 2007, p. 441-442.

<sup>147</sup> “Nossas crenças orientam nossos desejos e dão contorno a nossas ações (...) o sentimento de crença é indicação mais ou menos segura de se ter estabelecido em nossa natureza uma tendência que determinará nossas ações.” (PEIRCE *apud* GREINER, 1998, p. 10).

<sup>148</sup> EISENSTEIN, 2002, p. 37.

<sup>149</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 27.

<sup>150</sup> A este respeito, veja-se a nota 65, deste capítulo.

<sup>151</sup> Cf. FRANCHETTI, 1996, p. 201-240.

substanciais vão marcar a história do Japão. Segundo a pesquisadora de cultura japonesa Christine Greiner, o novo governo organizou a chamada Missão Iwakura, com três objetivos: “ser uma missão de amizade frente aos governos dos quinze países com os quais o Japão mantinha relações diplomáticas; começar a revisão dos tratados negociados com os governos estrangeiros e ser uma missão de aprendizado.”<sup>152</sup> Os integrantes desta Missão compreendiam que o Japão estava defasado com relação às modernizações do Ocidente. Por essa época, o sentimento de atraso, em relação aos outros países, deu ensejo a uma política cultural tão interessada pelos vários modelos ocidentais (político, econômico, educacional, etc.), que a tendência foi a de abandono da própria tradição cultural. É quando se extinguem, por exemplo, os samurais, e se adota o exército armado como estratégia de guerra.

A ocidentalização do Japão caminhou a passos largos. O país deixou de ser uma ilha isolada do resto do mundo e passou a ganhar uma nova cara. Como diz Nishimura: “Com a orientação de técnicos estrangeiros, cabos de telégrafo são instalados e trens começam a circular. Tetos de palha e pavilhões ocidentais, quimonos e roupas de estilo europeu convivem dentro do Japão.”<sup>153</sup> Na era moderna, o *waka*, a forma tradicional de poesia japonesa, sofreu grandes transformações. Para Yamaki, vive-se, nesta época, “uma verdadeira ‘renaissance’, com a aparição de diversos líderes renovadores, tais como Shiki Massaoka, o casal Tekkan e Aikiko Yossano, Hakushuu Kitahara, Bokussui Wakayama e, mais tarde, Mokiti Saito e Takuboku Ishikawa.”<sup>154</sup> A poesia japonesa, por sua vez, interessava aos europeus, justamente, por sua diferença e particularidade. De acordo com Oldegar Franco Vieira,

Avessos à composição de longos poemas, ao gosto clássico das literaturas européias, os japoneses, ao contrário, o que apresentam de notável é a habilidade com que cultivam a arte dos poemas curtos, tão curtos, que produziram – mestres miniaturas em tudo – os mais concentrados gêneros poéticos – o *waka* e o *haiku* – de que se tem notícia.<sup>155</sup>

A integração entre o Japão e o Ocidente se deu, então, em uma via de mão dupla. Com a política do Imperador Meiji, voltada para as relações exteriores, o Ocidente começava a se interessar pelo exotismo que o mundo nipônico deixava transparecer, despertando a curiosidade e estimulando o trabalho de artistas, escritores, estudiosos e intelectuais

---

<sup>152</sup> GREINER, 2000, p. 27.

<sup>153</sup> NISHIMURA, 2008, p. 56-57.

<sup>154</sup> YAMAKI, 1991, p. XXI.

<sup>155</sup> VIEIRA, 1975, p. 13-14.

europeus<sup>156</sup>, que direcionam seus olhares para a terra do sol nascente. Sobre este momento histórico, Oldegar Vieira é quem explica:

Os japoneses acabavam de operar considerável renascimento cultural nacionalista, decisivamente reativo ao que ainda remanescia de antigas influências chinesas, e esta afirmação do espírito nipônico, por efeito de uma transformação política menos avessa ao intercâmbio exterior, vai influenciar agora o grande mundo que se diz civilizado, notadamente no domínio da cultura estética. [...] No referente à literatura, a Europa também não fica alheia à surpreendente mensagem do país das cerejeiras; não que se deixasse influir intrinsecamente, pois o idioma japonês de imediato o impediria, mas no sentido de que os temas nipônicos logo seriam manipulados por escritores ocidentais, ficcionistas e ensaístas de nomeada: Pierre Loti e Claude Ferrere, na França; Lafcádio Hearn, na Inglaterra; Ladislau Batalha e Venceslau de Moraes, em Portugal [...].<sup>157</sup>

Entre os autores citados, merece destaque Wenceslau de Moraes<sup>158</sup> (1854-1929), por ser conhecido como um dos primeiros tradutores de *haikais* para o português. Moraes, que escreveu sobre costumes típicos do povo japonês, foi um importante estudioso desta cultura e de outras questões ligadas ao japonismo. Ressalta, também, o escritor inglês Lafcádio Hearn<sup>159</sup> (1850-1940), com livros em que procurava, ao mesmo tempo, apresentar a cultura japonesa ao Ocidente, e preservá-la, no próprio Japão, em um momento, a virada do século XIX para o XX, no qual o desaparecimento da tradição nipônica, em meio ao processo de ocidentalização, surgia como uma ameaça. A respeito deste processo, Greiner afirma:

A situação chegou a tal ponto que, ironicamente, foram os ocidentais que começaram a chamar a atenção dos japoneses para a cultura tradicional oriental. O melhor exemplo é o do estudioso Ernest Fenollosa que, ainda recém graduado em Harvard, foi convidado a dar conferência em Tóquio (em 1878) e iniciou o evento censurando a negligência dos japoneses para com a pintura nacional. Em 1886, Fenollosa e Kakuzo Okakura, seu associado, foram mandados para investigar escolas de arte e, finalmente, abrir em 1889 a *Tokyo School of Fine Art*. Toda essa polêmica surte efeito e, nos anos 1890, atividades como cerimônia do chá, arranjos florais e peças de teatro não passam a ser reavivadas nas escolas.<sup>160</sup>

Ernest Fenollosa (1853-1908) foi um filósofo norte-americano que viveu muitos anos no Japão, tornando-se um grande conhecedor da arte nipônica. Precursor dos estudos a este

<sup>156</sup> “Com a abertura do Japão ao Ocidente, [...] vai surgir um verdadeiro surto de exotismo niponista, de que o livro de Pierre Loti, *Madame Chrysanthème* (1887), e a ópera de Puccini, *Madama Butterfly* (1904), vão ser apenas os exemplos mais famosos.” (FRANCHETTI, 1996, p. 37).

<sup>157</sup> VIEIRA, 1975, p. 11-12.

<sup>158</sup> De acordo com Oldegar Vieira, o português Wenceslau de Moraes chegou a se mudar definitivamente para o Japão. Dos seus livros, destacam-se: *A vida japonesa*, *Fala a lenda japonesa* e *Relance da alma japonesa*, entre outros títulos relacionados ao tema em questão.

<sup>159</sup> Lafcádio Hearn publicou livros como: *Kokoro. Ecos y nociones de la vida interior japonesa e O Japão*.

<sup>160</sup> GREINER, 2000, p. 29.

respeito, na América e na Europa, Fenollosa é autor de *Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia*<sup>161</sup>, finalizado e publicado por Ezra Pound (1885-1972), após a sua morte. Neste ensaio, Fenollosa procura esclarecer princípios da poesia chinesa e da japonesa<sup>162</sup>, revelando como, no processo de escrita do ideograma, a metáfora poética<sup>163</sup> é construída através da relação entre as formas concretas dos caracteres. Sobre esta relação, veja-se como se coloca o autor, respondendo a uma questão central:

Poderão perguntar-me como chegaram os chineses a elaborar um grande sistema intelectual a partir de uma simples escrita figurativa? Para a mente ocidental comum, convencida de que o pensamento se refere a categorias lógicas e propensa a condenar a faculdade de imaginação direta, semelhante façanha parece quase impossível. No entanto, a língua chinesa, com seu material peculiar, passou do visível para o invisível através de um processo exatamente idêntico ao empregado por todas as raças antigas. Esse processo é a metáfora, a utilização de imagens para sugerir relações imateriais. A metáfora, a reveladora da Natureza, é a substância mesma da poesia. [...] Arte e poesia lidam com o concreto na Natureza, não com séries de ‘particularidades’ isoladas, pois essas séries não existem. [...] A metáfora, seu recurso principal, é ao mesmo tempo a substância da Natureza e da linguagem. A poesia apenas faz conscientemente aquilo que as raças primitivas faziam inconscientemente.<sup>164</sup>

Valorizando a milenar escrita chinesa na forma de ideogramas<sup>165</sup>, Fenollosa abriu uma das mais importantes portas da cultura oriental, pela qual Ezra Pound soube entrar, interessado “na qualidade gráfica, portadora de sentido, do *kanji*”<sup>166</sup>. É importante reforçar, neste ponto, que tanto a escrita ideogramática quanto o *haikai*, forma sintética e de grande potencial imagético, exerceram forte influência sobre a literatura europeia ocidental do início do século XX. De acordo com Haroldo de Campos, esta influência se deu “sobre um dos principais movimentos de renovação da poética moderna de língua inglesa, o ‘imagismo’ (1912/1914), promovido por Ezra Pound e outros”.<sup>167</sup> No *ABC da literatura*, de Pound, encontram-se a exposição do método ideogrâmico, baseado nas escritas chinesa e japonesa, e

<sup>161</sup> Originalmente intitulado *The Chinese written character as a medium for poetry*, o texto se encontra traduzido para o português por Haroldo de Campos, em: *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. (Cf. CAMPOS, 2000, p. 109-148).

<sup>162</sup> Apesar das diferenças entre as poesias chinesa e japonesa, é preciso que se note ser o ideograma, como signo, como letra, a base da escrita dos dois países.

<sup>163</sup> Observam-se diferentes interpretações quanto ao aspecto metafórico da escrita ideogramática e do simbolismo poético, por ela provocado. Para Franchetti, o importante, no trabalho de Wenceslau de Moraes, por exemplo, está justamente no fato de que ele, deixando de lado “o nível mais simbólico do poema, aferrou-se à simplicidade e ao aspecto denotativo do texto de Bashô.” (FRANCHETTI, 2007b, p. 237). Todavia, o que aqui mais importa é a figuração da escrita ideogramática como forma de expressão imagética da poesia.

<sup>164</sup> FENOLLOSA, 2000, p. 128.

<sup>165</sup> “Os primeiros escritos chineses datam de 3.500 anos. [...] Com gramática simples, o chinês se baseia numa estrutura composta por dezenas de milhares de ideogramas. A caligrafia, que visa a elegância do traçado, tem valor artístico comparável à pintura para os ocidentais.” (WANG, 2005, p. 49-50).

<sup>166</sup> CAMPOS, 2000, p. 18.

<sup>167</sup> CAMPOS, 1977, p. 56.

do que seriam três modalidades de poesia, sintetizadas conforme se vê no prefácio de Augusto de Campos:

1 – Melopéia. Aquela em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical (som, ritmo) que orienta o seu significado (Homero, Arnaut Daniel e os provençais). 2 – Fanopéia. Um lance de imagens sobre a imaginação visual (Rihaku, i.é, Li T'ai-Po e os chineses atingiram o máximo de fanopéia, devido talvez à natureza do ideograma). 3 – Logopéia. 'A dança do intelecto entre as palavras', que trabalha no domínio específico das manifestações verbais e não se pode conter em música ou em plástica (Propércio, Laforgue).<sup>168</sup>

Como se pode ver, a maneira de Pound pensar a poesia passa pelas vias do ritmo, da imagem, da musicalidade e da plasticidade da palavra, características bem próximas daquelas observadas na poesia japonesa. Partindo da premissa de que a tese central da escola do imagismo é a de que “as ideias poéticas se expressam melhor com imagens concretas que com comentários”<sup>169</sup>, Keene reforça a atração dos imagistas pelo pequeno *haikai*:

Foi o *haiku* o que também atraiu primeiro a atenção dos poetas ocidentais, especialmente os da escola imagista. Quase todos os poetas que figuram na primeira antologia imagista se sentiram fascinados pelas estrofes em miniatura japonesas, com suas penetrantes imagens evocadoras, e alguns deles se dedicaram a imitá-las.<sup>170</sup>

Esta imitação a que se refere Kenne, entretanto, nem sempre alcançou o efeito do *haikai*. Isto porque, como já foi dito, o *haikai* tradicional, oriundo do *hokku*, do *renga*, do *tanka*, etc., para se constituir como tal, obedece a uma série de regras. Uma delas, por exemplo, é o *kiregi*, o corte reflexivo dentro do terceto, explicado, aqui, anteriormente, como um critério técnico, quando se falou da *Shomôn*, a Escola de Bashô (tópico 1.3). Pode-se dizer que alguns ocidentais pecaram em sua apropriação do *haikai*, ignorando as regras clássicas e imitando apenas a brevidade da poesia. Esta, com efeito, foi interpretada por artistas não japoneses de forma mais ou menos fiel aos seus princípios originais.

É importante mencionar que o período do final do século XIX e início do XX foi marcado por enormes revoluções, na indústria, na comunicação, na arte e na cultura de modo geral, devido à descoberta e ao uso de novas tecnologias, nos diversos campos do

<sup>168</sup> CAMPOS, 2006, p. 11.

<sup>169</sup> “[...] las ideas poéticas se expresan mejor con imagines concretas que con comentarios.” (KEENE, 1956, p. 64).

<sup>170</sup> “Fue el *haiku* lo que también atrajo primero la atención de los poetas occidentales, especialmente los de la escuela imaginista. Casi todos los poetas que figuran en la primera antología imaginista se sintieron fascinados por las estrofas en miniatura japonesas, con sus penetrantes imágenes evocadoras, y algunos de ellos se dedicaron a imitarlas.” (KEENE, 1956, p. 63).

conhecimento, em diversas partes do mundo<sup>171</sup>. Com estas transformações, o entrecruzamento das culturas se tornou um fato notório, que crescia consideravelmente. Neste momento, o cinema<sup>172</sup>, em particular, tornava-se um dos maiores paradigmas no campo das artes, impressionando o mundo de um canto a outro. Alguns dos grandes representantes da Sétima Arte também traçam considerações acerca do *haikai* e do *tanka*, que se revelam como influências marcantes, em seus filmes. Neste âmbito, merecem destaque Sergei Eisenstein (1898-1948) e Andrei Tarkovski (1932-1986), dois cineastas russos que se manifestaram explicitamente sobre o *haikai*.

Eisenstein escreveu, em 1929, sobre o laconismo do *haikai*, fazendo uma analogia entre seu método e o ideograma, em termos de forma e de efeito imagístico:

O laconismo nos fornece uma transição a outro ponto. O Japão possui a forma mais lacônica de poesia: o *haikai* (que apareceu no início do século XIII e é conhecido hoje como *haiku* ou *hokku*) e o ainda mais antigo *tanka* (mitologicamente considerado como tendo sido criado junto com o céu e a terra). Ambos são pouco mais do que hieróglifos transpostos para frases. De tal modo que a metade de sua qualidade é ditada por sua caligrafia. Seu método é totalmente análogo à estrutura do ideograma. Como o ideograma proporciona um meio para a impressão lacônica de um conceito abstrato, o mesmo método, quando transposto para a exposição literária, dá vez a um laconismo idêntico de imagens diretas.<sup>173</sup>

Em seus princípios de montagem para o cinema, Eisenstein toma o ideograma como forma de escrita figural, em que um conceito se estabelece através da combinação e da justaposição de determinados elementos sígnicos. Para ele, a montagem cinematográfica é uma colisão de signos: “Montagem é conflito, tal como a base de qualquer arte é o conflito

<sup>171</sup> Eis uma lista com alguns dos acontecimentos importantes do período: “1874 – Primeiro bonde elétrico (Nova York); o telefone é patenteado por Bell (EUA, 1876); primeira iluminação elétrica de rua (Londres, 1878). 1874 – Aparecimento da escola de pintura impressionista: Monet (1840-1926), Renoir (1814-1919), Degas (1834-1917). 1878 – Construção do primeiro petroleiro (Rússia). 1882 – Primeira usina hidrelétrica (Wisconsin, EUA). 1890 – Início da literatura moderna no Japão com influências ocidentais. Europa – teatro realista: Ibsen (1828-1906), Strindberg (1849-1912), Tchekhov (1860-1904), Shaw (1856-1904). 1900 – ‘A interpretação dos sonhos’ de Freud – início da psicanálise (Áustria). 1903 – primeiro vôo com êxito em avião com motor a gasolina (irmãos Wright). 1905 – Teoria da relatividade de Einstein (Alemanha). 1907 – Exposição de pinturas cubistas em Paris: Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963). 1910 – Desenvolvimento da pintura abstrata: Kandinsky (1866-1944), Mondrian (1872-1944)”, etc. (PARKER, 1995, p. 21-22).

<sup>172</sup> “O surgimento do cinema se deu no século XVIII. A técnica foi desenvolvida no cenário da fotografia, a partir de uma combinação da lanterna mágica com imagens fixas de filmes sem movimento e que era considerada a invenção do século. [...] Porém, os primeiros a fazer e projetar filemas (fotografia animada) foram os irmãos franceses Louis e Auguste Lumière em 1895. Entretanto, foi só a partir de 1908, com o trabalho do norte-americano David Griffith e a utilização do jogo de câmeras, luz, o efeito claro-escuro e os movimentos das imagens nas telas, que o cinema passou a ser reconhecido como arte cinematográfica, madura e independente. Sendo denominada de Sétima Arte.” (MACHADO. Disponível em: <[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=520&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=1)> Acesso em 07/10/2008).

<sup>173</sup> EISENSTEIN, 2002, p. 37

(uma transformação ‘imagística’ do princípio dialético)”.<sup>174</sup> A montagem, para o cineasta, implica uma extrapolação de sentidos. Aqui, a soma de dois elementos, como no ideograma, não seria igual a um mais um, pois o que se procura é uma terceira possibilidade<sup>175</sup>. Diferenciada dos elementos que lhe deram origem, a forma resultante explode em sentidos, a partir do momento em que é criada pelo cineasta de maneira inusitada e, ao mesmo tempo, recebida por um espectador participativo, que realiza leituras diversas. Fazia parte do projeto de Eisenstein realizar um cinema transformador, revolucionário, que provocasse o pensar (e o agir), naquele que o assistia. Por isso, os espaços vazios, deixados intencionalmente, deveriam ser preenchidos pelos espectadores, assim como aqueles deixados pelo poeta no *haikai* devem ser preenchidos pelos leitores.

“A cena haicaística procura mostrar apenas o suficiente para possibilitar ao leitor a oportunidade de completá-lo por meio de evocações poéticas próprias”<sup>176</sup>, disse o poeta Teruko Oda. De acordo com esta perspectiva, o *haikai* preserva uma estrutura aberta, a partir da alusão a um evento particular (não pessoal), vivenciado no momento presente (percepção momentânea), em contraponto com uma circunstância geral, normalmente, relacionada à natureza. O poema permanece como um enigma que não se decifra, propondo-se mesmo como um juguete sensorial: *Um corvo pousado / Num ramo seco – / Entardecer de outono*.<sup>177</sup> O diálogo entre os elementos composicionais do *haikai* provoca um exercício mútuo entre autor e apreciador, o que proporciona uma pluralidade de sentidos para o texto. Isto está presente desde o *tanka*.<sup>178</sup> A maneira como o *kanji*<sup>179</sup> é desenhado no papel é também fundamental para se entender o sentido do poema<sup>180</sup>. Aquele que escreve o *haikai* oferece ao leitor um poema/quadro, para que possa ser interpretado a partir de uma composição insinuada. Donald Keene afirma que:

<sup>174</sup> EISENSTEIN, 2002, p. 43.

<sup>175</sup> Sobre a composição de imagens através dos ideogramas, lê-se em Fenollosa: “Nesse processo de compor, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre ambas. [...] A vista apreende, como uma coisa só, o substantivo e o verbo: as coisas em movimento, o movimento nas coisas, e é desta maneira que a concepção chinesa tende a representá-los.” (FENOLLOSA, 2000, p. 116).

<sup>176</sup> ODA, 2003, p. 10.

<sup>177</sup> BASHŌ *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 133.

<sup>178</sup> “O leitor quando lê o *tanka*, logo toma o lugar do autor e se torna protagonista.” (TAMAI, 1991, p. XVI).

<sup>179</sup> “Os japoneses têm dois sistemas de escrita: um silábico, fonético, próximo de nossa escritura alfabética, o KANA (HIRAGANA e KATAKANA) e outro herdado dos chineses, formado por ideogramas, símbolos complexos que representam idéias, o KANJI.” (MARINHO JR., 1989, não paginado).

<sup>180</sup> Sobre este ponto, veja-se o que diz Fenollosa, lembrando Confúcio: “Confúcio: ‘O caráter de um homem se revela em cada pincelada’. O alto valor atribuído pelos chineses à caligrafia pode ser avaliado quando se pensa que, se o escritor não desenhar bem o seu ideograma, a sugestão da imagem não se transmitirá. Se ele desconhecer o significado dos elementos, sua ignorância há de transparecer em todo sinal de tinta.” (FENOLLOSA, 2000, p. 140).

Um poema realmente bom – e isto é especialmente certo no que toca ao *haiku* – tem que completá-lo o leitor. [...] O que com mais frequência buscaram os poetas japoneses foi criar com algumas palavras, normalmente, com algumas imagens bem precisas, o esboço de uma obra cujos detalhes têm que ser supridos pelo leitor, como numa pintura japonesa algumas pinceladas têm que sugerir todo um mundo.<sup>181</sup>

Daí o interesse de Eisenstein pelo quadro poético que o *haikai* apresenta, com seus choques de imagens, vazios, aproximações e distanciamentos, através do que se executa um exercício semelhante ao de uma câmera de cinema. Nas palavras de Haroldo de Campos: “No pensamento por imagens do poeta japonês o haikai funciona como uma espécie de objetiva portátil, apta a captar a realidade circunstante e o mundo interior, e a convertê-los em matéria visível.”<sup>182</sup> Além de confirmar o jogo da câmera, a afirmação reforça o potencial imagético do *haikai*, que tanto interessou Eisenstein.

Em *Esculpir o tempo*, de Andrei Tarkovski, encontram-se considerações gerais sobre o “cinema poético”. Notando que a particularidade desta arte é a observação, o cineasta afirma que o modelo da combinação de três elementos separados criando uma imagem diferente, visto por Eisenstein nos *haikais*, não pertencia ao cinema, mas, sim, ao *haikai*. O que poderia, então, ser comum entre a arte cinematográfica e o *haikai* seria a capacidade de observação, primordialidade do cinema, na visão de Tarkovski, que um *haikai* também traz consigo. Vejam-se as palavras do cineasta:

O que me fascina no haikai é a sua observação da vida – pura, sutil e inseparável do seu tema. *Enquanto passa / A lua cheia mal toca / Os anzóis entre as ondas. /// O orvalho caiu. / Dos espinhos do abrunheiro / pendem pequenas gotas.* Trata-se de observação em estado puro. Por menor que seja a sensibilidade de uma pessoa, a competência e a precisão dos versos farão com que ela sinta o poder da poesia e identifique – perdoem-me a banalidade – a imagem viva que o autor captou.<sup>183</sup>

Em que pese às pequenas diferenças de visão dos cineastas, o que julgo relevante são as considerações tecidas a respeito do *haikai*, convergentes no entendê-lo como o melhor exemplo da menor forma de representação poética visual, a qual, como se disse, passou a influenciar uma gama enorme de artistas e pensadores, a partir de sua chegada ao Ocidente, quando da abertura do Japão.

<sup>181</sup> “Un poema realmente bueno – y esto es especialmente cierto por lo que toca al haiku – tiene que completarlo el lector. [...] Lo que con más frecuencia buscaron los poetas japoneses fue crear con unas cuantas palabras, por lo regular con unas cuantas imágenes muy precisas, el bosquejo de una obra cuyos detalles tiene que suplirlos el lector, de igual manera que en una pintura japonesa unas cuantas pinceladas tienen que sugerir todo un mundo.” (KEENE, 1956, p. 42-43).

<sup>182</sup> CAMPOS, 1977, p. 65.

<sup>183</sup> TARKOVSKI, 1998, p. 77.

O *haikai*, esta “forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que anota um elemento tênue da vida ‘real’, presente, concomitante”<sup>184</sup>, como a ele se refere o francês Roland Barthes (1915-1980), provoca, no leitor, um desejo<sup>185</sup> vazio (estéril) de completar algo que, de *per si*, é uma unidade vazada, cheia de “espaços ‘ditos’ vazios”<sup>186</sup>, marcados pela “aeração do grafismo”<sup>187</sup> da estrofe na página. Na visão de Barthes,

Para saborear um haikai [...] é preciso vê-lo escrito, com a ruptura das linhas: tijolinho areado, pequeno bloco de escritura, como um quadrado ideogramático; no fundo, e num outro nível mental, mais profundo, desembaraçado dos recortes superficiais do discurso corrente, poderíamos dizer que o haikai – que *um* haikai, sozinho, em sua inteireza, sua finitude, sua solidão na página, forma um único ideograma, isto é, uma ‘palavra’ (e não um discurso articulado em frases).<sup>188</sup>

Além da incompletude inerente ao *haikai*, no que se refere ao seu caráter de discurso que não explicita um conteúdo, mas, antes, sugere algo, é fato que se enfrenta, nos diversos países que se abrem para o Japão, um notável problema com relação ao idioma. Transplantar o sentido e a métrica do *haikai* para um idioma, que não o japonês, é sempre um exercício extremamente complicado. Leia-se o que Keene diz da tradução para o inglês:

O problema da tradução torna-se mais agudo por não haver correspondência poética entre os vocabulários japonês e inglês. Por exemplo, com a palavra *hanami*, que poderíamos traduzir por ‘olhar uma flor’, um poeta pode sugerir muitas pessoas, com vestidos de cores alegres, que estão desfrutando da contemplação das flores da cerejeira. É claro que esta ideia pode ser expressa em inglês com meia dúzia de palavras, mas o efeito poético se perde.<sup>189</sup>

No entender de Barthes, na tradução de *haikais* para o francês, o mais importante não seria a métrica, que, obedecendo puramente a uma fórmula, torna-se inócua, mas a “verdade” do instante, que deveria ser “re-captada” pelo poeta tradutor. Barthes aponta que a adaptação

<sup>184</sup> BARTHES, 2005, p. 47.

<sup>185</sup> “[...] a explicação do desejo é ilusória: explicando, só se atinge, no assunto, aquilo que recua sempre; não há *último grau* de explicação do Desejo (do Prazer): o sujeito é um *folheado* infinito [...]. [...] o sistema de valores (ideológicos, estéticos, éticos, etc.) que o gosto do haikai permite *supor, reconstituir* (talvez isso seja a Arte, a Forma: aquilo que nos dá coragem para assumir nosso Desejo: faz do pensamento: *a animação de uma aventura*.)” (BARTHES, 2005, p. 70).

<sup>186</sup> BARTHES, 2005, p. 56.

<sup>187</sup> “[...] a aeração do grafismo faz parte do ser do haikai.” (BARTHES, 2005, p. 56).

<sup>188</sup> BARTHES, 2005, p. 54.

<sup>189</sup> “El problema de la traducción se agudiza por no haber correspondencia poética entre los vocabularios japonés e inglés. Por ejemplo, con la palabra *hanami*, que podríamos traducir por ‘mirar una flor’, un poeta puede sugerir gentíos con vestidos de colores alegres que están disfrutando de la contemplación de las flores del cerzo. Por supuesto que esa idea la podemos expresar en inglés con media docena de palabras, pero el efecto poético se pierde.” (KEENE, 1956, p. 45).

do verso para a própria cultura do receptor seria mais eficaz, tendo em vista a apreensão do sentido do poema, do que a simples manutenção da métrica original:

Alguns tradutores quiseram traduzir em versos franceses (sem rimas) o 5-7-5 sílabas. Mas isso não faz nenhum sentido. Só podemos perceber o metro, um compasso, um ritmo silábico, se a fórmula métrica nos é soprada por nossa própria cultura poética, se o código é como um rastro, uma trilha impressa, incisa em nossas meninges e percorrida de novo, reconhecida pela performance do poema; não há ritmo em si: todo ritmo é civilizado; senão a fórmula é fosca (não é uma fórmula): ela não opera, não fascina, não faz adormecer.<sup>190</sup>

Em que pese às barreiras linguísticas, a atração pelo curto poema japonês se mostrou forte, levando diversos artistas a se interessarem pelo *haikai* e a exercitarem a sua tradução, ora privilegiando a forma, ora a sensação ou o “sabor” (*haimi*) do poema. Encontrar termos que traduzissem este tipo de poética japonesa foi, desde cedo, um trabalho quase impossível, o que, entretanto, não impediu que estudiosos ocidentais, assim como japoneses vindos para o Ocidente, procurassem realizá-lo. Veja-se, a este respeito, a opinião de Masuda Goga, poeta japonês que veio para o Brasil durante o período da grande imigração:

Diferente da pintura, o *haiku* precisa ser traduzido para ser apreciado por quem não conhece o idioma japonês. [...] Contudo, é um trabalho muito difícil ‘superar’ as diferenças entre a cultura japonesa e a estrangeira. [...] Todavia, os tradutores esforçam-se não só para apresentar e divulgar o *haiku*, como para transmitir a sua característica peculiar (*haimi* – sabor do *haiku*) e apresentar uma tradução que tenha valor para ser apreciada como poesia.<sup>191</sup>

Aproveitando as palavras de Goga, e considerando explanadas algumas visões estrangeiras mais gerais com relação ao *haikai*, parto, agora, para questões mais específicas. Interessa-me identificar, em primeiro lugar, como a poesia japonesa teria atravessado os oceanos até chegar ao Brasil, e, em segundo, como e com quem o *haikai* teria estabelecido os primeiros diálogos, no contexto das artes e da literatura que estavam sendo realizadas no Brasil, no início do século XX.

---

<sup>190</sup> BARTHES, 2005, p. 52-53.

<sup>191</sup> GOGA, 1988, p. 57-58.

## 1.5 – O *haikai* no Brasil

*Haicais brasileiros... por que não?  
Como os kakis, de Barbacena ou Nagasaki...*<sup>192</sup>

Em 1988, foi publicado, em São Paulo, *O haikai no Brasil*, de H. Masuda Goga (1911-2008). Escrito originalmente em japonês, e publicado em Tóquio, em 1986, o livro se volta para o passado, procurando traçar o percurso do *haikai*, desde a sua chegada ao nosso país. Sobre este importante registro, o tradutor para o português, José Yamashiro, comenta:

Para o *haijin* (poeta de *haiku*) Hidekazu Masuda, cujo nome haicaístico é Goga, [*O haikai no Brasil*] representou a coroação de um longo e persistente trabalho de pesquisa e aperfeiçoamento na bela arte poética de Bashô. [...]  
Esta obra – pequena em volume, rica em conteúdo – narra as origens e expansão do haikai nos meios intelectuais brasileiros, onde se destacam nomes de haicaístas como Afrânio Peixoto, Jorge Fonseca Júnior, Oldegar Franco Vieira, Guilherme de Almeida, Waldomiro Siqueira Junior, Pedro Xisto, Monsenhor Primo Vieira, Luís Antônio Pimentel, Paulo Leminski, entre outros.<sup>193</sup>

A apresentação destes nomes ajuda a conduzir a pesquisa em torno do *haikai*, no Brasil, uma vez que se pode seguir a sua trilha. Princípio destacando o próprio Masuda Goga, por ter sido um respeitado haicaísta japonês, que veio para o Brasil no final da década de 1920. Após ter trabalhado nas colheitas de café (como a grande maioria dos imigrantes da época<sup>194</sup>), Goga cultivou a arte do *haikai*, tornando-se Mestre e fundador do Grêmio Haikai Ipê.<sup>195</sup> No curta-metragem *Masuda Goga, discípulo de Bashô*<sup>196</sup>, observa-se que o *haikai* chegou ao Brasil através de duas entradas: De um lado, vinha junto com os primeiros imigrantes, que, desembarcando do navio *Kasato Maru*, em Santos, São Paulo, em 18 de junho de 1908, traziam para cá seus costumes e práticas culturais; de outro, chegava através

<sup>192</sup> PEIXOTO *apud* VIEIRA, 1975, p. 41.

<sup>193</sup> YAMASHIRO, 1988, p. 15. Muitos dos nomes citados por Yamashiro estão entre aqueles que servem como base para esta pesquisa. Em várias fontes consultadas se encontram referências sobre estes mesmos autores. Observe-se, entretanto, que, além de haver uma bibliografia ainda escassa sobre o *haikai*, no Brasil, muitas das edições estão esgotadas, encontrando-se, muitas vezes, informações apenas em citações que alguns dos autores fizeram a respeito dos trabalhos dos outros.

<sup>194</sup> Vide o filme: GAIJIN: caminhos da liberdade, de Tizuka Yamazaki.

<sup>195</sup> Fundado em 1987, em São Paulo, o “Grêmio Haikai Ipê representa o encontro de duas tradições literárias completamente distintas. Uma delas é a da exótica forma poética, dada a conhecer ao Brasil por meio de autores europeus e filtrada pelo olhar ocidental. A outra é a do haikai original, como ainda hoje é praticado no Japão, transplantado para o Brasil pelos imigrantes japoneses, através de seus grêmios de haikai.” (O IPÊ e o haikai. Disponível em <<http://www.kakinet.com/caqui/ipe.shtml>>. Acesso em 12/09/2008.

<sup>196</sup> MASUDA Goga: discípulo de Bashô. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/gogav.shtml>>. Acesso em 13/09/2008.

de uma importação da França, como um objeto exótico vindo do Oriente, traduzido para o português por intermédio de uma terceira língua.

Pela primeira forma de entrada, a introdução do *haikai*, no Brasil, deve-se aos imigrantes nipônicos. O comandante do *Kasato Maru*, Shuhei Uetsuka (nome literário: Hyôkotsu) – considerado o ‘pai’ dos imigrantes japoneses – era um bom haicaísta, segundo Masuda Goga, sendo o autor do seguinte poema, escrito momentos antes de o seu navio aportar em Santos: *A nau imigrante / chegando: vê-se lá no alto / a cascata seca*.<sup>197</sup> A versão de que o *haikai* teria sido introduzido, originalmente, pelos japoneses, no Brasil, entretanto, acaba não tendo muita força, visto que os imigrantes tinham uma vida de muito trabalho e sofrimento, e não se têm registros de *haikais* feitos por eles, logo que aportaram em terras brasileiras.

Apenas a partir de 1927, com a chegada de Kenjiro Sato (1898-1979), de nome haicaístico Nenpuku (mestre de Goga), a tradição do *haikai* será difundida mais firmemente, no Brasil, através dos próprios japoneses. Nenpuku Sato foi incumbido, por seu mestre, Kyoshi Takahama (discípulo de Masaoka Shiki, que seguia a escola de Bashô, Buson e Issa), da tarefa de divulgar a arte do *haikai*, no Brasil. Foi o que ele fez, paralelamente à sua atividade de agricultor, realizando conferências entre os seus patrícios, orientando e criticando o trabalho dos praticantes do gênero poético. Entre 1935 e 1942, Sato estabelece uma coluna de *haikai*, no jornal *Brasil Jiho*, e, de 1947 a 1977, no *Jornal Paulista*, “sendo já à época considerado o mais destacado mestre de *haikai* do exterior em seu estilo”.<sup>198</sup> Nenpuku lançou, também, a revista *Kokage* (Sombra da árvore), entre 1948 e 1979, e deixou duas antologias publicadas. Em seus *haikais* (por exemplo: *pássaros migrando / por toda a minha vida / ceifar tudo que planto*<sup>199</sup>), pode-se notar que sua poesia refletia sua própria experiência de vida.

Se a entrada através dos imigrantes japoneses pode ser considerada lenta e espaçada, a outra forma é considerada mais efetiva, nas primeiras décadas do século XX. Como afirma Franchetti, “não foi devido ao fato de termos aqui a maior colônia japonesa do mundo que o haikai se tornou uma forma literária da poesia em português. O haikai aportou no Brasil vindo da França, num primeiro momento, e dos países de língua inglesa, num segundo”.<sup>200</sup> Esta amplitude de canais e idiomas pelos quais se deu a recepção e as retraduações de *haikais*

<sup>197</sup> HYÔKOTSU *apud* GOGA, 1988, p. 33.

<sup>198</sup> MENDONÇA, 1999, p. 103.

<sup>199</sup> SATO *apud* MENDONÇA, 1999, p. 27.

<sup>200</sup> FRANCHETTI, 2007b, p. 246.

japoneses, realizadas, pioneiramente, por Afrânio Peixoto, atravessou, também, outras nacionalidades, como expõe Masuda Goga:

O *haiku* introduzido por Afrânio Peixoto chamou a atenção de poetas brasileiros e evoluiu para a composição de haicai em português. Todavia, o *haiku* apresentado por Afrânio não constituía a introdução direta do *haiku* do Japão e sim uma retradução da versão feita para a língua francesa.

Acresce que mais ou menos a mesma coisa aconteceu com os haicaístas posteriores, os quais adquiriram, em grande parte, seus conhecimentos sobre *haiku* em fontes de língua francesa e inglesa (composições de ingleses, americanos e japoneses) ou espanhola.<sup>201</sup>

Como se pode ver, as relações diretas entre Brasil e Japão, estabelecidas desde o Tratado de Amizade Brasil-Japão, assinado em Paris, a 5 de novembro de 1895, embora tenham possibilitado os primeiros registros brasileiros sobre cultura japonesa, não representaram, a princípio, grande contribuição para a história do *haikai*, no Brasil<sup>202</sup>. Foi só mesmo com o escritor baiano Afrânio Peixoto (1875-1947), membro da Academia Brasileira de Letras, que as informações sobre o *haikai* passaram a ter alguma relevância, dentro da nossa literatura. Em 1919, no prefácio de *Trovas brasileiras*, o escritor diz o seguinte:

Os japoneses possuem uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular: é o *haikai*, palavra que nós ocidentais não sabemos traduzir senão com ênfase, é o *epigrama lírico*. São tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés. Nesses moldes vazam, entretanto, emoções, comparações, sugestões, suspiros, desejos, sonhos... de encanto intraduzível.<sup>203</sup>

<sup>201</sup> GOGA, 1988, p. 29.

<sup>202</sup> Segundo Verçosa, os primeiros livros brasileiros sobre o Japão, apesar de virem a saciar a curiosidade das pessoas sobre costumes, artes e cultura japoneses, eram bastante equivocados, contendo informações incorretas e que por vezes denotavam algum tipo de preconceito. Observa-se, segundo o levantamento bibliográfico do autor, que não houve nenhuma publicação a este respeito na década de 1930. Durante a Segunda Guerra Mundial, o Japão se aliou ao Eixo, o que também provocou uma escassez de publicações sobre o tema, em todo o Ocidente, no período. O Brasil entrou na Segunda Guerra em 1942, tendo o Japão como inimigo. Suas relações foram retomadas apenas após 1945. Os títulos encontrados, em um período que vai da segunda metade do século XIX à década de 1940, são os seguintes: *Da França ao Japão* (1879), do diplomata Francisco Antônio de Almeida; *No Japão, impressões da terra e da gente* (1903), do também diplomata e historiador Oliveira Lima; *Extremo Oriente – o Japão* (1907), *Cartas japonesas* (1911), e *Samurais e mandarins* (1911), de Luiz Guimarães Filho; *Memórias de um cônsul no Japão* (1911), de Manoel Jacinto Ferreira da Cunha; *O país dos deuses* (1920), de Osório Dutra; *Impressões do Japão* (1940), de Cláudio Justiniano de Souza; e *Observações sobre o Japão* (1940), de Mário Miranda. São palavras de Verçosa: “O Brasil foi descobrindo o Japão aos poucos, como se vê. À exceção deste último livro de Mário Miranda, que possui um capítulo sobre o *haikai* de Bashô, todos os demais pouco ou quase nada acrescentaram à divulgação do *haikai* em nosso país. Não traduziam nem traziam *haikais*.” (VERÇOSA, 1995, p. 340-342).

<sup>203</sup> PEIXOTO, 1947b, p. 13-14.

Peixoto cita alguns *haikais* de origem japonesa: *Pétala caída / Que torna de novo ao ramo: / Uma borboleta!*; *Lírio teimoso / Por que continuamente / Tu me dás as costas?...*<sup>204</sup>. Retraduzidos para o português, são textos extraídos de antologias poéticas francesas, das quais se destacam, principalmente, aquelas realizadas por P. L. Couchoud (1879-1959).<sup>205</sup> Em sua ponderação sobre o *haikai*, chamado por ele de “epigrama lírico”<sup>206</sup>, Afrânio Peixoto queria ressaltar um aspecto em particular, a partir de um viés comparativo. Para ele, se esta forma poética, que podia ser sentida e exprimida por qualquer pessoa, era reconhecida como um gênero poético, no Japão e na França, as trovas brasileiras também poderiam sê-lo, com o endosso da aristocracia letrada, no Brasil. As trovas brasileiras se diferenciavam dos *haikais* pela rima e pelas estrofes de quatro versos, mas se aproximavam deles pela simplicidade e por se originarem do sentimento mais pueril, “do Povo e para o Povo”<sup>207</sup>: *As idades neste mundo / Têm os quinhões desiguais: / Moço pode, mas não sabe, / Velho quer, mas não pode*<sup>208</sup>. Este tipo de versos trata do cotidiano, com leveza e humor, funcionando quase como os provérbios, entendidos por Peixoto como um símbolo da riqueza e da sabedoria do povo brasileiro. No raciocínio do escritor, trovas e *haikais* são duas artes poéticas sintéticas e singelas, que expressam, popularmente, as culturas brasileira e japonesa.

Vale ressaltar, entretanto, que, “se Afrânio Peixoto foi o principal pioneiro do *haikai* em nosso país, [...] o que primeiro citou Bashô e traduziu *haikais* japoneses, já em 1919; não foi ele o autor dos primeiros *haikais* brasileiros.”<sup>209</sup> O primeiro a publicar *haikais* brasileiros

<sup>204</sup> PEIXOTO, 1947b, p. 14.

<sup>205</sup> Em entrevista concedida ao *Jornal da Unicamp*, em 2008, Franchetti esclarece: “Nome-chave do orientalismo no começo do século XX, Couchoud esteve no Japão de setembro de 1903 a maio de 1904 e tomou contato com a literatura japonesa por meio dos trabalhos de europeus ali radicados. Em decorrência dessas viagens e leituras, em 1905 Couchoud produziu com dois amigos seu primeiro conjunto de poemas inspirados no haikai: 72 tercetos sem métrica nem rima, que buscavam antes reproduzir o espírito do que a forma desse tipo de poesia japonesa. A partir daí, tem-se uma intensa produção de haicais, em grande parte estimulada por outro livro de Couchoud: uma apresentação do haikai japonês, com prefácio de Anatole France. Pela mesma época, Ezra Pound publica as notas e reflexões de Ernest Fenollosa, sinólogo de língua inglesa, nas quais a escrita ideogramática é proposta como um modelo explicativo da poesia chinesa (e japonesa). A partir daí, o haikai passa a ser uma referência básica também para a poesia moderna de língua inglesa.” (FRANCHETTI, 2008, p. 11. Disponível em <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf)>. Acesso em 15/08/2009).

<sup>206</sup> “Epigrama, termo ancestral, que vem desde Grécia e Roma Antiga [...]. Marcil – Marcus Valerius Martialis (40-104 d.C.) – por exemplo escreveu os *Epigramas*, poemas concisos, síntese erótica e crítica dos costumes de seus patrícios registrados em dísticos (dois versos). Redescoberto no barroquismo (séc. 17), foi traduzido em várias línguas. Popularizou o termo *epigrama*. Eis um deles: *Afra tem amas e amos – mas é ela / a maior m’ama entre amos e mucamas*.” (VERÇOSA, 1995, p. 347).

<sup>207</sup> Nas palavras de Afrânio Peixoto, comentando a forma da própria expressão citada: “Estas maiúsculas pretendem muito... [...] É a poesia popular... São essas maravilhosas obras-primas, de incomparável beleza, de inatingível perfeição na simplicidade, que nenhum homem seria capaz de fazer, por profundo que seja o seu gênio ou delicada a sua habilidade, e que produz entretanto o Povo, o divino artista, ignorante e espontâneo, como a terra ou o céu, inconscientes e pródigos do milagre das inflorescências e das constelações...” (PEIXOTO, 1947b, p. 7).

<sup>208</sup> Cf. PEIXOTO, 1947b, p. 51.

<sup>209</sup> VERÇOSA, 1995, p. 353.

teria sido Luís Aranha, um dos participantes da Semana de Arte Moderna – marco referencial do Modernismo brasileiro<sup>210</sup> –, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922. Luís Aranha incluiu *haikais* em seu poema “Drogaria de éter e de sombra”, que fazia uso da metalinguagem, com poemets dentro do poema: *Pardas gotas de mel / Voando em torno de uma rosa / Abelhas.*<sup>211</sup>

Em um artigo intitulado *Oswald de Andrade e o haikai*, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em agosto de 2007, Rodolfo Guttilla também credits a Luís Aranha a criação dos primeiros *haikais* modernistas. Aqui, entretanto, o que se destaca, pela estética reducionista, “pelos poemas brevíssimos e vocabulário no mais das vezes coloquial”<sup>212</sup>, é o parentesco entre o *haikai* e as poesias contidas em dois livros de Oswald de Andrade (1890-1954), *Pau Brasil* (1925) e *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade* (1927), ilustrados pelo próprio autor e Tarsila do Amaral (criadora do *Abaporu*<sup>213</sup>). Nestes livros-conceito<sup>214</sup>, Oswald quebrou com a eloquência do cânone parnasiano<sup>215</sup>, prevalecente desde o final do século XIX até a revolta modernista. Sobre a poesia pau-brasil, verdadeiro “ovo de Colombo”, segundo Paulo Prado, este último escreve, em 1924:

Esperemos também que a poesia Pau Brasil extermine de vez um dos grandes males da raça – o mal da eloquência balofa e roçagante. Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética. *Le poète japonais / Essuie son couteau: / Cette fois l'éloquence est morte*, diz o haikai japonês, na sua concisão lapidar. Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter em comprimidos, minutos de poesia.<sup>216</sup>

<sup>210</sup> É importante entender a literatura do modernismo brasileiro no contexto mais amplo de seu diálogo com uma série de transformações, acontecidas, em particular, no modo de vida dos grandes centros urbanos: “O surto de industrialização por que passava o país, o processo de urbanização e a própria imigração configuram um cosmopolitismo nunca antes alcançado, especialmente em São Paulo. A literatura moderna é afetada por este admirável mundo novo industrial, tanto na temática quanto na maneira de ser: a velocidade, a síntese, a simultaneidade, a fotografia (instantaneidade), a produção em série, a economia verbal.” (MARTINS *apud* VERÇOSA, 1995, p. 367).

<sup>211</sup> ARANHA. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/luar02.html>>. Acesso em 18/06/2008.

<sup>212</sup> GUTTILLA, 26 ago 2007, p. D6.

<sup>213</sup> “Figura ambígua, oscilante e geradora mesmo de uma estética antropofágica, *Abaporu* é potência de cor, de traço. É a transmutação das formas do presente para o futuro. Corpovital, corpo intenso. Alegria antropofágica.” (CASA NOVA, 2008, p. 128-129).

<sup>214</sup> “A poesia de Oswald de Andrade põe um novo conceito de livro. Seus poemas dificilmente se prestam a uma seleção sob o critério da peça antológica. Funcionam como poemas em série. Como partes menores de um bloco maior: o livro. O livro de ideogramas.” (CAMPOS, 2003, p. 46-47).

<sup>215</sup> “O Parnasianismo representou na poesia o retorno à orientação clássica, ao princípio do belo na arte, à busca do equilíbrio e da perfeição formal. Os parnasianos acreditavam que o sentido maior da arte reside nela mesma, em sua perfeição, e não no mundo exterior. [...] O poeta modernista Oswald de Andrade, em seu Manifesto da Poesia Pau-Brasil, desferiu várias críticas aos poetas parnasianos, dentre as quais a rigidez formal excessiva e a falta da liberdade no ato de criação poética. Diz ele, ironicamente: ‘Só não se inventou uma máquina de fazer versos – já havia o poeta parnasiano.’” (CEREJA, 1995, p. 223-224).

<sup>216</sup> PRADO, 2003, p. 92.

Este conhecido poema escrito em francês, destacado na citação anterior, pode ser assim traduzido: *O poeta japonês / prepara a sua faca / desta vez a eloquência está morta*. No ensaio “Um certo poeta japonês”, publicado por Franchetti, em 2007, ele afirma que Paulo Prado teria se enganado ao dizer que este é um *haikai* japonês, pois que os referidos versos foram, na verdade, escritos pelo francês Joseph Seguin, discípulo de Couchoud. Realmente, um *haikai* que fala do próprio *haikai*, de maneira tão intelectual, sem referências à natureza ou a qualquer experiência sensória, torna-se mais compreensível se o lermos como sendo de autoria de um ocidental, e não de um japonês. Este esclarecimento, contudo, não compromete a ligação entre o *haikai* e a poesia pau-brasil, porque não nega, como o próprio Franchetti diz, “a efígie nipônica que abençoou a poesia pau-brasil de Oswald.”<sup>217</sup> O que mais importa, aqui, é destacar o aspecto ideogramático, explorado pelo poeta brasileiro, e que remete ao procedimento da escrita japonesa, do mesmo modo como faz a técnica de montagem de Eisenstein, conforme se viu anteriormente. Nas palavras de Haroldo de Campos, “os poemas-comprimidos de Oswald, na década de 20, dão um exemplo extremamente vivo e eficaz dessa poesia elíptica de visada crítica, cuja sintaxe nasce não do ordenamento lógico do discurso, mas da montagem de peças que parecem soltas.”<sup>218</sup>

A nova poesia pau-brasil, de Oswald, buscava a simplicidade, a economia de palavras e a coloquialidade. Sob este aspecto geral de despojamento, redução e síntese, pode-se imaginar um paralelo com o que diz Masuda Goga, sobre o *haikai*: “um poemeto popular, no qual se usam palavras cotidianas de fácil compreensão”<sup>219</sup>. Em poemas como: *Noturno: Lá fora o luar continua / E o trem divide o Brasil / Como um meridiano*<sup>220</sup>, com efeito, pode-se notar, nas palavras de Verçosa, “a predileção pelo poema curto, instantâneo, a notação rápida, o clic da *kodak* excursionista oswaldiana.”<sup>221</sup>. Observo que estas últimas características, o apego ao instantâneo, a notação rápida, são comuns, tanto em certos poemas de Oswald de Andrade, quanto no *haikai*. A percepção instantânea e a captação de um momento foram princípios já identificados na origem do poema japonês. Além disso, marcas como visualidade, efeito de montagem e plasticidade podem ser, igualmente, encontradas em ambas as formas poéticas. Vera Casa Nova, no capítulo “Namoro modernista”, de seu *Fricções: traço, olho e letra*, conclui que:

<sup>217</sup> FRANCHETTI, 2007b, p. 217.

<sup>218</sup> CAMPOS, 2003, p. 23.

<sup>219</sup> GOGA. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acesso em 18/06/2008.

<sup>220</sup> ANDRADE, 2003, p. 131.

<sup>221</sup> VERÇOSA, 1995, p. 367.

Os momentos ideogramáticos de Oswald (‘América do Sul/América do Sol/América do Sal...’) intensificam a visualidade de seus versos. A topologia (cartografia) traçada por Tarsila e Oswald exacerba a função poética, os efeitos de montagem, a plasticidade, sem deixar de lado o aspecto referencial, trazido pela descrição, pela figuratividade apresentada nos textos e imagens.<sup>222</sup>

Traços de leveza, comicidade e ironia, também presentes nos poemas curtos de Oswald, fazem evidente a sua aproximação com o gênero dos *haikai-renga*, que eram mais informais e divertidos, como este que se segue, de Issa: *Vou sair – / Divirtam-se fazendo amor, / Moscas da minha casa!*<sup>223</sup>. No já citado estudo de Verçosa, destaca-se que “a presença do haikai faz-se notar principalmente nos chamados poemas-piada e na poesia mínima ‘pau-brasil’, de Oswald de Andrade”.<sup>224</sup> A irreverência e a aliança entre prática e teoria<sup>225</sup>, patentes em Oswald, representam um momento especialmente fértil para a poesia brasileira. Sobre o humor das anedotas ou, mais propriamente, dos chamados “poemas-piada”, de Oswald, Mário de Andrade ressalta, em 1925: “Além do mais completo entre os livros de O. de A., *Pau Brasil* é dos mais divertidos de nossa terra entre os de literatura séria.”<sup>226</sup> Isto fica claro em poemas como “Anacronismo”: *O português ficou comovido de achar / Um mundo inesperado nas águas / E disse: Estados Unidos do Brasil*<sup>227</sup>; “Canção da esperança de 15 de novembro de 1926”: *O céu e o mar / Atira anil / No meu Brasil*<sup>228</sup>; e “Escapulário”: *No Pão de Açúcar / De Cada Dia / Dai-nos Senhor / A Poesia / De Cada Dia*<sup>229</sup>. Nestes textos, o poeta aguça ainda mais seu tom de ironia e de crítica ideológico-político-social, que caracteriza seu estilo literário provocador.

Devido a todas as relações apontadas, não seria descabido imaginar que Oswald tenha tido alguma ligação direta com o poemeto japonês, ou que até o tenha feito, à sua maneira. O que ressalta, contudo, de sua prática artística, é mais uma valorização de certos aspectos da cultura brasileira, aliada a uma forte tendência pictórica (texto/imagem). Tais aspectos seriam retrabalhados através das ricas experiências e dos contatos diretos do escritor com outras formas literárias e artísticas mistas (poesia, desenho, pintura, fotografia, objeto, etc.), que borbulhavam, sobretudo na Europa, naquele início de século. Para citar apenas um exemplo de seus contatos, lembro que o escritor era amigo do poeta suíço Blaise Cendrars, que visitou

<sup>222</sup> CASA NOVA, 2008, p. 64.

<sup>223</sup> ISSA *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 116.

<sup>224</sup> VERÇOSA, 1995, p. 361.

<sup>225</sup> Haroldo de Campos se refere a Oswald como o “analista analisado”, visto que “o autor é ao mesmo tempo sujeito e objeto do processo.” (CAMPOS, 2003, p. 40).

<sup>226</sup> ANDRADE, 2003, p. 79.

<sup>227</sup> ANDRADE, 1982, p. 154.

<sup>228</sup> ANDRADE, 1982, p. 169.

<sup>229</sup> ANDRADE, 2003, p. 99.

o Brasil na década de 1920, e a quem Oswald dedicou a edição original do *Pau-Brasil*: “A Blaise Cendrars, por ocasião da descoberta do Brasil”. De acordo com H. de Campos, os dois poetas sofreram uma influência mútua, no que diz respeito ao ato de compor “peças curtas, rápidas, tipo haikai”<sup>230</sup>. Vera Casa Nova pensa numa *poética da descrição pictural*, que reúne Oswald, Cendrars e Tarsila: “A aventura pictórica de Oswald, com Blaise Cendrars e Tarsila, acontece a partir de pontos que eles registram via *poiesis*. Pontos que evocam a concisão, a síntese, o roteiro, o ritmo do verso.”<sup>231</sup> A gênese da estética de Oswald, desenvolvida a partir de uma mistura com o olhar de fora, estrangeiro, “com um olho lá outro cá”, é evidenciada por Paulo Prado: “Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier da Place Clichy – umbigo do mundo – descobriu, deslumbrado, a sua própria terra. [...] Estava criada a poesia ‘Pau Brasil’”<sup>232</sup>. O autor se destaca, com efeito, como quem, antropofagicamente, devorou as ideias radicais e os ideais revolucionários que a arte exibía em diversas partes do mundo, nas primeiras décadas do século XX, fertilizando a poética modernista brasileira.<sup>233</sup>

A antropofagia<sup>234</sup> oswaldiana merece ser destacada, nesta tese – antes mesmo de se retomar, cronologicamente, outros poetas brasileiros que se dedicaram ao *haikai* –, porque, além de explorar os campos da poesia, da prosa e do teatro<sup>235</sup>, ela tem a intenção de extrapolar o plano literário. Augusto de Campos afirma: “A descida antropofágica não é uma revolução literária. Nem social. Nem política. Nem religiosa. Ela é tudo isso ao mesmo tempo.”<sup>236</sup> É neste amplo escopo que a devoração antropofágica vai se firmar. Bitarões Neto é quem sintetiza este ponto:

<sup>230</sup> CAMPOS *apud* VERÇOSA, 1995, p. 363.

<sup>231</sup> CASA NOVA, 2008, p. 63.

<sup>232</sup> PRADO, 2003, p. 89.

<sup>233</sup> Visto que os modernistas estavam “atenados” para o que acontecia fora do país, eles, certamente, tiveram conhecimento do *haikai*, o qual não seria deixado de fora dessa massa deglutida, mas tomado como uma das referências para as novas estruturas poéticas brasileiras. Nomes como Manuel Bandeira, Menotti del Picchia e Carlos Drummond de Andrade foram admiradores do epigrama lírico japonês (usando o termo de Peixoto). Bandeira define assim o *haikai*: “É um gênero difícil, não pela forma em si, mas por exigir um pouco daquele milagre da gota de água, que é o de, em sua exigüidade, refletir todo o universo” (BANDEIRA *apud* VERÇOSA, 1995, p. 364).

<sup>234</sup> “A Antropofagia foi uma tentativa de síntese. Se por um lado remetia-nos a um passado virgem e inaugural, por outro projetava-nos a um futuro modernizador. Usando o canibalismo como pretexto, engraçado sem deixar de ser etnograficamente exato (e para esses achados Oswald tinha um dedo extraordinário), autorizava-nos a mastigar e a deglutir – o que em linguagem não poética chamava-se assimilar – toda a civilização mecânica que nos chegava da Europa e dos Estados Unidos para enlevo dos nossos modernistas.” (PRADO, 1993, p. 105).

<sup>235</sup> Entre as produções ligadas à Antropofagia, destaca-se, no teatro, *O rei da vela*. Escrita em 1933 e publicada em 1937, a peça foi montada pelo grupo de Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, na década de sessenta. A esta altura, ela despontava, antologicamente, como um forte apelo político, mantendo a irreverência e a crítica social presentes na dramaturgia do autor. *O rei da vela* de Martinez Corrêa é um marco do teatro brasileiro, que grifa, trinta anos mais tarde, um ícone da literatura oswaldiana.

<sup>236</sup> CAMPOS, 1978, p. 113. (Esta interdisciplinaridade e a intertextualidade antropofágica estarão notadamente presentes no segundo capítulo do trabalho, em que trato de performance).

A devoração deixou de ser, para os intelectuais das vanguardas européias e latino-americanas, um estereótipo de crueldade e constituiu-se como uma importante força instintiva, extremamente adequada para se criticarem os tabus instaurados pela arte acadêmica, pela moral cristã, pelo discurso iluminista, pelas atitudes imperialistas. Totemizado pela visão estética, filosófica e antropológica do início do século XX, o gesto antropofágico tornou-se, metaforicamente, um ritual indispensável para se questionar a produção artística, a prática religiosa, a identidade nacional, a política capitalista e a relação entre as culturas. De acordo com o contexto, a antropofagia passou a adquirir diferentes conotações, recebendo de cada artista ou corrente uma visão apropriada aos interesses da época e do local.<sup>237</sup>

A ideia da antropofagia, entendida como traço particularmente importante da nossa cultura, interessa, também, por remeter a um modo específico de recepção e reapropriação de manifestações culturais externas (no caso deste estudo, o foco são as releituras do *haikai*). No que se refere à vanguarda histórica europeia, os atos de devorar, deglutir e regurgitar<sup>238</sup>, ao modo brasileiro, proporcionaram a constituição de novos parâmetros artísticos. Literatura, teatro, música, artes plásticas passaram a ocupar um lugar diferenciado, marcado pela abertura aos questionamentos, à renovação, à negação e à destruição<sup>239</sup> de conceitos antigos, em acordo com as ideias contidas nos diversos manifestos que atravessavam os continentes e funcionavam como carros-chefe dos movimentos artísticos, naquele momento histórico. Não custa destacar alguns destes manifestos<sup>240</sup>: No exterior, são de grande importância os Futuristas, de Filippo Marinetti (1909-1912); os Dadaístas, de Tristan Tzara (1916, 1918 e 1919); o primeiro do Surrealismo, de André Breton (1924), entre outros. No Brasil, apenas para citar a obra de Oswald de Andrade, lembro o Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) e o

<sup>237</sup> BITARÃES NETO, 2004, p. 41.

<sup>238</sup> “As metáforas digestivas foram reiteradamente empregadas nos textos de vanguarda. Tzara, por exemplo, diz que os poemas de Francis Picabia são dotados de uma ‘musicalidade intestinal’, gerada pelo emprego de onomatopéias, grunhidos estridentes e jogos sonoros com vogais e consoantes que, no processo da colagem, transformam os poemas em máquinas orgânicas – imagem que perpassa toda a obra pictórica não só de Picabia, mas também de Max Ernst, Magritte e Marcel Duchamp.” (BITARÃES NETO, 2004, p. 29).

<sup>239</sup> Um bom exemplo da postura vanguardista pode ser encontrado no Manifesto Dadá, de 1918, assinado por Tristan Tzara: “Todo produto do nojo susceptível de se tornar uma negação da família é dadá; protesto com os punhos de todo o seu ser em ação destruidora: DADÁ; conhecimento de todos os meios rejeitados até o presente pelo sexo pudico do compromisso cômodo da polidez: DADÁ; abolição da lógica, dança dos impotentes da criação: DADÁ; de toda hierarquia e equação social instalada para os valores pelos nossos criados: DADÁ [...]; abolição da memória: DADÁ; abolição da arqueologia: DADÁ; abolição dos profetas: DADÁ; abolição do futuro: DADÁ [...]” (TZARA. In: TELES, 2005, p. 145-146).

<sup>240</sup> Destaco estes por considerá-los de suma importância para a arte que será desenvolvida durante todo o século XX, caracterizando fortemente a arte moderna e influenciando a contemporânea, até os dias de hoje. Os movimentos das vanguardas europeias são muito caros à *performace art*, desenvolvida, inicialmente, como se verá, com mais detalhe, no capítulo seguinte, a partir dos anos de 1960, nos Estados Unidos. Os manifestos citados podem ser encontrados, respectivamente, em: TELES, 2005, p. 84-103; 129-151; 170-208; 326-331; 353-360.

Manifesto Antropófago (1928)<sup>241</sup>. Estes escritos, cada qual à sua maneira, atuaram como manifestações iconoclastas de uma rebeldia necessária à ampla transformação cultural que se alastraria, nos diversos campos do conhecimento e da *práxis* artística, repercutindo até os dias de hoje.

Os movimentos vanguardistas do início do século XX marcaram o fazer poético da época, na Europa, e reverberaram na radicalidade do modernismo<sup>242</sup> brasileiro. Mais especificamente, sobre a poesia de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos confirma que “a função crítica do movimento Dadá, como o Futurismo e o Cubismo, influenciou sobre a poética e a poesia de Oswald”.<sup>243</sup> Décio Pignatari também definiu a poesia oswaldiana como “uma poesia *ready made*”, estabelecendo uma analogia com o *ready made* plástico do pré-dadaísta francês Marcel Duchamp.<sup>244</sup>

Levando a cabo uma verdadeira revolução formal, Oswald defende a invenção de um novo olhar sobre a cultura, e, principalmente, sobre a língua usada no Brasil. Não por acaso, a sua prática impulsionaria um outro momento poético, anos mais tarde, que muito teve a ver, também, com Pound, Fenollosa e suas constatações a respeito da visualidade e da concisão da poesia japonesa e da escrita pictórica do Oriente. Refiro-me à poesia concreta, que, na década de 1950, provocou um novo rebuliço no campo da literatura, bebendo na fonte da poesia pau-brasil e da antropofagia oswaldiana, desestruturando, de vez, a palavra-símbolo, e valorizando novos aspectos relacionados à letra, ao desenho e a outras iconografias, na página e para além dela. Haroldo de Campos, em texto de 1965, confirma a importância de Oswald de Andrade, cuja inovação poderia ser observada em destacados momentos da poesia brasileira posterior a ele:

A revolução – e revolução copernicana – foi a poesia ‘Pau Brasil’, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, enforma a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta.<sup>245</sup>

---

<sup>241</sup> “Em 1928, ano da publicação de *Macunaíma* e do *Manifesto Antropófago*, estaria a Antropofagia, entendida à maneira de Benedito Nunes, como uma ampla metáfora, fecunda na medida em que não se fecha dentro de limites racionais nítidos.” (PRADO, 1993, p. 107).

<sup>242</sup> “O modernismo rompe com a linguagem bacharelesca, parnasiana, idealizada na literatura prolixa e que refletia a consciência ideológica das elites oligárquicas ruralistas que detinham o poder. ‘Os velhos morrerão, Senhores!’, ousou Mário de Andrade em meio às vaias do Teatro Municipal, na Semana de 22.” (MARTINS *apud* VERÇOSA, 1995, p. 367).

<sup>243</sup> CAMPOS, 2003, p. 27.

<sup>244</sup> PIGNATARI *apud* CAMPOS, 2003, p. 34.

<sup>245</sup> CAMPOS, 2003, p. 15.

Antes de entrar na leitura do *haikai* realizada pelos concretistas – o que muito me importa, tendo em vista a utilização de outros suportes para a poesia e seu diálogo com as diversas formas de arte (a meu ver, um dos pontos de conexão entre o *haikai* e a performance, cerne desta tese) – é preciso, ainda, ressaltar outros nomes ligados ao poemeto japonês, no Brasil, posteriores a Oswald e anteriores aos concretos.

Waldomiro Siqueira Júnior se destaca como autor da coletânea *Haikais*, o primeiro livro do gênero, no Brasil, publicado em 1933. Conforme Goga, ele “adota atitude liberal, afirmando: ‘manifesto respeito à tradição do Japão, mas faço meus versos, interpretando à minha maneira, como um ocidental.’”<sup>246</sup> O que causará maior impacto, entre os interessados no gênero poético japonês, todavia, será a publicação de Guilherme de Almeida, realizada em fevereiro de 1937, em *O Estado de São Paulo*, de um ensaio intitulado *Os meus haikais*, no qual o autor assinala, um pouco como fizera Afrânio Peixoto, anos antes, pontos de semelhança entre o *haikai* e a trova brasileira:

- 1) Ambos atribuem importância ao número de sílabas e não à acentuação;
- 2) A base de pronúncia em ambos é comum: a, e, i, o, u;
- 3) O ritmo ímpar do idioma japonês é semelhante ao nosso. O heptassílabo, bem como a nossa poesia, nasceu na Gália, constituindo a forma clássica do romance, canção popular e outros. [...]<sup>247</sup>

Guilherme de Almeida lançou, também, uma proposta relevante de escrita, reescrita e/ou tradução de *haikais*, que admitia a rima, aproximando o terceto japonês das trovas brasileiras. De acordo com sua proposta, os *haikais* permaneciam dentro da regra de 5-7-5 sílabas, porém, o primeiro verso rimava com o terceiro e, na segunda linha, rimavam a segunda e a última sílabas. Além disso, Guilherme de Almeida passou a dar títulos aos *haikais*<sup>248</sup>, coisa que os japoneses nunca teriam feito. O texto seguinte, por exemplo, intitulou-se “Caridade”: *Desfolha-se a rosa: / Parece até que floresce / O chão cor-de-rosa.*<sup>249</sup> É possível que o intuito do autor tenha sido o de tentar “orientar” melhor o leitor sobre o sentido do verso, como se pode observar em suas próprias palavras, cujo tom didático se mostra

<sup>246</sup> GOGA, 1988, p. 40. Siqueira Jr. publicou, também, bem mais tarde, em 1981, o livro *Quatrocentos e vinte haikais*. Aí, fica-se sabendo que o seu interesse pelo *haikai* despontou em 1926, com a leitura de *Relance da alma japonesa* (1925), do português Wenceslau de Moraes. (Cf. GOGA, 1988, p. 30).

<sup>247</sup> ALMEIDA *apud* GOGA, 1988, p. 39.

<sup>248</sup> Com relação à possível inovação de Guilherme de Almeida, Goga se mostra pouco seguro. Em um ponto, ele afirma: “Esta forma, que fez época, criada por Guilherme de Almeida, foi seguida por Siqueira Júnior e outros.” Em outro, porém, o que se lê é contraditório: “Segundo Henderson, ‘o *haiku* é um poema de três linhas, com rima e título’. De acordo com esta versão, não poderá ser atribuída provavelmente a Guilherme de Almeida a invenção de rima e título no haikai.” (GOGA, 1988, p. 40).

<sup>249</sup> ALMEIDA, 1996, não paginado.

evidente: “Dizem os japoneses que o haikai não deve ser explicado. Nós, porém, apenas iniciados, ainda não familiarizados com o espírito e a forma da exígua novidade, não podemos, por enquanto, dispensar algumas explicações.”<sup>250</sup> Para Franchetti, esta tentativa de “aclimatar o haiku” fracassou. Ainda assim, ele considera que, extraídos os títulos dos poemas e o excesso de normas, são merecidas as honras dedicadas a Guilherme de Almeida como um dos maiores introdutores do *haikai* no Brasil. Segundo Franchetti,

O que permite caracterizar um poema breve como haikai não é a forma externa adotada pelo poeta, mas sim uma determinada atitude discursiva que o poema deve fazer supor ou manifestar. [...]

[...] na composição, na prática dos seus versos, se deles eliminarmos os títulos que os destroem enquanto haicais, podemos ver que várias vezes Guilherme de Almeida captou a essencialidade do haikai, fazendo com que a fugacidade de uma sensação ecoasse nas diversas cordas da sensibilidade e da memória, num terceto vibrante. Como neste caso: *Um gosto de amora / comida com sol. A vida / chamava-se Agora.*<sup>251</sup>

Registre-se, ainda, a publicação de três livros de Jorge Fonseca Júnior: *Roteiro lírico (Haikais)*, de 1939, *Do haikai e em seu louvor*, de 1940, e *Anuário do Oeste*, de 1943. Em 1941, Oldegar Franco Vieira publica *Folhas de chá* (com capa e ilustrações de Anita Malfatti). Estes autores são considerados pioneiros, no campo da teoria sobre *haikai*, no Brasil, porque seus livros traziam, além dos poemas, definições, comentários e explicações sobre o tema. Oldegar Vieira escreveu um reconhecido prefácio explicativo, em que discute o abramileiramento do *haikai*. Ele também procurava um estilo próprio, em seus poemas, de acordo com as noções de síntese e ausência de rima: *Apita o comboio: / Um lenço vai se agitando / Como asa cativa...*<sup>252</sup>. Anos mais tarde, em 1975, este mesmo autor lançaria o livro *O haikai: essencialmente japonês?*. Trata-se, neste caso, de uma reflexão teórica sobre as origens e os métodos do *haikai*, em que se apontam diferenças entre Ocidente e Oriente, além de se tecerem considerações sobre a poesia, a literatura, o Zen e a cultura nipônica. Oldegar Vieira considera que “o ponto nevrálgico da cultura japonesa é a contribuição haikaística”<sup>253</sup>, e que o *haikai* não é um gênero fácil, pois “embora à primeira vista o pareça; situa-se o *haikaista* em um verdadeiro fio-de-navalha, do qual poderá descambar para o sublime ou para o trivial.”<sup>254</sup>

<sup>250</sup> ALMEIDA, 1996, não paginado.

<sup>251</sup> FRANCHETTI, 1996, não paginado.

<sup>252</sup> Extraído por Goga da segunda edição de *Folhas de chá*, publicada em 1976, por ocasião da comemoração do centenário do nascimento de Afrânio Peixoto. (VIEIRA *apud* GOGA, 1988, p. 24).

<sup>253</sup> VIEIRA *apud* VERÇOSA, 1995, p. 381.

<sup>254</sup> VIEIRA, 1975, p. 19.

A discussão em torno de os *haikais* brasileiros serem, ou não, propriamente *haikais*, e o problema da tradução ou recriação dos poemets originais japoneses acompanham toda a trajetória desta forma poética, no Brasil, desde a sua chegada (por quaisquer das vias possíveis). Diversos escritores dizem da dificuldade de se transpor uma obra literária para outro idioma. Em se tratando, especialmente, da tradução de um texto cuja musicalidade, forma e ritmo constituem elementos importantes, a tarefa se torna quase impossível. É claro que o problema da tradução não é uma particularidade do *haikai*, mas no caso da tradução da língua japonesa para qualquer outra língua ocidental, como já foi dito, e quando o assunto é poesia, a dificuldade se torna ainda mais grave. Nas traduções para o português, muitas vezes, as combinações originais acabam se perdendo, dando lugar a diferentes soluções. Sobre esse assunto, Haroldo de Campos assim se expressa:

[...] não me pareceu essencial a adoção do esquema métrico 5-7-5 sílabas, mesmo porque, diferentemente do que ocorre no português, a contagem silábica no japonês não obedece ao princípio da tônica final [...]. Assim, adotamos um verso livre extremamente breve como módulo de composição, meu esforço se concentrou em obter um rendimento máximo em português dos efeitos da elipse, da linguagem reduzida, afastando do corpo enxuto do poema traduzido todos os apoios conectivos, toda a adjetivação pitoresca, todo o resquício explicativo ou conceituoso que pudesse enfraquecer a ação direta do original.<sup>255</sup>

Vejamos, então, exemplos de traduções para o português de um dos *haikais* mais célebres de Bashô. No trabalho de Wenceslau de Moraes, em *Relances da alma japonesa*, encontra-se uma primeira transposição para a prosa: *Ah, o velho tanque! E o ruído das rãs atirando-se para a água!...*<sup>256</sup>, a que se segue uma versão em forma de quadra: *Um templo, um tanque musgoso; / Mudez, apenas cortada / Pelo ruído das rãs, / Saltando à água. Mais nada...*<sup>257</sup>. A tradução de Alberto Marsicano é mais sintética: *Velho lago / Mergulha a rã / Frigor d'água.*<sup>258</sup> Na versão de Elza Doi e Paulo Franchetti, tem-se: *O velho tanque – / Uma rã mergulha, / Barulho de água.*<sup>259</sup> Neste caso, o poema aparece, também, na mesma página, escrito em japonês, e com traduções literais, sob cada verso:

*furu-ike ya            / kawasu tobikomu / mizu no oto*  
 velho poço,            / rã pula [na água] / barulho de água  
 tanque de peixes, /  
 lagoa pequena        /

<sup>255</sup> CAMPOS, 1977, p. 59.

<sup>256</sup> MORAES *apud* FRANCHETTI, 2007b, p. 233.

<sup>257</sup> MORAES *apud* FRANCHETTI, 2007b, p. 233.

<sup>258</sup> RODRIGUES, 1988, p. 26.

<sup>259</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 89.

A controversa tradução de Haroldo de Campos não obedece ao princípio das três linhas, nem se preocupa com a métrica silábica originária do *haikai*. O autor é quem explica a sua própria perspectiva: “Com a palavra-valise à maneira joyciana, ‘saltomba’ (fragmentada visualmente por um recurso à cummings de apostrofação, ‘salt’/tomba’), procurei acompanhar o desenrolar fílmico da idéia, ‘esse desejo de fundir imagem em imagem’ que, para D. Keene, caracteriza a poesia japonesa.”<sup>260</sup> Eis o poema:

*o velho tanque*  
*rã salt’*  
*tomba*  
*rumor de água*<sup>261</sup>

Agora sim, posso, então, passar ao próximo tópico, em que me concentro na poesia concreta brasileira, a fim de ressaltar, principalmente, os aspectos ligados à visualidade da palavra, ponto fundamental no trabalho dos concretos e na escrita do *haikai* tradicional japonês.

## 1.6 – A poesia concreta e o *haikai*

*Ai! Cai*

*Signos que ficam – faço!*  
*Porém, signo dos signos,*  
*Não fico – passo.*<sup>262</sup>

O movimento da poesia concreta<sup>263</sup> brasileira, iniciado por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, surgiu em meados dos anos de 1950. O seu lançamento oficial se deu em 1956, na I Exposição Nacional de Arte Concreta (ENAC), no MAM-SP<sup>264</sup>. Neste evento, também foram apresentadas pinturas e esculturas de artistas do

<sup>260</sup> CAMPOS, 1977, p. 62.

<sup>261</sup> CAMPOS, 1977, p. 62.

<sup>262</sup> PIGNATARI, 2006, p. 27.

<sup>263</sup> Em *Teoria da poesia concreta*, nas revistas *Noigandres* consultadas e noutros estudos análogos, nota-se que “poesia concreta” aparece sempre com letra minúscula. Adotarei, então, esta forma de escrita.

<sup>264</sup> Cf. CAMPOS, 2006, p. 262. Outro marco inicial relevante é “a conferência pronunciada por Décio Pignatari no auditório da UNE, Rio de Janeiro, em 10.2.1957, na noite de lançamento da poesia concreta naquela capital.” (CAMPOS, 2006, p. 95).

Rio de Janeiro e de São Paulo, de linhagem construtivista<sup>265</sup>. Na exposição, de acordo com a sinopse do movimento, “são expostos pela primeira vez cartazes-poemas dos integrantes da equipe ‘Noigandres’ (acrescida de um novo membro, Ronaldo Azeredo). Participam do evento, especialmente convidados, os poetas Ferreira Gullar e Wladimir Dias Pino.”<sup>266</sup> Na ocasião, foi lançado o volume nº 3 da revista *Noigandres*. Em acordo com o que os fundadores do movimento chamaram de “salto participante”, e com sua proposta internacionalista, através do que se buscava a interação com a arte de diversos países, houve, também, uma exposição no Museu Nacional de Arte Moderna de Tóquio, em 1960.<sup>267</sup>

O grupo *Noigandres*<sup>268</sup> foi fundado em 1952, pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, que lançaram a revista homônima. Seus números traziam as inovações que marcariam a poesia concreta: a atenção à visualidade; a preocupação com a concisão; a linguagem fragmentária; a exploração da materialidade da palavra; a valorização dos significantes; a objetividade; e um maior rigor construtivo em relação às experiências gráficas. Haroldo de Campos afirma que o poema concreto “aspira a ser: composição de elementos básicos da linguagem, organizados ótico-acusticamente no espaço gráfico por fatores de proximidade e semelhança, como uma espécie de ideograma para uma dada emoção, visando à apresentação direta – presentificação – do objeto.”<sup>269</sup>

Os poetas concretos dão continuidade a certos procedimentos formais, desenvolvidos, no Brasil, sobretudo, por João Cabral de Melo Neto, poeta de maior destaque da chamada

---

<sup>265</sup> O Construtivismo foi um dos importantes movimentos da arte de vanguarda russa, impulsionada em resposta à experiência da Revolução de 1917. Conforme Meira: “O Construtivismo insiste sobre a lógica de expressão e sobre a racionalidade, sobre o domínio do saber-fazer, e se inspira nos métodos e nas formas existentes no mundo industrial e tecnológico. É uma arte que se afirma materialista e mecânica, e que se vê engajada com a realidade e com a vida. É na arte de Tatlin, em sua unificação da pintura, escultura e arquitetura, denominada Monumento à Terceira Internacional (c. 1919), que se encontra o símbolo mais representativo do movimento.” (MEIRA, 2006, p. 89).

<sup>266</sup> CAMPOS, 2006, p. 262. “Em razão de discordâncias teóricas, Ferreira Gullar desligou-se do projeto original, criando o neo-concretismo, fundamental principalmente para a evolução das artes-plásticas no Brasil, com nomes como Lígia Clark, Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Lígia Pape, etc. Wladimir Dias Pino também seguiu uma trilha própria, enfatizando o uso de recursos não-verbais, derivando para uma posição independente que levou à criação do poema-processo.” (FERREIRA, 2006, p. 6).

<sup>267</sup> “Artistas japoneses de geração mais jovem, poetas e músicos, sensíveis aos movimentos de vanguarda na Europa e nas Américas, mostraram extremo interesse na exposição. Acostumados ao ideograma dos caracteres chineses, não encontraram dificuldades para entendê-la e apreciá-la.” (CAMPOS, 2006, p. 265).

<sup>268</sup> Esta palavra foi retirada do Canto XX de Ezra Pound (Cf. CAMPOS, 1986, p. 24). Sobre a dificuldade de se determinar o significado do termo, encontra-se, no livro *De Noigandres I*, na apresentação de Hilda Scarabótolo de Codina, a seguinte explicação: “Hugh Kenner revelaria o mistério: Emil Lévi, com seis meses de trabalho, havia conseguido reconstituir o termo: *d’enoigandres*. *Enoi* seria forma cognata do francês moderno *ennui* (tédio). E *gandres* derivaria do verbo *gandir* (proteger). Assim, ademais do sabor de palavra-montagem, *noigandres* significa algo como ‘protege do tédio’ (‘menos mal’ comentou Augusto de Campos ao receber a boa nova).” (CAMPOS, 1978b, p. 16).

<sup>269</sup> CAMPOS *apud* FRANCHETTI, 1993, p. 53.

“Geração de 45”, que já se delineavam nas poesias de Drummond e de Murilo Mendes. Afrânio Coutinho explica que:

Com a geração de 45, a poesia aprofunda a depuração formal, regressando a certas disciplinas quebradas pela revolta de 22, restaurando a dignidade e severidade da linguagem e dos temas, policiando a emoção por um esforço de objetivismo e intelectualismo, e restabelecendo alguns gêneros fixos, como o soneto e a ode. É interessante mencionar que essa preocupação maior com a forma e o tratamento rigoroso do verbo, não se restringe aos elementos da geração de 1945, mas se revela também entre figuras da geração anterior, como Drummond, Jorge de Lima, Cassiano Ricardo, sendo assim uma característica geral da fase, mesmo levando-a a certos exageros formalistas [...].<sup>270</sup>

Em contraposição a alguns poetas de sua geração, como Domingos Carvalho da Silva, que proclamavam o fim do Modernismo e o retorno ao formalismo parnasiano, João Cabral procurou se aprimorar, na construção da linguagem, sem desconsiderar a herança estética rebelde dos primeiros modernistas de 22. Sua dicção poética é marcada pelo rigor e pelo experimentalismo da linguagem-objeto, princípios que foram radicalizados pelos concretos. Estes, com efeito, pregam “o fim da poesia intimista, o desaparecimento do eu lírico, e propõem uma concepção poética baseada na geometrização e visualidade da linguagem. Para isso, retomam certos procedimentos lançados pelas correntes de vanguarda do começo do século.”<sup>271</sup>

Mesmo tendo tomado como referências os movimentos da vanguarda europeia (Dadaísmo, Futurismo, Cubismo, etc.), e de ser chamado, por alguns, de Concretismo<sup>272</sup>, os fundadores deste movimento preferiam não nomeá-lo dessa forma. Numa conversa entre Hélio Oiticica, Caetano Veloso e H. de Campos, gravada em Nova York, em 1971, Haroldo, embora chamando a atenção para o valor da “concreção da linguagem”, para o fato de se tomar a “linguagem como material concreto de trabalho”, diz: “Não é concretismo (o ‘ismo’ rotula, etiqueta). [...] Não é um ‘ismo’, porque é mutável a poesia concreta. O ‘ismo’ transforma a coisa em museu, inventariado.”<sup>273</sup> Isto é tudo o que eles não queriam.

<sup>270</sup> COUTINHO, 1966, p. 294.

<sup>271</sup> CEREJA, 1995, p. 435.

<sup>272</sup> “Eu acho que os concretos, eu nem gosto muito de falar em concretismo; que parece aquela coisa de escola “ismo”, o “ismo”, o “ismo”; eu acho que passa batido nisso. Não é um estilo de época, não é nada disso. E isso também já é uma inovação pra história da literatura brasileira, foi eles terem trazido uma coisa que faltava, que é a visualidade; que estava estampada de certa forma, plasmada no início do século XX.” (Entrevista oral concedida pela professora Vera Casa Nova ao programa *Livro Aberto*, exibido pela Rede Minas de Televisão, em 14/02/2006).

<sup>273</sup> POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual, 2007. [Exposição].

Os concretistas têm uma importante referência de sua teoria no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados jamais abolirá o acaso), escrito em 1897, por Mallarmé (1842-1898), e considerado um marco da poesia moderna, por buscar, através da fragmentação visual, novas formas para uma discursividade espacializada. Segundo Augusto de Campos, trata-se de um “‘poema planta’, de um ‘grande poema tipográfico e cosmogônico’, que vale por si só todo o vozerio das vanguardas de alguns anos depois.”<sup>274</sup> Para Haroldo e Augusto de Campos, a experiência de Mallarmé, com seus jogos de associações polilíngues e a disposição espacial divergente de uma proposta habitual analítico-discursiva, é como um prenúncio dos movimentos futurista, dadaísta e do “automatismo psíquico”, sistematizado pelo surrealista André Breton, além de preceder, também, ao método ideográfico de Pound. A partir de estudos de H. Keener H. de Campos apresenta a seguinte aproximação:

Mallarmé, que do ponto de vista do léxico é o pólo oposto da poesia de Pound, vem a ser, no entanto, sob o prisma da estrutura, o imediato antecessor da experiência poundiana. [...] Realmente, Mallarmé, em seu pequeno prefácio ao *Un Coup de Dés* (1897), se refere às ‘subdivisões prismáticas da Idéia’, a uma ‘*mise en scène* espiritual exata’, obtida graças ao uso semafórico dos brancos da página e de caracteres tipográficos de tamanho ou feitio diversos, tudo isso redundando ‘no emprego a nu do pensamento, com retrocessos, prolongamentos, fugas’ ao invés do processo discursivo tradicional (‘*on évite le récit*’). Muito a propósito, diz Valéry, escrevendo sobre *Um Lance de Dados*, que se trata de um ‘espetáculo ideográfico’ (*Variété, II*).<sup>275</sup>

Os poetas concretos recuperam, além da poética inventiva de Mallarmé, através do jogo entre os elementos sonoros, a semântica e a sintaxe visual, o princípio de montagem e colisão de imagens, de Eisenstein, a técnica joyciana do *Finnegans wake*<sup>276</sup> e toda a teorização de Pound e de Fenollosa, fazendo uso do método ideográfico (ou ideográfico)<sup>277</sup>, para gerar aquilo que Décio Pignatari chamou de “isomorfismo”:

O chinês ou-VÊ-lê os desenhos modificados de olho-sobre- pernas-correndo, que formam o ideograma do ato de ver (cf. *The Poetry of Ezra Pound*, Hugh Kenner, citando Fenollosa).

Ao conflito de fundo-e-forma-em-busca-de-identificação, eu chamo de isomorfismo.

<sup>274</sup> CAMPOS, 2006, p. 31.

<sup>275</sup> CAMPOS, 2006, p. 138.

<sup>276</sup> “Tal como anteviam os manifestos concretistas da década de 50, é o *Finnegans Wake*, hoje, ‘a’ obra de Joyce, que se projeta no presente e no futuro como ‘nutrimento do impulso’ criador, com seu repertório inesgotável de invenções.” (CAMPOS, 1986, p. 18).

<sup>277</sup> A importância do ideograma para a moderna estética da poesia “parte da consideração do instrumento ideográfico como processo mental de organização do poema em exata consonância com a urgência por uma comunicação mais rápida, direta e econômica de formas verbais que caracteriza o espírito contemporâneo, antidiscursivo e objetivo por excelência.” (CAMPOS, 2006, p. 142).

Paralelamente ao isomorfismo fundo-forma se desenvolve o isomorfismo espaço-tempo, que gera o movimento.  
 Na poesia concreta, o movimento tende à simultaneidade, ou seja, à multiplicidade de movimentos concomitantes.  
 Ritmo: força relacional.<sup>278</sup>

É com a mescla de todos estes elementos sensoriais de percepção sinestésica que se concebe o projeto “verbivocovisual”<sup>279</sup> do poema concreto, “uma unidade totalmente estruturada de maneira sintético-ideogrâmica”<sup>280</sup>. Síntese e ideograma, não por acaso, são as referências primordiais que conduzem ao *haikai*.

Em dois ensaios de Haroldo de Campos – “Haikai: homenagem à síntese”, e “Visualidade e concisão na poesia japonesa” –, dedicados ao *haikai*, encontram-se, além de discursos teóricos sobre esta forma poética, traduções, *ao modo da* poesia concreta, de poemas de Bashô (como “aquele da rã”, citado anteriormente) e de Buson: *canta o rouxinol / garganta miúda / – sol lua – raiando*<sup>281</sup>, com suas respectivas explicações, em notas de tradução.

No primeiro estudo, H. de Campos traça todo o percurso que já conhecemos, via Pound e Fenollosa, afirmando que “a armadura ideogrâmica dos ‘Cantos’, numa escala macroscópica, guarda analogia com a estrutura básica de superposição de elementos do *haikai*.”<sup>282</sup> O autor identifica, sob o ponto de vista da estrutura, a característica de construção do *haikai* em torno de uma imagem, estabelecendo uma analogia com o poema imagista ou vorticista de Pound. Sob a ótica léxica, ressalta o caráter de composição e justaposição, tão próprio do idioma japonês, e que poderia ser aplicado à palavra-valise ou palavra-montagem de Joyce, a qual funciona como uma espécie de neologismo aglutinante de significantes-significado: “riocorrente”, “pretrendentro”, “mentecaptados”<sup>283</sup>, etc. Nos termos de H. de Campos, a palavra-valise seria “quase que uma contraparte verbal do ideograma, ou seja, a

<sup>278</sup> PIGNATARI, 2006, p. 128.

<sup>279</sup> Ao “trabalhar de forma integrada o som, a visualidade e o sentido das palavras, a poesia concreta propôs novos modos de fazer poesia, visando a uma ‘arte geral da palavra’. A expressão joyceana *verbivocovisual* sintetiza essa proposta, que desde os anos 1950, foi colocada em prática pelos poetas augusto de campos, décio pignatari, haroldo de campos, josé lino grünewald e ronaldo azeredo, desdobrando-se ao longo de mais de cinco décadas de produção em suportes e meios técnicos diversos: livro, revista, jornal, cartaz, objeto, LP, CD, videotexto, holografia, vídeo, internet.” (POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual, 2007, Belo Horizonte. [Programa da exposição]).

<sup>280</sup> CAMPOS, 2006, p. 142.

<sup>281</sup> BUSON *apud* CAMPOS, 1977, p. 61.

<sup>282</sup> CAMPOS, 1977, p. 57.

<sup>283</sup> Eis as palavras de Joyce, no original: “riverrun”; “pretendant”; “mindmoudered”. (JOYCE *apud* CAMPOS; CAMPOS, 1986, p. 35-39).

reprodução do efeito do ideograma através da palavra, que já não mais secciona, mas incorpora em um ‘continuum’ os vários elementos da ação ou da visão.”<sup>284</sup>

No segundo estudo, é ressaltada a visualidade intrínseca ao poema japonês, devida à própria natureza do *kanji*. O autor reforça que a capacidade de contágio visual, presente no *haikai*, é semelhante ao processo cinematográfico de montagem e fusão, trabalhado por Eisenstein. Trata-se, nas palavras de Campos, do “uso de imagens materiais para sugerir relações imateriais”<sup>285</sup>. A utilização sofisticada das formas de notação dá vigência a uma espécie de “realismo mágico”, o qual, “para um poeta japonês”, segundo Campos, “parece não ser outra coisa senão a sua maneira de considerar o autêntico real [...]”<sup>286</sup>. O maravilhoso, com efeito, seria uma presença constante, na poesia nipônica, em que se trabalha com “o ‘momento de iluminação’ de inspiração zenbudista.”<sup>287</sup>

Sem perder de vista o Zen, que aparece em paralelo à técnica do *haikai*, e que contém, em si, os paradoxos matéria/espírito, intuição/razão, etc. (como foi visto anteriormente, no tópico 1.3), o que vai chamar a atenção dos concretos para o terceto japonês é, sobretudo, a consistência medular da palavra, da letra, do caractere desenhado, a sua materialidade<sup>288</sup>. O que lhes importa é a organicidade biológica<sup>289</sup>, científica, material, concreta do registro, da impressão, que, contrastando fundo e forma, no branco da página, compõe, com sua própria substância, uma unicidade. Segundo Haroldo de Campos, “o poema concreto propõe-se a ser uma coisa vigente por si mesma, uma relação de materiais determinada estruturalmente pelo poeta.”<sup>290</sup> Não há, aqui, uma necessidade de inserção da poesia dentro de algum referente contextual. Nos termos de Augusto de Campos: “O poeta concreto vê a palavra em si mesma – campo magnético de possibilidades – como um objeto dinâmico, uma célula viva, um

<sup>284</sup> CAMPOS, 1977, p. 58.

<sup>285</sup> CAMPOS, 1977, p. 64.

<sup>286</sup> Cf. CAMPOS, 1977, p. 67.

<sup>287</sup> CAMPOS, 1977, p. 67.

<sup>288</sup> Em entrevista ao programa *Livro Aberto*, da TV Minas, de Belo Horizonte, o poeta Ferreira Gullar critica a poesia concreta: “Uma sintaxe visual é uma linguagem abstrata. O que dá concretude à linguagem é o discurso. É a sintaxe. [...] É o logos. O que permite conhecer a realidade e se expressar é o pensamento. Então, se você elimina o logos e cria uma linguagem que não tem pensamento, que não tem discurso... Por que nenhum poema concreto ficou no afeto das pessoas? Não fica. Porque não se trata disso. [...] Comunicação rápida é superficialidade. Então, eu acho que a poesia concreta, com todo o mérito que ela teve, de inovar, de criar uma perspectiva diferente, [...] ela é uma poesia sem profundidade, sem complexidade.” (Entrevista oral concedida por Ferreira Gullar ao programa *Livro Aberto*, exibido pela Rede Minas de Televisão, em 14/02/2006). Para o Zen, lembre-se, material e abstrato convivem.

<sup>289</sup> É esta organicidade que se sugere no seguinte comentário de Campos, em que ele menciona alguns dos mestres dos concretistas: “Para Pound, o método adequado de estudar literatura é o método dos biólogos: exame cuidadoso e direto da matéria, e contínua COMPARAÇÃO de uma lâmina ou espécime com outra. Este o seu método ideográfico (crítica via comparação e tradução). Derivou-o do estudo de Ernest Fenollosa sobre o ideograma chinês.” (CAMPOS, 2006, p. 10).

<sup>290</sup> CAMPOS, 2006, p. 103.

organismo completo, com propriedades psico-físico-químicas, tato antenas circulação coração: viva.”<sup>291</sup> Trata-se, para além disso, de uma arte do momento presente, com olhares para o futuro, que utiliza todo e qualquer recurso eletrônico ou tecnológico para imprimir sua forma, sua função. De acordo com Pignatari,

A postulação já clássica: ‘forma segue a função’, envolvendo a noção de beleza útil e utilitária, significa a tomada de consciência do artista, tanto artística quanto economicamente, frente ao novo mundo da produção industrial em série, no qual ‘*et pour cause*’, a produção artesanal é posta fora de circulação, por antieconômica, anacrônica, incompatível e incomunicável com aquele mundo impessoal, coletivo e racional. Que passa a depender inteiramente do *planejamento*, em todos os sentidos, níveis e escalas.<sup>292</sup>

Da mesma maneira que a poesia modernista foi influenciada pela industrialização e pelo processo de urbanização por que passava o país, nas primeiras décadas do século XX, novidades industriais e tecnológicas, surgidas nos anos de 1950, formaram o cenário perfeito para o surgimento do Concretismo. O país estava em pleno processo de modernização, estimulado pelo projeto desenvolvimentista do presidente Juscelino Kubitschek, que se propunha a avançar, conforme o seu famoso bordão, “cinquenta anos em cinco”. J. K. investiu fortemente na indústria brasileira, assim como na arquitetura inovadora de Oscar Niemeyer, com a criação da nova capital, Brasília. Não seria à toa que, em 1958, os irmãos Campos e Décio Pignatari, aproveitando a deixa do plano para a construção da capital, sistematizariam o *Plano piloto para a poesia concreta*.

Diante do entusiasmo progressista dos anos JK, com o projeto de um país moderno, marcado pela industrialização e pelos desejos de reforma agrária e distribuição da riqueza, as manifestações artístico-literárias não podiam deixar de ser influenciadas, em particular, pela necessidade de tomada de posição política. Mesmo com a abordagem de temas políticos, entretanto, não se queria abrir mão da pesquisa formal, a qual teria continuidade com os concretistas e outros artistas, poetas brasileiros, como os mineiros Affonso Ávila e Laís Corrêa de Araújo, que organizaram a Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, realizada na UFMG. Sobre as novas perspectivas da experiência poética, e seu engajamento, à época, afirma Benedito Nunes:

A palavra poética não está subordinada, na condição de meio, de veículo secundário, a um projeto de ação política, que se destinaria a mobilizar; ela é uma ‘parte do processo de descoberta, de reformulação da realidade’, como diria, mais tarde, em agosto de

<sup>291</sup> CAMPOS, 2006, p. 71.

<sup>292</sup> PIGNATARI, 2006, p. 153.

1963, o Manifesto da Semana Nacional da Poesia de Vanguarda, subscrito por Affonso Ávila, que concebeu e organizou a Semana, com exposição de poemas-cartazes e conferências na Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais. Também assinavam o Manifesto os poetas concretistas de São Paulo, convictos, como os mineiros e jovens críticos de outros estados [...]. A poesia engajada era possível, desde que se respeitasse o livre jogo dos dados da linguagem graças ao qual se produz.<sup>293</sup>

Foi, também, na década de 1950, que a televisão surgiu no Brasil, começando, a partir daí, a ser presença constante, na realidade dos brasileiros, impulsionando a cultura visual e a difusão de outros meios de comunicação de massa. A adoção da linguagem propagandística do anúncio, do *outdoor*, que procura captar o olhar do leitor e passar rapidamente a sua mensagem, comunicar em poucas palavras, sobretudo, através da imagem, caiu como uma luva para os propósitos dos concretistas, provocando um trânsito livre entre signos verbais e não verbais.

Várias obras que ilustram estes aspectos da poesia concreta puderam ser conferidas na exposição Poesia Concreta: O Projeto Verbivocovisual. Dentre elas, vale a pena ressaltar um poema-objeto de Décio Pignatari, constituído de um cubo de madeira, com palavras e letras soltas, no centro do salão. Observações do tipo “quando a poesia e a máquina se fundem”, utilização de holografias, projeção, a laser, de poemas, sonoridades diversas, livros, objetos se misturavam, pelos espaços da galeria. Um vídeo de Caetano Veloso transmitia o poema-objeto *Viva vaia*, de Augusto de Campos, gravado no Rio de Janeiro, em 1973. Na mesma sala, encontravam-se painéis relacionando os concretos à Tropicália<sup>294</sup>. Em um deles, lia-se: “tropicália: parafernália, devoração crítica do museu brasileiro”. Mais uma vez, negava-se o sufixo “ismo”: “Tropicália não é Tropicalismo”. Projetado, também, em grandes telas, podia-se ver o poema visual, sonoro e semântico, *O pulsar*, de Augusto de Campos, musicado por Caetano Veloso. Tudo isso se apresentava como uma demonstração nítida da interação de linguagens, que ocupava os artistas concretos. Como se dizia em um dos *scripts* da exposição: “Os poetas concretos estabeleceram, desde o início, ligações entre a sua produção, a música contemporânea, as artes visuais e o *design* de linhagem construtivista. Presença na corrente sangüínea da arte de hoje.”<sup>295</sup>

<sup>293</sup> NUNES, 2008, p. 27-28.

<sup>294</sup> “No final dos anos 1960, o grupo dos poetas concretos reconheceu afinidades estéticas com o chamado ‘grupo tropicalista’, integrado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torquato Neto, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé, Rogério Duprat e outros. Um dos elos entre eles era a obra de Oswald de Andrade, revalorizada pelos concretos, e o seu conceito de antropofagia; outro elo, as experiências de linguagem, particularmente nos poemas e letras de canções: a forma como Caetano e seus companheiros trabalhavam as palavras e o som levou Augusto de Campos a identificar os tropicalistas como trovadores modernos – evocando a antiga arte de associar palavra e som dos poetas provençais.” (FERREIRA, 2006, p. 12).

<sup>295</sup> POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual, 2007, Belo Horizonte. [Exposição].

Interessa-me, em particular, o caráter performático do poema concreto, a maneira como se trabalha, neste âmbito, a tridimensionalidade do poema. Em uma das salas da exposição, exibia-se um vídeo em que Haroldo de Campos lia um de seus textos (*Galáxias*) e um guitarrista tocava seu instrumento, num palco, junto a ele. Sobre as figuras dos dois, no vídeo, eram projetadas algumas imagens, e, em uma grande tela, atrás deles, exibiam-se, concomitantemente, as imagens do momento do show. Via-se, portanto, a imagem de uma série de imagens sobrepostas, em um jogo de mediações. Em outras salas, encontravam-se os *Poemóviles*, de Augusto de Campos e Júlio Plaza, poemas móveis que podiam ser tocados pelo observador, e os *Cubogramas montáveis*, dos mesmos autores, feitos em madeira e vinil recortado. Estes poemas-esculturas eram como mini-instalações. Além disso, havia uma série enorme de poemas (em papel, em vídeo, em transparências, etc.), colocados das maneiras mais diversas, pelo espaço de visitação. Estavam expostos textos muito conhecidos, como VELOCIDADE, CIRCULADÔ, LIFE, LUXO LIXO, CLOACA, e muitos outros. Todos eles, “ideogramas verbais”, “experiências com caligrafia”, “pop cretos”, acontecem<sup>296</sup> dentro do universo tipográfico proposto, confundindo as fronteiras entre poesia e artes visuais, nos limites do código verbal. Como se lia em outra placa da exposição, trata-se de poemas semióticos, “nos quais as palavras aparecem apenas como chave léxica para a interpretação de formas geométricas articuladas, estabelecendo a sintaxe como passagem entre o universo da palavra e um pensamento não-verbal.”<sup>297</sup> É desse modo que se construía um espaço multimídia, no qual fica explícito: “poesia é risco”.

A importância da revolução estrutural provocada pela poesia concreta e seu lugar na história viva das artes brasileiras foram grifados pela edição comemorativa dos seus cinquenta anos, em uma revista especial do Suplemento Literário de Minas Gerais:

Com o passar do tempo, os principais criadores da poesia concreta – Augusto, Décio e Haroldo – seguiram caminhos pessoais, desenvolvendo projetos individuais, mas sempre se orientando pelo experimentalismo e pela invenção [...]. Segundo Pignatari, ‘antes da poesia concreta: versos são versos. Com a poesia concreta: versos não são versos. Depois da poesia concreta: versos são versos. Só que a dois dedos da página, do olho e do ouvido. E da história’.<sup>298</sup>

Vale destacar, ainda, a aproximação entre a poesia concreta e o *haikai*, realizada através do trabalho de Pedro Xisto, que publicou dois livros: *Haikais e concretos*, em 1960, e *Caminho*, em 1979. O primeiro foi uma edição premiada pela sua excelente diagramação e

<sup>296</sup> Já, aqui, faço uma referência aos *Happenings*, antecessores da *performance art*.

<sup>297</sup> POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual, 2007, Belo Horizonte. [Exposição].

<sup>298</sup> FERREIRA, 2006, p. 7.

pela originalidade dos seus “haikais-concretos”, como este: *PEDRA PEDRA PEDRA / PEDRA PEDRA PEDRA PEDRA / um fio de lágrima*<sup>299</sup>. O segundo reúne todos os *haikais* do autor, editados após ele ter se aprimorado em sua arte, como adido cultural do Brasil, no Japão: *a máscara nô / o retrato de bashô / (o cacto enflorou)*<sup>300</sup>.

O *haikai*, no Brasil, vai encontrar, também, um eco consistente e imprescindível, na poesia de Paulo Leminski (1944-1989), que veio a se tornar um dos maiores nomes do *haikai* brasileiro: *haikai do mundo / haikai de mim / a água que me chama / em mim deságua / a chama que me mágua*.<sup>301</sup> Aos seus 17 anos, Leminski declarou, referindo-se a Augusto, Décio e Haroldo, com admiração e entusiasmo: “A coisa concreta está de tal forma incorporada à minha sensibilidade que costumo dizer que sou mais concreto que eles: eles não começaram concretos, eu comecei.”<sup>302</sup> Ainda bastante jovem, o autor participou da Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, de 1963, em Belo Horizonte, publicando seus primeiros poemas na revista *Invenção*. Eis como Haroldo de Campos se refere ao Leminski de 1963:

Caipira cabotino (como diz afetuosamente o Julinho Bressane) ou políglote parouquiano cósmico, como eu preferiria sintetizar numa fórmula ideográfica de contrastes, esse caboclo polaco-paranaense soube, muito precocemente, deglutir o pau-brasil oswaldiano e educar-se na pedra filosófica da poesia concreta (até hoje no caminho da poesia brasileira), pedra de fundação e de toque, magneto de poetas-poetas.<sup>303</sup>

Publicitário, poeta, letrista de MPB, tradutor, romancista, biógrafo (de Bashô, John Lennon, Cruz e Sousa, Trotski e Jesus Cristo), conferencista e agitador cultural, o eclético Leminski tirou proveito dos meios de comunicação de massa para transitar entre o erudito e o *pop*. *Caprichos & relaxos*, *Distraídos venceremos* e *La vie en close* são alguns de seus livros de poesia, nos quais estão presentes as formas lacônicas, a depuração da sintaxe e o processo sugestivo, típicos do *haikai*<sup>304</sup>. No primeiro, na seção “Ideolágrimas”, podem-se encontrar *haikais* assim: *cabelos que me caem / em cada um / mil anos de haikai; as folhas tantas / o outono / nem sabe a quantas*.<sup>305</sup> No segundo, o poeta nomeia a seção de *haikais* de “Kawa cauim”, e explica: “O ideograma *kawa*, ‘rio’, em japonês, pictograma de um fluxo de água corrente, sempre me pareceu representar (na vertical) o esquema do *haikai*, o sangue dos três

<sup>299</sup> XISTO *apud* VERÇOSA, 1995, p. 406.

<sup>300</sup> XISTO *apud* VERÇOSA, 1995, p. 407.

<sup>301</sup> LEMINSKI, 1985, p. 99.

<sup>302</sup> LEMINSKI *apud* MARQUES, 2001, p. 51.

<sup>303</sup> CAMPOS. In: LEMINSKI, 1985, p. 7.

<sup>304</sup> Carlos Augusto Novais, no capítulo quarto de sua dissertação de mestrado, oferece uma análise específica da obra de Leminski em relação ao *haikai*, que me foi bastante útil (Cf. NOVAIS, 1996, p. 97-152).

<sup>305</sup> LEMINSKI, 1985, p. 105-106.

versos escorrendo na parede da página...”<sup>306</sup>. Neste livro, podem-se ler *haikais* que exploram jogos fonéticos e os trocadilhos, como: *amei em cheio / meio amei-o / meio não amei-o*<sup>307</sup>; e *tudo dito, nada feito, fito e deito*<sup>308</sup>. No terceiro volume citado, o poeta apresenta sua versão do poema antológico de Bashô, que ele nomeia *MALLARMÉ BASHÔ: um salto de sapo / jamais abolirá / o velho poço*<sup>309</sup>; além de vários outros *haikais*, que capturam momentos da realidade, revelando simultaneidade e justaposição de imagens: *lua limpa / à beira do abismo / todas as coisas são simples*.<sup>310</sup>

Leminski desenvolveu uma poesia “de caráter epigramático”, que reuniu, “numa retórica da libertação pessoal, a contestação contracultural, o espontaneísmo e o apelo à irracionalidade ‘zen-budista’, em moda desde a descoberta do pensamento oriental pelos *beats* norte americanos”<sup>311</sup>, como aponta Franchetti. O “samurai malandro” (expressão de Leyla Perrone-Moisés) se exercitou nos limites entre o rigor da linguagem, o artesanato verbal, a objetividade, a visualidade e o controle do signo verbal, herdados dos concretos (o que o liga à experiência das vanguardas), e a vitalidade de suas vivências *beatniks*, o anti-intelectualismo Zen, o desregramento contracultural<sup>312</sup> e a desmistificação literária da “poesia marginal”<sup>313</sup> (ligadas à sua própria existência). Estas aproximações entre vida (contextualização) e poesia (arte) dão à obra poética de Leminski um caráter performático, muito pertinente ao desenvolvimento desta tese.

As tendências das vanguardas poéticas conectadas, aqui, ao *haikai*, alinham-se, ora por um fio, ora por outro, tecendo uma trama intertextual, entre poesia/imagem/corpo/objeto, a qual este trabalho se propõe a reconstruir (ou desconstruir). Como sintetiza Franchetti,

<sup>306</sup> LEMINSKI, 1987, p. 101.

<sup>307</sup> LEMINSKI, 1987, p. 107.

<sup>308</sup> LEMINSKI, 1987, p. 131.

<sup>309</sup> LEMINSKI, 1991, p. 108.

<sup>310</sup> LEMINSKI, 1991, p. 171.

<sup>311</sup> FRANCHETTI, 2007b, p. 287.

<sup>312</sup> “[...] a contracultura busca, no Oriente, formas alternativas de religiosidade, conduta e expressão artística, o traço simultaneamente moderno e marginal do haikai faz dele um objeto de grande interesse.” (FRANCHETTI, 2008, p. 11. Disponível em <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf)>. Acesso em 15/08/2009).

<sup>313</sup> “A poesia Marginal dos anos 70, tão marcada pela Contracultura, utilizando-se principalmente de uma linguagem poética coloquial, telegráfica, anti-intelectualista e cheia de oralidade, é o momento mais próximo na tradição que conduz ao haikai atual. Aqui se priorizou o poema instantâneo, curto e bem humorado e se estabeleceu definitivamente uma relação mais vivencial com a poesia, em que esta passa a se inserir no universo de signos urbano-industriais através de formas de veiculação alternativas.” (PORTUGAL *apud* VERÇOSA, 1995, p. 431). Entenda-se a expressão *marginal* tendo em vista as suas várias dimensões, que englobam desde a postura do poeta diante da tradição literária, até o modo de produção e distribuição dos livros, passando, evidentemente, pela linguagem utilizada. (Cf. NOVAIS, 1996, p. 38-43).

“Guilherme de Almeida provém de Couchoud, os concretos de Pound e Leminski de uma convergência da tradição radicada em Pound com a contracultura zen dos anos 60.”<sup>314</sup>

Transversalmente à poesia concreta, registram-se, nos anos de 1950 e 1960, importantes movimentos, como a Bossa Nova e a Tropicália, na música, o Cinema Novo, de Glauber Rocha, o cinema marginal, de Nelson Pereira dos Santos, e o radicalmente experimental, de Rogério Sganzerla. Em pleno auge da ditadura militar, no Brasil, na década de 1970, vê-se o cinema “udigrude”, de Bressane, e a proposta da *Cosmococa*, de Neville de Almeida e Oiticica, “um cinema Parangolé”, como diz Casa Nova. Para ela, trata-se, neste âmbito, de “um cinema ‘entre’, como outras experiências-limite de Hélio Oiticica. Formas híbridas como resultados, produtos de processos em sentido de construção.”<sup>315</sup> Este panorama pontual de exemplos da arte brasileira aponta para rupturas, no *establishment*, constituindo uma tradição renovada, que se refez, na segunda metade do século XX.

No campo da literatura, o uso das novas tecnologias, como o vídeo-texto, a holografia, a animação computadorizada, etc., avançaram até chegar aos “clipoemas”<sup>316</sup>, nos anos de 1990. Toda a herança deixada pelos modernistas, pelos concretos, por Leminski, etc., reflete hoje, tanto nos *haikais* de Alice Ruiz, quanto nas experimentações poético-objeto-musicais de Arnaldo Antunes, apenas para citar, como exemplos, dois grandes nomes da poesia contemporânea, herdeiros daquelas tradições. A partir destas, tradições formais-experimentalistas, é que se pode questionar os limites entre a poesia escrita, no papel, e o desenho, a cartografia, a imagem, esta última, entendida da maneira como o faz Casa Nova:

Imagem como ruptura e como gesto-negação da caixa de representação. Pura especulação, experimentação, onde a relação do olho com o mundo é uma relação da alma com o mundo. [...] O conceito de imagem está em aberto. Imagem visual, olfativa, tátil, gustativa, auditiva. Longe das comparações com quadros ou desenhos figurativos. Trata-se de deformar e sobre o jogo viajar.<sup>317</sup>

Tomando-se como referência toda a poesia materializada em objetos e corpos, a partir de sua tradução oral e visual, como parte significativa da consequente arte múltipla, que veio se alastrando ao longo do século XX, e se derramou, sem escrúpulos, no século XXI, numa

<sup>314</sup> FRANCHETTI, 2008, p. 11. Disponível em <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf)>. Acesso em 15/08/2009.

<sup>315</sup> CASA NOVA, 2008, p. 164.

<sup>316</sup> “Os poemas daquilo que se chama videopoesia ou a experiência multimidiática do cdroom-poesia nos *Clip-poemas* (1997), de Augusto de Campos, ou ainda seus *Clip-poemas* (2003) como *Rever*, *Poema Bomba*, *SOS*, que podem ser vistos na tela do computador, são acontecimentos que desdobram o poético.” (CASA NOVA, 2008, p. 84).

<sup>317</sup> CASA NOVA, 2008, p. 170-171.

espécie de promiscuidade incontrolável das expressões de arte-vida/vida-arte, muito ainda teria o que se dizer, sobre o *haikai*<sup>318</sup>. O que foi dito até aqui, entretanto, parece-me suficiente para realizar o cruzamento pretendido, entre o *haikai* e a performance. A ideia de poesia como imagem, em diálogo com outras formas de arte, abrindo-se à utilização de suportes e materiais artesanais ou tecnológicos, e se registrando, seja como poema-objeto<sup>319</sup>, seja através do próprio corpo (voz e movimento), muito me interessa para discutir os possíveis intercâmbios entre as concepções de *haikai* (trabalhadas neste capítulo 1) e os estudos de performance (capítulo 2). Este jogo entre prática artística e reflexão teórica, possivelmente, proporcionará a criação de *links* importantes entre um e outro, em especial, a partir dos exemplos que serão focalizados no capítulo 3, dentre os quais merecerá destaque a montagem poético-cênica, sem palavras, de *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*.

---

<sup>318</sup> Faço minhas as palavras de Franchetti: “Reclamar a herança do haikai só faz sentido, para mim, se isso significar uma tentativa de obter algo radicalmente novo. E a novidade que o haikai oferece a um ocidental, do meu ponto de vista, é o fato de ele ter por objetivo não a beleza da imagem ou da combinação dos sons, mas o registro ou o despertar de uma percepção muito ampla ou intensa nascida de uma sensação. Esse me parece o núcleo da forma haikai. E é o que julgo que vale a pena tentar incorporar, por meio da leitura dos clássicos japoneses.” (FRANCHETTI, 2007a, p. 9).

<sup>319</sup> “O poema-objeto, como o livro-objeto, aponta para uma ‘desconstrução’ do objeto-signo, na medida em que, tocando os limites de cada material, faz com que eles se dissipem, saiam de seus limites, se inventem a cada momento [...]” (CASA NOVA, 2008, p. 138).

## 2 – PERFORMANCE: práticas teóricas e ações práticas

### 2.1 – Estudos de performance

*De fato, uma característica dos estudos de performance é a exposição das tensões e contradições que conduzem o mundo de hoje.*<sup>320</sup>

A pesquisa apresentada neste capítulo se apoia, em grande parte, sobre o arcabouço teórico pesquisado dentro do *Department of Performance Studies* da *Tisch School of the Arts*, na *New York University*, sob supervisão da Professora Doutora Diana Taylor, diretora do *Hemispheric Institute of Performance and Politics*. O *Department of Performance Studies*<sup>321</sup>, reconhecido como um programa pioneiro, com foco em performance, concentra um importante núcleo de professores, artistas e pesquisadores que atuam com destacada produção de conhecimento, em torno de questões éticas e estéticas relacionadas ao estudo da performance. No *Hemispheric Institute*<sup>322</sup>, acadêmicos, artistas e ativistas estão interessados em promover diálogos críticos/práticos/políticos, e em divulgar seus trabalhos, pensando, por exemplo, a ideia de “América” (para além dos Estados Unidos), sob diferenciadas visões,

<sup>320</sup> “In fact, a hallmark of performance studies is the exposition of the tensions and contradictions driving today’s world.” (SCHECHNER, 2006, p. 3).

<sup>321</sup> O *Department of Performance Studies* é o primeiro programa no mundo com foco em performance como objeto de análise. Seu programa de pós-graduação (M. A. / Ph. D.) explora as maneiras como a performance cria significados e formas na vida social. Os cursos teóricos, históricos e metodológicos oferecidos têm como centro conceitos de performance que procuram documentar, teorizar e analisar práticas e eventos interculturais e interdisciplinares, agenciando conceitos como gênero, raça, sexualidade, performatividades, etc., considerando a “performance como algo a mais que a soma de suas inclusões.” (TISCH SCHOOL OF THE ARTS AT NYC. Disponível em: <[http://performance.tisch.nyu.edu/object/what\\_is\\_perf.html](http://performance.tisch.nyu.edu/object/what_is_perf.html)>. Acesso em 11/02/2010).

<sup>322</sup> “O Instituto Hemisférico de Performance e Política é um consórcio multilíngue de colaboração, e interdisciplinar de instituições, artistas, acadêmicos e ativistas políticos, com presença em todas as partes das Américas. Ao trabalhar na intersecção do academicismo com as expressões artística e política, a organização explora a prática do corpo – performance – como veículo de criação de novos significados e transmissão de valores culturais, memória e identidade. Ancorado em seu foco geográfico nas Américas (portanto, “hemisférico”) e com seus três idiomas de trabalho (inglês, espanhol e português), o Instituto procura criar espaços e oportunidades para a colaboração inter-cultural e para a inovação interdisciplinar entre pesquisadores e artistas interessados na relação entre a performance, a política e a vida social do hemisfério. Com sua administração localizada na New York University, o Instituto Hemisférico possui mais de vinte universidades-membros e instituições culturais, nas Américas. As iniciativas do Instituto incluem cursos, trabalhos de grupo, conferências-festivais (Encontros), uma biblioteca de vídeo digital (HIDVL), arquivos, uma revista acadêmica on-line (*e-misférica*), um website em três idiomas, um programa de performers emergentes, em Nova York, e fóruns públicos on-line. Em 2008, o Instituto inaugurou o Centro Hemisférico, um centro cultural e de pesquisas, em colaboração com Chiapas, no México, em parceria com o FOMMA (grupo coletivo teatral de mulheres Maias), assim como sua iniciativa Hemisférico Nova York, um programa de eventos públicos, que apresenta trabalhos artísticos e acadêmicos produzidos na cidade de Nova York.” (Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/missao>>. Acesso em 11/02/2010).

provindas dos muitos países do continente americano, em três idiomas (inglês, espanhol e português). Muitas das minhas reflexões partem das leituras e dos temas discutidos em duas disciplinas, das quais participei como ouvinte, no *Department of Performance Studies*. A primeira, *USA Experimental Performance: The 60s to the 80s*, foi lecionada pelo professor Richard Schechner, no Outono de 2009, e a segunda, *Stages of Conflict: Latin American Theatre 16th-21st Centuries*, pela professora Diana Taylor, no Inverno/Primavera de 2010. Naturalmente, este estudo se desenvolve, também, com base na rica fonte bibliográfica encontrada nas bibliotecas, nas observações das performances presenciadas por mim, nas minhas visitas a museus, teatros, espaços alternativos e outros diversos locais, em Nova York<sup>323</sup>, reservados ao registro histórico (livros, revistas, jornais, vídeos, fotos, gravações, etc.) de pesquisas e produções de arte – que vão da arte popular e tradicional dos diversos continentes até produções mais contemporâneas, passando pelas vanguardas, pelos *happenings* e pelas manifestações de *performance art*. Estes diferentes lugares de enunciação possibilitaram-me reafirmar a expansão dos estudos de performance, como um largo campo de pesquisa, o qual resiste a toda e qualquer rotulação<sup>324</sup>.

Os estudos de performance estão interessados em explorar a complexidade do termo “performance”, no que ele tem de controverso<sup>325</sup>, na sua capacidade inerente de abranger e extrapolar outros campos disciplinares, diante das relações entre os diversos saberes incorporados (repertório) e a produção de conhecimento (arquivo = registros). O exercício de conceitualização e abrangência do campo dos estudos de performance foi e vem sendo

---

<sup>323</sup> Pode-se ter acesso a diversos materiais importantes sobre performance e arte, principalmente em espaços como BOBST NYU Library, Lincoln Center, MoMA – Art Modern Museum, P. S. 1 – Contemporary Art Center, BAM – Brooklyn Academy of Music, Metropolitan Museum, Guggenheim Museum, Movement Research, Public Theater, Dance Theater Workshop, entre outros.

<sup>324</sup> No Brasil, tem-se um grande número de professores e pesquisadores que trabalham hoje com performance, em diversos níveis. Destaco, dentro do universo acadêmico e na área de arte, a Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE –, que engloba, atualmente, 11 Grupos de Trabalho (GT's), como, por exemplo, o grupo de Estudos da Performance e Territórios e Fronteiras (do qual faço parte), com muitos artigos dedicados à performance, vista sob diversos aspectos. Vários destes grupos podem ser conhecidos através do site da Associação (ASSOCIAÇÃO Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/portal/>>. Acesso em 25/03/2010).

<sup>325</sup> Vide as questões levantadas pelos professores do *Department of Performance Studies* sobre a constituição do *curriculum*, o foco, as diretrizes de seus cursos: “How would we define performance? What would we include in an Introduction to Performance Studies course? Should performance studies – defined by some of us as postdisciplinary, others as interdisciplinary, others as antidisiplinary, others as predisciplinary – have a canon? Who would define it? How can we think about performance in historical terms, when the archive cannot capture and store the live event?” (TAYLOR, 2003b, p. XVI) [Como definiríamos performance? O que incluiríamos em um curso de Introdução aos Estudos da Performance? Deveriam os estudos de performance – definidos por alguns de nós como pós-disciplinares, por outros como interdisciplinares, por outros como antidisiplinares, por outros como pré-disciplinares – ter um cânone? Quem definiria isso? Como podemos pensar sobre performance em termos históricos, quando o arquivo não pode capturar e armazenar o evento vivo?].

exaustivamente realizado dentro e fora dos ambientes acadêmicos, por teóricos, artistas e pesquisadores de diversos países e correntes de pensamento<sup>326</sup>.

No ensaio *Hacia una definición de performance*<sup>327</sup>, Diana Taylor considera pontos intrigantes levantados em discussões realizadas no Segundo Encontro Anual do *Hemispheric Institute*, em 2001, no México. Já naquele momento, ela apresentava diferentes exemplos da ausência de consenso que normalmente se estabelece quando o assunto é performance. Segundo Taylor, algumas pessoas, no Encontro, referiram-se ao termo como “arte de ação”, outras o associaram a um tipo de arte “mais visual”, outras, ainda, estavam preocupadas com a tradução do vocábulo “ao pé da letra”. Em português, por exemplo, podemos encontrar a tradução da palavra “performance” como “desempenho”. Neste sentido, ela pode ser usada em qualquer área de atuação: negócios, atletismo, vendas, etc. Também em inglês<sup>328</sup>, a palavra é utilizada para referir-se a diversos campos de atuação. Para indicar o vasto território coberto pela performance, R. Schechner lista oito situações, às vezes separadas e às vezes sobrepostas, nas quais o termo aparece: “1 - no dia-a-dia, 2 - nas artes, 3 - em esportes e outros entretenimentos populares, 4 - em negócios, 5 - em tecnologia, 6 - em sexo, 7 - em ritual - sagrado e secular, 8 - em jogos ou peças teatrais.”<sup>329</sup> Ainda assim, ele mesmo assume que estas categorizações não esgotam as possibilidades do uso da palavra. Portanto seria uma tarefa impossível – e até contraditória – o fechamento em um conceito único, a este respeito, visto que, como registra Schechner,

Os estudos de performance recorrem a e sintetizam abordagens de uma larga variedade de disciplinas, incluindo artes cênicas, ciências sociais, estudos feministas, estudos de gênero, história, psicanálise, teoria *queer*, semiótica, etnologia, cibernética, estudos de área, mídia, teoria da cultura popular e estudos culturais.<sup>330</sup>

Com efeito, segundo o mesmo Schechner, “estudos de performance começam onde o domínio máximo das disciplinas termina.”<sup>331</sup> Vamos encontrar, então, inúmeras definições

---

<sup>326</sup> Para citar alguns: Victor Turner, Erving Goffman (visões antropológicas), J. L. Austin, Jacques Derrida, Judith Butler (teóricos provenientes da filosofia, da retórica e da linguística), Marvin Carlson, Richard Schechner, Michael Kirby (teóricos e praticantes de teatro).

<sup>327</sup> TAYLOR, 2003a.

<sup>328</sup> Do francês, *parfounir*, o termo passou para o inglês como performance, nos anos de 1500, e desde os séculos XVI e XVII tem sido usado mais como ele é hoje, “no sentido de uma exibição pública ou entretenimento.” (TAYLOR, 2003b, p. 280).

<sup>329</sup> SCHECHNER, 2006, p. 31.

<sup>330</sup> “Performance studies draws on and synthesizes approaches from a wide variety of disciplines including performing arts, social sciences, feminist studies, gender studies, history, psychoanalysis, queer theory, semiotics, ethnology, cybernetics, area studies, media and popular culture theory, and cultural studies.” (SCHECHNER, 2006, p. 2).

<sup>331</sup> “Performance studies starts where most limited-domain disciplines end.” (SCHECHNER, 2006, p. 2).

sobrepostas ou divergentes, o que só reafirma a complexidade e a impossibilidade de se definir o termo “performance”, que se nega, por si só, a ser conceituado<sup>332</sup>. No sentido que aqui mais interessa (performance relacionada à arte), pode-se observar, também, as divergências no que diz respeito às relações entre performance e shows musicais, espetáculos teatrais, dança, etc. Nos Estados Unidos, por exemplo, qualquer espetáculo, seja ele um musical da Broadway, uma ópera de Puccini, no Metropolitan, ou um exercício cênico experimental realizado por alunos da graduação, em algum teatro de bolso da *Tisch School of the Arts*, todos podem ser chamados, em sentido amplo, de performance. Porém, isto também tem mudado, como já observou Marvin Carlson, no trecho abaixo:

Ambos o *New York Times* e o *Village Voice* agora incluem uma categoria especial de ‘performance’, separada de teatro, dança ou filmes, incluindo eventos que são também frequentemente chamados ‘performance art’ ou mesmo ‘performance teatro’. Para muitos, este último termo parece tautológico, desde que nos dias mais simples todo teatro era considerado envolvido com performance, sendo teatro, na realidade, uma das tão chamadas artes cênicas.<sup>333</sup>

No Brasil, via de regra, a palavra performance, quando utilizada para se falar de teatro, costuma vir relacionada a um tipo de espetáculos ou representações ou ações cênicas ou exercícios artísticos que de alguma forma revelam uma tendência caracterizada pela experimentação de linguagem, em arte. Em geral, o termo é usado quando o(s) artista(s) prefere(m) não definir o nome daquilo que está fazendo como sendo um show ou um espetáculo ou uma peça teatral, justamente por perceber(em) que seu trabalho está nas fronteiras. Então, aquele artista ou alguém que escreve sobre o seu trabalho nomeia “aquilo” que está num lugar intermediário entre diversas manifestações de arte (teatro, dança, música, artes plásticas, fotografia, vídeo, literatura, escultura, pintura, etc.) como: performance<sup>334</sup>. Não há juízo de valor nesta observação. Trata-se apenas de uma constatação, da qual se pode extrair mais elementos que enriqueçam este estudo, multiplicando nossas concepções.

Se considerarmos que a performance não está ligada apenas aos códigos teatrais (ator, público, casa de espetáculo, ingressos, etc.), sejam eles experimentais ou formais, ampliamos nossas noções de teatro e cena. É preciso ter em mente que não existe arte fora de contexto,

---

<sup>332</sup> Pode-se pensar, aqui, naquilo que apenas é, trazendo em si a negação de definições e explicações. Esta impossibilidade de conceitualização tem a ver com o que foi visto sobre o paradoxo Zen, no capítulo 1, tópico 1.3.

<sup>333</sup> CARLSON, 2004, p. 2.

<sup>334</sup> “In Latin America, where the term finds no satisfactory equivalent in either Spanish or Portuguese, *performance* has commonly referred to *performance art*.” (TAYLOR, 2003b, p. 12) [Na América Latina, onde o termo não encontra equivalência satisfatória em espanhol ou português, *performance* tem comumente referido a *performance art*.].

assim como não há um contexto, e sim, diversos contextos, entrelaçados e inter-relacionados. Sob esta perspectiva, a performance não é só um determinado tipo de ação (ação cênica, por exemplo), mas uma prática que expande, em muito, o campo da encenação. No terreno da teoria, obviamente, a questão também não pode se ater a uma única linha de pensamento. Numa perspectiva transversal, a performance trabalha na interface entre antropologia, sociologia, linguística, história, psicologia, etnografia, teoria crítica, política, estudos culturais, artes, estudos de gênero, sexualidade, nacionalismo, e continua... O campo de estudos da performance assume a posição de que não há molduras que determinem uma análise, mas um largo campo relacional de reflexão sobre comportamentos humanos e suas recriações, em diversos ambientes, o que, naturalmente, inclui as artes cênicas e outras teatralidades. Podemos entender “teatralidade”, aqui, da maneira como Taylor adota o termo:

O sentido no qual eu uso o termo ‘teatralidade’ difere um pouco da palavra ‘espetáculo’ como uma ‘mostra especialmente preparada ou arranjada de uma natureza mais ou menos pública’; aquilo que é ‘visto ou capaz de ser visto’. ‘Teatralidade’ inclui os *mecanismos* do espetáculo ou teatro, a manipulação de imagens a eventos por trás das cenas, os quais são também capazes de *não* serem vistos. A teatralidade das eleições, por exemplo, de longe excede o espetáculo que os candidatos fazem deles mesmos. Teatralidade não é simplesmente o que nós vemos, mas um modo de controlar a visão, de fazer o invisível visível, o visível invisível.<sup>335</sup>

Taylor trabalha no sentido da dimensão política da teatralidade. A teatralidade, neste caso, funciona como aquilo que é pensado para ser feito, construído, controlado por alguém (ou por um grupo de pessoas) e “posto em cena”, eficazmente, a fim de se alcançar um resultado, mais ou menos explícito, mas, sempre, ideológico. Já a performance, como aquilo que “carrega a possibilidade de desafio, mesmo autodesafio, dentro dela”<sup>336</sup>, clama por uma ação, uma intervenção que altere o *establishment*. Pensando assim, enquanto “teatralizar” estaria mais no campo da *mimesis*<sup>337</sup>, da representação de uma ideologia a partir de um

<sup>335</sup> “The sense in which I use the term ‘theatricality’ differs somewhat from the word ‘spectacle’ as a ‘specially prepared or arranged display of a more or less public nature’; that which is ‘seen or capable of being seen’. ‘Theatricality includes the *mechanics* of spectacle or theatre, the manipulation of images and events behind the scenes which are also capable of *not* being seen. The theatricality of elections, for example, far exceeds the spectacle the candidates make of themselves. Theatricality is not simply what we see but a way of controlling vision, of making the invisible visible, the visible invisible.” (TAYLOR, 1991, p. 3-4).

<sup>336</sup> “Performance carries the possibility of challenge, even self-challenge, within it.” (TAYLOR, 2003b, p. 15).

<sup>337</sup> “Greek word meaning ‘imitation’. In the Poetics Aristotle argues that a tragedy is a ‘mimesis of a praxis’ (an action) of great enough magnitude to have a beginning, a middle, and an end. Exactly what Aristotle meant by mimesis has been the subject of much debate over the centuries. Currently, most commentators agree that Aristotle did not mean mimesis literally but as a specific artistic process of representation.” (SCHECHNER, 2006, p. 166) [Palavra grega que significa ‘imitação’. Na Poética, Aristóteles argumenta que a tragédia é uma ‘mimesis de uma prática’ (uma ação) de magnitude suficientemente grande para ter um começo, um meio e um fim. Exatamente o que Aristóteles entende por *mimesis* (imitação) tem sido objeto de muita discussão ao longo

referencial externo, “performar” traria consigo o ato de transgredir realidades, evocando sua própria realidade e interferindo no social, não pela representação, mas através de uma ação que se pretende transformadora. Na maioria das vezes, a performance *é* a própria vida daquele que a realiza. Nesta direção, pensar em espetáculos teatrais, como performances que vão além de uma proposta estética (o que certamente já é uma escolha ideológica), permite ver “o que está por detrás”. Isto contribui para a abertura da análise crítica, o que me estimula, particularmente, a repensar e a questionar, por exemplo, quais as possibilidades de interferência que a arte exerce, nos diversos palcos da sociedade atual, e vice-versa. Teorias e práticas de performance, neste contexto, fazem-se a partir das inter-relações intrínsecas entre as diversas áreas e/ou disciplinas, conforme a proposta dos estudos de performance<sup>338</sup>.

Ressalto uma questão intrigante, a respeito do que *é* performance e do que *é* tido *como* performance. Numa frase simples, Schechner diz que: “Alguma coisa ‘é’ uma performance quando o contexto histórico e social, a convenção, o uso e a tradição dizem que é.”<sup>339</sup> Noutras palavras, qualquer ação humana pode ser uma performance, se for colocada e recebida “como” tal, a partir da relação do evento com o onde e o quando acontece. Isto quer dizer que um mesmo evento poderá ser visto ou não *como* performance, dependendo das ferramentas que serão utilizadas para o estudo e a análise do objeto. Para Schechner, há limites para o que *é* performance, mas não há limites para o que pode ser estudado *como* performance. Isto não me parece simples, pois, se há limites para o que *é* performance, e, ao mesmo tempo, ela se define pelo contexto, por ser vista *como*, tem-se uma questão quase subjetiva, e não mais coletiva<sup>340</sup>. Tomemos como referência a seguinte reflexão de Taylor:

---

dos séculos. Atualmente, a maioria dos comentaristas concorda que Aristóteles não quis dizer literalmente *mimesis* (imitação), mas algo como um processo artístico específico de representação.].

<sup>338</sup> “Performance studies is a border discipline, an interdiscipline, that cultivates the capacity to move between structures, to forge connections, to speak with instead of simply speaking about or for others. Performance studies draws together many different academic fields, languages, and metaphors. It is consequently read and defined very differently depending on one’s background, and this has created much debate as to how the field might be claimed/defined.” (STRIFF, 2003, p. 3) [Estudos de performance é uma disciplina de fronteira, uma interdisciplina, que preserva a capacidade de se mover entre estruturas, de forjar conexões, para falar com elas ao invés de simplesmente falar sobre ou para elas. Os estudos de performance reúnem muitos campos acadêmicos, linguagens e metáforas. Ele é, conseqüentemente, lido e definido muito diferentemente, dependendo da base de conhecimento, o que criou um grande debate sobre a forma como o campo pode ser afirmado/definido.].

<sup>339</sup> “Something ‘is’ a performance when historical and social context, convention, context, usage, and tradition say it is.” (SHECHNER, 2006, p. 38).

<sup>340</sup> O que pode se configurar como performance para um, pode não o ser para outro, no mesmo lugar e momento. Por exemplo, eu estava em Washington Square Park (onde frequentemente artistas – músicos, atores, pintores, etc. – fazem suas performances cotidianas) e havia um músico tocando um órgão. Ele realizava uma performance. Isso me parece um consenso coletivo. Ele e as outras pessoas ali presentes estavam conscientes de que aquilo era uma performance de arte. As pessoas na praça inclusive aplaudiam quando ele terminava de tocar alguma música. Porém, havia, um pouco mais afastado, um casal que dançava passos ensaiados, uma coreografia, ao som daquela música. Ora, para mim, que via as duas cenas, o casal dançando também realizava uma performance, mas, para os outros que estavam no parque, não. Isto porque a intenção de fazer um “show”,

Performances funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade, através de ações reiteradas, ou o que Richard Schechner tem chamado ‘comportamento duas-vezes-realizado’. ‘Performance’, em determinado nível, constitui o objeto/processo de análise dos Estudos de Performance, isto é, as muitas práticas e eventos – dança, teatro, ritual, protestos políticos, funerais – que envolvem comportamentos teatrais, ensaiados, ou adequados a um evento convencional. Essas práticas são usualmente enquadradas fora daquelas que as rodeiam para constituir um discreto foco de análise. Muitas vezes, esta diferenciação forma parte da própria natureza do evento – uma dança determinada ou um protesto político têm um princípio e um fim, não sucedem contínua ou associadamente dentro de outras formas de expressão cultural. Dizer que alguma coisa *é* uma performance equivale a uma afirmação ontológica, embora completamente localizada. O que uma sociedade considera uma performance pode não ser um evento em outro lugar.<sup>341</sup>

O sentido ontológico identifica algo como sendo a coisa em si. Então, há uma diferença entre dizer que algo *é* uma performance e analisar algo *como* performance. Taylor coloca sua posição em contraponto com a de Schechner, para quem “performance é tudo menos ontológica... É socialmente construída através e através.” Para Taylor, “a tensão entre o ontológico e o construído é mais ambígua e construtiva, destacando o campo de entendimento da performance como, ao mesmo tempo, ‘real’ e ‘construído’.”<sup>342</sup> Em síntese, poderíamos dizer que toda ação humana *é* (visão ontológica) performance, mas *como* (visão epistemológica) olhamos para uma determinada ação, em relação a outras ao seu redor, é o que vai constituir o que de fato poderá ser chamado ou não de performance.

Este limite tem se tornado cada vez mais tênue, o que confunde nossas percepções, esfumando como neblina as bordas de delimitação entre o *é* e o *como*. Esta tendência vem aumentando crescentemente, devido, sobretudo, às evoluções técnico/tecnológicas e a outros fatores característicos do momento histórico do qual fazemos parte. Como disse R. Schechner:

---

por parte do casal de dançarinos, não era explícita, como a do músico. Mas qual seria o limite entre o explícito e o implícito? Pensando assim, “o que *é* performance” pode ser uma reflexão bastante subjetiva.

<sup>341</sup> “Performances function as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity through reiterated actions, or what Richard Schechner has called ‘twice-behaved behavior’. ‘Performance’, on one level, constitutes the object/process of analysis in performance studies, that is, the many practices and events – dance, theatre, ritual, political rallies, funerals – that involve theatrical, rehearsed, or conventional/event-appropriate behaviors. These practices are usually bracketed off from those around them to constitute discrete foci of analysis. Sometimes, that framing is part of the event itself – a particular dance or rally has a beginning and an end; it does not run continuously or seamlessly into other forms of cultural expression. To say something *is* a performance amounts to an ontological affirmation, though a thoroughly localized one. What one society considers a performance might be a nonevent elsewhere.” (TAYLOR, 2003b, p. 2-3).

<sup>342</sup> “For Schechner, ‘performance is anything but ontological... It is socially constructed through and through’ (personal correspondence). I find the tension between the ontological and constructed more ambiguous and constructive, underlining the field’s understanding of performance as both ‘real’ and ‘constructed’.” (TAYLOR, 2003b, p. 279).

[...] no século XXI, as claras distinções entre o ‘como’ performance e ‘é’ performance estão desaparecendo. Isto é parte de uma tendência geral de dissolução de fronteiras. A internet, a globalização e a sempre crescente presença dos meios de comunicação estão saturando o comportamento humano em todos os níveis. [...] A sensação de que ‘a performance está em toda parte’ é agravada por um ambiente cada vez mais mediatizado, onde as pessoas se comunicam por fax, telefone e internet, onde uma quantidade ilimitada de informação e entretenimento vem através do ar.<sup>343</sup>

Há muitas maneiras de se entender performance, visto que esta área de estudos se propõe viva e atualizante, num momento histórico (marcado por transformações, provocadas, por exemplo, pela globalização<sup>344</sup>) em que a instabilidade parece ser mais a regra do que a exceção. A performance, como um campo de conhecimento, não se assenta nos cânones científicos/acadêmicos, propondo-se como uma desafiadora ferramenta de reflexão, que atua em um terreno arenoso e movediço, sob o qual podemos nos considerar, no século XXI, cada vez mais, submersos. Deste ponto de vista, estamos sempre obrigados a nos mover. Nosso olhar tenta se equilibrar sobre um desconfortável paradigma. Performance, como uma “lente metodológica” de análise de eventos artísticos, de cotidianos, comportamentos, costumes, cerimônias religiosas, etc. (incluindo entre estes fenômenos uma série de práticas culturais, simultaneamente, reais e construídas), institui-se como um campo ativo de forças, no âmbito da teoria, da crítica e dos fazeres artísticos e culturais. Concepções sobre performance, seja no sentido ontológico, seja no epistemológico, seja em ambos, provocam ações da/na sociedade, e vice-versa. Sob a ótica dos estudos de performance, tensões práticas e conceituais instigam, colocam à prova, desestabilizam, mobilizam e criam embates, nos quais os processos paradoxais de construção e desconstrução de paradigmas se refletem, ao mesmo tempo, refletindo contextos sociais, políticos e culturais que constituímos e através dos quais somos constituídos.

---

<sup>343</sup> “[...] in the twenty-first century, clear distinctions between ‘as’ performance and ‘is’ performance are vanishing. This is part of a general trend toward the dissolution of boundaries. The internet, globalization, and the ever-increasing presence of media are saturating human behavior at all levels. [...] The sense that ‘performance is everywhere’ is heightened by an increasingly mediatized environment where people communicate by fax, phone, and the internet, where an unlimited quantity of information and entertainment comes through the air.” (SCHECHNER, 2006, p. 49).

<sup>344</sup> Entenda-se a globalização, aqui, como um fenômeno inerente à modernidade, como aponta Stuart Hall, para quem ela “se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado.” (HALL, 2006, p. 67). Atualmente, estes processos de crescimento de novos sistemas na vida social geram certa instabilidade, nas identidades culturais, e um “descentramento dos sujeitos”.

## 2.2 – Performance e contextos sociais, políticos e culturais

A performance pode ser tanto o instrumento de análise de um evento como o próprio evento em si. Assim imbricados, ferramenta e objeto, é preciso perguntar como se poderiam pensar as relações entre um e outro, levando em consideração os diversos contextos (social, político, cultural, econômico, histórico, geográfico, antropológico, entre outros) nos quais estamos inseridos. Como trabalhar no limiar da permeabilidade entre o papel crítico dos estudos de performance e uma performance prática corporificada?

Pensando na função da crítica, tendo em vista, sobretudo, as ferramentas de análise dos estudos de performance, o que se percebe é a intenção de se abrir novas perspectivas para o reconhecimento do valor humano, sem perder de vista a riqueza das diferenças culturais e a pluralidade de costumes, que se expressam através dos diálogos e choques entre povos e comunidades.

O enfoque crítico, como aquele adotado por Taylor, em seu *Theater of crisis* (1991), por exemplo, explora as dimensões do teatro marginal latino-americano, na década de 1970, como forma de resistência aos sistemas institucionais estabelecidos. Este tipo de estudo teórico-analítico, que se coloca, por assim dizer “de fora”, lança um novo olhar sobre aquelas literaturas dramáticas. Além disso, por seu caráter performático, subverte e ultrapassa a antiga crítica de jornal, baseada em subjetividades, em “juízos de valores”, ou que se colocava, simplesmente, a serviço do mercado consumidor<sup>345</sup>, reforçando-o.

Neste ponto, devo ressaltar a importância de uma crítica mais aprofundada, que vá em direção contrária ao senso comum. Falo de uma análise teórica atualizada, que se aproxime mais das práticas de desconstrução dos discursos e das ações artísticas, as quais estou chamando de performance. Sara Rojo diz de uma “crítica performática”, entendida como “um discurso dentro de um processo de intercâmbios intertextuais, interculturais e contextuais. Por isso, transitória e aberta a outros textos, inclusive, ao próprio objeto.”<sup>346</sup> Esta crítica, contaminada pela prática (daí a sua permeabilidade), cria novos parâmetros de análise para pensar sobre as performances, as quais não estão mais dentro dos padrões estruturais de uma dramaturgia sustentada num texto dramático e na construção de um personagem, como acontece no caso do teatro convencional. A crítica performática rompe com os limites racionais da lógica cartesiana e com o determinismo que ainda caracterizam, de modo geral, o

<sup>345</sup> A lógica do mercado é a lógica do consumo em massa, não a da reflexão, da originalidade ou da diferença.

<sup>346</sup> “[...] un discurso dentro de un proceso de intercambios intertextuales, interculturales y contextuales. Por eso, transitoria y abierta a otros textos, inclusive, al propio objeto.” (ROJO, 2010, p. 119).

pensamento acadêmico ocidental. Além disso, a crítica performática ultrapassaria a semiologia teatral<sup>347</sup>, insuficiente para a análise de performances pós-modernas. Isto porque, em tempos ditos pós-modernos<sup>348</sup>, a performance se caracteriza por outros paradigmas, segundo os quais, ao invés da lógica contínua da ação no palco, privilegia-se uma certa indeterminação, em relação ao tempo-espaço e ao uso de objetos; no lugar da narrativa, destaca-se o ritual; no lugar do ator, o performer.

Para analisar como as performances se desenvolvem e dialogam com os diversos contextos dos quais somos parte, parece-me interessante tentar criar um certo distanciamento (se isto for possível) e tentar vê-las sob outros ângulos. Em *The archive and the repertoire*, Taylor aponta ferramentas úteis para a consecução deste olhar analítico, um olhar “de fora”. No texto, vê-se como os estudos de performance herdaram características importantes de outros campos, como da antropologia, da linguística e dos estudos teatrais (este último, considerado “o padrão ‘maternal’, de acordo com Turner”<sup>349</sup>). Dos estudos teatrais, os estudos de performance herdariam uma forma específica de radicalismo: “sua propensão em direção à vanguarda, que valoriza a originalidade, o transgressivo e [...] o ‘autêntico’.”<sup>350</sup>

Além da crítica teórica realizada sobre gêneros teatrais, é preciso falar, também, daquela crítica que a própria arte teatral pode imprimir sobre algum tipo de sociedade ou algum aspecto dela. Ambos, crítica teórica e prática teatral, como exercícios de performance, podem desmistificar a retórica de legitimidade que procura pacificar o público e manter a ilusão, por exemplo, de um “bem-estar social”.

Na prática teatral, a desestabilização do discurso hegemônico aparece mais claramente quando se pode identificar algum traço de engajamento político direto, como em um texto que denuncia as diferenças econômicas em determinada sociedade, por exemplo. Isto, em si, já traz um caráter revolucionário mais explícito, que reforça o papel da arte como forma de contestar as estruturas enrijecidas e provocar diálogos mais acirrados com as outras diversas

---

<sup>347</sup> Sobre a semiologia teatral, leia-se o trecho de Pavis: “A semiologia teatral estabeleceu-se como uma metodologia universitária dominante dos anos de 1970 com uma facilidade ainda maior devido à necessidade de o teatro (sensível desde Artaud) ser tratado em si mesmo e por si mesmo, como linguagem autônoma, e não como uma sucursal da literatura. Sua principal preocupação foi então a de partir da cena, de grandes momentos ou unidades cênicas, de examinar o texto no contexto de sua enunciação cênica.” (PAVIS, 2003, p. 8).

<sup>348</sup> “O pós-moderno corresponde ao limiar de uma outra era, cuja configuração estamos longe de poder delinear. [...] Não há condições de precisar seu caráter porque ainda vago, indefinido, em processo. Sem nada definitivo, é o próprio fenômeno que está sendo apreciado, e, mais ainda, nós estamos implicados como partes integrantes do processo. São mutações pelas quais nós mesmos estamos passando. Não há como ‘separar o dançarino da dança’.” (SANTAELLA, 1994, p. 23-24).

<sup>349</sup> “[...] theatre studies – the ‘maternal’ partner, according to Turner –” (TAYLOR, 2003b, p. 9).

<sup>350</sup> “From theatre studies – the ‘maternal’ partner, according to Turner – performance studies inherits another form of radicalism: its proclivity toward the avant-garde that values originality, the transgressive, and, again, the ‘authentic’.” (TAYLOR, 2003b, p. 9).

áreas de atuação humana. Entretanto, quando uma manifestação de arte enfatiza o aspecto estético, e não explicita uma determinada problemática social ou postura política, ela implica uma outra maneira de se pensar. Em alguns casos, pode-se perguntar (ainda no campo cênico), por exemplo, se estas performances deveriam ser consideradas teatro. Em caso afirmativo, que tipo de teatro seria este? Rojo utiliza o termo “teatro performático”, que parece se adequar bem a esta reflexão. De acordo com ela:

O teatro performático pode ser lido em diálogo com o conceito que levanta Hans Thies Lehmann de teatro pós-dramático. Segundo esse autor, o teatro pós-dramático, aquele que vai mais além do drama, está próximo do conceito de Lyotard de teatro energético, que seria um teatro de intensidade e afetos em presença (2007, 58-59). Os conceitos de *performance* e teatro pós-dramático tentam ler os novos fenômenos que vive o teatro: afastamento do realismo, do conflito e do signo; paralelamente, a busca de outros parâmetros de interpretação, com a busca de comunicação através da energia com o palco, da presença do ator como sujeito-objeto, a memória corporal como construtora do texto, etc.<sup>351</sup>

As relações entre teatro e performance permanecem ainda tensas. Josette Féral fala de teatralidade e performatividade. Também fazendo referência ao teatro pós-dramático de Lehmann, a teórica canadense aponta alguns elementos fundadores da performance, os quais teriam abalado o gênero teatral, como a valorização da ação cênica, em detrimento da representação (ou do jogo da ilusão), e o centramento na imagem, não mais sobre o texto, na construção do espetáculo. Féral, contudo, prefere falar de um “Teatro performativo”, calcado numa “poética da performatividade”<sup>352</sup>. Performatividade é um termo extremamente amplo, que está relacionado ao conceito de “performativo”<sup>353</sup> – desenvolvido em 1955, pelo filósofo e linguista J. L. Austin (1911-60) –, ao pós-modernismo, ao pós-estruturalismo, à desconstrução, à *performance art*, e muito mais. De acordo com R. Schechner, a “performatividade aponta para uma variedade de tópicos, entre eles a construção da realidade

<sup>351</sup> “El teatro performático puede ser leído en diálogo con el concepto que levanta Hans Thies Lehman de teatro post dramático. Según ese autor, el teatro post dramático, el que va más allá del drama, está próximo del concepto de Lyotard de teatro energético que sería un teatro de intensidades y afectos en presencia (2007, 58-59). Los conceptos de *performance* y teatro post dramático intentan leer los fenómenos nuevos que vive el teatro: alejamiento del realismo, del conflicto y del signo; paralelamente, a la búsqueda de otros parámetros de interpretación con la búsqueda de comunicación a través de la energía con el palco, de la presencia del actor como un sujeto-objeto, la memoria corporal como constructora del texto, etc.” (ROJO, 2010, p. 120).

<sup>352</sup> Cf. FÉRAL, 2008, p. 197-210.

<sup>353</sup> “The term ‘performative’ is derived, of course, from ‘perform’: it indicates that the issuing of the utterance is the performing of an action. [...] The uttering of the words is, indeed, usually a, or even the, leading incident in the performance of the act [...]. (AUSTIN *apud* SCHECHNER, 2006, p. 124) [O termo ‘performativo’ é derivado, é claro, de ‘performar’: ele indica que a emissão do enunciado é a realização de uma ação. [...] A enunciação das palavras é, de fato, normalmente uma, ou mesmo a, incidente liderança na execução do ato [...].]

social, incluindo gênero e raça, a qualidade do comportamento restaurado de performances e a complexa relação entre a prática de performance e a teoria da performance.”<sup>354</sup>

Retomando a questão, o que poderia, então, ser resgatado, através de um teatro performático ou performativo, que, à primeira vista, não revela qualquer problemática específica ligada à sobrevivência, às diferenças de caráter econômico, a uma denúncia social, etc.? Como se poderia identificar algo de político, numa obra em que não se tem uma “mensagem” direta, em que não há uma narrativa contínua, em que o universo cênico pode ser considerado hermético, em que não se encontra, claramente, uma postura ideológica? Que ideologias estariam presentes aí?

Para Taylor, o “teatro está sempre no mundo e é sempre político, seja manifestando aberta ou secretamente uma ideologia.”<sup>355</sup> Partindo desta afirmação, tendo a considerar que o mais importante, em obras experimentais (de caráter ideológico não explícito), é o fato de que seus criadores buscam, incessantemente, novos modos de agir e de pensar que preservem uma visão estética da arte. Esta linha de trabalho difere daquelas que se apoiam em representações puramente realistas de reprodução da vida cotidiana ou das que se procuram inscrever dentro do domínio do engajado. Isto, entretanto, não quer dizer que as obras experimentais não sejam ideológicas ou políticas.

Por outro viés, é preciso perceber que o teatro performático tenciona despertar sentidos e sensibilidades muitas vezes adormecidos, no contexto de uma estrutura social enrijecida, onde perguntas e respostas já estão dadas, e onde a reflexão, frequentemente, não é estimulada. Em uma sociedade na qual a atenção da grande maioria está voltada apenas para o consumo, uma fórmula de pensamento e de ação já está determinada. O que manipula este regime é o controle, que está, definitivamente, nas mãos de quem produz. O consumidor (de qualquer tipo de produto – inclusive o artístico), sob este ponto de vista, é apenas um receptor passivo. Por outro lado, um tipo de arte mais abstrata, experimental, que utilize, por exemplo, uma linguagem poética ou referências misturadas de outras culturas ou costumes, traz questões não tão facilmente reconhecíveis, o que provoca um exercício incomum para a percepção e para a capacidade analítica das pessoas (atores e receptores). Isto desloca a maneira de ver e participar da performance, levando os sujeitos a encontrarem sentidos imprevisíveis, provocando movimento, dinamizando o *status quo*.

---

<sup>354</sup> “[...] performativity points to a variety of topics, among them the construction of social reality including gender and race, the restored behavior quality of performances, and the complex relationship of performance practice to performance theory.” (SCHECHNER, 2006, p. 123).

<sup>355</sup> “Theatre is always in the world and always political insofar as it overtly or covertly manifests an ideology.” (TAYLOR, 1991, p. 19).

Esta desestabilização de valores incorpora aquele senso crítico da arte que busca o autêntico, não apenas reforçando o que já está legitimado. Neste sentido, a vanguarda artística é sempre revolucionária (como vimos sobre a antropofagia oswaldiana no capítulo 1, e como veremos no tópico sobre *performance art*). A vanguarda pode ser identificada como um elemento fundamental de avanço ideológico, no campo dos estudos teatrais, e, por conseguinte, igualmente, para os estudos da performance.

Um outro instrumento de análise (agora vindo da antropologia, mas ainda ligado ao teatro) que me ajuda a pensar as relações entre performance e contextos sociais é a teoria do “drama social”, de Victor Turner. O antropólogo se utiliza das teorias teatrais para analisar os comportamentos sociais. Percebe-se, através de seu estudo, que o ato performático promove os indivíduos à posição de agentes de seus próprios dramas, na arena social, retirando-os da condição de seres apenas adaptados ao grande sistema já posto.

A teoria do “drama social” foi trabalhada, por Turner, como uma unidade de descrição, na qual ele analisou aspectos sociais, não só como cientista (posições estruturais, classes sociais, *status* político), mas também dividindo com os artistas outros aspectos de análise, revelados pela estrutura do drama (caráter individual, estilo pessoal, habilidade retórica, diferenças estéticas). Turner usa o termo “drama social” no sentido aristotélico, tendo em vista a maneira como a tragédia está descrita na *Poética*: “a imitação de uma ação que é completa, inteira, e de uma certa magnitude, [...] tendo um começo, um meio e um fim.”<sup>356</sup> Ele mesmo reconhece, entretanto, que soa inapropriado tentar impor uma ‘ética’ do modelo ocidental de ação de palco à análise dos rituais e condutas, por exemplo, de determinada sociedade de uma vila africana<sup>357</sup>. Na sua visão, a colaboração das noções ocidentais de teatro reside no fato de que “há uma interdependente, talvez, dialética, relação entre drama social e gêneros de performance cultural em, talvez, todas as sociedades.”<sup>358</sup> Os dramas sociais geram conflitos e estabelecem hierarquias, que se processam, de forma circular, tanto em uma micro quanto em uma macro unidade social – família, comunidade, nação, etc. –, dividindo, em segmentos, as mais variadas organizações institucionais. Estes arranjos de papéis sociais

---

<sup>356</sup> TURNER, 1982, p. 72.

<sup>357</sup> Turner fala de sua experiência de vida como importante ponto de partida para seu trabalho: “In the field my family and I lived in no ‘ivory tower’: we spent nearly three years in African villages (Ndembu, Lamba, Kosa, Gisu), mostly grass huts. Something like ‘drama’ was constantly emerging, even erupting, from the otherwise fairly even surfaces of social life.” (TURNER, 1982, p. 9) [No campo eu e minha família não vivemos numa “torre de marfim”: passamos quase três anos em aldeias africanas (Ndembu, Lamba, Kosa, Gisu), frequentemente, em cabanas de grama. Algo como ‘drama’ estava constantemente emergindo, entrando mesmo em erupção, ainda que daquelas, sob outro ponto de vista, regulares superfícies da vida social.]

<sup>358</sup> “[...] there is an interdependent, perhaps dialectic, relationship between social dramas and genres of cultural performance in perhaps all societies. (TURNER, 1982, p. 72).

remetem à estrutura do drama, o que leva Turner a afirmar que a vida social, “mesmo em seus momentos aparentemente mais quietos, está caracteristicamente ‘grávida’ de dramas sociais.”<sup>359</sup>

R. Schechner tem procurado retratar, na figura de um oito, na posição horizontal ( $\infty$ ), símbolo do infinito, na matemática e na filosofia), o processo pelo qual o drama social afeta o drama estético, e vice-versa. Nesta figura, a ação política, visível no drama social, torna-se implícita, no drama estético. A performance estética (encenada), manifestada pela técnica, por sua vez, retorna para o drama social, como estrutura retórica implícita, num movimento de influências contínuas e contraditórias<sup>360</sup>.

Em tese, o drama social se desenvolve em quatro fases sucessivas: A primeira é a **quebra**, quando um evento particular rompe e ameaça a estabilidade de uma unidade social; Em seguida vem a **crise**, uma ampliação pública da quebra, não na esfera do sagrado ou dos tabus, mas no fórum onde se atacam forças, no limiar entre fases mais ou menos estáveis do processo social; A terceira fase é a da **ação de compensação**, a qual é feita para se negociar com a crise, através de processos rituais formais – políticos, legais, judiciais – ou simbólicos e metafóricos; Por fim, tem-se a **reintegração ou cisma**, que traz a resolução da quebra original, pelo reatamento ou a legitimação do desacordo entre as partes<sup>361</sup>. Para Schechner, contudo, este padrão talvez não se adapte a todos os dramas sociais, que podem se prolongar em determinada fase, e não chegar à fase final, por exemplo, contradizendo o que se dá numa peça teatral dentro dos moldes aristotélicos. Então, tomando como referência o princípio *jo-ha-kyu* (que será visto nesta tese, no tópico sobre teatro Nô), Schechner torna mais elástica a terceira fase:

Pode ser que alguns dramas sociais sejam mais bem observados em termos de estética japonesa do que greco-europeus, por alguns dramas sociais não se resolverem, mas passarem de um clímax, um *kyu*, para uma nova fase lenta, *jo*. Pode ser que o *jo-ha-kyu*, em algumas circunstâncias, seja um subconjunto da fase de ação de compensação, de Turner.<sup>362</sup>

<sup>359</sup> “Social life, then, even its apparently quietest moments, is characteristically ‘pregnant’ with social dramas.” (TURNER, 1982, p. 11).

<sup>360</sup> Cf. TURNER, 1982, p. 73, e SHECHNER, 2006, p. 77.

<sup>361</sup> Cf. SHECHNER, 2006, p. 75: “Breach – Crisis – Redressive Action – Reintegration or Schism.”

<sup>362</sup> It may be that some social dramas are better looked at in Japanese aesthetic terms than in Greco-European ones, for some social dramas do not resolve themselves but pass from a climax, a *kyu*, into a new slow phase, *jo*. It may be that *jo-ha-kyu*, in some circumstances, is a subset of Turner's redressive action phase. (SHECHNER, 1985, p. 14).

Isto me parece interessante, não só porque nos desloca, mais uma vez, de um padrão conceitual impermeável, para noções mais dinâmicas e flexíveis, mas, também, porque leva a nossa atenção para a fase da ação de compensação, na qual estão inseridos os processos rituais<sup>363</sup> (o que tem mais a ver com esta pesquisa: com a poesia *haikai* – capítulo 1; e, naturalmente, com os conceitos de performance aqui desenvolvidos).

A mim interessa dar uma atenção especial aos rituais porque eles constroem, e estão sendo continuamente construídos, a todo momento, pelos comportamentos humanos. Rituais, nas mais diversas sociedades, podem ser analisados como performances de central importância, intrinsecamente ligados e enraizados, em contextos culturais, artísticos, políticos, etc., onde acontecem e se preservam como tais. Deve-se perguntar, entretanto, que tipo de interseção e interação entre vida e arte, pode ser revelado em uma performance artística (seja ela teatro, dança, música, poesia, etc.) ou em um ritual (sagrado ou secular), ambos vistos como performance. Estabelecerei, em seguida, algumas relações entre performance e ritual, utilizando, prioritariamente, os pontos de contato entre teatro e antropologia, estabelecidos por Richard Schechner (1934-) e Victor Turner (1917-1983).

### 2.3 – O ritual visto como performance

*Vida, depois de tudo, é tanto uma imitação de arte como o reverso.*<sup>364</sup>

Para Schechner, rituais “são memórias coletivas codificadas em ações”<sup>365</sup>, ou seja, acrescento, em performances. A princípio, não faria sentido tentar separar ritual, memória, arte, e as contextualizações nas quais se expressam. Tais elementos estão unidos, em realizações performáticas, tanto na forma prática como nas formas de se pensar (teórico-criticamente) a seu respeito. Tem-se, aqui, com efeito, campos que se intercambiam, na

---

<sup>363</sup> “The ritual process employs a wide range of devices – divination, sacrifice, and, in Turne’s words, the ‘ludic deconstruction and recombination of familiar cultural configurations.’ In other words, art.” (SHECHNER, 2006, p. 76) [O processo ritual emprega uma larga gama de dispositivos – adivinhações, sacrifício, e, nas palavras de Turner, ‘desconstrução lúdica e recombinação de configurações culturais familiares.’ Em outras palavras, arte.]

<sup>364</sup> “Life, after all, is as much an imitation of art as the reverse.” (TURNER, 1982, p. 72).

<sup>365</sup> “Rituals are collective memories encoded into actions.” (SCHECHNER, 2006, p. 52).

medida em que, como disse Taylor, “fazer teoria é uma prática”<sup>366</sup>. Por razões metodológicas, puxarei o fio teórico das análises ora a partir de um, ora a partir de outro ponto.

Não menos amplo do que o conceito de performance, “ritual” pode ser pensado, em relação à performance humana, sob diversos aspectos e tendo em vista variados campos de atuação. Pode-se pensá-lo em relação ao cotidiano, ao teatro, à religião, à política, ao esporte, etc. Como apontou Schechner:

O ritual foi tão variadamente definido – enquanto conceito, prática, processo, ideologia, desejo, experiência, função – que significa muito pouco, porque significa demais. No uso comum, ritual é identificado com o sagrado, outra palavra escorregadia. Mas estudiosos têm discutido longamente ‘ritual secular’. [...] Estas categorias se sobrepõem. É também evidente que os rituais não são cofres de depósito seguro das ideias aceitas, mas, em muitos casos, sistemas dinâmicos performativos gerando novos materiais e recombinação das ações tradicionais de novas maneiras.<sup>367</sup>

Diante da amplitude do termo “ritual”, é possível que, ao explorar o trabalho do antropólogo Victor Turner<sup>368</sup>, encontremos exemplos significativos de rituais vistos como performances. O trabalho de Turner diverge da antropologia tradicional, na qual uma das tendências é preservar o distanciamento do olhar sobre o fenômeno estudado, tentando não interferir nele<sup>369</sup>. Turner, assim como seu contemporâneo, Erving Goffman<sup>370</sup>, propõe trocas

<sup>366</sup> Trata-se de algo que a professora Diana Taylor disse em sala de aula, durante meu estágio no *Department of Performance Studies*, em janeiro de 2010.

<sup>367</sup> “Ritual has been so variously defined – as concept, praxis, process, ideology, yearning, experience, function – that it means very little because it means too much. In common use, ritual is identified with sacred, another slippery word. But scholars have long discussed ‘secular ritual’. [...] These categories overlap. It is also clear that rituals are not safe deposit vaults of accepted ideas but in many cases dynamic performative systems generating new materials and recombining traditional actions in new ways.” (SCHECHNER, 1993, p. 228).

<sup>368</sup> “Victor Turner (1917-83): Scottish-born anthropologist who theorized notions of liminality and social drama. Major works include *Forest of symbols* (1967), *The ritual process* (1969), *Drams, fields and metaphors* (1974), and *From ritual to theatre* (1982).” (SCHECHNER, 2006, p. 17) [Victor Turner (1917-83): antropólogo nascido na Escócia, que teorizou sobre noções como as de liminaridade e drama social. Seus principais trabalhos incluem *Forest of symbols* (1967), *The ritual process* (1969), *Drams, fields, and metaphors* (1974) e *From ritual to theatre* (1982)].

<sup>369</sup> “Anthropologists usually see and hear but try not to interfere with the life they immerse themselves in among initially ‘alien’ cultural milieus. Inevitably, like all scientists, their modes of observation do set up disturbing ripples in the ‘fields’ of social relations they ‘observe’, but on the whole they try to be discreet. A director like Schechner is committed by his role to ‘interference’.” (TURNER. In: SCHECHNER, 1985, p. xi) [Os antropólogos geralmente veem e ouvem, mas tentam não interferir na vida dos meios culturais em que eles mesmos estão submersos, inicialmente, como ‘estrangeiros’. Inevitavelmente, como todos os cientistas, os seus modos de observação perturbam o conjunto de ondulações nos ‘campos’ das relações sociais que eles ‘observam’, mas, no geral, eles tentam ser discretos. Um diretor como Schechner está comprometido com seu papel de ‘interferência’].

<sup>370</sup> “Erving Goffman (1922-82): Canadian-born anthropologist who studied the performances and rituals of everyday life. His books include *The presentation of self in everyday life* (1959), *Behavior in public places* (1963), *Interaction ritual* (1967), and *Frame analysis* (1974).” (SCHECHNER, 2006, p. 15.) [Erving Goffman (1922-82): antropólogo nascido no Canadá, que estudou as performances e os rituais da vida cotidiana. Seus livros incluem *The presentation of self in everyday life* (1959), *Behavior in public places* (1963), *Interaction ritual* (1967) e *Frame analysis* (1974)].

mais interativas entre o estudioso e seu objeto de análise. Novas preocupações, com relação ao comportamento humano, e uma crítica a posturas antropológicas tradicionalistas podem ser identificadas, por exemplo, quando Turner explicita o pensamento sobre a sua própria prática:

[...] o reducionismo cognitivo tem sempre me golpeado como um tipo de desidratação da vida social. Claro, os padrões podem ser deduzidos, mas os desejos e emoções, os objetivos e estratégias pessoais e coletivos, mesmo as vulnerabilidades situacionais, o cansaço, e erros, são perdidos na tentativa de objetivar e produzir uma teoria asséptica do comportamento humano modelado essencialmente no axioma ‘científico’ do século dezoito, de crença na causalidade mecânica.<sup>371</sup>

Nos anos de 1970, uma postura não mecanicista da antropologia contribuiu com os estudos da performance, como ressalta Taylor, através da “radical quebra com noções de comportamento normativo promulgadas pelo sociólogo Émile Durkheim, que argumentou que a condição social de humanos (ao invés do agenciamento individual) explica comportamentos e crenças.”<sup>372</sup> Discordando desta posição estruturalista, baseada em um sistema de causa e efeito, Turner e Goffman questionaram tanto se a condição social, necessariamente, determina os comportamentos, quanto se as mesmas normas devem ser aplicadas, indistintamente, para definir referências culturais em sociedades diversas. No lugar disto, eles ponderaram que a cultura não era um “dado reificado”, uma coisa, mas “uma arena de disputa social”<sup>373</sup>, formada por “indivíduos como agentes de seus próprios dramas”<sup>374</sup>. Neste sentido, não se poderia dizer que comportamentos, crenças e seus componentes ritualísticos seriam determinados, especificamente, pela condição social. De acordo com Goffman, personalidade, interação e estrutura social compõem os três níveis de abstração que provocam rupturas importantes nas performances individuais e coletivas<sup>375</sup>. Isto é o que, nos mais variados contextos, e através de suas tensões, marcaria os traços essenciais das diversas culturas e tradições, que são, permanentemente, influenciadas e transformadas, junto aos comportamentos, crenças e rituais performáticos. O que Turner acredita é que podemos “nos conhecer melhor uns aos outros entrando nas performances dos outros e aprendendo suas

---

<sup>371</sup> “Cognitive reductionism has always struck me as a kind of dehydration of social life. Sure, the patterns can be elicited, but the wishes and emotions, the personal and collective goals and strategies, even the situational vulnerabilities, weariness, and mistakes are lost in the attempt to objectify and produce an aseptic theory of human behavior modeled essentially on eighteenth century ‘scientific’ axioms of belief about mechanical causality.” (TURNER, 1982, p. 91).

<sup>372</sup> “[...] radical break with notions of normative behavior promulgated by sociologist Emile Durkheim, who argued that the social condition of humans (rather than individual agency) accounts for behaviors and beliefs.” (TAYLOR, 2003b, p. 7).

<sup>373</sup> “[...] arena of social dispute.” (TAYLOR, 2003b, p. 7).

<sup>374</sup> “[...] individuals as agents in their own dramas.” (TAYLOR, 2003b, p. 7).

<sup>375</sup> Cf. GOFFMAN, 1959, p. 242-243.

gramáticas e vocabulários.”<sup>376</sup> Este câmbio de experiências, proporcionado pela performance de um e de outro, representaria uma importante possibilidade de comunicação “transcultural”.

Para Turner:

[Um] Entendimento transcultural perfeito pode nunca ser alcançado, mas se nós encenamos dramas sociais de um outro, rituais e performances teatrais, com completa consciência das características salientes de seus lugares socioculturais originais, a extensão e a intensidade mesmas do que Schechner chama ‘o processo de treinamento-ensaio-preparação’ deve atrair os atores para ‘outros modos de ver’ e apreender a ‘realidade’ que nossas formações simbólicas estão sempre se esforçando por abarcar e expressar.<sup>377</sup>

Sob a perspectiva de um ensaio-preparação – em contraposição à cultura como algo fechado, como uma obra acabada – as próprias performances e as dos outros estabeleceriam um intercâmbio permanente entre tradições. O conceito de transculturação<sup>378</sup> altera, inclusive, a ideia de uma cultura tradicional estável ou estabelecida, uma vez que, como aponta Schechner: “Tradicional é o que é recordado e repetido através dos anos. Não há cultura não influenciada por estrangeiros – invasores, evangelistas (muçulmanos, cristãos, budistas), comerciantes, colonizadores.”<sup>379</sup> Em uma via de mão dupla, Turner e Schechner<sup>380</sup> trabalham dentro de um entendimento cultural global, no qual “as etnografias, literaturas, rituais e

<sup>376</sup> “We will know one another better by entering one another’s performances and learning their grammars and vocabularies.” (TURNER *apud* SCHECHNER, 1990, p. 1).

<sup>377</sup> “Perfect transcultural understanding may never be achieved, but if we enact one another’s social dramas, rituals, and theatrical performances in full awareness of the salient characteristics of their original sociocultural settings, the very length and intensity of what Schechner calls ‘the training-rehearsal- preparation process’ must draw the actors into ‘other ways of seeing’ and apprehending the ‘reality’ our symbolic formations are forever striving to encompass and express.” (TURNER, 1982, p. 18).

<sup>378</sup> De acordo com Diana Taylor: “Coined in 1940 by the Cuban anthropologist Fernando Ortiz, transculturation denotes the transformative process undergone by all societies in the acquisition of foreign cultural material – the loss or displacement of a society’s culture due to the acquisition or imposition of foreign material, and the fusion of the indigenous and the foreign to create a new, original cultural product.” (TAYLOR, 2003b, p. 94) [Inventado em 1940 pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz, o termo transculturação denota o processo de transformação sofrido por todas as sociedades na aquisição de material cultural estrangeiro – a perda ou o deslocamento de cultura de uma sociedade, devido à aquisição ou à imposição de materiais estrangeiros, e a fusão dos nativos e estrangeiros para criar um novo e original produto cultural.]. Embora o substantivo “transculturação” tenha sido usado por Ortiz para exemplificar um caso específico de contato entre índios americanos e europeus, sua explicação cabe bem ao que Turner adjetiva como “entendimento transcultural”.

<sup>379</sup> “Traditional is finally what’s remembered and repeated over the years. There’s no culture uninfluenced by foreigners – invaders, evangelists (Muslim, Christian, Buddhist), traders, colonizers.” (SCHECHNER, 1979, p. 2).

<sup>380</sup> Turner e Schechner organizaram, entre 1981-82, a *World Conference on Ritual and Performance*, que se desenvolveu em três grandes conferências: “The first focused on the performances of the Yaquis of northern Mexico and the US Southwest; the second on the work of Suzuki Tadashi. The culminating meeting took place in New York from 23 August to 1 September 1982. Attending were artists and scholars from the Americas, Asia, Europe, and Africa.” (SCHECHNER, 2006, p. 16) [A primeira focalizou as performances dos Yaquis do norte do México e do sudoeste dos Estados Unidos; a segunda, o trabalho de Suzuki Tadashi. A conferência culminante aconteceu em Nova York, de 23 de agosto a 01 de setembro de 1982. Estiveram presentes artistas e estudiosos das Américas, de Ásia, Europa e África.].

tradições teatrais do mundo agora se abrem para nós como as bases para uma nova síntese comunicativa transcultural, através da performance.”<sup>381</sup> Turner acredita neste caminho como uma possibilidade diferente daquela traçada pelo crescente interesse por poder e lucro, considerado, por ele, como forma explícita de destruição da espécie humana<sup>382</sup>. As teorias desenvolvidas por ambos, Schechner e Turner, revelam uma troca profícua, na qual um olha para o campo de conhecimento do outro, para aprender, aprofundar e acrescentar novos saberes, tanto à ciência da antropologia quanto aos estudos sobre performance, sobretudo, a teatral, com interesse particular pelo teatro experimental<sup>383</sup>. Estas relações podem ser tomadas como propostas de interação entre a análise e o objeto analisado, tanto em processos de arte como noutros rituais (cotidianos ou extra-cotidianos), sejam eles compreendidos como “dramas estéticos” ou como “dramas sociais” (conforme visto no tópico anterior, sobre performance e contextos).

Turner desenvolve, também, a ideia de ritual como performance liminar, o que chama a atenção por dizer de um tipo de comportamento que está *in-between*. O ritual, visto como uma performance liminar, não é um lugar em si, mas uma passagem entre lugares. É o período no qual uma pessoa, por exemplo, está *entre* categorias sociais e identidades pessoais. Ela não está nem em um, nem em outro lugar ou tempo, mas em trânsito (às vezes, em transe<sup>384</sup>). Um (alguém) não é isto ou aquilo, este ou aquele. Nas palavras de Turner:

---

<sup>381</sup> “The ethnographies, literatures, ritual, and theatrical traditions of the world now lie open to us the basis for a new transcultural communicative synthesis through performance.” (TURNER, 1982, p. 18-19).

<sup>382</sup> Para seu amigo Schechner: “Turner was an optimist, if not an outright utopian. He predicted that ‘the liberated and disciplined body itself, with its many untapped resources for pleasure, pain, and expression’, would lead the way to a better world.” (SCHECHNER, 2006, p. 67) [Turner foi um otimista, senão um completo utópico. Ele previu que ‘o corpo liberado e disciplinado em si, com seus muitos recursos inexplorados para o prazer, a dor, e a expressão,’ seria o caminho para um mundo melhor.].

<sup>383</sup> “Traditionally, in Euro-American theatre, the ‘text/narration’ is the base of the performance triangle; but in the experimental theatre of the 60’s and 70’s each side of the triangle was used as the basis for work. This meant that events of radically different kinds were generated.” (SCHECHNER, 1982, p. 21) [Tradicionalmente, no teatro euro-americano, o ‘texto/narração’ é a base do triângulo da performance; mas, no teatro experimental dos anos 60 e 70, cada lado do triângulo foi utilizado como base para o trabalho. Isto significou que foram gerados eventos de naturezas radicalmente diferentes.]. Juntamente com ‘texto/narrativa’, os outros lados que formariam o triângulo dos elementos constituintes do teatro seriam: música/ritmo/movimento e arquitetura/cenário.

<sup>384</sup> Schechner fala do transe nas danças de Bali, por exemplo: “In Bali it is just as important to get a dancer out of trance as to put him in. Smoke is inhaled, holy water sprinkled, and sometimes a chicken is sacrificed. At Institutional and other trance-inducing churches, black or white, when a brother or sister falls out (goes into trance) a group of friends and relatives gathers around, keeps the trancer from falling or in any way injuring himself or others, and accompanies him back to his seat. There, often, the trancer is fanned, has his brow mopped: the heat of the religious ecstasy is reduced.” (SCHECHNER, 1985, p. 18) [Em Bali, é tão importante retirar um dançarino do transe quanto colocá-lo nele. Fumo é inalado, água benta salpicada, e, às vezes, uma galinha é sacrificada. Em instituições e igrejas indutoras de transe, de negros ou de brancos, quando um irmão ou irmã entra em transe, um grupo de amigos e parentes se reúne ao seu redor, para impedir que a pessoa em transe caia ou que, de qualquer forma, prejudique a si mesma ou a outros, acompanhando-a de volta ao seu lugar. Lá, muitas vezes, a pessoa em transe é ventilada, tem a testa lavada: o calor do êxtase religioso é reduzido.].

Entidades liminares não estão aqui ou lá, elas estão entre as posições assinaladas e arraigadas pela lei, pelo costume, convenção e cerimonial. [...] A liminaridade está frequentemente ligada à morte, a estar no ventre, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao deserto, ou a um eclipse entre o sol e a lua.<sup>385</sup>

Estes são todos exemplos de entre-lugares, momentos de transição, que produzem a sensação de que algo está por acontecer e se transformar, mas ainda não se transformou. Neste sentido, o ritual acontece, justamente, no momento de uma metamorfose. Segundo a tese de Turner, durante a fase liminar, a pessoa parece se esvaziar por completo, tornando-se vulnerável às transições e transformações. Sendo assim, durante o período da liminaridade, antes da iniciação em um novo *status*, as manifestações dos envolvidos no ritual podem ser extremamente criativas, gerando novas identidades e realidades sociais. O ritual, como performance liminar, pode estar ligado a diversas situações culturais, no contexto da vida em grupo. Desenvolve-se a partir de acontecimentos como cerimoniais de ascensão a novos postos ou cargos, em meio a questões jurídicas, legalistas, religiosas, no seio de alguma crença específica<sup>386</sup>, etc.

As várias formas de ritual podem ou não serem atravessadas pela aura do “sagrado”. Conforme aponta Turner, “a situação ritual é, de fato, enformada por poderes transcendentais e imanentes”<sup>387</sup>, uma vez que rituais sempre “acompanham transições de uma situação para outra e de um mundo cósmico ou social para outro.”<sup>388</sup> Um ritual tem como marca algum tipo de transformação (visível ou oculta), seja ela temporária ou permanente. As temporárias estão, por exemplo, nos teatros, onde a incorporação de um personagem é uma performance ritual transitória. Quanto à performance teatral, poder-se-ia utilizar o termo “liminoide”, de acordo com o que pensa Schechner: “Geralmente, atividades liminoides são voluntárias, enquanto que ritos liminares são obrigatórios.”<sup>389</sup> O termo ‘liminoide’ é usado para descrever tipos de rituais que ocorrem em atividades de laser, incluindo arte, recreações e

<sup>385</sup> “Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. [...] Liminality is frequently likened to death, to being in the womb, to invisibility, to darkness, to bisexuality, to the wilderness, and to an eclipse of sun or moon.” (TURNER *apud* SCHECHNER, 2006, p. 66).

<sup>386</sup> Um exemplo: “In Hindu India, the corpse is wrapped in plain cloth, carried on a wooden pallet to the burning grounds, and set ablaze. The body must be consumed, the skull cracked open to release the atman, the ashes scattered. Only then, when all the rituals have been performed, can the self fly free from the body – to final release or on its way to another reincarnation.” (SCHECHNER, 2006, p. 66) [Na Índia hindu, o cadáver é envolto em trajes simples, conduzido em um palete de madeira para o terreno de queima e incendiado. O corpo deve ser consumido, o crânio rachado e aberto para liberar a alma e as cinzas espalhadas. Só então, quando todos os rituais tiverem sido realizados, pode o *self* voar livre do corpo – para a liberação final ou a caminho de uma outra reencarnação.].

<sup>387</sup> “ritual situation *is* indeed informed with powers both transcendental and immanent.” (TURNER, 1982, p. 80).

<sup>388</sup> ““accompany transitions from one situation to another and from one cosmic or social world to another.” (GENNEP *apud* TURNER, 1982, p. 80).

<sup>389</sup> “Generally, liminoid activities are voluntary, while liminal rites are obligatory.” (SCHECHNER, 2006, p. 67).

entretenimentos populares. O teatro, como expressão de arte e uma forma de ritual<sup>390</sup>, seria exercitado neste campo de transitoriedades liminoides. Já os rituais que transformam as pessoas para um outro estado permanente seriam chamados “ritos de passagem”<sup>391</sup>. De acordo com Turner:

Ritos de passagem, como dramas sociais, envolvem processos temporais e relações agonísticas – noviços ou iniciantes são separados (por vezes, força real ou simbólica é usada) de um estado ou *status* social prévio, obrigados a permanecer em isolamento, durante a fase liminar, submetidos à provação, pelos idosos iniciados ou anciãos, e re-agregados na sociedade do cotidiano, através de uma forma simbólica que muitas vezes mostra que os laços pré-ritual foram irremediavelmente quebrados e novas relações tornadas obrigatórias.<sup>392</sup>

Turner e Schechner encontram, a partir da pesquisa sobre rituais e comportamentos cotidianos dos seres humanos, em diferentes sociedades e partes do mundo, inesgotáveis fontes de questionamentos, por exemplo, sobre as identidades, nos limites da representação, da imitação, da *apresentação*<sup>393</sup> e da transformação de um indivíduo, dentro de um ritual. Para investigar as ações e movimentos introjetados nos dramas social e estético, os dois autores partem de referências em técnicas teatrais, que vão do Nô ao *katakali*, e das metodologias de teatrólogos como Stanislavski, Artaud e Brecht. Com base nas observações de rituais de

<sup>390</sup> Como se sabe, a origem do teatro está no ritual. Mais precisamente, a origem do teatro ocidental se encontra nos rituais dionisíacos. De acordo com Nietzsche: “Com a palavra ‘dionisíaco’ é expresso: um ímpeto à unidade, um remanejamento radical sobre pessoa, cotidiano, sociedade, realidade, sobre o abismo do perecer: passionalmente doloroso transporte para estados mais escuros, mais plenos, mais oscilantes; o embevecido dizer-sim ao caráter global da vida como aquilo que, em toda mudança, é igual, de igual potência, de igual ventura; (...) a eterna vontade de geração, de fecundidade, de retorno; o sentimento da unidade entre a necessidade do criar e do aniquilar.” (NIETZSCHE *apud* PRÓCHNO, 1999, 36).

<sup>391</sup> “Initiations, weddings, and funerals are rites of passage – from one life role or status to another. In play, the transformations are temporary, bounded by the rules of the game or the conventions of the genre.” (SCHECHNER, 2006, p. 52) [Iniciações, casamentos e funerais são ritos de passagem – de um papel ou *status* de vida para um outro. Em teatro, as transformações são temporárias, limitadas pelas regras do jogo ou convenções do gênero.]

<sup>392</sup> “Rites of passage, like social dramas, involve temporal processes and agonistic relations – novices or initiands are separated (sometimes real or symbolic force is used) from a previous social state or status, compelled to remain in reclusion during the liminal phase, submitted to ordeal by initiated seniors or elders, and re-aggregated to quotidian society in symbolic ways that often show that preritual ties have been irremediably broken and new relationships rendered compulsory.” (TURNER, 1982, p. 78).

<sup>393</sup> Utilizo o termo *apresentação* no sentido do ato que acontece na presença vital do momento, “irrepetível” e “irrepresentável”. Sigo, então, a teoria de Artaud, para quem o teatro não se separa da vida. De acordo com Derrida: “O teatro da crueldade não é uma *representação*. É a vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação.” (DERRIDA, 1995, p. 152). Neste aspecto, *apresentação* se diferencia da *re-apresentação*, que estaria mais ligada ao campo do teatro formal e da mimese, e mesmo da *a-apresentação*, que se refere mais ao mostrar ou demonstrar algo, ao apresentar. Sobre a proposta do teatro da crueldade de Artaud, Derrida explica: “a cena *já não representará*, pois não virá acrescentar-se como uma ilustração sensível a um texto já escrito, pensado ou vivido fora dela e que não faria mais do que repetir, cuja trama não constituiria. Já não virá repetir *um presente*, *re-presentar* um presente que estaria noutro lugar e antes dela [...]. Nem mesmo nos oferecerá a *apresentação* de um presente, se presente significa o que se ergue *diante de mim*.” (DERRIDA, 1995, p. 157).

transe dos Dervixes, dos índios americanos do Arizona ou de uma tribo africana, eles percebem que uma pessoa não deixa de ser ela mesma, nem quando “incorpora” um personagem, no teatro, nem quando incorpora um espírito, um deus ou um demônio, numa cerimônia religiosa. Isto porque um performer “não deixa de ser ele mesmo quando ele se torna um outro – múltiplos *selves* coexistem numa tensão dialética insolúvel.”<sup>394</sup> Rituais religiosos de incorporação, numa sessão de candomblé, no Brasil, assim como os rituais realizados pelos atores, no teatro Nô japonês, trazem traços de ordem, disciplina, regras e leis, que constituem marcas fundamentais de uma comunidade e de suas tradições culturais. Porém, é importante considerar uma possível diferença: no teatro, o ator conduz suas ações, ao passo que, num estado de êxtase de natureza religiosa, por exemplo, talvez, aquele que vivencie a experiência não tenha o controle da situação<sup>395</sup>. Como explica Schechner:

Em alguns tipos de performances – a dança transe, por exemplo – um extremo cuidado é exercido para trazer o artista para fora do transe. Isto é assim porque o transe exhibe, ao mesmo tempo, uma qualidade de mudança de personalidade e a involuntariedade: a pessoa em transe claramente precisa de ajuda ‘para voltar’, enquanto o ator típico parece estar no controle de si mesmo. Podemos até dizer que existem dois tipos de transportação – a voluntária e a involuntária –, e que atuar como personagem pertence à primeira categoria, e o transe, à segunda.<sup>396</sup>

A questão é que esta diferença entre um estado de atuação, em um campo e no outro, não está tão resolvida. Poderíamos até dizer que níveis mais complexos de envolvimento, entre o performer e sua transformação em “um outro”, estariam presentes, tanto nos processos rituais de teatro, quanto noutras representações culturais<sup>397</sup>. Estas comparações permitem que

---

<sup>394</sup> “[doesn’t stop] being himself or herself when he or she becomes another – multiple selves coexist in an unresolved dialectical tension.” (SCHECHNER, 1985, p. 6).

<sup>395</sup> Após assistir à apresentação em vídeo de uma *Action* do *Workcenter of Grotowski and Thomas Richards*, na qual os atores entoavam cantos sagrados antigos de origens misturadas (em francês, línguas africanas, yorubá e inglês), perguntei a Richards que relação ele via entre o transe religioso e o transe no teatro. Ele me respondeu enfaticamente: “Não existe transe em teatro.” (RICHARDS; BIAGINI, 2010).

<sup>396</sup> “In some kinds of performances – trance dancing, for example – extreme care is exercised in bringing the performer out of trance. This is so because trance exhibits both a quality of personality change and involuntariness: the trancer clearly needs help for ‘coming back’, while the character actor appears to be control of himself. We might even say that there are two kinds of transportations – the voluntary and the involuntary – and that character acting belongs to the first category and trance to the second.” (SCHECHNER, 1983, p. 98-99).

<sup>397</sup> Relações entre teatro e antropologia são alvo de extensas pesquisas de R. Schechner, que, ao lado de Victor Turner, aprofundou-se no estudo dos pontos de contato entre os dois campos. Entre os tópicos de suas investigações, podem-se citar: a transformação do ser e/ou consciência (*Transformation of being and/or consciousness*); a intensidade da performance (*Intensity of performance*); as interações performer-público (*Audience-performer interactions*); a sequência inteira da performance (*The whole performance sequence*); a transmissão de conhecimento da performance (*Transmission of performance knowledge*); a pergunta sobre como são suscitadas e avaliadas as performances (*How are performances generated and evaluated?*). (SCHECHNER, 1985, p. 3-33). A Schechner interessam os estudos de Erving Goffman, naquilo que este último chamou de “apresentação do *self* na vida cotidiana” (“presentation of *self* in everyday life”). Vindos do teatro, Jerzy Grotowski, Peter Brook e, especialmente, Eugenio Barba exploram a antropologia teatral. Pode-se dizer, com

se revejam as relações intercambiantes entre vida e arte, entre performance e ritual social, entre o campo do estético e a esfera do religioso. De qualquer modo, o ritual, visto como um tipo de performance, como uma expressão humana realizada pelo corpo (repertórios: movimentos, cantos, oralidades), através das diversas maneiras pelas quais se exerce, desde os primórdios, nas distintas partes do mundo, pressupõe um retorno às origens e às primeiras manifestações do ser humano, seja nos níveis de sobrevivência (colheita, chuva, caça, etc.), de transcendência (adoração aos deuses, transe, purificação, elevação espiritual, etc.) ou de preservação das culturas e costumes.

O conceito de performance ritual, no teatro, no que tange à repetição, pode ser entendido através do que Schechner nomeou de “comportamento restaurado”. Segundo o autor,

[...] performances consistem de comportamentos duas-vezes-realizados, codificados, transmissíveis. Este comportamento duas-vezes-realizado é gerado pela interação entre ritual e peça. De fato, uma definição de performance é: comportamento ritualizado, condicionado e/ou permeado pelo jogo (*ou peça ou representação*).<sup>398</sup>

Este conceito é pertinente para se pensar o ritual, em teatro (em inglês, *play* = peça ou jogo), quando se tem em vista que o comportamento recuperado se dá no modo subjuntivo, ou seja, acontece no lugar daquilo que foi eleito para ser restaurado, *como se fosse* este algo. O fato original é, naturalmente, elaborado, distorcido, rearranjado. Segundo Schechner, isto se dá assim “porque o comportamento está separado daqueles que estão agindo, o comportamento pode ser armazenado, transmitido, manipulado, transformado.”<sup>399</sup> Todo comportamento restaurado é arte, e a arte da performance só pode ser assim chamada, ainda de acordo com Schechner, se a restauração de determinado comportamento for tratada de forma estética e intencional pelo performer. Partindo deste pressuposto, sem intenção, não há performance. Taylor acrescenta ser necessário que o “comportamento recuperado” dialogue com o presente, para se transformar numa performance, de fato, viva. É importante, então, pensarmos a performance como um comportamento ritualizado, que não funciona, apenas, como a reprodução de um passado deslocado de um determinado contexto temporal e

---

Schechner, que “Turner foi para a antropologia o que Barba está sendo para o teatro.” (SCHECHNER, 1985, p. 30).

<sup>398</sup> “[...] performances consist of twice-behaved, coded, transmittable behaviors. This twice-behaved behavior is generated by interactions between ritual and play. In fact, one definition of performance is: Ritualized behavior conditioned and/or permeated by play.” (SCHECHNER, 2006, p. 52).

<sup>399</sup> “[...] because the behavior is separated from those who are behaving, the behavior can be stored, transmitted, manipulated, transformed.” (SCHECHNER, 1985, p. 36).

espacial, mas que tem um sentido atualizado para as pessoas envolvidas (produtores e receptores), no momento em que ocorre.

Em seu texto sobre o trabalho teatral do grupo peruano *Yuyachkani*<sup>400</sup>, por exemplo, Taylor ressalta o compromisso histórico, cultural e político dos artistas, afirmando que a sua “performance provê o ‘caminho da memória’, espaço de reiteração que permite ao povo reapresentar antigas demandas por reconhecimento e poder, que ainda hoje fazem sentido.”<sup>401</sup> O que importa, na performance do *Yuyachkani*, não é apenas a restauração da forma, mas a restauração do sentido. Para que isto aconteça, entretanto, é necessário que haja um elo entre o comportamento escolhido para ser reiterado e o que se quer dizer com este comportamento, em um local e uma época determinados.

O resgate de comportamentos ritualizados, transformados em performances artísticas, implica, necessariamente, uma pesquisa de fontes, não somente em arquivos e discursos literários ou noutros registros, mas, também, com relação ao conhecimento corporificado, nos repertórios. A diferença, aqui, é que o arquivo está ligado a tudo aquilo que pode ser guardado, como em DVDs, fitas, fotos, sites, textos, jornais, revistas, livros, etc. Estes registros acabam por funcionar como uma espécie de estoque, onde “pedaços de cultura” são depositados. Já o repertório se constitui em experiências, não apenas artísticas, mas todas aquelas inscritas nos corpos de cada um. O repertório existe no seio de uma constante interação entre passado/presente/futuro. Segundo Taylor, ele “preserva a memória do corpo”, em contraposição à memória do arquivo (registros, documentos, filme, etc.). Os conhecimentos preservados pelo corpo só não se perdem porque podem ser transmitidos através de atos corporificados, que se refazem entre gerações e memórias coletivas. Nesse sentido, o repertório extrapola o conhecimento arquivado. Nas palavras de Taylor:

---

<sup>400</sup> Este grupo se apresentou no FIT-BH/2008, com o espetáculo “Feito no Peru: Vitrines para um Museu da Memória”, dirigido por Miguel Rubio Zapata. O espetáculo foi realizado em um espaço alternativo, um galpão. Tratava-se de uma espécie de instalação, em que várias cenas aconteciam, ao mesmo tempo, em “vitrines” separadas, nas quais se revelavam universos íntimos dos artistas, que se utilizavam de objetos e cenografia como se cada um estivesse no seu próprio quarto. Em entrevista coletiva concedida pelo grupo, Gustavo Falabella Rocha registrou o seguinte: “O diretor contesta a acepção do espectador enquanto consumidor de cultura. O que se busca é uma relação de interlocução entre quem está no palco e quem está na platéia. ‘Feito no Peru (...)’ é uma leitura da realidade peruana feita pelo Yuyachkani. ‘O Peru é um país de tradições da cultura popular e o conhecimento foi passado através da oralidade. Além disso, temos o desenvolvimento tecnológico. Dessa forma, computadores convivem com a cultura ancestral”, garante o diretor. Tido como instalação cênica, tratam-se de vitrines em cenas concomitantes. O espectador escolhe qual caminho percorrer. [...] O diretor diz que a herança das telenovelas malogra a produção no Peru (alguma semelhança com o Brasil?): ‘[...] A questão elementar que tem movido o trabalho do grupo é: REpresentação X Apresentação. Por que os artistas falam de vidas que não as deles mesmos? Atualmente o que nos interessa é o teatro documental. Dar os instrumentos para que as pessoas comuns possam se comunicar através do teatro.’ Ressalta o diretor.” (ROCHA. Disponível em: <<http://fitbh2008.blogspot.com>>. Acesso em 01/06/2009).

<sup>401</sup> TAYLOR, 2002, p. 41.

A memória do corpo, por ser ‘viva’ e incapturável, excede o arquivo. Mas isso não significa que a performance – como uma ação ritualizada, formalizada, ou reiterativa – desapareça. Múltiplas formas de atos corporificados estão sempre presentes, apesar de estarem em estado de um constante refazer-se. Eles se reconstituem na transmissão das memórias coletivas, históricas, e valores de um grupo ou geração para os seguintes. Atos corporificados e performados, apesar de pertencerem ao repertório, em si mesmos gravam e transmitem conhecimentos, por meio do movimento físico.<sup>402</sup>

A ideia de memória corporificada, através da qual se transmite conhecimento fisicamente, está no cerne do conceito de performance como comportamento restaurado. Segundo Paul Ricoeur, o resgate mnemônico (que implica um conjunto de fenômenos ligados à memória) é feito através de *huellas* (pistas, pegadas, vestígios, sinais). Em suas palavras, “a função mnemônica é especificada [...] pela relação da representação com o tempo e, no centro desta relação, pela dialética de presença, ausência e distância, que é a marca do fenômeno mnemônico.”<sup>403</sup> Resgatar memórias implica uma relação paradoxal entre lembranças e esquecimentos. Só nos lembramos daquilo que havíamos esquecido. Além disso, a memória é seletiva, porque o esquecimento pode ser intencional. Ricoeur questiona a ideia de ser o esquecimento um tipo de disfunção clínica, associado à amnésia, ou a sua identificação com os lapsos, como quer a psicanálise. Com relação ao discurso histórico, o esquecimento teria outras razões. A história monumental ou tradicionalista, como afirma o autor, utiliza os fatos para reforçar um interesse, procurando fazer com que se esqueça o que está fora da lógica conservadora, fora do âmbito de uma história universal, calcada numa visão totalizadora, hierárquica.

Ricoeur toma como base a tese inaugural da obra de Bergson (*Matéria e memória*), segundo a qual “o corpo não passa de um órgão de ação, e não de representação, e [...] o cérebro é o centro organizador desse sistema que age.”<sup>404</sup> A memória, neste sentido, deve ser entendida como algo que não se limita apenas a uma representação localizada no cérebro, na forma de um registro neurocientífico, pois permanece ligada às imagens e lembranças pessoais do passado, com suas cores, cheiros, gostos, perduradas, justamente, no corpo (“órgão de ação”), através de impressões sensório-corporais. Uma noção como esta vai ao encontro, segundo minha leitura, da ideia de uma memória corporal, reforçando, assim como Taylor o fez, a importância do repertório frente à razão histórica ocidental, que é marcada, basicamente, pela prevalência da escrita, em detrimento do conhecimento adquirido e transmitido pelo corpo (oral, gestual, sensorial, etc.).

---

<sup>402</sup> TAYLOR, 2002, p. 17-18.

<sup>403</sup> RICOEUR, 2007, p. 434-435.

<sup>404</sup> RICOEUR, 2007, p. 439.

Os rituais, sejam eles cotidianos, teatrais, sagrados ou seculares preservam memórias, ao mesmo tempo em que são efêmeros, por natureza. A memória, como aquilo que possibilita a restauração de comportamentos, através de variados registros (arquivos) e dos repertórios incorporados (do e no corpo), é importante responsável pela transmissão de conhecimentos e valores materiais e imateriais. Os diversos arquivos (registros, literaturas, fotografias, etc.) e repertórios trabalham juntos a preservação de tradições (como expressões de cultura e arte), mantendo-se e transformando-se, nos mais diversos lugares do planeta, ao longo do tempo.

Para continuar refletindo sobre ritual, comportamento restaurado e memória, sob o ponto de vista da performance, focalizarei, agora, o estudo da *performance art*, que estabelece diálogos de viés experimental, especificamente, nos campos do teatro, da dança, do vídeo, da literatura, da música, das artes plásticas e visuais, provocando questionamentos a respeito da permeabilidade entre arte e vida.

## 2.4 – *Performance Art*

*Eu não penso que a proposta da arte seja fazer deste um mundo melhor, mais civilizado. Eu penso que a proposta da arte é a livre expressão do artista, o que quer que isto possa significar.*<sup>405</sup>

Performances realizadas nos campos da arte não são, necessariamente, *performance art*. A ação de um músico tocando um instrumento, a de um cantor entoando uma canção, a de um bailarino executando uma coreografia, a de um ator interpretando seu papel a partir de uma literatura dramática, etc., todas elas podem ser entendidas como performance, se levarmos em consideração que alguma coisa “é” uma performance quando o contexto histórico, social, cultural e a convenção dizem que é.<sup>406</sup> Considerando que a *performance art* é uma vertente dentro de um enorme guarda-chuva prático/metodológico, encontraremos inúmeras definições a seu respeito, como a que segue:

O termo ‘*performance art*’ apareceu pela primeira vez por volta de 1970, para designar o trabalho efêmero, em processo, baseado no tempo, de artistas conceituais (‘corpo’) e feministas, que estava surgindo na época. Retroativamente, também foi aplicado aos *Happenings*, aos eventos *Fluxus* e outras performances intermédias da

<sup>405</sup> “I don’t think that the purpose of art is to make this a nicer, more civilized world. I think the purpose of art is the free expression of the artist, whatever that might mean.” (ANDERSON, 2002, p. 25).

<sup>406</sup> Conforme foi observado, a partir de Schechner, no tópico 2.1, nota 339, deste capítulo.

década de 1960. Nos últimos trinta e cinco anos, desenvolveram-se muitos estilos e modos de performance, de investigações privadas e introspectivas ao trabalho com rotinas normais da vida cotidiana, de rituais catárticos e ensaios de resistência a transformações ambientais de lugares específicos, de produções multimídia tecnicamente sofisticadas à performance autobiográfica no estilo cabaré, e, em larga escala, em projetos comunitários destinados a servir como uma fonte de capacitação social e política. [...] O que veio a ser chamado de *performance art* [...] tomou inúmeras formas, como resultado de sua natureza interdisciplinar (abarcando pintura, escultura, dança, teatro, música, poesia, cinema e vídeo) e de suas influências díspares, incluindo [...] os futuristas, os dadaístas, os construtivistas, os surrealistas, o expressionismo abstrato, a performance e as tradições artísticas dos nativos americanos e de culturas não europeias, o feminismo, as novas tecnologias de comunicação, além de formas populares, como o cabaré, o *music hall*, o *vaudeville*, o circo, eventos esportivos, o teatro de marionetes, desfiles e espetáculos públicos.<sup>407</sup>

Partindo de um horizonte tão abrangente, destacarei alguns pontos que, acredito, contribuirão para que se delinieie um recorte, dentro da reflexão teórica. O fato de o termo *performance art* ter sido cunhado nos anos de 1970, mas se referir também aos *Happenings* (fim dos anos 50) e ao *Fluxus* (anos 60), costuma confundir o seu sentido. A expressão se refere, com efeito, não apenas às manifestações do presente em que surge (anos 70), como também a outras do passado, permanecendo em uso até os nossos dias (2010). Fique claro que a intenção, aqui, não é historicizar, mas, antes, encontrar elementos que conectem diversas práticas de *performance art*. Interessa-me mais salientar algumas propriedades ou recortes desta “linguagem” do que colocá-la dentro de um compartimento fechado, como um gênero ou um estilo determinado, situado em algum momento na linha do tempo. Vislumbro, assim, a utilidade em pontuar nomes e trabalhos que, ao longo do século XX, exercitaram-se no campo da arte como performance ou da performance de arte, arriscando já uma tradução.

Neste ponto da investigação caminharei, primeiramente, dos anos de 1970 para trás, a fim de buscar os predecessores da *performance art*. Quando se olha, por exemplo, para a década de 1960<sup>408</sup>, constata-se um contexto rico em revoluções comportamentais, artísticas,

---

<sup>407</sup> “The term ‘performance art’ first appeared around 1970 to describe the ephemeral, time-based, and process-oriented work of conceptual (‘body’) and feminist artists that was emerging at the time. It was also applied retrospectively to Happenings, Fluxus events, and other intermedia performances from the 1960s. Over the past thirty-five years, many styles and modes of performance have evolved, from private, introspective investigations to ordinary routines of everyday life, cathartic rituals and trials of endurance, site-specific environmental transformations, technically sophisticated multimedia productions, autobiographically-based cabaret-style performance, and large-scale, community-based projects designed to serve as a source of social and political empowerment. [...] What has come to be called performance art [...] has taken myriad forms, a result of its interdisciplinary nature (drawing from painting, sculpture, dance, theater, music, poetry, cinema, and video) and disparate influences, including [...] the Futurists, Dadaists, Constructivists, Surrealists, Abstract Expressionism, performance and art traditions of Native American and non-European cultures, feminism, new communications technologies, and popular forms such as cabaret, the music hall, vaudeville, the circus, athletic events, puppetry, parades, and public spectacles”. (BRENTANO *apud* SCHECHNER, 2006, p. 159).

<sup>408</sup> “A década de 1960 foi marcada por grandes conflitos e mobilizações sociais, nas quais a questão da liberdade era fundamental. Além do combate contra a opressão econômica e política, colocou-se em debate a questão

políticas e culturais, que se manifestaram em diversas partes do mundo, como em Paris, no Maio de 68, ou no Leste Europeu, com a Primavera de Praga. Especificamente, nos Estados Unidos, onde o fenômeno da *performance art* primeiramente despontou<sup>409</sup>, aqueles anos são marcados, dentre diversas outras atividades artísticas, pelo *Fluxus*, organizado por George Maciunas (1931-1978); pelos *Happenings*, iniciados por Allan Kaprow (1927-2006); pela *Pop Art*, de Andy Warhol (1928-1987); pelo *Velvet Underground* (formado em 1965, por Lou Reed, que trabalhou em parceria com Warhol para fazer um *rock'n'roll* performático multimídia); pelo *Woodstock Rock Festival* (símbolo da era *hippie* e da liberação sexual, em 1969); pela influência de nomes como Bob Dylan, Rolling Stones, The Beatles, Allen Ginsberg<sup>410</sup>, Jack Kerouac<sup>411</sup>, etc. Todos estes fenômenos artísticos e culturais, na música, na literatura, nas artes plásticas, ao lado de fatores sociopolíticos (como a Guerra do Vietnã, que durou de 1959 a 1975) e científicos (como a ida do homem à Lua, em 1969), influíram, definitivamente, no modo de se fazer arte e de se pensar sobre ela, bem como no dia a dia da vida das pessoas.

Dentre as atividades artísticas citadas, merecem realce o *Fluxus* e os *Happenings*. Destaco o *Fluxus*<sup>412</sup> por abranger uma grande diversidade de práticas, nos campos da arte, e por ser considerado um antecedente fundamental para o desencadeamento da *performance art*, uma década mais tarde. Segundo Goldberg:

Fluxus foi um termo introduzido em 1961 por George Maciunas, para conectar uma ampla porção de artistas, músicos, escritores e poetas, que eram já largamente ativos na criação de eventos em cidades por todo o mundo. Sua intenção era abrir as

---

sexual, o racismo, a emancipação da mulher, os direitos humanos, a liberdade de expressão, entre outras questões. A perspectiva de uma revolução social colocava-se para além da transformação do sistema econômico e político. O confronto de gerações tomou dimensões jamais imaginadas. A juventude questionava o modo de vida, propondo uma nova estética, novas roupas, novo comportamento, novas atitudes.” (OLIVEIRA, 2010, p. 55).

<sup>409</sup> “[...] despite its international diffusion, performance art is both historically and theoretically a primarily American phenomenon, and a proper understanding of it must, I believe, be centered on how it has developed both practically and conceptually in the United States.” (CARLSON, 2004, p. 2) “[...] a despeito de sua difusão internacional, a *performance art* é, histórica e teoricamente, um fenômeno originalmente americano, de modo que um entendimento apropriado da questão deve, acredito eu, ser centrado em como ela se desenvolveu, prática e conceitualmente, nos Estados Unidos].

<sup>410</sup> “Ginsberg foi um ativista pelas mais diversas causas libertárias, imerso, corajosamente, nas questões de seu tempo (a censura, a barbárie da guerra, o preconceito sexual e racial, a repressão, o etnocentrismo, a destruição do meio ambiente e, sobretudo, a liberdade de expressão). [...] ele escreveu poemas longos, poemas metrificados, sonetos, haikus, epigramas, baladas, canções, blues, poemas-manifesto etc.” (LOPES, 2010, p. 59).

<sup>411</sup> Ginsberg e Kerouac são representantes da contracultura e da geração *beatnik*, os quais tenderam ao Zen e às tradições místicas do Oriente, em busca de uma arte libertária e libertadora, que não tivesse o intelecto como mediador. (Cf. ROSZAC, 1972, p. 131-160). A obra mais famosa de Kerouac, *On the road*, foi publicada pela primeira vez em 1957.

<sup>412</sup> “O fluxus foi uma aventura iniciada no começo dos anos sessenta por um punhado de jovens estrangeiros e norte-americanos residentes no bairro nova-iorquino de Soho, a sudeste de Manhattan. A maioria dos quais havia frequentado os cursos de Cage na Nova Escola de Investigações Sociais.” (GLUSBERG, 1987, p. 133).

atividades *Fluxus* também para não artistas; ‘o objetivo era social (não estético)’, ele disse. Maciunas escreveu manifestos, organizou festivais e documentou incansavelmente essas atividades. Os membros do Fluxus se sentiam compelidos a expressar suas distintas abordagens. ‘Cada um de nós tinha suas próprias ideias sobre o que era o Fluxus’, escreveu George Brecht, ‘e tanto melhor assim’.<sup>413</sup>

De caráter aberto, por envolver artistas de diferentes áreas de atuação, o *Fluxus* constituiu-se como um conjunto de atividades interdisciplinares<sup>414</sup>, que implicava a busca de novas concepções, principalmente, no campo da música (mas não só). Nos concertos *Fluxus*, os instrumentos, por vezes, eram destruídos, nos processos de criação da *noise music* (música barulho), “desafiando, pelo menos simbolicamente, a rigidez da música acadêmica e as barreiras entre ‘alta arte’ e a música da vida cotidiana.”<sup>415</sup>

Embora o *Fluxus* tenha se iniciado na Alemanha, foi em Nova York, em 1960, que Maciunas fundou a AG Gallery. O movimento não estava fixado em um único lugar, nem geográfica nem ideologicamente, o que reforçava seu caráter flutuante. Seus eventos de arte espontânea aconteceram em lugares como Praga, Amsterdã, Tóquio, Estocolmo, Sidney, entre outros. Sob uma filosofia também flutuante, oscilante, fluidificante, promoveram-se, por exemplo, em 1963, o *Fluxus Festival of Total Art and Comportment*, em Nice, e o *Festum Fluxorum Fluxus*, em Düsseldorf, assim como, em 1964, o *Graffiti Announcing Street Events*, em Nova York.

Este movimento fluido foi englobando um grupo crescente de artistas, como Yoko Ono<sup>416</sup> e Joseph Beuys<sup>417</sup>. Este último, para quem “todo homem é um artista”, trabalhou as

---

<sup>413</sup> “Fluxus was a term introduced in 1961 by George Maciunas, to connect a broad collection of artists, musicians, writers, and poets, who were already hugely active in creating events in cities around the world. His intention was to open Fluxus activities to non-artists as well; ‘the goal was social (not aesthetic)’, he said. Maciunas wrote manifestos, organized festivals, and tirelessly documented these activities. Fluxus members felt compelled to state their distinct approaches. ‘Each of us had his own ideas about what Fluxus was’, wrote George Brecht, ‘and so much the better.’” (GOLDBERG, 2004, p. 49).

<sup>414</sup> “O *Fluxus* incorpora todas as disciplinas: nova música, a dança, o *happening*, certas atuações pessoais que antecipam a *performance*, a poesia, a crítica e a teoria estéticas, o vídeo, as artes plásticas, o teatro etc.” (GLUSBERG, 1987, p. 134).

<sup>415</sup> “[...] challenging, symbolically at least, the rigidity of the music academy and the barriers between ‘high art’ and the music of everyday life.” (GOLDBERG, 2004, p. 38).

<sup>416</sup> “Born 1933 Tokyo. [...] Zen experience was evident in her earliest works, such as *Lighting Piece* (1955) and *Sweeping Piece* (1961-62). She became a member of Fluxus in the early ’60s exhibiting at Maciunas’s AG Gallery in NY, and organizing performances (1960-61) in her NY loft.” (GOLDBERG, 2004, p. 224) [Nasceu em 1933, em Tóquio. A experiência Zen era evidente em seus primeiros trabalhos, tais como *Lighting piece* (1955) e *Sweeping piece* (1961-62). Ela tornou-se membro do *Fluxus* no princípio dos anos 60, exibindo na AG Gallery, de Maciunas, em NY, e organizando performances (1960-61) em seu sótão, em NY]. Um dos trabalhos de Yoko Ono, *Cut piece*, será ilustrado no capítulo 3.

<sup>417</sup> “Born 1921 Germany. Beuys believed that there was no separation between art and life, and that creativity was a crucial element for social change. He combined ‘actions’ with his installations, sculptures, and politics, which were rich in metaphorical references to his personal history and German politics. Performances include *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), *Coyote: I Like America and America Likes Me* (1974), and *7.000 Oaks* (1982-87). In the ’60s he participated in many Fluxus concerts. [...] Died 1986.” (GOLDBERG,

relações arte/política, criando, em 1974, a *Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung* – F. I. U. (Universidade Livre Internacional para a Criatividade e a Pesquisa Interdisciplinar). Beuys se interessou pelo *Fluxus* por seu caráter ideologicamente subversivo e seu aspecto social desafiante. Sobre esta parceria, um bom resumo diz o seguinte:

Integrado no *Fluxus* [...] Beuys levará a cabo várias *Aktionen* até 1965, solidificando a sua visão da arte e da sociedade e encontrando o *modus operandi* da expressão artística do seu pensamento e o palco privilegiado do seu contacto com o público. As “ações” do *Fluxus* (e de Beuys) não só alargaram as fronteiras da criação artística à literatura, à música, ao vídeo, à *visual art*, à *performance* e à “ópera” do quotidiano, como sobretudo pensaram a *arte* dialogando com o real, mas o real que existe fora do real da arte – das normas, dos conceitos, das correntes, de tudo aquilo que se institui enquanto estética e dentro de uma volumetria fechada – ou seja, tudo o que abstrai das normas disciplinares da arte e cai na existência, na realidade do corpo, sua energia e fluxo.<sup>418</sup>

Foi com o *Fluxus* que Beuys teve a ideia que mais tarde daria origem aos Múltiplos – uma série de centenas de “monumentos transportáveis”, como pequenas esculturas de madeira e ferro, cartazes, cartões-postais, litografias, xilogravuras, entre outros objetos do cotidiano, como tesouras, linhas, ataduras adesivas, carimbos de borracha, frascos de vidro, etc., que ele utilizava para difundir seu conceito ampliado de arte como revolução social e sua crítica à cultura do produto.<sup>419</sup>

Este manejo de objetos cotidianos ressignificados em contextos diferentes estava mesmo presente no trabalho de Maciunas e de seus colaboradores, que lidavam com “uma multiplicidade de objetos, incluindo coleções postais, jornais, utensílios e ferramentas criadas pelo *Fluxus* e também material conseguido no comércio (relógios, dados, frascos, chupetas, alicates etc.), semelhantes aos ready-made de Duchamp [...]”<sup>420</sup> Sob uma perspectiva mais intrigante, Maciunas declara a *Flux art*, em seus manifestos, como não arte. Ele define *Fluxus* como aquilo que “se esforça por ser não estrutural, não teatral, não barroco, com as qualidades impessoais de um simples e natural acontecimento, um objeto, um jogo, um quebra-cabeça ou uma pilhéria. Trata-se de uma fusão de Spike Jones, piadas, jogos,

---

2004, p. 214) [Nasceu em 1921, na Alemanha. Beuys acreditou que não havia separação entre arte e vida, e que a criatividade era um elemento crucial para a mudança social. Ele combinou ‘ações’ com suas instalações, esculturas e políticas, as quais eram ricas em referências metafóricas à sua história pessoal e à política alemã. Suas performances incluem *How to explain pictures to a dead hare* (1965), *Coyote: I like America and America likes me* (1974) e *7.000 oaks* (1982-87). Nos anos 60, participou de muitos concertos *Fluxus*. [...] Morreu em 1986].

<sup>418</sup> GOMES, 2010, p. 33.

<sup>419</sup> Cf. JOSEPH Beuys: a revolução somos nós. 2010. [Catálogo de exposição].

<sup>420</sup> GLUSBERG, 1987, p. 134.

*Vaudeville*, Cage e Duchamp.”<sup>421</sup> Os *ready-mades* de Duchamp<sup>422</sup> inspiraram, no Brasil, tanto o poema concreto, na sua materialização em objeto, quanto a revolução formal operada pela poética de Oswald de Andrade (como foi descrito no capítulo 1). Neste sentido, pode-se dizer que há mesmo um paralelo entre tais tendências de arte, em momentos históricos similares, mas em espaços físicos (países) diferentes. *Fluxus* interessa, também, por ter tido, entre outras definições de Maciunas, aquela que o considera um “mixed-media neo-baroque theatre”, ou a que caracteriza as suas ações como “monomorphic neo-haiku flux-events”<sup>423</sup>, o que sugere a ligação com as características interdisciplinares da performance e com a efemeridade da poesia *haikai*, além de indicar a valorização do aspecto visual, presente em ambos.

Interdisciplinaridade, efemeridade e visualidade são também importantes características dos *Happenings*. Percebe-se, então, que *Fluxus*, *Happenings* e *performance art* são fenômenos artísticos que se interpenetram e se autoinfluenciam.

Originários de uma criação de Allan Kaprow<sup>424</sup>, de 1959, a instalação/performance intitulada *18 Happenings in 6 Parts*, os *Happenings* se expandiram para outros trabalhos, muitos deles resultantes da ação de artistas plásticos e escultores que subvertiam as noções básicas do teatro clássico<sup>425</sup>, explorando o uso de espaços e tempos não convencionais, a

<sup>421</sup> “It strives for nonstructural, non-theatrical, nonbaroque, impersonal qualities of a simple, natural event, an object, a game, a puzzle or a gag. It is a fusion of Spike Jones, gags, games, Vaudeville, Cage and Duchamp.” (MACIUNAS *apud* HENRI, 1974, p. 159).

<sup>422</sup> “Duchamp tornou-se um dos artistas mais influentes e controvertidos deste século. Usou a linguagem e toda sorte de trocadilhos verbais e visuais, a chance fortuita ou deliberadamente maquinada, substâncias triviais e efêmeras, sua própria pessoa, gestos provocantes, dirigidos contra a sua própria arte ou contra a arte dos outros, como meio e os temas de sua obra. [...] Na década de 50, quando abordagens mais impuras e não-formalistas da arte ganharam ímpeto na obra ‘neo-Dadá’ de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Yves Klein, Piero Manzoni e outros, o pensamento de Duchamp recebeu cada vez mais consideração.” (SMITH, 1991, p. 183).

<sup>423</sup> MACIUNAS *apud* HENRI, 1974, p. 160. Estas expressões talvez pudessem ser traduzidas para o português como teatro neobarroco de mídias misturadas e eventos neo-haikais “monomórficos” em fluxo. Preferi manter o original no corpo do texto por se tratar de uma amplificação de significados, de uma tentativa do próprio criador do *Fluxus* de extrapolar as definições do movimento.

<sup>424</sup> “The central figure in the rise of the happening, and the main authority on the way, in which it evolved out of the environment, is Allan Kaprow. Born in Atlantic City in 1923, he studied in New York, eventually becoming a professor of art history, and this academic side of his activities has made him a fluent and perceptive theorist. He studied painting with Hans Hofmann and composition with John Cage. His paintings moved from Abstract Expressionism into increasingly complex assemblages [...]” (HENRI, 1974, p. 90) [A figura central no surgimento do *happening*, e a principal autoridade sobre a forma como ele se expandiu, é Allan Kaprow. Nascido em Atlantic City, em 1923, ele estudou em Nova Iorque, tornando-se professor de história da arte, lado acadêmico de suas atividades que fez dele um teórico fluente e perceptivo. Estudou pintura com Hans Hofmann e composição com John Cage. Suas pinturas passaram do expressionismo abstrato para *assemblages* cada vez mais complexas [...]].

<sup>425</sup> Estou considerando como teatro clássico aquele apoiado, principalmente, nas regras determinadas para a Tragédia Grega segundo a assim chamada *Poética* de Aristóteles. Foi esta que estabeleceu os princípios que sustentaram o teatro clássico europeu, do século XVI a meados do XIX, com ideias como a da “ilusão” pela “representação”, ou “imitação” da “realidade”, e a da “fábula” que se resolve pela “catarse”, com um conflito entre os personagens, obedecendo a três unidades: ação, tempo e lugar (ação: determina que um fato único deva se desenvolver com início, meio e fim; tempo: a história deve se passar no espaço de um giro do sol; lugar: os

livre-associação de ideias, a colagem e a visualidade. Além desta última, destacava-se o trabalho com outros sentidos da percepção, uma vez que se exploravam, também, sons, e até cheiros, em um primado das qualidades sensoriais. O próprio Kaprow é quem fornece uma síntese de suas ideias:

Happenings são eventos que, colocando de maneira simples, acontecem. Embora os melhores deles tenham impacto decisivo – isto é, nós sentimos, ‘aqui está alguma coisa importante’ – eles aparecem para ir a lugar nenhum e não afirmam nada em particular. Em contraste com as artes do passado, eles não têm estrutura de começo, meio ou fim. Sua forma é aberta e fluida; nada óbvio é procurado, e, portanto, nada é obtido, exceto a certeza de um número de ocorrências para as quais estamos, então, normalmente atentos. Eles existem para uma única apresentação, ou apenas algumas, e se vão para sempre, quando outros tomam seus lugares.<sup>426</sup>

Em 1965, o teórico de performance, ator e diretor, Michael Kirby, afirmava que os *Happenings* não “acontecem”, simplesmente, sem roteiro, ensaio, planejamento, proposta ou controle<sup>427</sup>. Ele concordava que a maioria dos artistas da época rejeitava a ideia de reviver os *Happenings* (por isso a efemeridade acentuada), mas defendia a posição de que não se tratava de uma improvisação. Para Kirby, há uma margem entre o planejado e o que pode se dar no momento do *acontecimento*, de modo que a ação pode ser, frequentemente, indeterminada, sem ser improvisada.<sup>428</sup>

---

acontecimentos representados devem se realizar todos num mesmo lugar, sem mudança de cenário). Muito embora estas e outras exigências não tenham sido seguidas à risca, elas, permanentemente, guiaram os procedimentos formais do fazer teatral. Segundo as normas da *Poética*, toda Tragédia “comporta necessariamente seis elementos, dos quais depende a sua qualidade, a saber: fábula, caracteres, falas, idéias, espetáculo e canto. Com efeito, dois elementos são os meios da imitação; um, a maneira; três, o objeto; além desses não há outro. Deles por assim dizer, todos os poetas se valem, pois todo drama envolve igualmente espetáculo, caráter, fábula, falas, canto e idéias.” (ARISTÓTELES, 1992, p. 25).

<sup>426</sup> “Happenings are events that, put simply, happen. Though the best of them have decided impact – that is, we feel, ‘here is something important’ – they appear to go nowhere and do not make any particular literary point. In contrast to the arts of the past, they have no structure beginning, middle, or end. Their form is open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, except the certainty of a number of occurrences to which we are than normally attentive. They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place.” (KAPROW, 1996, p. 16).

<sup>427</sup> Também Kaprow soube ir além da simplificação: “I did think that maybe the spontaneous could be achieved by the greatest discipline and control – which is, ideally, the best spontaneity.” (KAPROW, 1965, p. 47) [Eu pensei que talvez o espontâneo pudesse ser alcançado através de maiores disciplina e controle – o que seria, idealmente, a melhor espontaneidade].

<sup>428</sup> “Nor would it be accurate or precise to say that even the small units or details of Happenings are improvised. For one thing, the word [improvisation] already has specific references – primarily to the *Commedia dell’Arte*, various actor-training techniques connected with the Stanislavski method, and certain ‘improvisational theatres’ – which have no significant relationship to the freedom of the performer in Happenings. All these uses of improvisation are concerned with accurate and successful functioning within the traditional matrices.” (KIRBY, 1965, p. 18) [Não seria correto nem preciso dizer que mesmo as pequenas unidades ou detalhes dos *Happenings* sejam improvisados. Para começar, a palavra [improvisação] já tem referências específicas – sobretudo a *Commedia dell’Arte*, várias técnicas de treinamento do ator relacionadas com o método de Stanislavski e determinados ‘teatros de improviso’ – que não têm relação significativa com a liberdade do artista nos *Happenings*. Todos estes usos da improvisação visam um funcionamento preciso e bem-sucedido das matrizes

Kirby, no livro intitulado *Happenings*, analisa alguns trabalhos de Kaprow e Claes Oldenburg<sup>429</sup>, entre outros. Todos os artistas citados em seu livro são pintores ou escultores, que mantinham relação direta com a *action painting*<sup>430</sup>, de Jackson Pollock (1912-1956). Seguindo seu interesse em Pollock, Kaprow desenvolveu um tipo de técnica de *action-collage*. Na voz de Kaprow: “Estas *action-collages*, diferentemente de minhas construções, foram feitas tão rapidamente quanto possível, compreendendo grandes blocos de matéria variada: alumínio, palha, lona, fotos, jornais, etc.”<sup>431</sup>

A maioria dos primeiros *Happenings* daquela época foi realizada, principalmente, em Nova York, embora tenham acontecido apresentações também em outras regiões dos Estados Unidos e na Europa. Grande parte deles aconteceu fora dos teatros, em espaços como a Reuben Gallery, em Nova York, e foi considerada uma nova forma de teatro, assim como a *collage*<sup>432</sup> era vista como uma nova forma de arte visual. Os primeiros *Happenings* poderiam ser entendidos, então, como “uma forma visual de teatro”, por sua ligação com as artes visuais e seu caráter não verbal. Não se poderia, entretanto, simplesmente, defini-los assim, pois eles não têm uma relação direta com outras manifestações de teatro que priorizam basicamente a visão, como a pantomima, por exemplo. Além disso, havia também uma espécie de negação do teatro, justamente porque não se queria trabalhar com a estrutura de personagens, textos e representação. Apesar dos *Happenings* terem provocado várias discussões e terem sido criticados como sendo “qualquer coisa que acontece”, e não como uma forma de arte, Kaprow afirmava que sua intenção era simplesmente utilizar uma palavra neutra para nomear seus trabalhos. Ele não queria associar o que estava fazendo com outras formas já conhecidas de performances teatrais. Para ilustrar o seu sentimento, o próprio Kaprow disse que preferia trabalhar com músicos, poetas ou outras pessoas (mesmo que não fossem artistas), do que com atores. Isto porque, mesmo que sugerisse que deixassem seu *background* de lado, os

---

tradicionais.] Aqui, Kirby está se referindo às matrizes básicas do teatro tradicional: personagem/texto/representação.

<sup>429</sup> “Claes Oldenburg’s happenings were personal, physical, concerned with objects and basic human and domestic predicaments. They can be seen as extensions of the sub-matter or his sculpture.” (HENRI, 1974, p. 100) [Os *Happenings* de Claes Oldenburg eram pessoais, físicos, interessados nos objetos e situações humanas e domésticas básicas. Eles podem ser vistos como extensões da submatéria ou sua escultura].

<sup>430</sup> “A *action painting* que foi exercida por Pollock, nos seus últimos dez anos de vida, e por outros artistas americanos e europeus, é uma adaptação da técnica de *collage* – idealizada por Max Ernst – que transforma o ato de pintar no *tema* da obra, e o artista em *ator*. Grandes lonas estendidas no chão funcionam como uma espécie de palco. O artista transita sobre as lonas e em volta delas espalhando sua pintura.” (GLUSBERG, 1987, p. 27).

<sup>431</sup> “I developed a kind of action-collage technique, following my interest in Pollock. These action-collages, unlike my constructions, were done as rapidly as possible by grasping up great hunks of varied matter: tinfoil, straw, canvas, photos, newspaper, etc.” (KAPROW *apud* HENRI, 1974, p. 90).

<sup>432</sup> “Numa primeira definição, *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas ao acaso, em diversas fontes.” (COHEN, 2002, p. 60).

atores, de modo geral, “queriam atuar. Eles queriam ter papéis estelares. Eles queriam falar, na maioria das vezes, e eu utilizava pouca verbosidade em meu trabalho”<sup>433</sup>, afirmava Kaprow.

O que aqui fica evidente é que os *Happenings* não podem ser considerados apenas como uma forma de teatro. É necessário levar em conta todas as particularidades do gênero. Primeiro, eles não obedeciam às matrizes de ação, tempo, lugar, personagem, texto e representação, que delimitam classicamente o drama. Como disse Kirby, “os *Happenings* abandonaram a estrutura do enredo ou história, que é a base do nosso teatro tradicional.”<sup>434</sup> O alicerce daquele teatro é formado por uma “estrutura de informação”. Explica-se uma situação, a partir das ações dos personagens, os quais encenam uma trama, num tempo-espaço contínuo, a fim de se estabelecer um referencial lógico para o público, dentro de uma convenção. Já os *Happenings* utilizam uma “estrutura compartimentada”, que pode ser organizada simultaneamente, através de combinações ou superposições de unidades, sem a intenção de passar uma informação cumulativa. A estrutura dos *Happenings*, normalmente, é *nonmatrixed*.<sup>435</sup> Além disso, eles podem não contar com a presença de atores, explorando apenas sons e outros elementos inanimados. De acordo com esta perspectiva, performers e coisas têm o mesmo peso, dentro dos *Happenings*. Como declara Oldenburg:

O que eu faço como um *happening* é parte do meu interesse geral, neste momento, em usar material ‘real’, mais ou menos alterado. Isto tem a ver com objetos, tais como máquinas de escrever, mesas de ping-pong, artigos de vestuário, casquinhas de sorvete, hambúrgueres, bolos, etc., etc. – o que acontecer de eu entrar em contato. O

<sup>433</sup> “[...] wanted to act. They wanted to have stellar roles. They wanted to speak for the most part, and I utilized little verbiage in my work.” (KAPROW, 1965, p. 48).

<sup>434</sup> “[...] Happenings have abandoned the plot or story structure that is the foundation of our traditional theatre.” (KIRBY, 1965, p. 13).

<sup>435</sup> “It is in Dada that we find the origins of the nonmatrixed performing and compartmented structure that are so basic to Happenings. Dada was officially born with the 1916 performances at the Cabaret Voltaire in Zurich. [...] there were lectures, concerts, readings, sound poems and dances in bizarre costumes. Diverse activities were presented at the same time, and simultaneous poems were common. (Simultaneity, a concept that went back to the Futurist, Marinetti, was part of Dada theory.) Everyday life was brought onto stage. Announcing the title of a poem, Tzara read an article from the newspaper. Although many of the performers were artists, the actual confrontation of the public was the vital focus of Dada at that time, and, in addition to the café, theatre stages in Zurich were utilized.” (KIRBY, 1965, p. 29) [É no Dada que encontramos as origens da performance não-matricial e da estrutura compartimentada, que são tão básicas para os *Happenings*. Dada nasceu oficialmente com as performances de 1916, no Cabaret Voltaire, em Zurique. [...] havia palestras, concertos, leituras, poemas sonoros e danças em trajes bizarros. Diversas atividades eram apresentadas ao mesmo tempo e poemas simultâneos eram comuns. (Simultaneidade, um conceito que remetia ao futurista Marinetti, foi parte da teoria Dada.) A vida cotidiana foi trazida para o palco. Anunciando o título de um poema, Tzara lia um artigo de jornal. Embora muitos dos performers fossem artistas, o confronto real com o público era o foco essencial do dadaísmo, naquele momento, e, além do café, palcos de teatros em Zurique foram utilizados].

*happening* é um ou outro método de usar objetos em movimento, e nisto eu incluo as pessoas, tanto em si mesmas quanto como agentes do movimento.<sup>436</sup>

Pode-se falar, neste ponto, em uma vitalização das coisas (objetos, sons, sombras e outros recursos técnicos) e em uma coisificação do performer.<sup>437</sup> Kirby é quem afirma: “Os performers, nos *Happenings*, geralmente tendem a não ‘ser’ ninguém ou nenhuma outra coisa senão eles mesmos.”<sup>438</sup> Os símbolos que aparecem nos *Happenings* não dão ensejo a (ou não se propõem a isto) associações predominantemente racionais, por parte do público. Eles são polivalentes, atuando no nível do inconsciente, e não das leituras binárias, no campo do intelecto.<sup>439</sup> A significância, neste caso, é abstrata e “alógica”. Os materiais (performer, objetos ou efeitos mecânicos) são concretos, relacionados à vida cotidiana. Provoca-se uma experiência sensorial direta, na qual, entretanto, as percepções são deslocadas de sua função ordinária.

Numa tentativa de definição, Kirby indica que: “*Happenings* podem ser descritos como *uma forma de teatro na qual diversos elementos, incluindo realizações não matriciais, são organizados em uma estrutura compartimentada.*”<sup>440</sup> Logo em seguida, no entanto, o mesmo autor assume que esta definição não engloba certos *Happenings*, como *The Burning Building* (de Red Grooms) e *The Courtyard* (de Kaprow). Estes trabalhos, apesar de serem compostos a partir de estruturas compartimentadas, sem combinações matriciais lógicas, implicam o desenvolvimento de algumas matrizes, como personagem e lugar.

Os *Happenings*, normalmente, não estabeleciam um lugar imaginário específico (casa, restaurante, hospital, etc.), através de um cenário, para o qual o espectador devesse olhar, distanciadamente, da plateia para o palco (recurso utilizado comumente no teatro tradicional). Eles exploravam o caráter ambiental real do espaço onde aconteciam (rua, restaurante, praia, parque, etc.) ou criavam, na própria arquitetura do lugar (no caso de uma galeria ou de um

<sup>436</sup> “What I do as a ‘happening’ is part of my general concern, at this time, to use more or less altered ‘real’ material. This has to do with objects, such as typewriters, ping-pong tables, articles of clothing, ice-cream cones, hamburgers, cakes, etc., etc. – whatever I happen to come into contact with. The ‘happening’ is one or another method of using objects in motion, and this I take to include people, both in themselves and as agents of object motion.” (OLDENBURG, 1965, p. 200).

<sup>437</sup> “Performers become things and things become performers.” (KIRBY, 1965, p. 19) [Performers se tornam coisas e coisas se tornam performers]. Esta concepção se aproxima do animismo, base da poesia de Bashô (tratada no capítulo 1, tópico 1.2).

<sup>438</sup> “The performers in *Happenings* generally tended to ‘be’ nobody or nothing other than themselves.” (KIRBY *apud* SCHECHNER, 2006, p. 175).

<sup>439</sup> Isto tem muito a ver com a intuição, em contraposição ao intelecto, o que remete a uma característica destacada sobre o Zen, no capítulo 1 (tópico 1.3). Acredito que este seja um dos pontos que conecta o haikai à performance, ambos tomados como formas de arte que valorizam a expressão do inconsciente, em lugar do racional.

<sup>440</sup> “*Happenings* might be described as *a form of theatre in which diverse elements, including nonmatrixed performing, are organized in a compartmented structure.*” (KIRBY, 1965, p. 21).

prédio, por exemplo), uma ambientação, para que o espectador experienciasse uma nova relação com o espaço (muitas das vezes, sensorial). Isto diz respeito aos chamados *Environments*<sup>441</sup>. Glusberg explica:

Os *environments*, ‘representações espaciais de uma atitude plástica multiforme’, segundo Kaprow, estiveram largamente na moda nos Estados Unidos, no resto da América, Europa e Japão, favorecidos, de certa forma, pelo auge simultâneo da *pop art* [...]. A reavaliação dos objetos, máquinas, utensílios e formas de comunicação da sociedade de consumo que a *pop art* assume, facilita e estimula a criação de *environments* pelos artistas americanos como é o caso de Oldenburg e Andy Warhol.<sup>442</sup>

O fator ambiental é, sem dúvida, um aspecto que altera a relação do receptor com a obra artística. Nos *Happenings*, sua exploração se relaciona à “tradição surrealista”<sup>443</sup> de unir objetos e imagens para criar um novo espaço, capaz de envolver o público, juntamente com os performers, dentro do ambiente.

Os *Environments* também foram utilizados pelo chamado teatro experimental ou alternativo<sup>444</sup> (nos EUA, os espetáculos *off-off-Broadway*), sob a influência dos *Happenings*. O chamado *Environmental Theatre*<sup>445</sup>, como uma forma de teatro alternativo, pode ser

---

<sup>441</sup> “As applied to non-theatrical art, an Environment is usually considered to be a work of art or creation that surrounds or encloses the viewer on all sides.” (KIRBY, 1965, p. 24) [Como aplicado à arte não-teatral, um *Environment* normalmente é considerado uma obra de arte ou criação que cerca ou envolve o espectador por todos os lados].

<sup>442</sup> GLUSBERG, 1987, p. 31.

<sup>443</sup> “The Environmental aspect of Happenings also relates most directly to the Surrealist tradition. Since at least 1938, major Surrealist exhibitions have tended to become single or multiple Environments. Marcel Duchamp, who was the ‘generator-referee’ of the 1938 exhibition at the Galerie Beaux Arts in Paris, designed a great central hall with a pool surrounded by real grass. Four large comfortable beds stood among the greenery. Twelve hundred sacks of coal hung from the ceiling. [...] At the opening of the exhibition, the odor of roasting coffee filled the hall. A recording of a German army marching song was broadcast, and a girl performed a dance around the pool.” (KIRBY, 1965, p. 39) [O aspecto ambiental dos *Happenings* também se relaciona mais diretamente à tradição surrealista. Desde pelo menos 1938, as principais exposições surrealistas tendiam a se tornarem ambientes, únicos ou múltiplos. Marcel Duchamp, que era o ‘árbitro-dinamizador’ da exposição de 1938, projetou, na Galerie Beaux Arts, em Paris, um grande salão central, com uma piscina cercada por grama real. Quatro grandes camas confortáveis ficavam no meio da vegetação. Mil e duzentos sacos de carvão pendiam do teto. [...] Na abertura da exposição, o odor de torrefação de café encheu a sala. Uma gravação de uma música do exército alemão em marcha foi transmitida, e uma moça apresentou uma dança ao redor da piscina].

<sup>444</sup> “The alternative theatre companies directed themselves to the new audiences, often a specific constituency such as intellectuals, artists, political radicals, workers, blacks, Chicanos, women, or gays. They explored new working methods, new techniques, and new aesthetic principles that would be in harmony with their convictions and could be used to express their new theatrical conceptions.” (SHANK, 1988, p. 1) [As companhias de teatro alternativo se dirigiram aos novos públicos, muitas vezes, formados por círculos específicos, como o dos intelectuais, o dos artistas, o dos políticos radicais, o dos trabalhadores, o dos negros, o dos *chicanos*, o das mulheres ou o dos gays. Eles exploravam novos métodos de trabalho, novas técnicas e novos princípios estéticos, que estariam em harmonia com suas convicções e poderiam ser usados para expressar as suas novas concepções teatrais].

<sup>445</sup> “Various of the techniques introduced or adapted by the Living Theatre became formulated into theatrical modes of the sixties and seventies. It can be said that Malina and Beck explored more of these modes than any other company, although they were not the pioneers in each of these. In many of their productions there were

exemplificado através de produções como *Paradise Now* e *Prometheus*, do Living Theatre, grupo formado por Julian Beck e Judith Malina, entre 1951 e os anos de 1980, bem como por montagens como *Dionysus 69* e *Commune*, do Performance Group, dirigido por R. Schechner, de 1967 aos anos de 1980. Sobre a relação entre os *Happenings* e o *Environmental Theatre*, Theodore Shank afirma:

Os *happenings* americanos se iniciaram no final de 1950, e muitas das produções dos teatros alternativos que se seguiram reavivaram a sua percepção da relação entre o espectador e o ambiente. Eles criaram performances em que o público se percebia como parte do ambiente. [...] o primeiro princípio do teatro ambiental é que os artistas e o público dividem o mesmo ambiente, mesmo que estejam em partes distintas do mesmo.<sup>446</sup>

É importante registrar a maleabilidade conceitual dos *Happenings* e suas relações de contaminação com outras práticas artísticas, precedentes e posteriores. Não custa relembrar sua retomada da criação automática dos surrealistas, da “energia emocional e [do] uso espontâneo dos materiais”<sup>447</sup>, próprios do expressionismo abstrato, das *drip paintings*, de Pollock, da simultaneidade pregada pelos futuristas, ou da confrontação com o público, característica do Dada. Com relação aos movimentos posteriores, ressaltam mesmo os casos com o *Environmental Theatre* e com a própria *performance art*.

Vale ainda destacar outra herança importante dos *Happenings*, no que diz respeito à poesia. Kirby faz referência ao poema *Um lance de dados*, de Mallarmé, analisando os aspectos de composição da mesma forma como os concretos o fizeram. Nas palavras de Kirby:

---

elements from Happenings. [...] In some productions the performers and spectators occupied the same space and there were several simultaneous focuses, important characteristics of Environmental Theatre which have been explored in greatest depth by Richard Schechner, the founder of the Performance Group.” (SHANK, 1988, p. 36-37) [Várias das técnicas introduzidas ou adaptadas pelo *Living Theatre* foram formuladas em práticas teatrais dos anos sessenta e setenta. Pode-se dizer que Beck e Malina exploraram mais estas práticas que qualquer outra companhia, embora eles não tenham sido os pioneiros delas. Em muitas de suas produções havia elementos dos *Happenings*. [...] Em algumas produções, artistas e espectadores ocupavam o mesmo espaço, e havia vários focos simultâneos, características importantes do *Environmental Theatre*, que foram exploradas em maior profundidade por Richard Schechner, o fundador do Performance Group].

<sup>446</sup> “The American happenings beginning in the late 1950s, and many of the productions of the alternative theatres which followed, revived the earlier perceptual relationship of spectator to environment. They created performances which the audience perceived as sharing their environment. [...] the first principle of environmental theatre is that the performers and audience share the same environment even if they stay in separate parts of it.” (SHANK, 1988, p. 92-93).

<sup>447</sup> “The emotional energy and spontaneous use of materials of Abstract Expressionism have been echoed in many Happenings.” (KIRBY, 1965, p. 40) [A energia emocional e o uso espontâneo de materiais, do expressionismo abstrato, ecoaram em muitos *Happenings*].

Certos tipos de literatura, principalmente a poesia, também devem ser reconhecidos por sua influência formativa, nos *Happenings*. Certamente, a tendência geral da poesia moderna de basear sua estrutura na associação e na sugestão, ao invés de em tradicionais padrões formais e numa lógica sequencial, é um precedente para os *Happenings*. O roteiro publicado por Kaprow, que mais tarde se tornou a base parcial para o *18 Happenings in 6 Parts*, tem uma semelhança com *A Throw of the Dice Never Will Abolish Chance* (1897), de Mallarmé, no seu uso de diversos caracteres tipográficos e na especial composição de palavras e grupos de palavras, na página.<sup>448</sup>

Esta tradição de uma poética da imagem<sup>449</sup>, explorando a visualidade do verso, além da fragmentação da linguagem, pela desconstrução da palavra, ao lado de outras quebras com as estruturas formais e/ou discursivas do poema, inspiraram alguns *Happenings*. Kirby explica que, em *The Courtyard* e *18 Happenings in 6 Parts*, de Kaprow, ou em *The Burning Building*, de Red Grooms, e *The Car Crash*, de Jim Dine, as palavras, quando usadas, não se organizam sequencialmente, com o fim de discorrer sobre um tema ou uma situação. Segundo Kirby, em casos como estes, “a estrutura da palavra abandonou completamente o poder da sintaxe. Ela está separada das associações usuais progressivas e do significado acumulativo, funcionando como uma entidade vocal, na qual os valores do som puro tendem a predominar.”<sup>450</sup> Neste âmbito, o uso da palavra implica um jogo mais com os significantes do que com os significados. Naqueles *Happenings*, a palavra funcionava como um “efeito sonoro”, o que permite que se reconheça uma ponte direta entre eles e o projeto *verbivocovisual* da poesia concreta brasileira. Isto deixa evidente o fato de que há mesmo uma relação notória entre as manifestações artísticas do final dos anos de 1950 e que se prolongam pela década de 1960, com a contracultura<sup>451</sup>, marcando a retomada da tradição experimental das vanguardas, através de suas ações performáticas.

<sup>448</sup> “Certain types of literature, especially poetry, also must be recognized for their formative influence on Happening. Certainly the general tendency in much modern poetry to base structure on association and implication rather than on traditional formal patterns and sequential logic is a precedent for Happenings. Kaprow’s published script which later became the partial basis for *18 Happenings in 6 Parts* bears a resemblance to Mallarmé’s *A Throw of the Dice Never Will Abolish Chance* (1897) in its use of various type faces and the special composition of words and word groups on the page.” (KIRBY, 1965, p. 41).

<sup>449</sup> Aqui se pode retomar a questão colocada por Fenollosa e Pound sobre o uso de ideogramas como instrumento para a poesia, no contexto de sua abordagem das relações entre a letra ou traço e sua visualidade na página. Estes autores, como outros, antes deles, souberam recuperar uma tradição mais antiga: “Se há imagens nos ideogramas, há também sob e nas palavras. E isso Mallarmé parece ter nos mostrado em seu poema *Um lance de Dados* e Apollinaire, em *Caligramas*, ratificado, para citarmos somente aqueles que são homenageados pelos poetas que exercitaram a visualidade da palavra/verso. Não inventaram, renovaram talvez. Os séculos XVI e XVII na Alemanha, em pleno Barroco, apresentaram poemas figurados, palíndromos e jogos de linguagem.” (CASA NOVA, 2008, p. 81).

<sup>450</sup> “Here the word structure has completely abandoned the power of syntax. It is separated from the usual progressive associations and accumulative meaning and functions as a vocal entity in which pure sound values tend to predominate.” (KIRBY, 1965, p. 12).

<sup>451</sup> “Há cinco décadas iniciava-se nos Estados Unidos uma série de manifestações contrárias às formas de vida e de pensamento hegemônicas no mundo ocidental. Era a época do otimismo norte-americano pós-guerra, da ideologia do desenvolvimento, do anticomunismo, do patriotismo etc., e aquelas manifestações desejavam

No texto *The five avant-gardes or...*<sup>452</sup> (introdução de *The future of ritual*), Schechner fala de cinco vanguardas (ou nenhuma): 1) *The historical avantgarde* seria a vanguarda histórica europeia, do fim do século XIX e início do XX; 2) *The current avantgarde* seria aquela ligada a um *new establishment*, que revisitaria a tradição dos *Happenings* ou mesmo das performances de Duchamp, utilizando-se de assuntos e tecnologias atuais; 3) *The forward-looking avangarde* seria a vanguarda progressista, uma espécie de herdeira da vanguarda histórica, voltada para a inovação e para a originalidade, explorando multimídia, vídeo, internet, *laser*, inteligência artificial, etc.; 4) *The tradition-seeking avantgarde* poderia ser localizada em trabalhos que focalizam o performer e suas possibilidades corpóreo-vocais, como se faria, por exemplo, nos grupos de Grotowski, Barba, ou nos praticantes de Butô; 5) *The intercultural avantgarde*, por fim, seria aquela que, embora se sobrepondo, e, por vezes, convergindo com a tradicional, enfatizaria as contradições ideológicas e as divergências culturais. Esta não pode ser considerada uma divisão “dura”, mas ajuda a pensar nas tendências das vanguardas, que, naturalmente, não podem deixar de se entrelaçar.

O fato é que os *Happenings*, como uma expressão da arte de vanguarda, dialogaram diretamente com aquilo que seria chamado, um pouco mais tarde, de *performance art*, nela exercendo grande influência. Para alguns autores, como Renato Cohen, o *Happening* seria mais livre e anárquico, enquanto que a performance (*art*) seria mais organizada e pensada esteticamente, apesar de ambos partirem de uma mesma raiz de contestação, buscando a quebra dos valores tradicionais da representação e da convenção teatral, em prol da *live art*<sup>453</sup>. Para Cohen,

Historicamente, essas duas expressões estão defasadas em uma década. De 1960 para 1970 mudanças radicais acontecem em todos os níveis; o movimento que está por trás do *happening* é o movimento *hippie* externado pela contracultura. Em 70 já não se fala mais em sociedade alternativa. Todo um nihilismo será incorporado à expressão artística. As *action paintings*, os ritos comunitários, todo tipo de experimentalismo não cabem nos anos 70. São caminhos já trilhados e, em se tratando de expressões de vanguarda, não tem sentido o *déjà vu*, deve-se ir sempre para a frente.<sup>454</sup>

---

justamente colocar-se na contramão do capitalismo, do consumismo, das normas morais tradicionais, da concepção vigente de trabalho, família, arte etc. Ao conjunto delas costuma-se dar o nome de contracultura [...].” (A CONTRACULTURA, 2010, p. 52). Exemplos da contracultura no Brasil estão no capítulo 1, tópico 1.6.

<sup>452</sup> (SCHECHNER, 1993, p. 5-23).

<sup>453</sup> “In Britain there is a preference for the term ‘live art’ because it is more directly descriptive [...]” (CARLOS. In: GOLDBERG, 2004, p. 12) [Na Grã-Bretanha, há uma preferência pelo termo ‘live art’, porque é mais diretamente descritivo [...]. Em português, *live art* poderia ser traduzido como ‘arte viva’ ou ‘arte ao vivo’, mas quer significar, exatamente, arte da performance (*performance art*).

<sup>454</sup> COHEN, 2002, p. 136.

Mesmo havendo divergências, sobretudo temporais, entre os *Happenings* e a *performance art*, parece-me mais importante enfatizar os traços que atravessam um e outro do que tentar separá-los dentro de conjuntos matemáticos bem delineados. Neste sentido, procuro mais as interseções. O limite tênue entre vida e arte, por exemplo, foi, e continua sendo, uma tendência marcante e uma discussão profícua dentro deste universo da arte das vanguardas<sup>455</sup>.

As aproximações entre arte e vida estavam presentes desde as primeiras performances do pós-guerra, nos anos de 1950, quando artistas americanos, europeus, japoneses romperam drasticamente com a arte tradicional acadêmica e elitista, através da retomada de gestos do Dada e do Futurismo, interferindo na vida pública. Foi este o movimento que se expandiu até os *Happenings*, e, para além deles, na *performance art*. Kaprow escreveu, em 1958: “Nós devemos nos tornar preocupados com e mesmo fascinados pelo espaço e pelos objetos de nossa vida cotidiana.”<sup>456</sup> Com uma postura assim, ele contribuía para o fortalecimento de uma prática e de um pensamento cada vez mais entranhados na via de mão dupla que atravessa a confluência “artevida”. Para Schechner:

Obviamente, Kaprow estava tentando arduamente elasticizar as fronteiras da arte – tanto que ele negou qualquer lugar para a arte, nos *Happenings*. As ideias de Kaprow – algumas tomadas de Cage, com quem estudou, algumas inventadas por ele próprio, algumas simplesmente ‘no ar’, nos anos 60 – atravessaram as esferas das artes visuais, do teatro, da música e da cultura popular. Mais tarde, Kaprow se interessou pelo Zen, desenvolvendo, a partir de sua base na Califórnia, performances que eram mais meditações do que apresentações para o público.<sup>457</sup>

A partir desta última citação de Schechner, a respeito de Kaprow, parece-me interessante destacar a referência a Cage e ao Zen. Ambos são, com efeito, importantes parâmetros para afinar os focos em direção às possíveis relações entre *performance* e *haikai*. Acredito mesmo que o Zen vem sendo um ponto chave, até agora, para a articulação entre o *haikai* e a *performance*. Sobre o Zen e o *haikai*, alguns pontos em comum já foram

---

<sup>455</sup> “Western art actually has two avant-garde histories: one of artlike art and other of lifelike art. [...] Simplistically put, artlike art holds that art is separate from life and everything else, whereas lifelike art holds that art is connected to life and everything else.” (KAPROW, 1996, p. 201) [A arte ocidental, na verdade, tem duas histórias de vanguarda: uma da arte como arte e outra da arte como vida. [...] Colocando de forma simples, a arte como arte sustenta que a arte é separada da vida e tudo o mais, enquanto a arte como vida afirma que a arte está ligada à vida e tudo o mais].

<sup>456</sup> “We must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life.” (KAPROW *apud* GOLDBERG, 2004, p. 37).

<sup>457</sup> “Obviously Kaprow was trying very hard to stretch the boundaries of art – so much so that he denied to art any place at all in Happenings. Kaprow’s ideas – some taken from Cage with whom he studied, some invented by Kaprow himself, some simply ‘in the air’ during the ‘60s – bridged the worlds of visual arts, theatre, music, and popular culture. Later Kaprow became concerned with Zen and, from his California base, developed performances that were more meditations than public showings.” (SCHECHNER, 1982, p. 26).

levantados, no capítulo 1 (tópico 1.3), quando se falou, por exemplo, na importância do aqui e agora e da efemeridade do instante para os *haijins* (poetas de haikai). Vejamos, em seguida, o que se pode dizer com relação às influências do Zen no trabalho de Cage, destacando algumas das várias contribuições deste último para a arte experimental, e, em particular, para a *performance art*.

John Cage (1912-92) é considerado um ícone, uma figura que influenciou todas as gerações de artistas experimentais que vieram depois dele (incluindo, na lista de herdeiros, nomes como Yoko Ono, Meredith Monk e Laurie Anderson – *vide* o capítulo 3 –, representantes da *performance art* que também mantiveram relações diretas com a filosofia Zen). Em seu livro *Silence*, Cage escreveu que, após resistir ao uso da palavra “experimental” para se referir à sua música, passou a usá-la da seguinte maneira:

Eu a uso, na verdade, para descrever toda a música que especialmente me interessa, e a qual sou devotado, independentemente do fato de ter sido eu ou outra pessoa quem a escreveu. O que aconteceu foi que eu me tornei um ouvinte, e a música se tornou algo para ouvir. Muitas pessoas, é claro, têm desistido de chamar de ‘experimental’ esta nova música. Neste caso, ou eles se colocam em um ponto no meio do caminho, e a dizem ‘controversa’, ou partem para uma distância maior, questionando se esta ‘música’ é mesmo música.<sup>458</sup>

Para além dos desacordos sobre o que seria música e das discussões sobre dissonância e consonância<sup>459</sup>, e em relação com o sistema atonal de Schoenberg, Cage (já na década de 1930) apontava para um futuro cujo foco estaria nos ruídos, tomados como sons musicais.<sup>460</sup> A recepção (ouvir música) é parte fundamental, dentro da teoria e da prática musical

---

<sup>458</sup> “I use it in fact to describe all the music that especially interests me and to which I am devoted, whether someone else wrote it or I myself did. What has happened is that I have become a listener and the music has become something to hear. Many people, of course, have given up saying ‘experimental’ about this new music. Instead, they either move to a halfway point and say ‘controversial’ or depart to a greater distance and question whether this ‘music’ is music at all.” (CAGE, 1973, p. 7).

<sup>459</sup> Esta discussão teria sido superada, na década de 1920, quando Arnold Schoenberg (1874-1851), com quem Cage estudou composição, criou o Dodecafonismo – um sistema atonal para a organização das notas musicais, não mais baseado em um eixo harmônico central.

<sup>460</sup> Cage recupera o manifesto do futurista Luigi Russolo, *The art of noises*, de 1913. De acordo com Goldberg: “Russolo’s Art Noises aimed to combine the noise of trams, explosions of motors, trains and shouting crowds. Special instruments were built which at the turn of a handle would produce such effects. Rectangular wooden boxes, about three feet tall with funnel-shaped amplifiers, contained various motors making up a ‘family of noises’: the Futurist orchestra. According to Russolo, at least thirty thousand diverse noises were possible.” (GOLDBERG, 1988, p. 21) [A Arte dos Barulhos, de Russolo, buscava combinar os barulhos dos bondes, das explosões de motores, de trens e de multidões gritando. Instrumentos especiais foram construídos, com os quais se produziriam tais efeitos, com o girar de uma alavanca. Caixas retangulares de madeira, com cerca de um metro de altura, com amplificadores em forma de funil, continham vários motores, que compunham ‘uma família de ruídos’: a orquestra futurista. De acordo com Russolo, pelo menos trinta mil ruídos diferentes eram possíveis].

inovadoras de Cage, porque ele compreende que a “nova música”<sup>461</sup> é formada por todo tipo de sons. Ele ressalta que os sons estão em toda parte, todo o tempo. Mesmo quando um compositor deixa silêncios em sua música (no ato da escrita), ele está abrindo espaço para a manifestação de outros sons, que estão, necessariamente, povoando todo e qualquer ambiente (no ato da execução). O silêncio e o meio ambiente se tornam, assim, partes fundamentais e geradoras da criação musical. A proposição de Cage é a de que (a menos que se seja surdo ou que se esteja morto) sempre haverá algo para se ouvir, onde quer que se esteja. Para ele, desde os sons produzidos pelo próprio corpo (como uma respiração ou os batimentos cardíacos), até o barulho de um caminhão na estrada, ou o som da chuva e dos trovões, tudo poderia ser parte integrante da música.

Na música experimental de Cage, não há uma proposta de temas a serem desenvolvidos, mas uma pesquisa dos sons, que ele escrevia em partituras. Os seus textos teóricos, como em *Silence*, também aparecem escritos, na página, à maneira de partituras musicais, com ritmos, pontuações, símbolos, e em colunas paralelas de leitura. Através de sua prática, vê-se as “coisas diretamente como elas são: impermanentemente envolvidas em um jogo infinito de interpenetrações. Música experimental.”<sup>462</sup> Como nos *Happenings*, a ação é indeterminada, mas não improvisada.

Como disse Schechner, Cage era um “compositor americano e teórico de música cujos interesses se alargaram através do uso da indeterminação, para fazer arte, do Zen Budismo e de cogumelos.”<sup>463</sup> Ele insistiu, desde o manifesto *The future of music*, de 1937, na noção de indeterminação<sup>464</sup>, como princípio de criação e organização de sons aleatórios. Para Cage,

---

<sup>461</sup> “New music: new listening. Not an attempt to understand something that is being said for, if something were being said, the sounds would be given the shapes of words. Just an attention to the activity of sounds.” (CAGE, 1973, p. 10) [Nova música: novo ouvir. Não se trata de uma tentativa de compreender algo que está sendo dito, pois, se alguma coisa estivesse sendo dita, os sons seriam dados em forma de palavras. Trata-se, apenas, de uma atenção para a atividade dos sons]. Este ponto é bastante importante, porque se conecta plenamente com a estrutura sonoro-visual proposta pela poesia concreta, a qual tomou os ideogramas e os haikais como referências para deslocar a atenção do significado para o significante das palavras, vistas como substâncias sonoras. Cage, aqui, está assumindo a posição de que a música não quer dizer algo, mas é uma linguagem sonora em si mesma, e nada mais.

<sup>462</sup> “[...] it sees things directly as they are: impermanently involved in an infinite play of interpenetrations. Experimental music.” (CAGE, 1973, p. 15).

<sup>463</sup> “American composer and music theorist whose interests spanned using indeterminacy to make art, Zen Buddhism, and mushrooms.” (SCHECHNER, 2006, p. 44).

<sup>464</sup> Fazendo um paralelo com o ramo da física conhecido como mecânica quântica, que analisa os fenômenos subatômicos, a indeterminação pode ser pensada a partir do Princípio da Incerteza, formulado em 1927, por Werner Heisenberg. Sobre este assunto, Zukav é quem fornece alguma instrução: “A descoberta notável de Heisenberg foi que há limites além dos quais não podemos medir com exatidão, ao mesmo tempo, os processos da natureza. Esses não são limites impostos pela natureza imperfeita de nossos instrumentos de medição ou pelo tamanho extremamente pequeno das entidades que tentamos medir, e sim pela forma como a própria natureza se nos apresenta. Em outras palavras, existe uma barreira de ambiguidade que não podemos atravessar sem aventurar-nos nos domínios da incerteza.” (ZUKAV, 1989, p. 112). Ainda é Zukav quem fala: “O princípio da

“uma peça indeterminada, embora possa soar como uma totalmente determinada, é feita, essencialmente, sem intenção, para que, em oposição à música de resultados, duas performances daquela peça sejam diferentes.”<sup>465</sup> A indeterminação, então, é o que permitiria a flexibilidade e a fluência, considerando-se as diversas variáveis que atravessam a execução de uma obra de arte ao vivo. Neste âmbito, uma performance, mesmo que repetida, nunca se daria exatamente da mesma maneira. Em suas performances, Cage radicalizava a experimentação de suas proposições, como em *Constructions* (1939, 1940, 1941) – três trabalhos para percussão, em que foram utilizados objetos como latas de metal ou peças de automóvel –, ou no intitulado “*Evento 1952*”, realizado no Black Mountain College, na Carolina do Norte, nos Estados Unidos.<sup>466</sup>

A indeterminação proporcionou certa liberdade para o trabalho de Cage. Muito dela provinha de um interesse pela filosofia oriental. Em entrevista a Schechner e Kirby, Cage afirma que este interesse se intensificou em torno de 1945, quando ele procurava razões que o impulsionassem a continuar seu trabalho, diante de questões sobre a utilidade da música que estava fazendo. Em suas palavras:

Eu descobri, através da filosofia oriental, no meu trabalho com Suzuki, que o que estamos fazendo é viver, que não estamos nos movendo em direção a um objetivo, mas estamos, por assim dizer, no próprio objetivo, mudando constantemente com ele, e que a arte, se vai fazer alguma coisa útil, deve ser abrir nossos olhos para este fato.<sup>467</sup>

---

incerteza de Heisenberg, como foi originalmente formulado, diz que quanto mais certos estejamos da posição de uma partícula, menos certos podemos estar de seu momentum e vice-versa.” (ZUKAV, 1989, p. 228).

<sup>465</sup> “An indeterminate piece even though it might sound like a totally determined one, is made essentially without intention so that, in opposition to music of results, two performances of it will be different.” (CAGE *apud* GOLDBERG, 1988, p. 124).

<sup>466</sup> “No espetáculo, M. C. Richards e o poeta Charles Olson lêem poemas nas escadas enquanto David Tudor improvisa ao piano e Merce Cunningham dança em meio à audiência. Uma *white painting* de Robert Rauschenberg está pendurada, uma velha vitrola toca discos de Edith Piaf. Café é servido por quatro rapazes de branco. Cage, sentado, lê um texto que relaciona música e zen-budismo, algumas vezes em voz alta, outras, em silêncio. O espetáculo apela simultaneamente aos sentidos da visão, audição, olfato, paladar e tato, e, além disso, envolve os artistas mencionados e outros participantes, que interferem, aleatoriamente, na cena. Kaprow inspira-se no evento de Cage na concepção de seu primeiro espetáculo, *18 Happenings in 6 Parts*, em 1958. O músico é um de seus mestres, sobretudo suas idéias de acaso e indeterminação na arte.” (HAPPENING. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3647&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em 10/12/2010).

<sup>467</sup> “I found through Oriental philosophy, my work with Suzuki, that what we are doing is living, and that we are not moving toward a goal, but are, so to speak, at the goal constantly and changing with it, and that art, if it is going to do anything useful, should open our eyes to this fact.” (CAGE, 1965, p. 60. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1125231>>. Acesso em 17/09/2009).

Os estudos do Zen<sup>468</sup> influíram, sim, nas teorias e reflexões de Cage sobre o modo de se pensar, de se viver e de se fazer arte. Para ele, arte “não deveria ser diferente de vida, mas uma ação dentro da vida”, na qual, segundo o Zen-Budismo, “nada é ou bom ou ruim”, ou “feio ou bonito”<sup>469</sup> Esta ausência de juízo de valor era um traço definitivo, nos trabalhos de Cage, juntamente com a imprevisibilidade que admitiam. *Imaginary Landscape n. IV* (1951), para citar um exemplo, foi composto para doze rádios, que eram ligados aleatoriamente, e uma música para piano, com base no jogo das moedas do *I-Ching* (O livro das mutações).<sup>470</sup>

É natural que a pesquisa de Cage tenha sido aproximada, também, do Dada, devido à aleatoriedade. Em 1946, ele escreveu *Theatre Piece*. Ao comentá-la, chamando a atenção para a influência dos artistas Dada e da amizade com Marcel Duchamp, Huxley afirma que “permitiu aos performers escreverem seus próprios cenários dentro de limites de tempo prescritos, usando a noção de acaso, que Cage tomou dos chineses”<sup>471</sup>. Sobre a relação entre Dada e Zen, em suas obras, Cage diz o seguinte:

Os críticos frequentemente gritam ‘Dada’ depois de assistirem a um dos meus shows ou ouvirem uma das minhas palestras. Outros lamentam o meu interesse pelo Zen. [...] É possível fazer uma conexão entre os dois, mas nem Dada nem Zen são fixos e tangíveis. Eles mudam; e, de maneiras completamente diferentes, em diferentes lugares e épocas, eles revigoram a ação. [...] Eu não desejo responsabilizar o Zen pelo que eu faço, embora sem o meu envolvimento com o Zen (participação em palestras de Alan Watts e D. T. Suzuki, leitura da literatura), duvido que eu tivesse feito o que eu fiz. Disseram-me que Alan Watts questionou a relação entre meu trabalho e o Zen. Menciono isto a fim de liberar o Zen de qualquer responsabilidade por minhas ações. Vou continuar fazendo-as, no entanto.<sup>472</sup>

Alguém disposto a trabalhar sob os parâmetros (indeterminação, imprevisibilidade, aleatoriedade), propostos por Cage, não poderia mais se ater apenas à ideia tradicional de

---

<sup>468</sup> “O Zen não é um credo proselitista, nem uma teologia, e sim uma iluminação pessoal a que uma pessoa talvez tenha de ser atraída ardilosamente quando depõe as censuras intelectuais. Assim, a melhor maneira de ensinar Zen, aparentemente, seria falar unicamente do Zen, deixando que a centelha iluminadora faísasse por si mesma – é mais ou menos assim que o compositor John Cage, um dos alunos de Suzuki, utiliza sua música.” (ROSZAC, 1972, p. 139).

<sup>469</sup> “In Zen Buddhism nothing is either good or bad. Or ugly or beautiful... Art should not be different [from] life but an action within life.” (CAGE *apud* GOLDBERG, 1988, p. 126).

<sup>470</sup> Cf. CAGE, 1973, p. 57-61.

<sup>471</sup> “[...] allowed the performers to write their own scenario within prescribed time limits, using the notions of chance, which Cage took from the Chinese. He was also much influenced by the Dada artists, and by his friendship with Marcel Duchamp.” (HUXLEY, 2002, p. 144).

<sup>472</sup> “Critics frequently cry ‘Dada’ after attending one of my concerts or hearing one of my lectures. Others bemoan my interest in Zen. [...] It was possible to make a connection between the two, but neither Dada nor Zen is a fixed tangible. They change; and in quite different ways in different places and times, they invigorate action. [...] What I do, I do not wish blamed on Zen, though without my engagement with Zen (attendance at lectures by Alan Watts and D. T. Suzuki, reading of the literature) I doubt whether I would have done what I have done. I am told that Alan Watts has questioned the relation between my work and Zen. I mention this in order to free Zen of nay responsibility for my actions. I shall continue making them, however.” (CAGE, 1973, p. xi).

harmonia, em música, devendo explorar novos métodos de notação musical, levando em conta todas as possibilidades de emissão dos sons (efeitos sonoros transformados em instrumentos musicais) e sua propagação no tempo e no espaço. Cage ressaltou que esta propagação dos sons foi enriquecida a partir do uso de novas tecnologias, como a gravação de músicas em fitas magnéticas<sup>473</sup>, o que contribuiu para a evolução da música eletrônica. Dentro de uma série de novas possibilidades, estavam as mixagens e a justaposição de sons. Além disso, passava a ser possível, também, o controle da posição de um particular som no espaço, como resultado das determinantes de frequência, amplitude, timbre, duração e morfologia (como o som começa e termina). Os hábitos musicais (escalas, modos, teorias de contraponto, timbres, tons, etc.), devido às transformações contemporâneas, alteraram-se definitivamente, declarou Cage, no *Music Teachers National Association*, em Chicago, em 1957.<sup>474</sup>

As novas concepções extrapolaram o campo da música, partindo para o teatro, a dança, o rádio, o filme. Nestes âmbitos, Cage dialogou, principalmente, com a dança moderna, ao lado de Merce Cunningham (1919-2009). Cunningham dançou, no início de sua carreira, durante seis anos, na companhia de Martha Graham (1894-1991), abandonando, em seguida, o estilo narrativo e dramático, bem como e a dependência do ritmo da música para guiar o movimento, características marcantes da escola de Graham, para desenvolver seu trabalho experimental, desde meados da década de 1940, quando se uniu a Cage. Ele buscou, então, sua própria linha de pesquisa, colocando, no palco, os gestos naturais da vida cotidiana (levantar, sentar, caminhar, saltar), conjugados a uma nova proposta de sonorização (sons do dia a dia, sons presentes no ambiente) das coreografias, o que abriu o caminho para uma nova dança. Segundo Cage:

O movimento é o movimento do corpo. É aqui que o Sr. Cunningham focaliza a sua atenção coreográfica, e não sobre os músculos faciais. Na vida diária, as pessoas costumam observar rostos e gestos, traduzindo o que veem em termos psicológicos. Aqui, no entanto, estamos na presença de uma dança que utiliza o corpo inteiro, exigindo para a sua apreciação o uso de uma faculdade de simpatia cinestésica. É esta faculdade que empregamos quando, ao ver o voo dos pássaros, nós mesmos, por identificação, voamos, planamos e subimos.<sup>475</sup>

---

<sup>473</sup> Pierre Schaeffer é reconhecido como o primeiro compositor a utilizar gravação em fitas magnéticas, em 1948. Seus experimentos resultaram na publicação, em 1952, de *A la recherche d'une musique concrète* ("À busca de uma música concreta"). (PIERRE SCHAEFFER. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Schaeffer](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer)>. Acesso em 03/12/ 2010).

<sup>474</sup> Cf. CAGE, 1973, p. 9.

<sup>475</sup> "The movement is the movement of the body. It is here that Mr. Cunningham focuses his choreographic attention, not on the facial muscles. In daily life people customarily observe faces and hand gestures, translating what they see into psychological terms. Here, however, we are in the presence of a dance which utilizes the entire body, requiring for its enjoyment the use of your faculty of kinesthetic sympathy. It is this faculty we

Com esta percepção ampliada de um corpo vivo que se relaciona com o espaço, Cunningham cria coreografias que lidam com o acaso, sem se preocupar com a lógica, o enredo ou a emoção que está sendo transmitida ao público. Bailarinos, apesar de seguirem uma marcação precisa e com extrema concentração, desenvolvem seus solos num mesmo espaço cênico, mas se deslocando nos cenários, sem uma conexão entre si. Cabe ao espectador selecionar e “montar o espetáculo na sua cabeça”. Merce Cunningham explica que, “é como na rua, nós somos atingidos por ações diferentes; nós precisamos mudar constantemente a direção do nosso olhar.”<sup>476</sup>

Merce Cunningham é um pioneiro na utilização do vídeo como instrumento de documentação em dança, tendo inovado, também, ao criar e registrar suas coreografias em programas de computador.<sup>477</sup> Em entrevista ao *Performance Journal*, Robert Swinston, assistente de coreografia da *Merce Cunningham Dance Company*, em Nova York, diz o seguinte, sobre uma das últimas participações de Cunningham nos ensaios da companhia, em julho de 2009:

Ele sempre vinha com um pedaço de papel, com um ‘notebook’ em sua frente. Não nos mostrava suas notas. Ele estava sempre preparado. Na última peça, eu acho que ele não utilizou o computador em nenhum momento. Acho que ele não precisava. Ele tinha a habilidade de ver o movimento. Uma vez, eu lhe perguntei: “Você consegue vê-lo [o movimento]?” E ele respondeu: “Sim, eu consigo vê-lo”.<sup>478</sup>

O conjunto de artistas e movimentos aqui apresentados contribuiu, vertiginosamente, através de suas *collages*, *pictures*, *visual arts*, *ready mades*, *assemblages*, *action paintings*, *environments*, *dinamic dancing*, para o avanço nos modos de se produzir e receber teatro, música, dança, poesia, artes visuais, etc. De Stéphane Mallarmé a Merce Cunningham, passando por F. T. Marinetti, Tristan Tzara, Francis Picabia, André Breton, Antonin Artaud, Marcel Duchamp, John Cage, Jackson Pollock, Andy Warhol, George Maciunas, Joseph

---

employ when, seeing the flight of birds, we ourselves, by identification, fly up, glide, and soar.” (CAGE, 2002, p. 141).

<sup>476</sup> CUNNINGHAM *apud* AZEVEDO, 2002, p. 80.

<sup>477</sup> “Cunningham is a pioneer in the use of video as an instrument of dance-documentation. His latest work *Hand-Drawn Spaces* (1998) uses optical sensors to create computer-installations. He is also using computer-technology as a notation method for recording and developing choreography.” (GOLDBERG, 2004, p. 216) [Cunningham é um pioneiro no uso do vídeo como um instrumento de documentação de dança. Seu mais recente trabalho, *Hand-Drawn Spaces* (1998), utiliza sensores ópticos para criar instalações computadorizadas. Ele também tem usado a informática como um método de notação para a gravação e o desenvolvimento de coreografia].

<sup>478</sup> “He always came in with a piece of paper, a notebook in front of him. He did not show us his notes. He was always prepared. In the last piece, I do not think he used the computer at all. I don’t think he had to. He could just see movement. I asked him one time: ‘Can you just see it?’ And he said, ‘Yeah, I can see it.’ (SWINSTON, 2010, p. 29).

Beuys, Allan Kaprow, etc., todos estes, e muitos outros artistas, criaram movimentos e manifestações fundamentais para entender o que hoje chamamos de *performance art*. Richard Schechner resgata a lista de movimentos *avant garde*, partindo do final do século XIX:

A noção de teatro, como uma arte, estava, até então, bem estabelecida. De fato, tão bem enraizada que movimentos contestadores chamados de *avant-garde* emergiam com frequência como esforços dos artistas mais radicais para romper com a cultura hegemônica. Daí em diante, e durante todo o século vinte, cada nova onda tentava deslocar a anterior. Parte dos movimentos que, ontem, eram vanguarda, tornou-se, hoje, cultura hegemônica. A lista de movimentos *avant garde* é extensa, incluindo realismo, naturalismo, simbolismo, futurismo, surrealismo, construtivismo, dadaísmo, expressionismo, cubismo, teatro do absurdo, *Happenings*, *Fluxus*, *environmental theatre*, *performance art...* e mais. Às vezes, obras feitas em alguns destes estilos eram consideradas como teatro, às vezes, como dança, música, artes visuais, ou multimídia. Não raro, eventos eram atacados ou rejeitados como não sendo uma forma de arte – como ocorreu com os *Happenings*, antecedentes da *performance art*. Allan Kaprow, criador do primeiro *Happening*, viu aí a oportunidade de marcar uma distinção entre ‘arte como arte’ e ‘arte como vida’. O termo ‘*performance art*’ foi cunhado nos anos de 1970, como um guarda-chuva para obras que, de outro modo, resistiam à categorização.<sup>479</sup>

Apesar de parte dos movimentos da contracultura ter se tornado cultura hegemônica, como ressaltou Schechner, este histórico me interessa, justamente, na medida em que outra parte exerceu, e continua exercendo, uma resistência à categorização. Em particular, pode-se pensar que a *performance art* significa uma resistência ao engavetamento e à homogeneização, sendo retroalimentada por um movimento vital, que provoca permanentes transformações, nos conceitos de arte e de cultura. Roselee Goldberg escreveu, em 1970:

A história da *performance art*, no século XX, é a história de um meio permissivo, aberto, com variáveis sem fim, realizado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte mais estabelecidas, e determinados a levar sua arte diretamente para o público. Por esta razão, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a *performance* desafia uma definição precisa ou fácil, para além da simples declaração de que ela é a arte viva para os artistas. Qualquer definição estrita negaria imediatamente a possibilidade da *performance* em si mesma. [...] nenhuma outra forma artística de expressão tem um manifesto tão sem fronteiras, desde que cada

---

<sup>479</sup> “The notion of theatre as an art was by then well established. In fact, so well founded that counter-movements called ‘avant-garde’ erupted frequently as efforts among radical artists to disrupt the status quo. Onward into and throughout the twentieth century, each new wave attempted to dislodge what went before. Some of yesterday’s avant-garde became today’s establishment. The list of avant-garde movements is long, including realism, naturalism, symbolism, futurism, surrealism, constructivism, Dada, expressionism, cubism, theatre of the absurd, *Happenings*, *Fluxus*, *environmental theatre*, *performance art...* and more. Sometimes works in these styles were considered theatre, sometimes dance, sometimes music, sometimes visual art, sometimes multimedia, etc. Often enough, events were attacked or dismissed as not being art at all – as were *Happenings*, an antecedent to *performance art*. Allan Kaprow, creator of the first *Happening*, jumped at this chance to make a distinction between ‘artlike art’ and ‘lifelike art’. The term ‘*performance art*’ was coined in the 1970s as an umbrella for works that otherwise resisted categorization.” (SCHECHNER, 2006, p. 39).

performer elabora sua própria definição, nos processos mesmos e em suas maneiras de execução.<sup>480</sup>

Tendo em vista os aspectos polivalentes da *performance art*, e considerando que suas raízes e seus galhos se estendem cada vez mais, pode-se partir de muitos pontos, para uma análise. Jorge Glusberg inicia o seu livro, *A arte da performance*, dizendo: “Qualquer pré-história das performances do século XX deve forçosamente começar no final do século anterior, mais precisamente na noite de dezembro de 1896, com a estréia – no Théâtre de L’Oeuvre de Paris de Lugné-Poe –, de *Ubu Rei* de Alfred Jarry.”<sup>481</sup> Se continuarmos olhando para trás, entretanto, perceberemos que alguns princípios, como a interdisciplinaridade e as relações tênues entre arte-vida/vida-arte, estão presentes desde sempre, em manifestações humanas como cantos, danças, pinturas e rituais. De volta à ideia de ritual como performance, vale ressaltar a relação direta entre as origens de um e outro. O próprio Glusberg diz que o nascimento da performance (e aqui ele estaria se referindo mesmo à *performance art*) teria acontecido em tempos remotos. No trecho abaixo, o autor atravessa a história, apontando experiências artísticas, do Ocidente e do Oriente, que colocaram o corpo no centro do ritual, o que seria uma prática precursora do gênero “arte da performance”:

A origem dessa idéia, do uso do corpo humano como sujeito e força motriz do ritual, remonta aos tempos antigos. Já na tradição judaico-cristã o pecado original, que ocasionou a expulsão de Adão e Eva, era simbolizado pela nudez dos corpos dessas duas primeiras criaturas. Sem irmos tão longe na história e sem esquecermos tampouco das influências a partir do *kabuki* e do *nô* japoneses, podemos localizar, segundo alguns autores, a verdadeira pré-história do gênero remontando aos rituais tribais, passando pelos mistérios medievais e chegando aos espetáculos organizados por Leonardo da Vinci do século XV, e Giovanni Nernini duzentos anos mais tarde.<sup>482</sup>

O corpo do artista sempre procurou se expressar esteticamente, em diálogo com os outros e com as coisas, nos ambientes onde se encontra. Como aponta Greiner, “o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o corpo do artista é aquele em que aquilo que ocorre ocasionalmente como desestabilizador de todos os outros corpos vai perdurar.”<sup>483</sup> Observe-se que, nas décadas de 1960 e 1970, alguns *Happenings* e *performances* levaram ao

---

<sup>480</sup> “The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-ended medium with endless variables executed by artists impatient with the limitations of more established art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic. By its very nature, performance defies precise or easy definition beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. [...] no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution.” (GOLDBERG, 2002, p. 214).

<sup>481</sup> GLUSBERG, 1987, p. 13.

<sup>482</sup> GLUSBERG, 1987, p. 11-12.

<sup>483</sup> GREINER, 2005, p. 122.

extremo o seu caráter ritual, lidando com riscos, com os limites entre a arte, a vida e a morte. Como afirma Gloria Picazo, “tanto no contexto europeu como no norte-americano, nos princípios da década de setenta, surgiu um grupo de artistas que trabalharam a performance, entendida como ritual, em luta entre a vida e a morte.”<sup>484</sup> Rituais corporais, com efeito, atravessam a história das artes, adquirindo significados diversos, a partir das apropriações por parte daqueles que veem, no corpo, um lugar de transformação. A ressignificação do corpo do artista, a partir de uma ação que se desloca do contexto ordinário, é o que ritualiza a performance.

A *body art*<sup>485</sup> foi um exemplo claro de um corpo que se estabelece como obra de arte, com o criador, sendo, também, o próprio produto. Esta expressão buscava a não-representação, e, muitas vezes, o risco como parâmetro de criação, desafiando o controle do performer. Como disse Cohen:

Enquanto as pinturas performáticas de Pollock e Kounellis registrando gestos expressivos ainda resultavam em representações estéticas objetuais, o nascente movimento da *body art* deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. A *body art* assumia o corpo como suporte artístico. [...] A autoflagelação controlada, programada de Gina Pane propunha ao espectador um contato direto com uma ação dramática não representada, concebida como um elemento estático.<sup>486</sup>

Dentro desta tradição experimentalista, vários artistas usaram o seu corpo como uma alternativa a outros suportes, oferecendo a si mesmos como imagens poéticas e/ou provocativas. Neste sentido, Vito Acconci realizou, em Nova York, performances como *Conversion* (1970), em que ele queimava os pelos do corpo, puxando as mamas e escondendo o pênis entre as pernas, para dissimular sua masculinidade, e *Seedbed* (1971), na qual se masturbava, em uma galeria de arte. O escultor Dennis Oppenheim, em *Parallel Stress*

---

<sup>484</sup> “Tanto en el contexto europeo como en el norteamericano, a principios de la década de los setenta, surgió un grupo de artistas que trabajaron la *performance*, entendida como ritual, en lucha entre la vida y la muerte.” (PICAZO, 1993, p. 25).

<sup>485</sup> “The demonstrations which concentrated on the artist’s body as material came to be known as ‘body art’. However, this term was a loose one, allowing for a wide variety of interpretation. While some body artists used their own persons as art material, others positioned themselves against walls, in corners, or in open fields, making human sculptural forms in space. Others constructed spaces in which both they and the viewer’s sensation of space would be determined by the particular environment.” (GOLDBERG, 1988, p. 152) [As manifestações que se concentravam sobre o corpo do artista como material vieram a ser conhecidas como *body art* (arte do corpo). No entanto, este era um termo vago, permitindo uma ampla variedade de interpretações. Enquanto alguns artistas do corpo usavam suas próprias pessoas como material de arte, outros se posicionavam contra paredes, nos cantos, ou em campos abertos, fazendo formas esculturais humanas no espaço. Outros construíram espaços em que, tanto para eles como para o espectador, a sensação do espaço seria determinada pelo ambiente específico].

<sup>486</sup> COHEN, 2002, p. 15.

(1970), construiu um grande monte de terra entre paredes paralelas, onde se pendurou, criando com o corpo uma curva que acompanhava a forma do monte. Para Oppenheim, a *body art* se tornava uma “jogada estratégica, calculada e maliciosa”<sup>487</sup>. Segundo Goldberg, tratava-se de um estratagema que intencionaria ir, “contra a preocupação dos minimalistas com a essência do objeto. Era um meio de focalizar o ‘objetificador’ – o fazedor –, em lugar do próprio objeto.”<sup>488</sup> É ela quem sintetiza:

Oppenheim acreditava que a *body art* era ilimitada, na sua aplicação. Ela foi tanto um condutor de ‘energia e experiência’ quanto um instrumento didático para expor as sensações implicadas no trabalho com a arte. Considerada desta forma, também representou uma recusa de sublimar a energia criativa através da produção de objetos.<sup>489</sup>

Algumas das tendências que exploram o corpo e seu potencial, nos limites do perigo, estendem-se até os dias atuais. Concepções experimentais de teatro/dança/performance, muitas vezes, trabalham verticalmente com as “verdades” próprias do ator/performer, que, através de seu corpo, busca um sentido maior para sua própria existência, visando ir além da reprodução superficial de ações do cotidiano.<sup>490</sup> Nesta direção, para Lehmann, dentro de uma concepção de autotransformação, o ponto mais radical que um performer poderia atingir seria o próprio suicídio em público: “um ato que não seria mais perturbado por nenhum compromisso com qualquer ‘teatralidade’ ou representação e que constituiria uma experiência radicalmente real – atual e irrepitível.”<sup>491</sup>

Josette Féral, em palestra no 6º. Congresso da ABRACE<sup>492</sup>, em São Paulo, em novembro de 2010, apresentou alguns exemplos de trabalhos desenvolvidos dentro da

<sup>487</sup> “a calculated, malicious and strategic ploy” (OPPENHEIM *apud* GOLDBERG, 1988, p. 157).

<sup>488</sup> “against the minimalists’preoccupation with the essence of the object. It was a means to focus on the ‘objectifier’ – the maker – rather than on the object itself.” (GOLDBERG, 1988, p. 157).

<sup>489</sup> Oppenheim believed that body art was limitless in its application. It was both a conductor of energy and experience and a didactic instrument for explaining the sensations that go into making artwork. Considered in this way, it also represented a refusal to sublimate creative energy into producing objects.” (GOLDBERG, 1988, p. 158).

<sup>490</sup> Citem-se dois exemplos de artistas brasileiros que realizaram trabalhos sob essa perspectiva: O primeiro é Marcelo Gabriel, no espetáculo *O estábulo de luxo*, da Companhia de Dança Burra, de Belo Horizonte: “Ele é um ator que leva às últimas consequências o aspecto físico e carnal da encenação. O *corpo do ator* [é] questionado em seus limites e fraquezas.” (PRÓCHNO, 1999, p. 70). O segundo é Matheus Nachtergaele, em *O livro de Jó* (1995-96), do Teatro da Vertigem: “Quando Matheus afirma que o ator é ‘um cordeiro oferecido em sacrifício’, isso nos envia a uma entrega afetiva substantiva, a um compartilhamento necessário: é como acontecer uma missão em termos de um ‘corpo de ator’, ou seja, uma certa obrigação a se dar em ritual, em cerimônia, constringida a exercer ou penetrar um *pathos* divino de cunho dionisíaco. O sacrifício em prol de um ideal maior que o ultrapassa e o constitui.” (PRÓCHNO, 1999, p. 103).

<sup>491</sup> LEHMANN, 2007, p. 228.

<sup>492</sup> FÉRAL, 2010. [Conferência].

“estética do choque”, explorando a relação entre o real e a arte, e suas implicações. A combinação entre a ilusão e o próprio evento, segundo Féral, ao mesmo tempo, distancia e aproxima o “espectador”, que se questiona sobre o limite do espetáculo e o desafio real que está posto em determinadas performances. Ela mostrou o vídeo de um trabalho de Romeu Casteluti, *O alpinista*, no qual o artista escalava as paredes de uma igreja, mantendo o público atônito com o perigo e risco de vida presentes em sua ação performática. Aqui, a ilusão da cena é rompida, ultrapassando o acordo tácito entre artista e espectador, e deslocando o registro de percepção de ambos. Uma outra contribuição interessante, posta por Féral, nesta palestra, diz respeito à reflexão sobre a banalização da imagem trazida pela mídia, o que espetaculariza os eventos de terror, ultrapassando o limite da estética, e atingindo questões éticas e morais relacionadas à vida do ser humano. Ela cita, como exemplo, a espetacularização do ataque ao *World Trade Center*, em 11 de setembro de 2001, em Nova York. Diana Taylor também questiona a “tragédia do 11 de setembro”, destacando uma conotação estética que encoberta a terrível e cruel realidade do “evento”:

O 11 de setembro criou um paradoxo revelador. Este foi um evento que, devido à defasagem temporal entre a primeira batida e a queda da última torre, produziu um grande número de testemunhas oculares. Além disso, estas responderam como cidadãos, que queriam ajudar seus semelhantes, doando sangue ou de outro modo qualquer, voluntariamente. Logo ficou claro que o seu protagonismo não era necessário. Bush e Giuliani pediram para as pessoas responderem como consumidores, visitando shoppings e indo aos espetáculos da Broadway. Quando testemunhas visitaram o marco zero para homenagear a perda, o prefeito acusou-os de ‘curiosos’. Nós deveríamos, ao que parece, conhecer estes eventos somente através da mídia. Em outras palavras, este é um evento que banuiu e cegou as testemunhas, mesmo que as tenha criado. A purificação e a libertação virão da nossa participação em sondagens que perguntam se apoiamos os esforços de guerra? Falar de tragédia, como falar de guerra, em relação aos ataques de 11 de setembro, dá aos acontecimentos um sentido de clareza, direcionalidade e de finalidade moral que eles não têm. Eu apenas desejaria que eles tivessem.<sup>493</sup>

Diante de nossa atual condição, em que nos submetemos ao mundo virtual e a todas as outras mídias tecnológicas, no fim da primeira década do século XXI, ainda pulsam diversas

---

<sup>493</sup> “September 11th created a revealing paradox. This was an event that, because of the time lag between the first hit and the fall of the last tower, produced a huge number of eyewitnesses. Moreover, they responded as citizens, who wanted to help their fellows by giving blood or volunteering. It soon became clear that their protagonism was not needed. Bush and Giuliani asked people to respond as consumers by visiting malls and attending Broadway plays. When witnesses visited ground zero to commemorate the loss, the Mayor accused them of ‘gawking’. We should, it seems, know these events only through the media. In others words, this is an event that has banished and blinded the witnesses, even as it created them. Will purification and release come from participating in polls asking whether we support war efforts? Talk of tragedy, like talk of war, in relation to the September 11th attacks gives the events a sense of clarity, directionality, and moral purpose that they do not have. I only wish they did.” (TAYLOR *apud* SCHECHNER, 2006, p. 277).

questões. Como determinados eventos (como neste último exemplo, das Torres Gêmeas) podem, a partir de interesses dominantes, deixar pessoas tão confusas quanto ao que seria a “verdadeira realidade”? Há uma “verdadeira realidade”? Pensando nas relações entranhadas entre vida-arte-cotidiano-performance, como a vida ordinária pode estar presente, nos trabalhos experimentais, sem ser superficial? Como os gestos e atitudes cotidianas podem ser ritualizados, em performances de arte, sem que se tenha, apenas, uma reprodução mimética ou uma “representação” do cotidiano? A partir da ideia de que performance é aquilo que o performer ou a crítica diz que é, o que poderia ser feito e visto como uma expressão de *performance art*, hoje? Que implicações poderíamos extrair desta forma de expressão artística que relaciona cotidiano, teatro, dança, poesia, pintura, escultura, música, cinema, vídeo, computador, e tudo o mais?

### 3 – HAIKAI & PERFORMANCE: entrecruzamentos possíveis

*O atirador aponta para si mesmo  
e talvez em si mesmo consiga acertar.*<sup>494</sup>

#### 3.1 – Parâmetros contextuais para *performance (art)*, hoje

*O pessoal é o político.*<sup>495</sup>

Nos estudos sobre performance, e, mais especificamente, na parte em que falei de *performance art*, procurei chamar a atenção para as relações intrínsecas, neste campo, entre a arte e a vida; para as vias de mão dupla entre ritual e performance; para a importância da fugacidade do instante, da presença no aqui e agora (performance e *haikai*); e para o corte transdisciplinar, que promove um atravessamento das margens dos campos de conhecimento, na procura por (des)territorializá-los, através da pesquisa e da prática, em diversos vieses, da arte e da teoria.

Tomando algumas concretizações artísticas como referência, agora, será o momento de buscar identificar pontos de congruência entre o *haikai* e a performance, a partir de princípios como a efemeridade (tópico 1.3), a permanência e a transformação<sup>496</sup> (tópico 1.2), a imagética<sup>497</sup> e a visualidade<sup>498</sup> (tópicos 1.5, 1.6, 2.4), que me permitirão continuar trabalhando em um trânsito disciplinar. Observo que algumas das concretizações que serão aqui abordadas ganharam corpo a partir de processos – algumas vezes mais, outras vezes menos – intuitivos, no sentido do anti-intelectualismo Zen (tópico 1.3), expressando-se, no campo da arte

<sup>494</sup> HERRIGEL, 1975, p. 16.

<sup>495</sup> “The personal is the political.” (SCHECHNER, 2006, p. 158).

<sup>496</sup> Sobre o *haikai*, pode-se dizer: “é a composição de imagens que, como na linguagem cinematográfica, parte de um cenário geral para o particular, ou, como ensina Bashô, da ‘permanência’ para a ‘transformação’ ou ‘percepção momentânea’, apenas sugerindo, mostrando de relance, cabendo ao leitor sua interpretação.” (KANEIYA. Disponível em: <<http://www.nipocultura.com.br/?tag=japones>>. Acesso em 15/01/2011).

<sup>497</sup> Por este termo, entenda-se, segundo Baiocchi, “aquilo que encerra, capta a imagem e tem a qualidade de fixar na mente do receptor, com radicalidade, o que a visão capta.” (BAIOCCHI, 1995, p. 122).

<sup>498</sup> Conforme Rawlinson, “visual culture ‘is not just part of your everyday life, it is everyday life.’ Clearly, visual culture amounts to more than simply the things we can ‘see’ and extends to include the ways in which we ‘see’, known as ‘visuality’.” (RAWLINSON, 2009, p. 6) [cultura visual ‘não é apenas parte de sua vida cotidiana, ela é a vida cotidiana.’ Claramente, a cultura visual equivale a mais do que, simplesmente, as coisas que podemos ‘ver’, estendendo-se para incluir os modos pelos quais nós ‘vemos’, conhecidos como ‘visualidade’].

experimental, através de certa indeterminação, de acordo com a herança de John Cage, e por meio de uma estrutura *nonmatrixed*, identificada nos *Happenings*, predecessores fundamentais da *performance art* (tópico 2.4).

Antes de entrar nos exemplos mais específicos (nos quais pretendo identificar os princípios que acabo de citar), seria importante ressaltar que, atualmente, há uma contaminação crescente entre o teatro e a *performance*<sup>499</sup>. Esta cena latente poderia ser ilustrada através de um painel explanatório de trabalhos, das mais diversas tendências artísticas, presenciados por mim, entre 2009 e 2010, nas cidades de Nova York e Belo Horizonte. Nesta minha experiência, pude observar que muitos espetáculos<sup>500</sup>, realizados contemporaneamente, inserem-se naquilo que está sendo chamado de teatro performático<sup>501</sup> (tópico 2.2). São trabalhos que costumam utilizar novas tecnologias, buscando a inovação e a atualização da forma, dentro da linguagem teatral, experimentando níveis diferenciados de utilização do espaço cênico (teatro, galpões, pequenas salas, a rua, etc.), propondo a desconstrução de narrativas corporais e textuais, em jogo com referências literárias, dramáticas ou não (características presentes também em performances de arte). Não se trata, ainda, entretanto devo ressaltar, de expressões de *performance art* (da maneira como estou procurando entendê-la), uma vez que se preservam alguns conceitos clássicos da encenação, tais como: a estrutura informacional e a sequência de ações bem determinadas (mesmo que em fragmentos de cenas); a presença de personagens; a não-abertura da obra, ou abertura exígua, para a interferência do público; a ausência de espaço para a indeterminação e a

---

<sup>499</sup> Sobre esta contaminação, são pertinentes as palavras de Lehmann: “A *performance* se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais, ao expandir o uso de tecnologias midiáticas e ao alargar seus processos no espaço e no tempo.” (LEHMANN, 2007, p. 224).

<sup>500</sup> Falo de espetáculos como: *bobrauschenbergamerica* e *American Document*, da *SITI Company*, dirigidos por Anne Bogart; *TylerTyler (mix* entre dança contemporânea e dança tradicional japonesa), dirigido por Yasuko Yokoshi; *Retrospective Project I: Regeneration*, de Eiko & Koma; *I am America*, dirigido por Mario Biagini (*The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thoms Richards*); *Idiot Savant*, dirigido por Richard Foreman; *Quartett*, de Bob Wilson; *Lipsynch*, de Robert Lepage; *Mortal Engine*, do grupo Chunk Move; *Fuerza Bruta*, de artistas procedentes do *De la Guarda*; *Floating point waves*, de Ximena Garnica; e *Swimming to Spalding*, dirigido por R. Schechner, todos realizados em Nova York, e por mim ali assistidos. Em Belo Horizonte, assisti, também, a trabalhos que considero poder serem situados neste lugar, entre teatro e *performance*. São exemplos: *L'après-midi*, de Raimund Hoghe (ex-dramaturgo de Pina Bausch), apresentado dentro da programação do FID (Fórum Internacional de Dança), *As últimas flores do jardim das cerejeiras*, do Grupo Oficcina Multimídia, e *Woyzec*, de Im Do Wan, da Coréia do Sul, ambos apresentados no FIT-BH/2010 (Festival Internacional de Teatro de Belo Horizonte).

<sup>501</sup> Entenda-se o termo, segundo o que propõe Renato Cohen, como se referindo a “un objeto en el cual convergen diversos lenguajes y que tiene un carácter efímero, aunque pautado” (COHEN *apud* ROJO, 2010, p. 20) [um objeto no qual convergem diversas linguagens e que tem um caráter efêmero, ainda que regrado]. Hoje em dia, de acordo com Rojo, “tambien se usa la expresión teatro performático para señalar aquellas piezas en las cuales podemos reconocer características de la *performance*, que recuperan un sentido perdido o que incorporan elementos de la performatividad cotidiana.” (ROJO, 2010, p. 20) [também se usa a expressão teatro performático para sublinhar aquelas peças nas quais podemos reconhecer características da *performance*, que recuperam um sentido perdido ou que incorporam elementos da performatividade cotidiana].

aleatoriedade; e a construção do espaço voltada para a representação. Neste ponto, é interessante lembrar Schechner, quando diz que a “questão que a *performance art* frequentemente pergunta, às vezes respondida, às vezes deixada em suspenso, é: ‘Quem é esta pessoa fazendo estas ações?’ Isto é muito diferente da questão que o teatro pergunta: ‘Quem é este personagem fazendo estas ações?’”<sup>502</sup>.

Dos trabalhos que presenciei, destaquei, logo mais a frente (no tópico 3.2), o espetáculo *Songs of Ascension*, da performer Meredith Monk, apresentado no BAM Harvey Theater, dentro da programação do 2009 Next Wave Festival, em Nova York, como sendo um tipo de trabalho que (mesmo sendo realizado dentro de um espaço teatral, sem interferência direta do público) aponta para um misto de teatro/dança/música/artes visuais/tecnologia, parecendo-me mais próximo das tradições da *performance art*. Tomarei o trabalho de Monk, como exemplo, por entender que se trata de uma exploração de campos alternativos e entrecruzados das artes, sem um ancoramento tão nítido em textos e/ou personagens, e sem a preocupação de encadear unidades de ação, através de um fio narrativo lógico<sup>503</sup>. A obra de Marina Abramovic, exposta em *The Artist Is Present*, no MoMA, também será abordada, no próximo tópico, justamente, por preservar características que se distanciam das noções de teatro, de modo a exemplificar, mais nitidamente, uma outra relação entre performance, vida e ritual, fidelizando-se às experimentações no campo da *performance art*.

É preciso lembrar que a *performance art*, como já foi dito, emergiu, como expressão artística, no final dos anos de 1960 e início dos setenta, dentro do contexto da contracultura<sup>504</sup> (tópicos 1.6 e 2.4), nos Estados Unidos<sup>505</sup>, onde muitas das manifestações artísticas estavam

<sup>502</sup> “The question performance art often asks, sometimes answered, sometimes left hanging, is, ‘Who is this person doing these actions?’ This is very different from the question theatre asks, ‘Who is this character doing these actions?’” (SCHECHNER, 2006, p. 158).

<sup>503</sup> A base, neste caso, parece ser a estrutura dos *Happenings*, importantes predecessores da *performance art*, que escapariam da lógica: “Functioning in terms of an information structure, the elements in traditional theatre are used in either logical or, as in the Theatre of the Absurd, illogical ways. It can be seen that the elements of a Happening have an *alogical* function. This does not mean that either structure or details does not have an intellectual clarity to the artist, but rather that any private idea structure used in creation is not transformed into a public information structure.” (KIRBY, 1965, p. 19-20) [Funcionando em termos de uma estrutura de informação, os elementos do teatro tradicional ou são usados de forma lógica ou, como no Teatro do Absurdo, de forma ilógica. Pode-se perceber que os elementos de um *Happening* têm uma função *alógica*. Isso não significa que a estrutura ou os detalhes não tenham uma clareza intelectual para o artista, mas, antes, que nenhuma ideia privada da estrutura usada na criação seja transformada em uma estrutura de informação pública.].

<sup>504</sup> Lembro as palavras de Cohen, sobre a relação entre a performance e a contracultura: “Os praticantes da *performance*, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de ‘heróis da vontade radical’, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência.” (COHEN, 2002, p. 45).

<sup>505</sup> Segundo Roszak, a juventude da contracultura norte-americana podia ser dividida em dois grupos: “Por um lado, há a boemia descuidada dos *beats* e dos hippies; por outro, o ativismo político exacerbado da Nova Esquerda estudantil. Não serão, na realidade, dois fenômenos separados e antitéticos, o primeiro (remontando a Ginsberg, Kerouac & Cia.) procurando escapar da sociedade americana, o outro (remontando a C. Wright Mills

ligadas a aspectos revolucionários e a ações contra o poder hegemônico. Naquele momento histórico, em vários países da América Latina, igualmente, era explícita a presença de uma arte de resistência, que se posicionava contra o sistema ditatorial. Dizendo da Argentina, do Chile e do Brasil, Sara Rojo aponta, em *Teatro y pulsión anárquica*<sup>506</sup>, que, na década de 1960, havia uma grande proximidade entre os movimentos artístico e político. Rojo ressalta, porém, que nem todos os artistas se envolveram com tais movimentos:

O movimento libertário entrou em cena, em nível internacional, a partir da chamada ‘contracultura’, gerada, fundamentalmente, por grupos juvenis (hippies, punks, etc.). Logicamente, sua ação repercutiu na arte. Nos anos 60, grande parte do movimento artístico acompanhou a política revolucionária dos movimentos sociais ou questionou a realidade [...], porém é importante ressaltar que, como nos outros países que temos estudado, não foi toda a classe artística que aderiu a estas utopias. Temos que aceitar que, às vezes, as pessoas de teatro atuam de forma conformista, ou reafirmam, com suas criações ou declarações, os modelos que imperam (geralmente isto sucede quando se estabelecem como apolíticos.)<sup>507</sup>

Independentemente do envolvimento, ou não, de todos os artistas na luta contra os valores tradicionais e bem comportados da classe média capitalista, o que se percebe, no meio intelectual e artístico brasileiro, em específico, no período pré-ditadura militar, é uma grande vontade de transformação social<sup>508</sup>. Rojo escreve que, a esta altura, “a esquerda latino-

---

e a remanescentes da velha esquerda socialista) procurando infiltrar-se em nossa vida política e revolucionária? [...] penso que existe, num nível mais profundo, um tema que harmoniza essas divergências e que explica o fato de o hippie e o estudante ativista continuarem a ver-se como aliados. Evidentemente, há o inimigo comum contra o qual juntam as forças; mas existe, além disso, uma semelhança positiva de sensibilidade.” (ROSZAK, 1972, p. 66).

<sup>506</sup> Neste texto, a autora se propõe a “acercarse a experiencias en las cuales exista una pulsión libertaria y no intentar definir el arte anarquista, pues no es posible de aglutinarlo en un solo discurso. Segun Adriana Petra, el anarquismo ‘Mas que un sistema de ideas absoluto, un corpus doctrinario cerrado o una teoría sistemática de la sociedad, puede definirse como un ‘principio o teoría de la vida y la conducta’ cuyo fundamento axiológico es la libertad’.” (ROJO, 2010, p. 17) [aproximar-se de experiências nas quais haja uma pulsão libertária, e não tentar definir a arte anarquista, pois não é possível aglutiná-la em um só discurso. Segundo Adriana Petra, o anarquismo, ‘mais que um sistema de ideias absoluto, um *corpus* doutrinário fechado ou uma teoria sistemática da sociedade, pode ser definido como um ‘princípio ou teoria da vida e da conduta’, cujo fundamento axiológico é a liberdade’ .].

<sup>507</sup> “El movimiento libertario entró en escena a nivel internacional a partir de la llamada ‘contracultura’ gerada fundamentalmente por grupos juveniles (hippies, punks, etc.). Lógicamente, su acción repercutió en el arte. En los años 60, gran parte del movimiento artístico se plegó a la política revolucionaria de los movimientos sociales o cuestionó la realidad [...], pero es importante recalcar que, como en los otros países que hemos estudiado, no fue toda la clase artística que se sumó a estas utopías. Tenemos que aceptar que a veces las personas de teatro actúan de forma conformista o reafirman con sus creaciones o declaraciones los modelos imperantes (geralmente esto sucede cuando se plantean como apolíticos).” (ROJO, 2010, p. 159).

<sup>508</sup> Merece destaque, neste processo, o papel dos Centros Populares de Cultura, para os quais chama a atenção García: “En aquel momento se creía que estábamos a un paso de un cambio histórico y era necesario usar de todos los recursos para hacer nacer el espíritu de lucha adormecido en la entidad pueblo. Con garra e ilusión, los Centros Populares de Cultura se multiplicaron rápidamente en menos de tres años, y cuando el cambio se dio en una dirección no deseada, dejaron en el aire una experiencia que hoy vuelve a ser discutida y evaluada.” (GARCÍA *apud* ROJO, 2010, p. 47) [Naquele momento, acreditava-se que estávamos à beira de uma mudança histórica e era necessário utilizar todos os recursos para fazer nascer o espírito de luta adormecido no povo. Com

americana lutava pela possibilidade do socialismo (que, em Cuba, estava em todo o seu esplendor), e os artistas queriam, através da arte, mudar o mundo.”<sup>509</sup> Mesmo após o Golpe de 1964, muitos artistas enfrentaram o sistema ditatorial, realizando trabalhos de protesto, seja em acordo com uma linha engajada, como, por exemplo, aqueles realizados pelo Teatro de Arena<sup>510</sup> (1953-1972), seja através de uma via irreverente, como aquela tomada pelo Teatro Oficina (1958-), dirigido por José Celso Martinez Corrêa. Com a montagem, em 1967, da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1937, o grupo Oficina estabelece um diálogo direto com a realidade política, conjugando liberdade e compromisso social, por meio de uma atualização da antropofagia oswaldiana (tópico 1.5). O Oficina, em particular, caracteriza-se como um exemplo notório do teatro de resistência<sup>511</sup>, no Brasil, como um grupo que “viveu, na figura de seu diretor, o exílio político, em 1974”, aproveitando, em seguida, “a abertura ‘lenta e gradual’ que implementaram os militares [...] [para continuar] lutando contra os avanços neoliberais.”<sup>512</sup> Na cena contemporânea, parece haver uma retomada de alguns daqueles ideais de liberdade dos anos de 1960, o que pode ser constatado no livro mais recente de Rojo, como sintetiza Subercaseux:

A política perdeu o seu conteúdo utópico e cada vez mais se converteu no desafio de administrar o que existe, acomodando-se aos paradigmas da globalização. Neste contexto, ressurgiram grupos de jovens e tribos urbanas que percebem nas ideias anarquistas um modo de vida e de micropolítica que se opõe ao individualismo hedonista e ao consumismo contemporâneo. O ideário anarquista é, portanto, uma

---

garra e ilusão, os Centros Populares de Cultura multiplicaram-se rapidamente, em menos de três anos, e quando a mudança ocorreu, numa direção não desejada, deixaram no ar uma experiência que hoje volta a ser discutida e avaliada.].

<sup>509</sup> “[...] la izquierda latinoamericana luchaba por la posibilidad del socialismo (que en Cuba estaba en todo su esplendor) y los artistas querían a través del arte cambiar el mundo.” (ROJO, 2010, p. 46).

<sup>510</sup> O Teatro de Arena foi liderado por nomes como Gianfrancesco Guarnieri, autor da peça *Eles não usam black tie* (1958), Augusto Boal, que, junto com Guarnieri, compôs *Arena conta Zumbi* (1965), e Oduvaldo Vianna Filho, que escreveu, ao lado de Ferreira Gullar, a peça *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come* (1965-1966). Entre outras personalidades, estes autores e atores marcaram um momento crucial para a dramaturgia política e social brasileira.

<sup>511</sup> Acerca desta forma de expressão teatral, Rojo afirma, recuperando Dubatti: “El teatro de resistencia actúa en dos líneas: puede producir un imaginario que ratifica el *status quo* de los imaginarios colectivos más extendidos y arraigados o puede constituirse en una zona de construcción de territorios de subjetividad alternativa, micropolítica (Dubatti, 2008, 115). Ambas prácticas se dieron durante el período dictatorial, pues parte del movimiento teatral creó dentro de esas zonas políticas de disidencia ya sea por fuera de la subjetividad y las representaciones macropolíticas (Periféricos de objetos) o integrándose a prácticas colectivas de resistencia (Hijos).” (ROJO, 2010, p. 163) [O teatro de resistência atua em duas linhas: pode produzir um imaginário que ratifica o *status quo* dos imaginários coletivos mais extensos e arraigados ou pode se constituir em uma zona de construção de territórios de subjetividade alternativa, micropolítica (Dubatti, 2008, 115). Ambas as práticas se deram durante o período ditatorial, pois parte do movimento teatral criou dentro dessas zonas políticas de dissidência, seja por fora da subjetividade e das representações macropolíticas (Periféricos de objetos), seja se integrando a práticas coletivas de resistência (Filhos).].

<sup>512</sup> “[...] vivió, en la figura de su director, el exilio político en 1974 y desde los 80, después del retorno de Zé Celso a Brasil que aprovechó la abertura ‘lenta y gradual’ que implementaron los militares, continuó luchando contra los avances neoliberales.” (ROJO, 2010, p. 49).

coisa do passado, mas, também, do presente. É o que comprova o livro de Sara Rojo, ao resgatar pulsões anarquistas no teatro, não só das primeiras décadas do século XX, mas, também, das décadas posteriores às ditaduras dos anos 70.<sup>513</sup>

De fato, uma transformação significativa, ocorrida nas últimas décadas, nos contextos cultural, político, social, econômico, científico, tecnológico, etc., levaria a uma mudança substancial, nos quadros histórico e comportamental, tanto no Brasil, quanto em outros países latino-americanos, bem como nos EUA (isto para focalizar apenas a América). Estas mudanças, naturalmente, alteraram a postura das pessoas, e, é claro, dos artistas, com relação às suas investigações performáticas, nos limites entre arte-vida-cotidiano.

Nos anos de 1980, adventos como o surgimento da AIDS, por exemplo, certamente, comprometeram a bandeira da emancipação sexual, levantada pela geração “paz e amor”. O sonho comunitário, ingênuo e psicodélico, dos *hippies*<sup>514</sup>, seria trocado pela ambição e pelo individualismo dos *yuppies*<sup>515</sup> (*young urban professional* – jovem profissional urbano), adaptados ao âmbito de uma política neoliberal<sup>516</sup>. A individualidade exacerbada, tendo em

---

<sup>513</sup> “La política ha perdido su contenido utópico y cada vez más se ha convertido en el desafío de administrar lo que existe, acomodándose a los paradigmas de la globalización. En este contexto han resurgido grupos de jóvenes y tribus urbanas que perciben en las ideas anarquistas una forma de vida y de micropolítica que se opone al individualismo hedonista y al consumismo contemporáneo. El ideario ácrata es por ende cosa del pasado pero también del presente. Así lo comprueba el libro de Sara Rojo al rescatar pulsiones anarquistas en el teatro de las primeras décadas del siglo XX, pero también en las décadas posteriores a las dictaduras de los 70.” (SUBERCASEUX, 2010, p. 12).

<sup>514</sup> “O hippie, real ou como é imaginado, parece ser hoje uma das poucas imagens que os jovens podem ter como modelo para suas vidas, sem terem de renunciar ao senso infantil de encantamento e brincadeira, talvez porque os hippies conservam um pé na infância”. (ROZAC, 1972, p. 50).

<sup>515</sup> Leia-se a definição para o termo, disponível na *Wikipedia*: “De fato, as transformações pelas quais passou o mundo durante os anos 80 foram responsáveis por alterar profundamente a ideologia e as relações pessoais entre os grupos de jovens adultos. A ascensão da era Ronald Reagan/Thatcher foi parcialmente responsável pelo surgimento do yuppie. As políticas promovidas por Reagan e Thatcher tiveram um papel fundamental em transformar as relações entre o indivíduo e a sociedade. Com a sistemática diminuição dos gastos do governo, diminuição da carga de impostos e progressiva transferência do poder do estado para a população por meio de privatizações, gerou-se uma mudança significativa das sociedades ocidentais e da mentalidade de seus cidadãos, o que em conjunto com o *boom* de crescimento econômico gerado por tais políticas, resultou em uma nova mentalidade focada no indivíduo e na satisfação dos anseios do mesmo. Ao mesmo tempo, a queda do Muro de Berlim consolida a hegemonia do Capitalismo. Assim, as décadas de 80 e 90 se caracterizaram pela retração das ideologias de cunho coletivista e pela ascensão de uma ideologia focada no indivíduo. Assim, o sucesso profissional e o consumo de bens materiais ganharam importância incrementada na sociedade. Normalmente, os yuppies são mais conservadores que a geração anterior, hippie. Deixando de lado as causas sociais abraçadas por aquela geração (a qual havia deixado de lado valores tradicionais), os yuppies tendem a ser antes de mais nada profissionais. Tendem também a valorizar bens materiais (especialmente objetos da última moda). Particularmente isto se aplica a investimentos em bolsas de valores, automóveis importados, inovações para residências e aparatos tecnológicos, como telemóveis (no Brasil, “telefones celulares”) mais sofisticados, computadores portáteis, etc.” (YUPPIE. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Yuppie>>. Acesso em 11/03/2011).

<sup>516</sup> Será útil acompanhar a seguinte definição de neoliberalismo, em sua relação com o próprio liberalismo: “Según las reglas del nuevo liberalismo, la competencia es el motor del mercado y para que este funcione se deben eliminar obstáculos que dificulten la conversión de ciudadanos en consumidores. [...] Si el liberalismo del siglo XIX extendió su dominio a través de la educación, el neoliberalismo propone hacerlo a través del mercado. La diferencia paralela es que mientras que el viejo liberalismo privilegiaba la educación como fuente de

vista a ascensão social, ligada à força do capital, tornava-se, então, cada vez mais presente, em contraposição às ideias de coletividade e aos ideais esperançosos da juventude, antes envolvida nos movimentos da contracultura. A queda do muro de Berlim, em 1989, e a dissolução da URSS, no início dos anos de 1990, também seriam fatos que contribuiriam, definitivamente, para o fim das grandes utopias. Muitas vezes, a partir daí, a própria natureza anticonvencional da performance acabaria sendo minada, subjugada pelo impressionante poder de um sistema global que procura absorver toda e qualquer manifestação, conforme aponta Cohen:

Os modos inventivos e as ações ideológicas da arte-*performance* perpetrados por Joseph Beuys, pelos situacionistas em maio de 1968 e pela ação antiartística do Fluxus ou contracultural de inúmeros atuantes são, hoje, contra-absorvidos ou antropofagizados pelos curiosos mecanismos da mídia e da indústria cultural, que diluem assim sua virulência antisistema – dos ridículos *reality-shows* aos contorcionismos dos apresentadores ‘performáticos’ da MTV, enforma-se toda uma produção associada, de certo modo, à *performance*, mas destituída de sua virulência transformadora.<sup>517</sup>

Se Cohen percebeu que aquele estilo subversivo das performances de Beuys e do *Fluxus* (tópico 2.4) estava sendo “sistematicamente englobado”, nos anos de 1990, percebeu, também, que novas frentes de trabalho se abriam, como foco de resistência, no campo das investigações performáticas. Como exemplo disto, ele cita as realizações do La Fura del Baus, de Marina Abramovic e de outros que pesquisam conexões entre o corpo e a consciência. Outra frente estaria focalizada nas “ações e performances com tecnologia, desde os trabalhos com mediação de corpo até inúmeras produções da Arte WEB (Internet), que democratizam a veiculação de cenas e acontecimentos e criam ambientes de produção, semelhantes às ações dos anos de 1960.”<sup>518</sup>

Nos anos 2000, ondas de terror e violência provocaram traumas que acabaram sendo transformados em espetáculos, os quais podem ser exemplificados pelo *September 11th*, como

---

jerarquías y de discriminación, el nuevo liberalismo privilegia el mercado y construye jerarquías a través de las ganancias de los productores y la capacidad de consumo de los imprescindibles consumidores. (DE LA CADENA. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-52/delacadena>>. Acesso em 12/03/2011) [De acordo com as regras do neoliberalismo, a concorrência é o motor do mercado, e para que este funcione devem ser removidos os obstáculos que dificultem a conversão dos cidadãos em consumidores. [...] Se o liberalismo do século XIX estendeu seu domínio por meio da educação, o neoliberalismo pretende fazê-lo através do mercado. A diferença, em paralelo, é que, enquanto o velho liberalismo privilegiava a educação como uma fonte de hierarquias e discriminação, o neoliberalismo favorece o mercado e constrói hierarquias através dos lucros dos produtores e da capacidade de consumo dos indispensáveis consumidores.].

<sup>517</sup> COHEN, 2002, p. 14.

<sup>518</sup> COHEN, 2002, p.14.

foi colocado por Féral (tópico 2.4). Diana Taylor comenta como estava a situação em Nova York, após o ataque ao *World Trade Center*:

No meio dessa repressão ao dissenso, ouvimos que ‘nós’ também somos, na verdade, atores nessa tragédia, vítimas, também, de trauma. A vitimização tem sido expandida para incluir não apenas ‘aqueles que foram cruelmente atacados’, mas um número crescente de outros afetados pelos ataques. O *New York Times* incluiu um pequeno folheto, no interior do jornal, várias vezes, *Nova York precisa de nós fortes: seguindo adiante após o 11 de setembro*, que esboçou o estresse e o trauma, afetando ‘aqueles que viram o que aconteceu a partir da rua, ou de sua janela, ou mais e mais, e outra vez, na televisão’.<sup>519</sup>

A performance, entretanto, pelo seu caráter de “reterritorialização” e “desterritorialização”<sup>520</sup>, continua ocupando, e cada vez mais, um espaço de resistência, prática e conceitual. Ações performáticas, de fato, falando da própria vida, buscam driblar o situacionismo, seja através do exercício plástico-cênico, da crítica performática, dos rituais sociais e institucionais, seja pela preservação de protestos, como o das *Abuelas de Plaza de Mayo*<sup>521</sup>, que, desde 1977, leva milhares de pessoas à praça para reclamar do desaparecimento

<sup>519</sup> “In the midst of this crackdown on dissent, we hear that ‘we’ are indeed also actors in this tragedy, also victims of trauma. Victimization has been expanded to include not only ‘those who were viciously attacked’ but an increasing number of others affected by the attacks. The New York Times included a small brochure inside the paper several times, *New York Needs Us Strong: Coping after Sep. 11*, that outline the stress and trauma affecting ‘those who saw it happen from the street, or from their window, or over and over again on television’.” (TAYLOR, 2003b, p. 260).

<sup>520</sup> De acordo com Deleuze e Guattari, reterritorialização e desterritorialização acontecem, física e quimicamente, nas micropartículas dos organismos, onde substâncias estão, permanentemente, em estados intermediários, mais ou menos estáveis, sendo atravessadas por vetores que alteram as constituições dos territórios (correlação aleatória entre interior e exterior), multiplicando os fluxos de força, a descontinuidade e a instabilidade de seus limites. Cito os autores: “Temos que pensar a desterritorialização como uma potência perfeitamente positiva, que possui seus graus e seus limiares (epistratos) e que é sempre relativa, tendo um reverso, uma complementaridade na reterritorialização. [...] Por exemplo, as migrações celulares, os estiramentos, as invaginações, os dobramentos. É que toda viagem é intensiva e se faz em limiares de intensidade nos quais evolui ou, então, que transpõe. É por intensidade que se viaja, e os deslocamentos, as figuras no espaço dependem de limiares intensivos de desterritorialização nômade, por conseguinte, de relações diferenciais que fixam, ao mesmo tempo, as reterritorializações sedentárias complementares.” (DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 69-70).

<sup>521</sup> “El 24 de marzo de 1976 las Fuerzas Armadas usurparon el gobierno constitucional en la República Argentina por medio de un golpe de estado. Desde ese momento, el régimen militar, que se autodenominó “Proceso de Reorganización Nacional”, llevó adelante una política de terror. La “desaparición”, forma predominante a través de la cual se ejerció la represión política, afectó a 30.000 personas de todas las edades y condiciones sociales que fueron sometidas a la privación de su libertad y a la tortura, y entre ellas a centenares de criaturas secuestradas con sus padres o nacidas en los centros clandestinos de detención a donde fueron conducidas las jóvenes embarazadas. [...] La Asociación Civil Abuelas de Plaza de Mayo somos una organización no-gubernamental que tiene como finalidad localizar y restituir a sus legítimas familias todos los niños secuestrados desaparecidos por la represión política, y crear las condiciones para que nunca más se repita tan terrible violación de los derechos de los niños, exigiendo castigo a todos los responsables.” (ABUELAS de Plaza de Mayo. Disponível em: <[http://www.abuelas.org.ar/institucional.php?institucional=historia.htm&der1=der1\\_hist.php&der2=der2\\_inst.php](http://www.abuelas.org.ar/institucional.php?institucional=historia.htm&der1=der1_hist.php&der2=der2_inst.php)>. Acesso em 13/03/2011) [Em 24 março de 1976, as Forças Armadas usurparam o governo constitucional, na Argentina, através de um golpe. Desde então, o regime militar, que chamava a si mesmo ‘Proceso de Reorganização Nacional’, levou adiante uma política de terror. O ‘desaparecimento’, forma predominante através da qual se exerceu a repressão política, afetou 30.000 pessoas de

de seus filhos e netos, durante o período da ditadura militar, na Argentina. Como afirma Taylor, cada “um, à sua maneira, usa a performance – entendida, aqui, genericamente, para incluir teatro, *performance art*, cabaret e intervenções políticas performáticas – como forma de contestar um contexto sociopolítico que é repressivo, quando não completamente violento. [...] A força desses trabalhos vem da urgência da intervenção.”<sup>522</sup>

Performances, entendidas como ritual cotidiano (e extracotidiano), político, jurídico, religioso, artístico, etc., estão sendo, continuamente, restauradas e restituídas, lançando mão de tradições sobrepostas e entrecruzadas, que trazem à tona questões humanas, crescentemente, permeadas pelas inovações técnicas e tecnológicas da era virtual.

### 3.2 – Experiências limítrofes

*Presença.  
Estar presente, durante longos períodos de tempo,  
Até que a presença se eleve e caia, do  
Material para o imaterial, da  
Forma para o disforme, do  
Temporal para o atemporal.*<sup>523</sup>

Alguns artistas se sobressaem, a partir das vanguardas norte-americanas dos anos de 1960, como símbolos da *performance art*. Por perceber, em suas obras, algo que passa pelo aspecto meditativo e transcendental da arte, pela extrema capacidade de concentração (que me remetem ao Zen) e pelo reducionismo formal, remontando ao aspecto lacônico e minimalista<sup>524</sup> do *haikai*, destacarei, neste tópico, as obras de Meredith Monk, Laurie Anderson, Marina Abramovic e Yoko Ono.

---

todas as idades e condições sociais, que foram submetidas à privação de liberdade e à tortura, incluindo centenas de criaturas raptadas com seus pais ou nascidas em centros clandestinos de detenção, para onde foram conduzidas as jovens grávidas. [...] A Associação Civil das Avós da Plaza de Mayo somos uma organização não-governamental, que tem como objetivo localizar e restituir a suas famílias legítimas todas as crianças desaparecidas sequestradas pela repressão política, e criar as condições para que nunca mais se repita uma violação tão terrível dos direitos das crianças, exigindo punição a todos os responsáveis.].

<sup>522</sup> “Each, in her own way, uses performance – broadly understood here to include theatre, performance art, cabaret, and political performance interventions – as a means of contesting a sociopolitical context that is repressive when not overtly violent. [...] The force of these works comes from urgency of the intervention.” (TAYLOR, 2003c, p. 3-4).

<sup>523</sup> “Presence. / Being present, over long stretches of time, / Until presence rises and falls, from / Material to immaterial, from, / Form to formless, from / Time to timeless.” (ABRAMOVIC, 2010, p. 138).

<sup>524</sup> O caráter de redução formal e repetição, que determina o minimalismo, pode ser exemplificado, dentro da órbita do teatro de vanguarda norte-americano, pela música quase hipnótica de Philip Glass, que compôs, entre

Meredith Monk (1942-), nascida em Nova York, vem realizando seus trabalhos em *performance art* há mais de cinco décadas. Segundo Goldberg, “uma performer visionária, compositora, coreógrafa, cineasta, cantora e dançarina, Monk tem, desde o princípio dos anos 60, ajudado a definir a vanguarda americana.”<sup>525</sup> Um de seus principais trabalhos, na década de 1970, foi *Quarry*, uma ópera que reconta a história das duas grandes guerras mundiais, sob a visão de uma criança norte-americana. O trabalho multimídia era formado por quarenta vozes, órgãos elétricos e gravações magnéticas, com as ações dos artistas (tais como varrer ou andar de bicicleta) precisamente orquestradas, junto com os sons.<sup>526</sup> Artur Sainer, autor de *The new radical theatre notebook*, reforçou a capacidade de Monk em transcender o horror do holocausto. Segundo Sainer:

Um dos mistérios da arte é sua capacidade de transformar a dor em conforto espiritual, de metamorfosear a angústia de acontecimentos terríveis em alegria impregnante e amparadora. Ao contrário da história, que mobiliza o passado e joga sobre ele uma faixa de luz, por vezes, ofuscantemente analítica, a arte força uma revivescência da experiência; trata-se de um outro tipo de análise, uma re-formulação das ações. Nesta re-forma, nós impregnamos as ações lembradas com nada menos do que a nossa humanidade, como quando estamos cuidando de um animal ferido ou nutrindo plantas, em uma caixa, na janela, com os impulsos do espírito sendo transmitidos através de nossos dedos. Deixamos de ser vítimas do passado e nos tornamos colaboradores, num movimento em direção à transcendência: no seu melhor, as ações lembradas são drenadas de um passado ruim para assumir a santidade, através da nossa representação.<sup>527</sup>

---

muitas outras, a trilha sonora de *Einstein on the beach*, ópera criada por Bob Wilson, em 1976. Sobre Glass, vejamos as palavras de Shank: “The usual predominance in Western music of melody and harmony over rhythm is reversed in the music of Glass. It is one of means of making the structure audible. But there are other techniques which serve to keep structure and process focus. He uses cyclic structures and an additive process. A musical phrase is repeated over and over, then it is changed slightly and repeated over and over again, and so forth. One is able to perceive the process. The form, created from structure and process, is the dominant content of the music as well as the opera as a whole.” (SHANK, 1988, p. 131) [A predominância habitual, na música ocidental, da melodia e da harmonia sobre o ritmo é revertida, na música de Glass. Trata-se de um dos meios de tornar a estrutura audível. Mas existem outras técnicas que servem para manter a estrutura e o processo em foco. Ele usa estruturas cíclicas e um processo aditivo. Uma frase musical é repetida várias vezes, e, então, é ligeiramente modificada, para ser repetida uma e outra vez, e assim por diante. É possível perceber o processo. A forma, criada a partir da estrutura e do processo, é o conteúdo dominante da música, bem como da ópera como um todo.].

<sup>525</sup> “A visionary performer, composer, choreographer, filmmaker, singer, and dancer, Monk has, since the early ‘60s, helped define the American avant-garde.” (GOLDBERG, 2004, p. 223).

<sup>526</sup> Cf. GOLDBERG, 2004, p. 71.

<sup>527</sup> “One of the mysteries of art is its ability to transform pain into spiritual comfort, to metamorphose anguish at horrendous events into a suffusing, succoring joy. Unlike history, which mobilizes the past and turns on it a sometimes dazzling analytic searchlight, art forces a reliving of the experience; it is another kind of analysis, a re-forming of actions. In this re-form we suffuse the remembered actions with nothing less than our humanity, much as if we were tending a wounded animal or nurturing plants in a window box when the impulses of the spirit are transmitted through our fingers. We have ceased to be victims of the past and have become collaborators in a move toward transcendence: At its best the remembered actions are drained of past evil and take on sanctity through our replaying.” (SAINER, 1997, p. 415).

A experiência mística e o clima de contemplação são elementos marcantes dos trabalhos de Monk, os quais criam, através dos movimentos dançantes, dos coros de vozes e da execução de música ao vivo, uma harmonia entre as vibrações sonoras e as organizações coreográficas, no espaço, proporcionando, aos artistas e ao público, uma sensação de enlevo. Em seu espetáculo mais recente, *Songs of ascension* (2009), fica explícita a concentração, a limpeza dos gestos e a postura meditativa que os performers adotam, em cena. De acordo com o *The York Times*, a música de Monk “mantém a sua flutuabilidade sedutora... [com sua] comovente paleta coreográfica.”<sup>528</sup> Inspirado em uma estrutura *sky-bound* (conectada com o céu), criada por Monk e Ann Hamilton, este espetáculo transforma o teatro (o prédio) numa espécie de “câmara de ressonância espiritual, envolvendo o público em um som contemplativo. Os performers dão corpo ao espírito flutuante, enquanto as imagens diáfanas bruxuleiam, nas paredes, enviando a alma coletiva para cima, em correntes melífluas de música.”<sup>529</sup>

A pesquisa multidisciplinar e o vigor concentrado de Monk, a meu ver, confluem com o Zen-Budismo, em sua busca pelo ritualístico, pelo atemporal e pelo equilíbrio (*dharma* – lei natural do Budismo). Para a artista, com efeito, sua arte seria “uma pesquisa do equilíbrio”<sup>530</sup>. É ela quem diz, em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 2008, na Oca, no Parque Ibirapuera, ao lado de Frans Krajcberg – escultor, fotógrafo e ecologista polonês radicado no Brasil, que se notabilizou pelas esculturas feitas de troncos retirados de áreas de queimada, principalmente da Amazônia: “Sinto que, conforme fico mais velha, desejo que cada obra em que trabalho seja também um processo contemplativo. É arte, mas é também um processo de contemplação, de perguntas que não têm resposta.”<sup>531</sup> Monk pontuou, também, naquela ocasião, que, em grandes metrópoles, como São Paulo e Nova York, onde a natureza ocupa, cada vez mais, um espaço menor, dentro da cidade, a paisagem acaba por se configurar sobre os rostos humanos.

A apologia da natureza (traço marcante da poesia *haikai*) é mais uma característica que Monk toma como referência, na concepção de seus trabalhos. A artista acredita que “está tudo interconectado. O que a arte pode fazer é manifestar nossas interconexões, nossa

<sup>528</sup> “Monk’s music retains its seductive buoyancy... [and her] choreographic palette is arresting.” (Cf. BAM NEXT WAVE, 2009, p. 11. [Catálogo].

<sup>529</sup> “[...] a resonant spiritual chamber, enveloping the audience in contemplative sound. Performers lend body to buoyant spirit as gossamer-like images flicker on the walls, sending the collective soul upwards on mellifluous currents of song.” (BAM NEXT WAVE, 2009, p. 10-11. [Catálogo]).

<sup>530</sup> MONK *apud* GUIMARÃES Neto. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473086.shtml>>. Acesso em 15/11/2010.

<sup>531</sup> MONK *apud* GUIMARÃES Neto. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473086.shtml>>. Acesso em 15/11/2010.

interdependência no mundo. Fisicamente, isso quer dizer que as árvores que caem na Amazônia afetam Nova York, Chicago, a Austrália... tudo.”<sup>532</sup> Ela rejeita, entretanto, fechar o seu trabalho no mundo dos conceitos, dissociando-o de qualquer ativismo. Conversando com Krajcberg, Monk compara as abordagens dos trabalhos de ambos:

Seu trabalho é sobre uma situação específica, mas o processo dessa situação se torna um protótipo de outros processos de destruição. Sinto-me próxima disso porque não é somente sobre destruição, mas sobre como a vida retorna. Em suas fotos, da destruição sai uma flor, a vida encontra seu caminho. São os ciclos. [Monk pergunta a Krajcberg:] Você acha que, quando as pessoas vêem suas obras, elas saem mudadas? [...] Seu trabalho é muito autêntico. É difícil pensar em que podemos fazer como artistas nesse mundo. Ao mesmo tempo, é preciso ser muito verdadeiro em relação a sua expressão, e sobre que tipo de verdade pode ser extraída daquela expressão. Eu, por exemplo, não sei se posso fazer um tipo específico de trabalho político. Meu trabalho sempre foi de coisas atemporais, de modo que minha expressão não é tanto um grito, mas uma canção de ninar, assim como o tempo é circular. E, sim, sempre há elementos que respondem ao mundo. Seu trabalho é mais direto, o meu é mais ‘redondo’.<sup>533</sup>

Para Monk, dentro da cultura atual, absolutamente contaminada pela velocidade e pelo excesso de informação, “o belo” pode interferir nos padrões habituais, tornando as pessoas cientes de suas próprias percepções, e fazendo com que elas pensem em questões sociais, ecológicas ou existenciais, concernentes ao aqui e agora. Nesse sentido, sua postura política vai totalmente contra a lógica de consumo do mercado, na qual tudo funciona apenas como um produto (como foi dito no tópico 2.2). Em suas palavras:

Nos EUA, tudo é *commodity*, incluindo arte. Uma pessoa meditando, uma imagem zen, e a pergunta: que carro devo comprar? É assim a propaganda. Tudo é uma questão de comprar. E minha atitude política como artista norte-americana é recusar-me a fazer isso. Tomar uma posição *anticommodity*, fazer obras que não possam ser *commodities*. O Brasil vive um tipo de confusão, os EUA vivem outro; mas é, basicamente, confusão. No budismo, um dos “venenos” é a confusão.<sup>534</sup>

Pode ser que este modo de pensar não chegue a pôr as pessoas em ação, mas Monk acredita que este seria o papel do artista, o qual deveria criar a partir de suas próprias experiências. Segundo ela, o que importa para o artista é “a autenticidade de sua existência. É como se ele tivesse de trilhar esse caminho, como se não houvesse outra possibilidade. Sua

<sup>532</sup> MONK *apud* GUIMARÃES Neto. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473086.shtml>>. Acesso em 15/11/2010.

<sup>533</sup> MONK *apud* GUIMARÃES Neto. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473086.shtml>>. Acesso em 15/11/2010.

<sup>534</sup> MONK *apud* GUIMARÃES Neto. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473086.shtml>>. Acesso em 15/11/2010.

arte tem de seguir sua verdade. Cada artista tem de procurar sua verdade, o que dar ao mundo, e seguir esse caminho.”<sup>535</sup> Como uma multiartista, ela aspira um outro caminho, uma sabedoria alternativa, que abra novas perspectivas e constitua novas relações entre os seres humanos e o mundo que os rodeia.

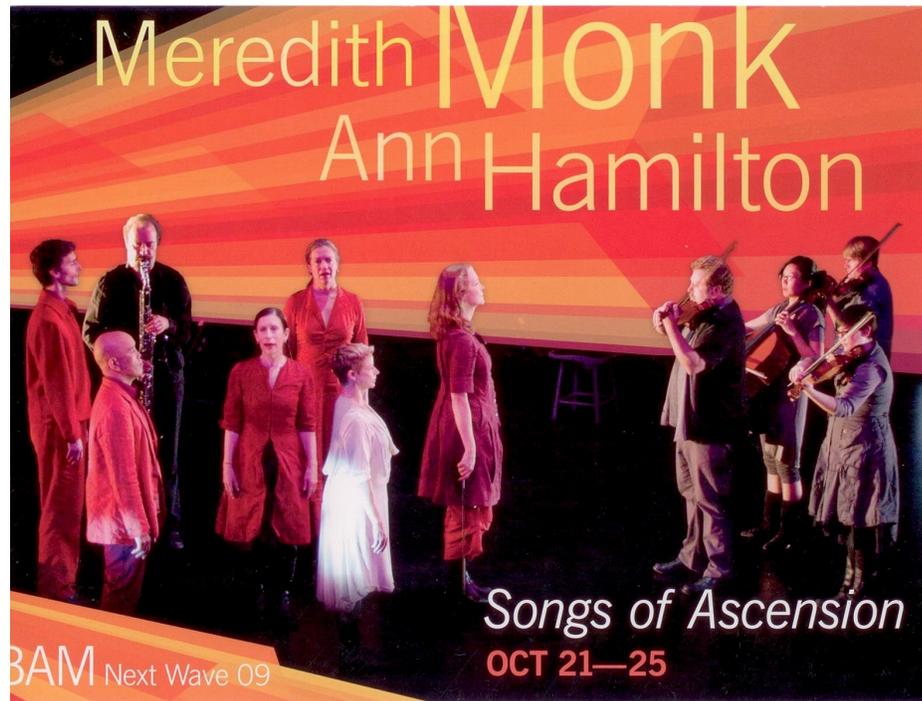


FIGURA 1 – Meredith Monk e Ann Hamilton, em *Songs of Ascension*. Fonte: Songs of Ascension. [Programa].

Outra instigante artista norte-americana é Laurie Anderson (1947-). A densidade de seu trabalho, muitas vezes, é alcançada através de movimentações simples, da repetição<sup>536</sup> de notas musicais e da distorção de sonoridades. Anderson faz uso da eletrônica, como um recurso de atualização, em suas performances. O traço, que se repete em muitos de seus trabalhos performáticos, seria um reflexo da própria época em que vivemos, esta era da eletrônica, da cibernética e dos aparelhos técnicos e tecnológicos, da virtualidade, das linguagens digitais. Cohen comenta: “Muitos artistas, como Laurie Anderson, usam

<sup>535</sup> MONK *apud* GUIMARÃES Neto. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473086.shtml>>. Acesso em 15/11/2010.

<sup>536</sup> Sobre este recurso, cito Cohen: “A *repetição* como elemento constitutivo talvez seja uma das características mais marcantes da *performance*. No uso dessa repetição busca-se um ‘efeito zen’, à medida que a fala continuamente repetida vai criando o som de um mantra, hipnótico, que conduz a outros estados de consciência [...]. Essa repetição provoca também uma emissão de mensagem subliminar, que irá ocasionar uma cognição diferente por parte do receptor. [...] [Ela] não se dá só no nível de palavra, mas também de imagens [...]” (COHEN, 2002, p. 74).

microfones e nunca passou pela cabeça deles a preocupação de impostar a voz e de usar todos esses recursos que o teatro considera axiomáticos.”<sup>537</sup>

Apesar de o uso de novas tecnologias ser uma forte característica de certo tipo de performance, parece-me interessante registrar que não se trata de uma particularidade apenas da *performance art*. Como aponta Ana Bulhões, “as artes cênicas e as tecnologias não são pares antagônicos. [...] Artes ditas utilitárias sempre acompanharam as transformações da cena, para possibilitar a criação de efeitos especiais, a reforçar a ilusão teatral.”<sup>538</sup> Já foi dito, aqui, que a arte performática não se preocupa em reforçar o ilusionismo de uma “representação da realidade”, algo que, no teatro, torna a ação verossímil, a partir do pacto de crença que se estabelece entre ator e espectador. Na performance, de fato, na maioria das vezes, o artista não se propõe a representar um outro personagem, mas a ser ele próprio a sua obra. O trecho de Bulhões sugere a presença de uma ilusão criada por maquinarias, cenotécnica, efeitos de iluminação e som, ou seja, de técnicas cada vez mais sofisticadas, que foram e vêm sendo utilizadas para fins inúmeros, tanto no teatro como em outros campos das artes e das ciências. De acordo com Jean-Jacques Roubine,

Do século XVI aos nossos dias, o espaço cênico foi entregue a técnicos de um virtuosismo muitas vezes admirável e ocupado por cenários que obedeciam a todas as leis do ilusionismo óptico e acústico. Cada geração empenhou-se ferozmente em encurralar tudo aquilo que pudesse deixar aparecer o *teatro*, melhorando mais e mais a técnica do disfarce enganador.<sup>539</sup>

No caso de Anderson, o “disfarce”, por assim dizer, passa por outras vias. A artista não “encarna um personagem”, dentro de um universo dramático definido. Ela se torna, antes, uma figura plástica, que, através de sons, imagens e instrumentos, realiza uma arte performática atravessada pelo corpo<sup>540</sup>, por instalações (bi e tridimensionais), fotografias, pinturas, desenhos, vídeos, filmes, etc. Ultrapassando as linhas de fronteiras entre uma arte e outra, e entre vida e arte (para ela, coisas indissociáveis), Anderson se envereda por várias esferas, como a música, a literatura, o cinema, o vídeo, para dar forma à sua poética. Em suas performances, é de se destacar o lugar privilegiado da palavra: “Letras, palavras, frases são

<sup>537</sup> COHEN, 2002, p. 44.

<sup>538</sup> BULHÕES-CARVALHO, 2010, p. 1. Disponível em: <<http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Ana%20Maria%20de%20Bulh%5es-Carvalho.pdf>>. Acesso em 05/01/2011.

<sup>539</sup> ROUBINE, 1998, p. 120.

<sup>540</sup> Acerca das funções do corpo, no trabalho em questão, leia-se o seguinte trecho: “Em seus trabalhos, Laurie Anderson conjuga diversas funções ao corpo: suporte, meio de trânsito sonoro, receptor de sensações e pensamentos, emissor de emoções e ideias – o corpo é figura e fundo, isto é, ele é o protagonista das ações tanto quanto apenas um meio de receber ou reenviar alguma outra coisa.” (Cf. I IN U / EU EM TU, 2010. [Programa]).

TRANS-FORMAS, pois seus significados e associações podem ir além de sua forma, ou seja, se transFORMAr, de acordo com aquele que se encontra com elas, artista e público.”<sup>541</sup> Marcello Dantas, curador da exposição I IN U / EU EM TU, realizada de outubro a dezembro de 2010, em São Paulo, assim vê a obra da artista:

Das montanhas e ilhas do Japão em *Hidden inside mountains*, os Estados Unidos como lugar e como signo em *United States, homeland* e *Home of the brave*, das ruas e praças de Sevilha em *Carmen*, do Tibet de sua meditação e até seus voos panorâmicos de asa-delta no Rio de Janeiro, sua obra capta de forma singular o espírito nômade de nossos tempos.<sup>542</sup>

No início de sua carreira, Laurie Anderson estudou e tocou violino<sup>543</sup>, na Orquestra Sinfônica Jovem de Chicago, formando-se, mais tarde, em Artes visuais e escultura. Em seus trabalhos, ela procura explorar a ideia de “esculturas sonoras”, visando a atingir o espectador tanto pela visão como pela audição, como o fez, por exemplo, em *O Superman* (1981), obra que mistura poesia, música e projeções. Em uma de suas primeiras performances, *Duets on Ice* (Duetos sobre o gelo), criada em 1975, a artista usava um violino com um amplificador dentro, o qual executava uma música previamente gravada. Simultaneamente à gravação, ela tocava o mesmo instrumento, ao vivo, sobre um par de patins congelados. Anderson reapresentou esta performance, na abertura oficial da referida exposição, em São Paulo, explicando o porquê do uso dos patins congelados: “Como a parte gravada do dueto é um *looping* sem fim, necessitava dar um fim ao concerto. Assim, decidi calçar um par de patins de gelo, com suas lâminas congeladas em um bloco de gelo. Quando o gelo derrete, o concerto termina”<sup>544</sup>. Isto, sem dúvida, teria muito a ver com a aleatoriedade e com o indeterminismo, vistos, anteriormente, em Cage.

<sup>541</sup> Cf. I IN U / EU EM TU, 2010. [Programa].

<sup>542</sup> Cf. I IN U / EU EM TU, 2010. [Programa].

<sup>543</sup> A relação da artista com o violino viria a adquirir um caráter bem particular: “Na atualidade, Laurie Anderson apresenta ao mundo outra maneira de explorar musicalmente o instrumento: equipou um violino com pedais de guitarra, produzindo sonoridades jamais imaginadas, transmitindo diferentes e novas sensações.” (Cf. I IN U / EU EM TU, 2010. [Programa]).

<sup>544</sup> PRECURSORA da arte multimídia, 2010. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2010/10/12/precursora-da-arte-multimidia-laurie-anderson-expoe-trabalhos-no-ccbb-sp.jhtm>>. Acesso em 10/11/2010.



FIGURA 2 – Laurie Anderson, em *Homeland*. Fonte: ART: 21. Disponível em: <[http://blog.art21.org/wp-content/uploads/2008/03/laurie\\_anderson.jpg](http://blog.art21.org/wp-content/uploads/2008/03/laurie_anderson.jpg)>. Acesso em 05/01/2011.

A pesquisa de Anderson, em meios múltiplos de atuação, escapa a categorizações, encontrando-se em estado de permanente mutação, tendo como marcas a transitoriedade (passagem livre de um ponto a outro), o deslocamento (os lugares não são pontos de permanência) e a contaminação (objeto, discurso, tecnologia, etc. se interpenetram). O processo de interação artista/obra é notável, em seus “quadros tecnológicos”, nos quais imagens, canções, dança, cinema e teatro se encontram sincronizados. De acordo com Arnold Aronson,

As performances de Anderson expõem múltiplos sistemas de signos, que são apresentados, por vezes, em justaposições concorrentes, sem o esforço de conciliação ou resolução. [...] Laurie Anderson conseguiu enxertar a performance de vanguarda dentro do meio máximo da cultura *pop*, seguindo os passos do grupo de rock Velvet Underground, associado a Andy Warhol, e estabelecendo as bases para grupos de rock minimalistas, como o Talking Heads.<sup>545</sup>

Os trabalhos de Monk e Anderson podem ser pensados como multidisciplinares, uma vez que promovem o encontro entre as artes, mantendo, ao mesmo tempo, a *performance art* num nível de excelência que não se perdeu, ao longo das últimas quatro décadas. Suas obras se atualizam, em novas práticas artístico-tecnológicas, que preservam o campo da arte como um lugar de provocação de outras possibilidades de percepção e recepção, as quais não

<sup>545</sup> “Anderson’s performances present multiple sign systems, which are presented in sometimes competing juxtaposition, with no attempt at reconciliation or resolution. [...] Laurie Anderson succeeded in grafting avant-garde performance onto the ultimate pop-culture medium, following in the footsteps of the Andy Warhol-associated rock group the Velvet Underground and laying the groundwork for such minimalist rock groups as Talking Heads.” (ARONSON, 2000, p. 178).

passam pela via da leitura lógica, mas pela da experiência estética, no seu sentido mais puro, de fruição e experimentalismo.

A terceira artista que destaco, no campo da *performance art*, é a iugoslava Marina Abramovic (1946-). Como uma das principais pioneiras do gênero, Abramovic nomeia a si mesmo a “avó da *performance art*”. Cito suas palavras:

Performance é uma construção mental e física, na qual eu entro, em frente a uma plateia, em tempo e lugar específicos. É aí que a performance realmente acontece; ela é baseada em valores de energia. É muito importante que um público esteja presente; eu não poderia fazê-lo secretamente; isto não seria performance. Nem eu teria a energia para fazê-lo. Para mim, é crucial que a energia venha realmente do público e se traduza através de mim – eu a filtro e a deixo ir de volta para a plateia. Quanto maior o público, melhor a performance, porque há mais energia com a qual eu posso trabalhar. Não se trata apenas de emoções. [...] A performance é realmente sobre a presença. Se você escapar da presença, sua performance desaparece. É sempre você, a mente e o corpo. Você tem que estar no aqui e agora, cem por cento. Se você não está, o público é como um cão: eles sentem a insegurança. Então, eles simplesmente o abandonam.<sup>546</sup>

O fato de ter vindo dos Balcãs influenciaria toda a trajetória de vida e a performance de Abramovic. Aquela região, diz ela, é como uma ponte que liga o Oriente ao Ocidente. Para a artista, “na ponte, há sempre ventos, e talvez seja por isso que sempre aconteceram guerras, por isso que se tem uma área tão instável.”<sup>547</sup> Segundo Jovana Stokic, esta imagem seria mesmo “central para explicar os Balcãs – a ponte entre o Oriente e o Ocidente”, como um “entre-lugar que está onipresente na obra de Abramovic.”<sup>548</sup>

Marina Abramovic herdou de seus pais (ativistas políticos, que, ao lado de Tito, lutaram contra o nazismo, durante a Segunda Guerra Mundial) o rigor utilizado para desenvolver uma trajetória radical, cheia de riscos, sacrifícios e rebeldia. Acreditando no poder de transformação da vida pela arte, ela tomou, como base para suas performances, os paradoxos que caracterizaram suas relações familiares, envolvendo líderes da Igreja Ortodoxa

<sup>546</sup> “Performance is a mental and physical construction that I step into, in front of an audience, in a specific time and place. And then the performance actually happens; it’s based on energy values. It is very important that a public is present; I couldn’t do it privately; that wouldn’t be performance. Nor would I have the energy to do it. For me it is crucial that the energy actually comes from the audience and translates through me – I filter it and let it go back to the audience. The larger the audience, the better the performance, because there is more energy I can work with. It’s not just about emotions. [...] The performance is really about presence. If you escape presence, your performance is gone. It is always you, the mind, and the body. You have to be in the here and now, one hundred percent. If you’re not, the public is like a dog: they sense the insecurity. Then they just leave.” (ABRAMOVIC, 2010, p. 211).

<sup>547</sup> “On the bridge, there are always winds, and maybe that’s why there have always been wars, why it has been such an unstable area.” (ABRAMOVIC *apud* STOKIC, 2010, p. 23).

<sup>548</sup> “The bridge metaphor is central for explaining the Balkans – the bridge between East and West reveals the Balkan experience of in-betweenness that is omnipresent in Abramovic’s work.” (Cf. STOKIC, 2010, p. 23).

Cristã e heróis nacionais comunistas. Para Stokic, a mensagem da artista estaria muito ligada à ideia de que é possível “renunciar e envergonhar-se de uma herança qualquer”, mas “não se pode escapar ao peso do próprio passado”. É este ônus o que, em última análise, poderia “ser transformado em existência artística autêntica [...]”<sup>549</sup> O conjunto de sua obra explicitaria muito bem a ausência de delineamento entre arte e vida.

Tendo iniciado seus estudos em pintura, já nos anos de 1960, Abramovic começou a praticar suas experimentações, em instalações e performances. Em 1973, realizou a performance *Rhythm 10*, na qual colocava a mão no chão, e, rápida e repetidamente, atingia os buracos entre os dedos, com uma faca. Cada vez que ela se cortava, trocava de faca. Depois de usar todas as facas, ela repetia a performance, golpe a golpe, deixando o chão todo ensanguentado.<sup>550</sup> Em 1974, a artista criou *Rhythm 5*, *Rhythm 2*, *Rhythm 4* e *Rhythm 0*. Nestes trabalhos, marcados por certa negligência física e por uma intensa capacidade de concentração, Abramovic usava o próprio corpo como uma experiência. Em *Rhythm 0*, por exemplo, ela colocou 72 objetos – incluindo uma vela, uma rosa, um bisturi, alguns pinos e uma arma – em uma mesa, convidando os membros da audiência para aplicá-los ao seu corpo, da maneira como eles quisessem, de forma que ela se submetesse, sem resistência, ao desejo do público, durante seis horas. “Eu sou o objeto”<sup>551</sup>, ela disse. Isto provocou conflitos, dividindo as pessoas que queriam atacá-la e aquelas que queriam protegê-la. O importante para ela, então, era que o público fizesse parte da performance, alimentando a sua energia, numa dinâmica que ela ainda adota para si, até os dias de hoje.

Um acervo grandioso dos trabalhos de Marina Abramovic compôs a retrospectiva realizada na exposição *The Artist Is Present*, no *The Museum of Modern Art* (MoMA), em Nova York, no primeiro semestre de 2010. Segundo o diretor do MoMA, Glenn D. Lowry, seria preciso saber quatro coisas essenciais sobre a artista:

Primeiro, e o mais importante, é a sua presença física. Ela é uma figura impressionante, alta e elegante, com uma voz rica e imponente, que pode se tornar delicada e vulnerável, em um instante. Em segundo lugar, nascida em Belgrado, ela é um produto da Iugoslávia. Seus anos ali moldaram o seu caráter; boa parte de sua força vem de ela ter sido uma criança de pais que lutaram com Josip Broz Tito, em circunstâncias brutalmente difíceis. Em terceiro lugar, ela não tem medo e lida com o inesperado com um equilíbrio e uma calma que são o resultado de anos de treinamento físico e mental. ‘Não se preocupe, eu sou da Iugoslávia e estou habituada a

<sup>549</sup> Cf. STOKIC, 2010, p. 25. Os trechos citados são retirados da seguinte passagem: “One can renounce and be ashamed of such or any other heritage, with the subtext that one cannot escape the weight of one’s past. Yet, as her work demonstrated, this burden ultimately can be transformed into authentic artistic existence [...]”.

<sup>550</sup> Cf. ABRAMOVIC, 2010, p. 60.

<sup>551</sup> “I am the object.” (ABRAMOVIC, 2010, p. 74).

dificuldades técnicas’, diz tudo. [...] Em quarto lugar, Marina é profundamente generosa. Ela vive para partilhar conosco o que descobriu. Sua meta, em todas as suas performances, é criar algo especial para nós, seu público.<sup>552</sup>

O que aconteceu, no museu, foi uma mostra do conjunto da obra da artista, em que suas performances, realizadas nas últimas quatro décadas, foram “reperformadas”, por ela mesma e por outros jovens artistas, sob sua orientação. Para Abramovic, “reperformance” seria um novo conceito, que permitiria a performance permanecer viva, como forma de arte. Revisitar as obras, neste caso, não significaria apenas repetir a coisa original, mas repensar a maneira como ela pode ser refeita, em um novo momento. Como a performance desafia as categorizações, note-se, haveria uma certa incongruência em realizá-la dentro de um museu, porque os museus são lugares, justamente, de arquivamento, categorização e indexação. O corpo presente da artista, naquele espaço, contudo, acabaria por quebrar com a tradição dos objetos de arte arquivados. Quadros, esculturas, vídeos, escrituras e outras obras, nos museus, funcionam como arquivo/registo (Taylor, tópico 2.1), enquanto que a presença psicofísica, palpável, relacional dos artistas traz consigo a ideia de repertório.<sup>553</sup>

Esta exposição de/sobre Marina Abramovic durou onze semanas (de 14 de março a 31 de maio de 2010). Estavam, no MoMA, entre documentos e vídeos, reproduções, ao vivo, de

---

<sup>552</sup> “First and foremost is her physical presence. She is a striking figure, tall and elegant with a rich and imposing voice that can become gentle and vulnerable in an instant. Second, born in Belgrade, she is a product of Yugoslavia. Her years there shaped her character and much of her strength grows out of having been a child of parents who fought with Josip Broz Tito under brutally difficult circumstances. Third, she is fearless and deals with the unexpected with a poise and calm that are the result of years of physical and mental training. ‘Don’t worry, I am from Yugoslavia and I am used to technical difficulties’, says it all. [...] Fourth, Marina is profoundly generous. She lives to share with us what she has discovered. Her goal in all her performances is to create something special for us, her audience.” (LOWRY, 2010, p. 8).

<sup>553</sup> Como demonstra a reportagem *A rebel form gains favor. Fights ensure*. (Uma forma rebelde ganha proteção. Lutas asseguradas), de Carol Kino, no *The New York Times*, houve sempre uma certa resistência dos museus com relação à *performance art*, mesmo em se tratando do MoMA, “o templo do alto modernismo”. Eis um trecho do artigo: “As early as 1963 the museum showed at least a mild interest in the genre when it organized the off-site event “Push and Pull”, an “Environment” by Allan Kaprow in which visitors could rearrange two rooms of furniture (a joking homage to his former teacher, Hans Hoffman, who continually used the words push and pull in relation to painting). But often, performance at MoMA itself has consisted of unsanctioned protest actions against the museum. In 1969, for instance, the Guerilla Art Action Group removed Malevich’s “White on White” (1918) from the wall and replaced it with a manifesto. Also that year four members of that group stormed the lobby, held a wrestling match and fled, leaving behind a pool of animal blood and handbills demanding the resignation of all the Rockefellers from the museum board.” (KINO, 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>>. Acesso em 22/03/2010) [Já em 1963, o museu apresentou pelo menos um interesse leve no gênero, quando organizou o evento *off-site Push and Pull*, um *Environment*, de Allan Kaprow, em que os visitantes podiam reorganizar duas salas de mobiliário (uma divertida homenagem a seu antigo professor, Hans Hoffman, que sempre usava as palavras empurrar e puxar, em relação à pintura). Muitas vezes, entretanto, as performances, no MoMA, consistiram mesmo em ações de protesto, não sancionadas, contra o museu. Em 1969, por exemplo, o *Guerilla Art Action Group* removeu da parede *White on White* (1918), de Malevich, e o substituiu por um manifesto. Também naquele ano, quatro membros do grupo invadiram o saguão, realizaram uma disputa de luta e fugiram, deixando para trás uma poça de sangue animal e panfletos exigindo a demissão de todos os Rockefellers do conselho do museu.]

obras como *Luminosity* (1997) e *Imponderabilia* (1977). Na primeira, uma artista (que “reperformava” o original de Abramovic) ficava nua, assentada em um banco de bicicleta, dependurada, em uma parede da galeria, como se estivesse flutuando ou crucificada. Na segunda, havia duas pessoas nuas, uma em frente da outra, com um pequeno espaço entre elas, pelo qual os visitantes atravessavam de uma sala para outra. Originalmente, Abramovic e seu ex-parceiro, Ulay, ficavam nus, na entrada principal da *Galleria Comunale d'Arte Moderna*, em Bologna, forçando a passarem entre eles aquelas pessoas que quisessem entrar na galeria.

Marina se juntou ao artista alemão Ulay, Frank Uwe Laysiepen, em 1976. Eles se tornaram amantes e colaboradores, por doze anos, viajando por diversos lugares. Suas performances, gravadas em vídeo, eram tão agressivas quanto as da carreira solo de Abramovic. Em *Relation in space* (1976), eles colidiam seus corpos nus, andando pelo espaço; em *Breathing in/Breathing out* (1977), beijavam-se, ininterruptamente, por vinte minutos; em *Relation in time* (1977), sentavam-se de costas um para o outro, amarravam seus cabelos, entrelaçando-os, e permaneciam sentados, assim, por dezessete horas; em *Light/Dark* (1977), estapeavam-se, por vinte minutos; e em *AAA-AAA* (1978), gritavam um para o outro, até ficarem sem voz. Em *Rest energy* (1980), o casal se enfrentava com um grande arco e flecha, apontado para o peito dela. Abramovic segurava o arco, enquanto Ulay puxava a corda tensa, mirando a flecha no coração dela. Algumas destas e várias outras performances foram recriadas dentro do MoMA, por artistas orientados pela própria Abramovic.

No final da década de 1970, Marina e Ulay viajaram pela Europa, desenvolvendo suas performances, na maioria das vezes, sem ensaios prévios, sem fim previsto e sem repetição. Em *Three* (1978), por exemplo, os dois estão em um dado espaço, juntos com uma cobra. Eles assopram dentro de uma garrafa, produzindo um som constante, que é conduzido para a cobra, como uma vibração, através de um circuito de fios de aço. O animal, influenciado pela vibração sonora, escolhe uma das duas fontes para dela se aproximar. O final da performance é indefinido. Outro trabalho, entretanto, um de seus mais exigentes, *Nightsea Crossing*, envolveu tanto a preparação quanto a repetição. A performance consistia em que Abramovic e Ulay ficavam sentados, um em cada extremidade de uma mesa simples, de madeira, a se olharem nos olhos, durante horas, até que o desconforto físico ou a exaustão os forçasse a parar. Este trabalho possuía um caráter mais meditativo, persistindo na quietude e na resistência. Durante o tempo em que estavam sentados, os performers permaneciam em silêncio, sem comida e sem movimento. Sendo concebida para durar sete horas, o público nunca presenciava o seu início e o seu fim. Entre 1981 e 1987, o casal realizou esta

performance em dezenove museus diferentes, ao redor do mundo, inclusive no Brasil, na 18ª. Bienal de São Paulo, em 1985. Em 2010, a própria Abramovic reperformou *Nightsea Crossing*, no MoMA, mas, aí, foram as pessoas do público que tiveram a oportunidade de se sentar à sua frente, pelo tempo que quisessem (ou suportassem)<sup>554</sup>. A artista, então, bateu um recorde, permanecendo “exposta” por 716 horas. Arthur C. Danto destaca o jejum como uma técnica usada por Abramovic para atingir a purificação:

O jejum é parte da tecnologia do ritual de purificação, e era parte da prática dela e de Ulay iniciada no princípio dos anos 80. [...] Durante o período de seu noivado, eles estavam em uma busca constante de purificação. Isto mudou a percepção de um em relação ao outro. Deslocou-os, por assim dizer, para o interior de um modo de performance. Eu acho que, como resultado de seus anos com Ulay, o alcance deste modo recolocou o distúrbio como a meta da performance. Seus recursos foram a duração e a abstinência. Ela se permitiu água e sono. Dos artistas performáticos conhecidos por mim, a vocação de Abramovic tem um forte componente religioso.<sup>555</sup>

Estas performances adquiriram, ao longo da década de 1980, um destacado caráter de ritual religioso e teatro orientalista (por isso acho importante destacar o trabalho de Abramovic, aqui). A artista e Ulay passaram quase um ano morando com os aborígenes do deserto australiano, e visitaram mosteiros budistas, no Tibet, na Índia. Em 1983, no centro de uma grande cúpula de uma igreja luterana, em Amsterdã, eles realizaram *Conjunction*, para o qual convidaram um lama tibetano e um aborígine, tendo em vista performar com eles. Os quatro se sentaram, em silêncio, em torno de uma grande mesa redonda dourada, marcando as posições norte, sul, leste, oeste, por quatro dias, em sessões de quatro horas.

O palco final da fase de colaboração entre Abramovic e Ulay foi a Grande Muralha da China, em 1988. A partir de extremidades opostas da Muralha, eles caminharam um em direção ao outro, por três meses. A ideia original era que eles se casassem no momento do

<sup>554</sup> De acordo com a reportagem *Who's afraid of Marina?* (Quem tem medo de Marina?), de Randy Kennedy, no *The New York Times*, em 20 de março de 2010, o artista Paco Blancas, de Nova York, retornava todos os dias ao MoMA para ver Marina. Uma vez, ele permaneceu sentado por sete horas ininterruptas em frente a ela (durante todo o tempo da performance). Paco disse ao jornal que “Quando você se senta em frente a ela, e olha em seus olhos, você sente o público, mas você não o vê mais [...]. É quase como se você estivesse sozinho com ela nesse grande museu, que é como ser você mesmo uma parte da arte.” [“When you sit across from her, and look into her eyes, you feel the public but you don’t see them anymore [...]. It’s almost like you are alone with her in this big museum, which is like being a part of the art yourself.”]. (KENNEDY, 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/03/20/arts/design/20marina.html?sq=&st=nyt&scp=1&pagewanted=print>>. Acesso em 22/03/10).

<sup>555</sup> “The fasting is part of the ritual technology of purification, and it was part of her and Ulay’s practice beginning in the early 1980s. [...] For the duration of their engagement, they were in a constant pursuit of purification. It changed their perception of one another. It shifted them, so to speak, into a performance mode. I think that as a result of her years with Ulay, attainment of the performance mode replaced disturbance as the goal of performance. Its means were the duration of the performances and abstention. She allowed herself water and sleep. Of the performance artists known to me, Abramovic’s vocation has a strong religious component.” (DANTO, 2010, p. 34).

encontro, mas o governo chinês colocou tantos empecilhos, que, quando a aprovação foi liberada, eles estavam se separando. Então, o evento acabou por marcar o rompimento da relação.<sup>556</sup>

Na retomada da carreira solo, o conjunto de elementos radicais de experimentação, ligados à exploração dos limites do corpo e das possibilidades de controle da mente, permaneceram ativos, na performance de Abramovic. Em *Nude with skeleton* (2002-5), ela se deitava nua, sob um esqueleto, “animando-o” com o movimento de sua respiração. Em *The House with an Ocean View* (2002), realizado na *Sean Kelly Gallery*, em Chelsea, Nova York, a artista viveu, por doze dias, limitada a um espaço restrito, dividido em quarto, sala e banheiro, todo de madeira, elevado acima do chão, com escadas feitas de facas. Os degraus eram compostos de facões, o que reforçava ainda mais a impossibilidade de a artista sair dali. A parede da frente da construção era aberta, o que permitia que os visitantes assistissem ao ritual cotidiano de Marina, cujas ações eram a de se vestir, banhar-se, beber água, urinar e, em seguida, fazer o mesmo, novamente, de acordo com uma disciplina diária de regras. Klaus Biesenbach descreve algumas sensações que esta performance instigou, naquela altura, em Nova York:

Ao longo de cada dia ela se conectaria com as pessoas através do contato visual, permitindo que eles também se juntassem a ela, em uma intimidade única e momentânea. Iniciado apenas dois meses após os acontecimentos de 11 de setembro de 2001, o trabalho tocou nas ideias de meditação, reflexão e remorso. O vazio olhar fixo da artista foi um elemento forte da performance; um crítico observou que ela ‘claramente retira força dos visitantes da galeria... Às vezes, a atmosfera calma pode ser um pouco reverente demais; quando os espectadores se aproximam das plataformas, ela olha para baixo, diretamente em seus olhos... O ângulo de visão lembra retratos da Crucificação’.<sup>557</sup>

Um dos trabalhos mais dramáticos de Abramovic, nos últimos anos, foi *Balkan Baroque*, realizado na Bienal de Veneza de 1997. A artista passou quatro dias sentada em um porão sufocante, limpando uma pilha sangrenta de 1.500 ossos de vaca, enquanto cantava canções folclóricas de sua infância. A obra foi amplamente considerada como uma resposta dela à guerra, então em curso, em sua antiga pátria. *Balkan Baroque* foi reconstituída no

---

<sup>556</sup> A informação me veio por meio de uma aula aberta de Marina Abramovic, na *Tisch School of Arts*, em março de 2010.

<sup>557</sup> “Over the course of each day she would connect with individuals through eye contact, allowing them to join her in a unique, momentary intimacy. Started just two months after the events of September 11, 2001, the work tapped into ideas of meditation, reflection, and remorse. The artist’s empty stare was a strong element of the performance; a critic observed that she ‘clearly draws strength from the gallery’s visitors... At times, the hushed atmosphere can be a little too reverential; when viewers move close to the platforms, she stares down, directly into their eyes... The angle of sight recalls portrayals of the Crucifixion’.” (BIESENBACH, 2010, p. 17).

MoMA, com alguns dos seus suportes originais, com os ossos e um vídeo, mas sem a presença da artista. Não havia o cheiro e nem o local era um porão. A ‘recriação institucional’, portanto, acontecia de maneira um tanto fria, ainda que provocasse uma sensação de asco. Para Abramovic, este tipo de trabalho aproximaria as pessoas da própria dor, ajudando-as a enfrentar o medo, o que poderia levar à transformação:

Na vida cotidiana, estamos todos com medo da dor e da morte. A melhor maneira de nos libertarmos disto é confrontar o medo. Como nós, na vida, tentamos fazer somente as coisas que nós gostamos de fazer, eu considero esta a saída mais fácil, e não vejo nenhum progresso nela. Porque quando nós fazemos somente as coisas que gostamos de fazer, repetimos os mesmos padrões, várias e várias vezes, sempre cometendo os mesmos erros. Se optamos por fazer coisas de que temos medo, estamos entrando em uma ‘nova esfera de realidade’, em que nos confrontamos com a incerteza, a única coisa que pode nos dar uma oportunidade para transformarmos a nós mesmos.<sup>558</sup>

Em *Seven Easy Pieces* (2005), a artista recriou uma série de performances solo de figuras que admirava – Vito Acconci, Joseph Beuys, Bruce Nauman, Gina Pane e Valie Export –, no *Guggenheim Museum*. Na exposição do MoMA, assisti a um vídeo sobre este trabalho, no qual Marina falava sobre uma arte espiritual, capaz de explorar diversos ângulos e de reconstruir o próprio artista. Neste mesmo vídeo, ela aponta as razões que a levaram a fazer o seu tipo de performances: “Eu estava com raiva da MTV, do teatro, de filmes, de dança, do trabalho de outros artistas [...]. Eu pensava, você tem permissão, arte é vida; você paga por sua permissão; você tem que entender a ideia original; você tem que confiar no ímpeto original.”<sup>559</sup>

A reatuação e mostra das performances, no MoMA, funcionaram como uma forma de registrar trabalhos que poderiam se perder ou serem reapropriados por outras pessoas, no “território de ninguém” que é a performance. A missão da exposição era demonstrar ser possível a preservação da arte da performance (por princípio, efêmera), através de recriações, ao vivo, nos ambientes do museu. No sexto andar, onde acontecia a retrospectiva dos trabalhos, as reações dos visitantes eram de espanto e interesse. As obras das décadas passadas pareciam ainda novas, para o público, em geral, que se manifestava, curiosamente, através de risos nervosos.

---

<sup>558</sup> “In everyday life we are all afraid of pain and of dying. The best way to liberate ourselves from this is to confront the fear. As we in life try to do only things we like to do, I consider that the easy way out, and I don’t see any progress in it. Because when we only do things we enjoy doing, we repeat the same patterns over and over again, and we always make the same mistakes. If we chose to do things we are afraid of, we are stepping into ‘new sphere of reality’ in which we confront the uncertainty, which only one can give us opportunity to transform ourselves.” (ABRAMOVIC *apud* STOKIC, 2010, p. 27).

<sup>559</sup> A fala é do vídeo que faz parte da referida exposição, de 2010.

Para mim, a presença de Marina, sentada à mesa, com um vazio no olhar, numa situação cotidiana (mas deslocada do cotidiano), em um museu do porte do MoMA, como em uma exposição, já configurava, em si mesmo, um ato representativo de uma memória vivificada. As regras, com relação a esta performance (*Nightsea Crossing*) eram claras. O público não deveria se movimentar, nem falar, nem colocar as mãos sobre a mesa. Observei, então, diferentes reações. Algumas pessoas permaneciam sentadas, em frente à artista, por cinco minutos, outras foram capazes de ficar lá por sete horas (como foi registrado, anteriormente). No primeiro dia em que eu estive presente (voltei ao museu cinco vezes, durante o tempo da exposição), o primeiro homem que se sentou em frente à Marina permaneceu lá por uma hora. As próximas permaneceram em torno de vinte minutos, cada uma. Entre uma pessoa e outra, Abramovic apenas fechava os olhos e abaixava a cabeça, para se “recuperar”. No último dia em que eu estive lá, ela parecia tão cansada que se segurava na cadeira, chegando a se ajoelhar, no chão, no intervalo de troca das pessoas. Seu rosto, entretanto, não exprimia nenhuma emoção.



FIGURA 3 – Marina Abramovic, em *The Artist Is Present*. Foto de Roberson Nunes, captada no MoMA, de Nova York, em março de 2010.

Há muita indignação e protesto, no trabalho de Abramovic. O tom autobiográfico de sua obra, atravessada pelo seu *background*, ligado ao comunismo ortodoxo iugoslavo e à culpa cristã, está impregnado no conjunto de suas performances. Não se trata, contudo, de um

protesto panfletário, mas de um protesto da artista por ela mesma e por quem quiser acreditar que o que ela faz possa significar alguma coisa. O fato de sua arte ter existido, mais fortemente, dentro de um contexto internacional, nas décadas de 1960 e 70, no qual a *performance art* se estabeleceu como uma alternativa de crucial importância para artistas ousados e inconformados, não impede que permaneça como uma referência que atravessa o tempo. Foi isto o que se pôde conferir em *The Artist Is Present*, em 2010, e é a isto que Abramovic se dedica:

Em *The Artist Is Present* eu performo todos os dias, durante três meses. E eu gostaria, de alguma forma, de encontrar um sistema para que a performance se tornasse vida, para que se tornasse, realmente, apenas atemporal. Eu não quero uma audiência para passar o tempo comigo, a olhar para o meu trabalho; eu quero que eles estejam comigo e esqueçam o tempo. [Quero] Abrir o espaço e [permanecer] só naquele momento do aqui e agora, do nada, [em que] não há futuro e não há passado. Dessa forma você pode estender a eternidade. Trata-se de estar presente. Há tantas tradições diferentes de meditação em todo o mundo que estão preocupadas com esta questão: como entrar nesse momento do agora, que está sempre fugindo de nós.<sup>560</sup>

Assim como Marina Abramovic, Yoko Ono<sup>561</sup> realizou importantes performances, que foram também remontadas, ao longo das últimas décadas. Focalizarei, agora, o trabalho *Cut piece* (1964), como referência para abordar alguns aspectos que dizem respeito a esta tese.

---

<sup>560</sup> “In *The artist is present* I perform every day for three months. And I would like some how to find a system so the performance would become life. That it actually becomes just timeless. I don’t want an audience to spend time with me looking at my work; I want them to be with me and forget about time. [I want to] Open up the space and [be] just that moment of here and now, of nothing, [in which] there is no future and there is no past. In that way you can extend eternity. It is about being present. There are so many different meditation traditions all around the world that are concerned with this issue: how to get into that moment of now, that is always escaping us.” (ABRAMOVIC, 2010, p. 211).

<sup>561</sup> “Born 1933 Tokyo. A trained composer and musician, her studies included opera and German liader. Her compositions, such as *Voice Piece for Soprano* (1961), explore the formal and conceptual use of voice, undermining classical orchestral structure. Zen experience was evident in her earliest works, such as *Lighting Piece* (1955), and *Sweeping Piece* (1961-62). She became a member of Fluxus in the early ‘60s, exhibiting at Maciuna’s AG Gallery in New York, and organizing performances (1960-61) in her New York loft. Her pieces involve her audiences and bridged the world of performance and objects, such as *Painting Made to Be Stepped On* (1961), and *Cut Piece* (1964) in which viewers were invited to cut off her clothing. Her films and performances explored her fascination with looking, revealing, and being looked at, as in *Bottoms* (1966) and *Rape* (1969).” (GOLDBERG, 2004, p. 224) [Nascida em 1933, em Tóquio. Educada como compositora e musicista, seus estudos incluíram ópera e os liader alemães. Suas composições, como *Voice Piece for Soprano* (1961), exploram o uso formal e conceitual da voz, solapando a estrutura da orquestra clássica. A experiência Zen era evidente em seus primeiros trabalhos, como em *Lighting Piece* (1955) e *Sweeping Piece* (1961-62). Ela se tornou um membro do Fluxus, no começo dos anos 60, exibindo na Maciuna’s AG Gallery, em Nova York, e organizando performances (1960-61), em seu estúdio nova-iorquino. Seus trabalhos envolvem a audiência, atravessando os mundos da performance e dos objetos, como em *Painting Made to Be Stepped on* (1961) e *Cut Piece* (1964), em que o público era convidado a cortar suas roupas. Seus filmes e performances exploravam o fascínio de olhar, revelar e ser olhado, como em *Bottoms* (1966) e *Rape* (1969)].



Figura 4 – Yoko Ono, em *Cut Piece*. Fonte: IMAGINEPEACE. Disponível em: [http://farm4.static.flickr.com/3095/2892799120\\_ac83229f7b.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3095/2892799120_ac83229f7b.jpg). Acesso em jan 2011.

No dia 01 de fevereiro de 2010, presenciei *A Reinvention of Yoko Ono's Cut Piece*. Esta performance, como o próprio nome diz, uma reinvenção daquela criada por Yoko Ono, em 1964, aconteceu no *Washington Square Park*, em Greenwich Village, na cidade de Nova York. No trabalho, havia um performer vestido de terno, sentado, imóvel, com tesouras amarradas ao redor da sua cadeira e alguns bilhetes, com as seguintes instruções: “Cuidadosamente, corte um pequeno pedaço da roupa do performer. Leve este pedaço com você, como uma lembrança. Coloque a tesoura no chão, em uma nova posição.”<sup>562</sup> De início, observo dois aspectos gerais sobre este tipo de performance/intervenção no cotidiano. O primeiro é que o trabalho artístico chama a atenção dos passantes, mas não interfere diretamente no seu cotidiano, sobretudo, em se tratando de Nova York (um lugar onde shows e performances acontecem todo o tempo, em metrô, praças, ruas, etc.). O segundo diz respeito à maneira como as pessoas, que se aproximam, demonstram uma vontade de ver o performer desnudado, desprotegido. O performer permanecia imóvel. Tratava-se de um contato muito próximo dos outros com o seu corpo. A tesoura, um objeto ameaçador, representava determinado nível de risco, perigo, tendo em vista a possibilidade de alguma reação inesperada dos espectadores, que participavam da obra. Mesmo que as instruções estivessem ali, o performer, na rua, estava sujeito a qualquer tipo de intervenção do público.

<sup>562</sup> “Carefully cut off a small piece of the performer’s clothing. Take this piece with you as a souvenir. Place scissors on the ground in a new position.” (Orientação escrita, que estava ao lado do performer).



FIGURA 5 – Elliot Gordon Mercer, em *Reinvention Of Yoko Ono's Cut Piece*. Foto de Roberson Nunes, captada no Washington Square Park, em Nova York, em fevereiro de 2010.

Na tentativa de compreender como as outras pessoas viam aquele trabalho, passei a conversar, aleatoriamente, com quem estava ali, sobre o que estava acontecendo, recolhendo diferentes opiniões. Alguns comentários e reações me pareceram um pouco agressivos. Por exemplo, uma pessoa que cortava a roupa em grandes pedaços (não obedecendo às instruções) dizia a uma amiga: “Ele quis, agora eu vou cortar a roupa dele toda.” Eu a abordei e disse: “Mas está tão frio!”. Ela me respondeu: “Eu não me importo. Eu estou aquecida.” Uma estudante da *Tisch*, que estava ali, disse-me que aquela performance, para ela, remetia ao 11 de setembro, e que este tipo de trabalho teria a ver com a atual “deprecação” do corpo. Perguntei, ainda, a uma terceira pessoa o que ela achava daquilo, hoje em dia (tendo em mente que a performance se baseava em uma outra, realizada nos anos de 1960). Ela me respondeu que achava ser uma coisa diferente e interessante, porque era “uma tentativa dos artistas de se comunicarem com as pessoas que passavam por ali, uma forma de fazer as pessoas refletirem, hoje, sobre os possíveis significados daquilo, com referência ao passado”<sup>563</sup>.

Pude ver, em vídeo exposto no *P.S. 1 Contemporary Art Center*, em uma exposição permanente dedicada à *performance art*, o trabalho original de Yoko Ono. *Cut piece* foi realizado, pela primeira vez, em 1964, no *Yamaichi Concert Hall*, em Kyoto, no Japão. Depois, foi apresentado em Tóquio, Londres e Nova York, com diferentes repercussões – o que, diga-se de passagem, é inevitável para uma arte, inexoravelmente, atada à situação onde é produzida e onde é experienciada. Os críticos, ao longo dos anos, têm interpretado *Cut Piece* como um *striptease*, um protesto contra a violência e contra a guerra, e, ao mesmo tempo,

<sup>563</sup> Na ocasião, anotei tais comentários em meu caderno.

como uma obra feminista, contra o racismo e o sexismo. Ono, por sua vez, tem descrito seus trabalhos como *seeds* (sementes), ideias que germinam, ativadas, individual ou coletivamente, nas mentes e ações daqueles que as recebem. Para Goldberg, *Cut Piece* “foi um exemplo da habilidade de Ono para mover espectadores para ações surpreendentes, e, ao mesmo tempo, perturbar seus sentidos de si mesmos e dos outros.”<sup>564</sup> Em 2003, Ono refez esta mesma intervenção, no *Ranelagh Paris Theatre*, desta vez, não apenas como uma exibição artística, mas com a intenção de atingir a *mass media*, um grande número de pessoas, em resposta às mudanças políticas que tiveram lugar na esteira do 11 de setembro. Ono esperava que sua performance fosse renovar o movimento pela paz mundial, tão badalado nos anos de 1960, em uma escala global. Segundo os depoimentos que estão no vídeo, todavia, sua manifestação apareceu, ao redor do mundo, não mais que quinze minutos.

Penso que o ideal de paz, florescido nos anos de 1960, nos EUA, representado pelo movimento *hippie*, e em prol do fim da guerra no Vietnã, repercutiu historicamente, mas está localizado, especificamente, naquele momento (como foi dito em 3.1). Não se pode esperar que expressões como aquelas tenham o mesmo efeito, nos dias de hoje. O fato é que performances, na rua, ou mesmo em teatros que reivindicam posturas diferenciadas, clamando por uma posição mais humana (diante dos acontecimentos desumanos que caracterizam a violenta sociedade atual), muitas vezes, passam despercebidas, não se estabelecendo como uma quebra, realmente efetiva, no cotidiano. Isto, talvez, porque diante de um quadro real de crise (econômica, existencial, relacional, etc.), outros aspectos acabem por ser considerados mais graves e urgentes que qualquer intervenção artística. Por mais cruel que uma expressão de arte possa parecer, talvez ela não crie, no outro, um impacto tão forte que seja capaz de alterar a sua realidade. O que eu quero dizer é que pode ser que não haja uma expressão artística, pensada, construída, capaz de realizar uma repercussão tão forte a ponto de modificar os costumes e retomar um tipo de revolução comportamental, como a que foi realizada nos anos de 1960.

Os quinze minutos de Ono, entretanto, podem ser considerados, ainda, como uma chispa de esperança poética, que desencadearia uma importante reflexão em, pelo menos, algumas pessoas. Dentro de um coletivo que se nos apresenta cada vez mais massificado, e num mundo tão complexo e lotado de informações, dificilmente uma performance reflexiva estabelecerá uma conexão direta com um número muito grande de indivíduos. Pode ser, então, que o que reste aos jovens artistas e pesquisadores não sejam senão as microutopias, as

---

<sup>564</sup> “*Cut Piece*, was an example of Ono’s ability to move viewers to surprising actions, and at the same time disturb their sense of self and of others.” (GOLDBERG, 2004, p. 101).

quais funcionariam como pequenas intervenções, na realidade, e não como o que levaria a uma mudança de rota para toda a humanidade.

Da performance de Yoko Ono, outro aspecto que devo destacar (e que tem relação direta com esta tese) é o fato de ser inspirada numa relação entre poesia, espiritualidade e vulnerabilidade pessoal, em um diálogo que remete a uma lenda sobre o Buda:

A inspiração de Ono para *Cut Piece* foi a lenda do Buda, que renunciou à sua vida de privilégios para vagar pelo mundo, dando o que quer que fosse pedido a ele. Sua alma alcançou a iluminação suprema quando ele permitiu a um tigre que devorasse o seu corpo; e Ono viu paralelos entre a doação abnegada de Buda e a do artista. Ao abordar questões sérias – neste caso, o *voyeurismo*, a agressão sexual, a subordinação de gênero, a violação do espaço pessoal de uma mulher, a violência contra as mulheres –, Ono sempre encontrou meios para combinar a confrontação perigosa com a poesia, a espiritualidade, a vulnerabilidade pessoal e risos nervosos.<sup>565</sup>

Estes aspectos da obra de Ono teriam a ver com a impermanência, com a transformação e a efemeridade, presentes tanto na *performance art* como na cultura japonesa, especialmente, no *haikai*. Ono vê o artista como aquele que quer se dar, aquele que dá ao público o que este quer, e não apenas o que ele mesmo escolhe dar. Lembre-se, aqui, aquela pessoa, no rigoroso inverno de 2010, no *Washington Square Park*, que não teve escrúpulos em cortar agressivamente a roupa do performer, enquanto este permanecia imóvel. Sob a visão de Yoko Ono, o que mais importa é deixar que a arte se expresse por si, de modo que o artista seja apenas o seu instrumento, desprovido de vontade própria. Ela disse: “Eu sempre quis produzir trabalho sem ego. Eu tenho pensado nisso cada vez mais e o resultado disso foi *Cut Piece*.”<sup>566</sup> Mesmo que não se possa garantir a ausência de ego, em qualquer coisa que se faça, seria isto, de fato, o que o Budismo se empenha em pregar.

---

<sup>565</sup> “Ono’s inspiration for *Cut Piece* was the legend of the Buddha who had renounced his life of privilege to wander the world, giving whatever was asked of him. His soul achieved supreme enlightenment when he allowed a tiger to devour his body, and Ono saw parallels between the Buddha’s selfless giving and the artist’s. When addressing serious issues – in this case voyeurism, sexual aggression, gender subordination, violation of a woman’s personal space, violence against women – Ono invariably found means to combine dangerous confrontation with poetry, spirituality, personal vulnerability, and edgy laughter.” (CONCANNON. Disponível em: < <http://imaginepeace.com/archives/2680>>. Acesso em 01/02/2010).

<sup>566</sup> CONCANNON. Disponível em: < <http://imaginepeace.com/archives/2680>>. Acesso em 01/02/2010.

### 3.3 – *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio: uma performance poético-cênica, dentro do universo do haikai*

*Qualquer coisa que faça, faça-a com todo o seu ser.*<sup>567</sup>



FIGURA 6 – Roberson Nunes e Elisa Belém, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Foto de Glenio Campregher, captada na Avenida Brasil, em Belo Horizonte, em maio de 2006.

As reflexões teóricas dedicadas ao *haikai* e à performance serão, agora, concretamente ilustradas por meio de uma abordagem do processo de montagem e das apresentações de *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*<sup>568</sup>, que eu chamarei de uma performance poético-cênica. Através do diálogo entre minhas vivências como artista (e coordenador do referido trabalho) e os diversos tópicos aqui estudados – que constituem um recorte, pontual, do amplo perfil da arte e da teoria referentes ao *haikai* e à performance – pergunto como se

<sup>567</sup> BARBA, 1991, p. 56.

<sup>568</sup> *HAIKAI* estreou no 8º Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte / FIT-BH-2006, tendo sido apresentado em praças públicas da cidade. Em 2007, apresentou-se no Teatro Marília, dentro da programação do Verão Arte Contemporânea de BH; no 14º Festival Internacional de Teatro de Porto Alegre; e no 9º Festival de Teatro de Caxias do Sul – RS. No mesmo ano, foi premiado pela Caravana FUNARTE – 2007, para realizar apresentações no interior de Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Em 2008, integrou a programação do Circuito SESC de Artes – SP, tendo sido apresentado em dez cidades do interior do Estado de São Paulo. Em 2009, participou do XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis – RJ.

deu a transposição dos *haikais* japoneses, dos séculos XVII e XVIII, para esta performance poético-cênica, no Brasil dos anos 2000.

A ideia original de *HAIKAI*<sup>569</sup> nasceu a partir da iniciativa de três artistas: Marcelo Miyagi, Elisa Belém e eu. Reunimo-nos com a intenção de criar um espetáculo que investigasse interações<sup>570</sup> entre vídeo, literatura, teatro, dança e artes plásticas, priorizando o caráter imagético. Além do interesse por uma linguagem multidisciplinar, o grupo demonstrava uma inclinação para o universo oriental, com interesse específico pela cultura japonesa<sup>571</sup>. Sob estes princípios, sugeri a leitura de *haikais* japoneses. Já naquele momento, eu acreditava que a poesia *haikai*<sup>572</sup> poderia dar ensejo ao desenvolvimento de pesquisas interdisciplinares, que explorassem a percepção sensorial, sobretudo, a visual, encaixando-se no modo como se desejava conduzir o trabalho. Em um dos ensaios, Elisa Belém trouxe parte de suas anotações manuscritas, realizadas durante um encontro de meditação *zazen* (que ela realizou com o monge budista Napoleão, em Belo Horizonte, em maio de 2001), entre as quais se encontrava um *haikai* de Onitsura, assim traduzido para o português: *Salta uma truta / somente as nuvens / nadam no fundo do rio*<sup>573</sup>. Este poema seria a mola propulsora da pesquisa, em torno do conjunto poesia-imagem-cena-performance, que viria a ser desenvolvida durante todo o processo de criação do espetáculo.

A partir daí, diversos outros *haikais* japoneses seriam usados como inspiração para a montagem de *HAIKAI*. Os poemas se corporificaram, em gestos e ações, através da presença física dos performers (atores e músicos), dos aparelhos técnicos e de outros elementos envolvidos na complexidade do trabalho poético-cênico. Os criadores de *HAIKAI* se

<sup>569</sup> A partir de agora, usarei *HAIKAI*, em maiúsculas e itálico, sempre que me referir ao espetáculo: *HAIKAI - somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Quando me referir à poesia *haikai*, usarei a palavra em letras minúsculas. Ressalto que os *haikais* que motivaram a montagem de *HAIKAI* sempre foram os tradicionais, japoneses, dos séculos XVII e XVIII, e não outros, que vieram mais tarde a ampliar este universo poético de três linhas.

<sup>570</sup> Tais interações estão mesmo na ordem do dia, conforme nos mostra Veneroso: “Uma análise da arte atual tem, necessariamente, que levar em conta essa interação e, conseqüentemente, considerar o artista como um ‘sujeito em permanente crise e em permanente mutação’, como disse Roland Barthes; um ‘sujeito em processo’, nas palavras de Julia Kristeva. Nada mais é estanque e a interação entre as linguagens está se tornando cada vez mais complexa.” (VENEROSO, 2010, p. 35).

<sup>571</sup> O fato de Marcelo Miyagi ser um *sansei* (neto de japoneses), com fortes traços da cultura de seus ascendentes, contribuiu para a inclinação da pesquisa por essa via.

<sup>572</sup> Um *haikai*, como foi apresentado no primeiro capítulo do trabalho, é um poema conciso, que, através de três versos não rimados, aborda um tema simples, uma ideia ou um momento de transitoriedade, frequentemente ligados à natureza, com economia verbal e objetividade, privilegiando o recorte de uma imagem, como em uma fotografia, que revela um instante. Estas características o aproximam bastante de um tipo de performance de arte, cuja ênfase está no momento presente, na visualidade e na exploração das percepções sinestésicas, como acontece nos *Happenings*, predecessores da *performance art*, conforme se viu no tópico 2.4.

<sup>573</sup> O segundo e o terceiro versos desta tradução se juntaram à palavra *haikai* para dar título ao espetáculo. Franchetti, entretanto, fornece outras versões do original: *Salta uma truta / Movem-se as nuvens / No fundo do rio*. Mais literalmente, tem-se: *tobu ayu no* (a truta salta) / *soko ni* (no fundo) / *kumo yuku* (nuvens passam) / *nagare kana* (correnteza). (Cf. FRANCHETTI, 1996, p. 120).

aproveitaram, primordialmente, da potencialidade imagética das palavras, marca fundamental do *haikai*, para desenvolver o trabalho. Os poemas inspiraram diversos quadros cênicos, que foram, aos poucos, constituindo a organização do espetáculo, numa espécie de colagem<sup>574</sup>, procedimento muito utilizado na *performance art*. Um roteiro foi pensado, *a priori*, a partir da divisão entre as quatro estações do ano (conforme o calendário brasileiro), tomando como base a divisão da antologia de *haikais*<sup>575</sup>, organizada por Franchetti, e as considerações teóricas deste mesmo autor, segundo as quais:

As coletâneas de poesia japonesa costumam ser organizadas não por autor ou por período literário como a maior parte das nossas, mas segundo um critério sazonal, em que versos de vários poetas se agrupam para formar a secção correspondente a cada uma das cinco estações (incluindo aí o Ano Novo). Esse tipo de distribuição se baseia em uma longa tradição, que determina a ordem de sucessão dos fenômenos naturais, sua posição dentro de cada estação, e os estados de espírito a eles relacionados. Uma antologia assim organizada permite observar os vários aspectos naturais e emocionais ligados à alteração e sucessão das estações, aponta para a unidade básica da reação de pessoas de épocas, classes e regiões diferentes frente aos mesmos estímulos, favorece o gosto pela sutileza de expressão e facilita o uso de alusões.<sup>576</sup>

Nos *haikais* de Bashô, Buson, Issa e Onitsura, foram buscadas ações e imagens que potencialmente revelassem “estados de espírito”<sup>577</sup>, relacionados às alterações climáticas características de cada ciclo sazonal. Em nossa criação artística, perguntamos-nos, a partir de nossas próprias impressões, que sensações as mudanças das estações durante o ano poderiam provocar no cotidiano das pessoas. Dos *haikais* lidos, foram extraídas as referências que serviram de sugestão para a elaboração dos quadros cênicos. Aquele dedicado ao outono, por exemplo, originou-se do *haikai*: *Quando venta do oeste / amontoam-se a leste / as folhas mortas*<sup>578</sup>. Neste quadro, ou momento, da performance, os atores dançavam, numa

---

<sup>574</sup> De acordo com Renato Cohen, “um dos traços característicos da linguagem da performance é o uso da *collage* como estrutura. Isso se dando tanto na elaboração final do espetáculo quanto no processo de criação. [...] Atribui-se a ‘invenção’ da *collage* a Max Ernst, talvez tendo como inspiração a técnica dos *papiers collés*.” (COHEN, 2002, p. 60).

<sup>575</sup> O livro *Haikai: antologia e história* (FRANCHETTI, 1996), que contém os poemas que inspiraram o espetáculo *HAIKAI*, está dividido em cinco partes, quais sejam: Ano Novo, Primavera, Verão, Outono e Inverno. O organizador procurou, junto com Elza Doi, traduzir os poemas para o português, mantendo, sempre que possível, a forma (5-7-5) e o significado dos originais, levando-se em conta as regras do *haikai* (ver tópico 1.1 desta tese).

<sup>576</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 26.

<sup>577</sup> A arte japonesa é povoada pelos valores budistas, que primam pela interiorização, conforme sugere Oida: “As crenças japonesas tradicionais afirmam, na verdade, que em cada coisa reside um espírito.” (OIDA, 1999, p. 122). Trabalhar os estados de espírito em um espetáculo, entretanto, seria, no meu entender, explorar ambientes internos que se exteriorizam, deixando-se perceber, pelo espectador, através da ritualização da gestualidade dos artistas.

<sup>578</sup> BUSON *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 187.

movimentação circular, carregando sacos de linhagem cheios de folhas secas, que eram lançadas ao ar livre, espalhando-se pelo chão.



FIGURA 7 – A) Elisa Belém, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Foto de Glenio Campregher, captada na Avenida Brasil, em Belo Horizonte, em maio de 2006. B) Roberson Nunes, Marcelo Miyagi e Elisa Belém, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Foto de Ana Paula Brum, captada no SESC de Taubaté (SP), em novembro de 2008.

Esta ação transformava o ambiente, reproduzindo um efeito semelhante àquele bastante característico do outono, quando se pode observar um verdadeiro tapete de folhas secas, a cobrir o solo, debaixo das grandes árvores espalhadas pela cidade<sup>579</sup>. Com isto, visava-se a estabelecer a correlação e o entrecruzamento entre as percepções sensoriais (cheiros, sons, toques das folhas nas pessoas ao redor). Realçava-se, então, no espetáculo, o efeito sinestésico, naturalmente, inspirado na filosofia e nos princípios da poesia *haikai*. Como explicou Keene:

As imagens que empregava Bashô para captar o momento da verdade eram quase sempre de índole visual. [...] Mas Bashô não se apoiava exclusivamente em imagens visuais; o momento também podia ser percebido com qualquer dos demais sentidos. E, às vezes, os sentidos se confundiam uns com os outros, de modo surpreendentemente moderno: *O mar se ensombra / os gritos das gaivotas / são ligeiramente brancos.*<sup>580</sup>

<sup>579</sup> Tomou-se como referência, para a criação das cenas, os fenômenos naturais mais comuns, em cada uma das estações do ano, em Belo Horizonte.

<sup>580</sup> “Las imágenes que empleaba Bashô para captar el momento de la verdad eran casi siempre de índole visual. [...] Pero Bashô no se apoyaba exclusivamente en imágenes visuales; el momento podía percibirse lo mismo con cualquiera de los demás sentidos. Y a veces los sentidos se confundían unos con otros de un modo sorprendentemente moderno: *el mar se oscurece, / los gritos de las gaviotas / son ligeramente blancos.*” (KEENE, 1956, p. 56-57).

As palavras utilizadas no poema de Bashô, citado por Keene, mesclam cor e som, provocando sensações mistas, no leitor. Em *HAIKAI*, optou-se, na maior parte do tempo, pela exploração da sonoridade instrumental ou pelo silêncio, bem como pelo uso de materiais táteis, com vistas a atingir esta confluência sinestésica típica de alguns *haikais*, capazes de revelar impressões bastante concretas<sup>581</sup>. As palavras poéticas se concretizaram, no espetáculo, através de ações corporais, de sons de instrumentos musicais e da manipulação de objetos, por meio do que se deu a construção de imagens<sup>582</sup>. Não havia o pronunciamento de palavras. Optou-se, portanto, por não declamar<sup>583</sup> os *haikais*, mas traduzir sua materialidade através de outros recursos cênico-performáticos, o que sublinhou a escolha de trabalhar com a pesquisa de linguagem, ideia primordial do grupo de artistas envolvidos com a montagem<sup>584</sup>.

Apenas o *haikai* que está no subtítulo do espetáculo aparecia, de fato, em cena, reforçando as relações entre imagem e escrita<sup>585</sup>. Dois performers escreviam, concomitantemente, o poema, um em português e o outro em japonês, com grandes pincéis e tinta preta, em largos papéis brancos, desenrolados sobre o asfalto<sup>586</sup>.

<sup>581</sup> Como foi apontado por Fenollosa, “arte e poesia lidam com o concreto da natureza, não com séries de ‘particularidades’ isoladas, pois essas séries não existem.” (FENOLLOSA, 2000, p. 128).

<sup>582</sup> É interessante, neste ponto, trazer para o trabalho o comentário de Greiner sobre como Damásio pensa a questão da imagem: “Segundo Damásio, as imagens são construídas quando se mobiliza objetos (pessoas, coisas, lugares etc), de fora do cérebro para dentro e também quando reconstruímos objetos a partir da memória e da imaginação, ou seja, de dentro para fora. Palavras são organizadas no cérebro primeiramente como imagens verbais e, em seguida, como imagens não verbais, ou seja, conceitos. Qualquer símbolo que se possa conceber é uma imagem e há pouco resíduo mental que não se componha como imagem. Os sentimentos também constituem imagens, são as imagens somatossensórias que sinalizam aspectos dos estados do corpo. É bom notar que muitas imagens nem chegam a ser conscientes. Tudo isso é importante para entender como o que está fora adentra o corpo e como se dá a representação. Isso porque, para Damásio, representação é o sinônimo de imagem mental ou padrão neural. A questão é reconhecer que essas imagens, como toda representação, estão longe de parecer uma ‘cópia do real’.” (GREINER, 2005, p. 73).

<sup>583</sup> Se há um texto, no teatro performático, ele funciona muito mais como um pré-texto, um impulso criativo, do que como um elemento estrutural a ser reproduzido *ipsis litteris*, da maneira como fez ou faz o teatro ocidental tradicional.

<sup>584</sup> Este grupo de artistas se nomeou como o Coletivo Pulso. Foi composto por profissionais independentes das áreas de teatro, dança, música, literatura e vídeo, que se uniram no intuito de investigar diversas linguagens e realizar espetáculos de caráter performático, em espaços alternativos. Com a montagem e mais de quarenta apresentações de *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*, o *Pulso* alcançou pessoas de diversas áreas, idades e camadas econômicas, nos estados de MG, RJ, SP e RS.

<sup>585</sup> Após ressaltar que a escrita e a arte possuem estreitos vínculos desde a Pré-História até o final da Idade Média, Veneroso explica: “No Ocidente, foi somente a partir do final do século XIX e início do século XX que uma relação mais estreita entre imagem e escrita se restabeleceu, através do trabalho de poetas e artistas plásticos, que têm buscado reatar o vínculo primordial entre elas. Há um lugar fronteiro, limítrofe, onde imagem e texto se encontram, sendo que, ao mesmo tempo em que a escrita explora sua visualidade, a arte restitui à escrita sua materialidade, sua qualidade de ‘coisa desenhada’.” (VENEROSO, 2010, p. 42).

<sup>586</sup> Tomo como referência a primeira apresentação do trabalho, realizada em um quarteirão fechado da Avenida Brasil, em frente ao número 41, em Belo Horizonte, Minas Gerais.



FIGURA 8 – Marcelo Miyagi, Gregory Melo, Roberson Nunes e Sarasvat, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Foto de Glenio Campregher, captada na Avenida Brasil, em Belo Horizonte, em maio de 2006.

Apresentavam-se, então, naquele momento, dois idiomas, que se traduziam pela escrita. As letras em português e os ideogramas japoneses eram dispostos lado a lado. Desenhados, letras e ideogramas constituíam o efeito sensorial da leitura, para o que contribuía, igualmente, a textura dos materiais utilizados (rolo de papel, tinta, pincel) e os gestos ampliados dos atores<sup>587</sup>, com o seu objetivo de seduzir, no sentido de atrair a atenção daquele que observa, isto é, do espectador<sup>588</sup>. Uma relação múltipla, entre ação e percepção da ação, fazia-se presente, no ato de escrever em cena.

Especificamente sobre o ato da escrita japonesa com o pincel, Marinho descreve o seguinte, em *O cérebro japonês*:

A escrita feita com pincel possui um componente sinestésico muito forte, e um aspecto sensual importante, ligado à textura do papel e ao movimento do pincel sobre ele. Esta sensualidade está intimamente ligada à estética da caligrafia, aparecendo nitidamente no padrão dos golpes do pincel sobre determinada superfície. O processo está mais

<sup>587</sup> O gesto a que me refiro, aqui, naturalmente, difere de um gesto cotidiano, despreocupado da sua realização. Trata-se de um gesto preparado, treinado e repetido tecnicamente para ressoar ampliadamente, no espaço cênico. Como diz Oida: “[...] o corpo do ator é um ‘objeto’ que pode se fazer mais ressonante e significativo. Temos um corpo cotidiano que faz compras pela manhã e fica meio largado depois de uma refeição. Temos também um ‘objeto’ de representação que pode falar de outros níveis da experiência humana. Ao treinar o corpo, é importante lembrar que estamos treinando o ‘corpo do ator’, o qual é ‘maior’ e tem mais ressonância do que o ‘corpo cotidiano’.” (OIDA, 2001, p. 68-69).

<sup>588</sup> Pavis ressalta a ligação entre o gestual e o espectador: “O gestual (e mais geralmente toda a representação) não pode ser descrito como um objeto sem direção, sem vetorização – como um objeto pelo qual passam fluxos incontrolados de desejo; inversamente, a vetorização, a explicação e o encadeamento dos gestos que propõe a encenação são susceptíveis de serem interrompidos e contraditos a todo momento pelo olhar e a atenção do espectador.” (PAVIS, 2003, p. 88).

ligado a um desenho feito a tinta do que à simples reprodução de uma palavra falada. [...] A leitura da caligrafia japonesa torna-se, assim, uma experiência multidimensional, envolvendo nossa reação emocional aos caracteres escritos, aos seus sons, aos seus significados, à textura da superfície escrita e aos padrões abstratos, borrados pela tinta ao fundo da superfície escrita. Além disso, a leitura envolve uma sensibilidade dos movimentos do pincel e do caráter de quem os escreveu.<sup>589</sup>

A utilização dos rolos de papel para a escrita dos poemas criava um diálogo direto com as artes plásticas. Para além das inter-relações entre as artes, no campo da performance (ressaltadas no tópico sobre *performance art*), identifica-se, também, no espetáculo, uma relação parecida com aquela que o *renga* (estrofe encadeada precedente ao *haikai*, que se viu no tópico 1.1) estabelece com um tipo de composição artística denominada *emakimono*.<sup>590</sup> Através de uma visão poética, Keene faz uma comparação entre o *emakimono* e o *renga*:

Para traçar um paralelo tomado das artes plásticas, a estrofe encadeada poderia ser comparada com o rolo horizontal japonês (*emakimono*). Ao mesmo tempo em que desenrolamos, com a mão esquerda, um desses rolos, enrolamos, com a direita, uma parte de igual longitude. Não importa qual segmento do rolo vejamos a cada momento: sempre será uma bela composição, apesar de o rolo, se contemplado em conjunto, não oferecer mais unidade que aquela que nos pode oferecer a margem de um rio quando o percorremos num barco. A estrofe encadeada, quando superior, produz um efeito quase análogo.<sup>591</sup>

Em *HAIKAI*, o diálogo entre a poesia e as artes plásticas remete ao *emakimono*, que implica os elementos da natureza, não com base em uma preocupação estrita de reproduzi-los (posto que isso seria impossível), mas com a intenção de se produzir, artisticamente, “artificialmente”<sup>592</sup>, efeitos análogos aos da natureza. Lembre-se, com Keene, que, em um movimento cíclico, contínuo e transitório, não apenas a poesia<sup>593</sup>, mas o conjunto das diversas manifestações das artes japonesas<sup>594</sup> estão, constantemente, referenciadas na natureza.

<sup>589</sup> MARINHO Jr., 1989, não paginado.

<sup>590</sup> Cito Suzuki: “O *Emakimono*, misto de pintura, literatura e caligrafia em rolos, é característico de *Kamakurá*.” (SUZUKI, 1993, p. 16). *Kamakurá* é o período histórico japonês compreendido entre 1192 e 1333.

<sup>591</sup> “Para poner un paralelo tomado de las artes plásticas, la estrofa encadenada podría compararse con el rollo horizontal japonés (*emakimono*). Al mismo tiempo que desenrollamos con la mano izquierda uno de esos rollos enrollamos con la derecha una parte de igual longitud. No importa qué segmento del rollo veamos cada vez: siempre será una bella composición, a pesar de que el rollo, si se le contempla en conjunto, no ofrece más unidad que la que pueda ofrecernos la ribera de un río cuando lo recorremos en lancha. La estrofa encadenada, cuando mejor, produce un efecto casi análogo.” (KEENE, 1956, p. 53).

<sup>592</sup> Oida é quem diz: “Arte é artifício, e nunca o artifício poderá ultrapassar a beleza natural [...]” (OIDA, 1999, p. 159).

<sup>593</sup> São palavras de Suzuki: “Bashô era um poeta da natureza, como o são quase todos os poetas orientais.” (SUZUKI, 1976, p.10).

<sup>594</sup> Quando se fala em arte japonesa, é preciso levar em conta os vários séculos de uma tradição cultural, atravessados pelo Zen-Budismo, pela postura guerreira dos samurais, pela divinização dos imperadores, pela ditadura militar feudal dos xogunatos e pela abertura da Era Meiji (conforme vimos no capítulo 1 do trabalho).

Destaco, mais uma vez, que há mesmo uma relação importante entre as artes nipônicas e os princípios do Budismo e do Zen<sup>595</sup>. Desde a antiguidade, a arte é, para os japoneses, antes de tudo, um caminho para a eternização, através da elevação do espírito. Como foi dito, anteriormente, no tópico 1.3 da tese, o Zen-Budismo teria como base a efemeridade, a impermanência do eu, do ego e do corpo, sendo este último concebido como algo que sofre e é frágil. Conforme o ator Yoshi Oida, “o corpo físico não passa de uma estadia temporária e de uma ilusão.”<sup>596</sup> Sob esta mesma filosofia, Eico Suzuki reafirma a crença de que “a sabedoria não se fiará num corpo tão inconstante. [...] Este corpo é como nuvens leves, movimenta-se incessante. Este corpo é como relâmpago, não tem pouso estável.”<sup>597</sup>

Estes conceitos podem ser localizados em *HAIKAI*, onde a expressão artística não se fixava apenas no corpo físico. Pode-se afirmar que, no espetáculo, havia um campo energético de atuação (lembro do teatro de energias, a que se refere Lyotard), em que se dava um prolongamento das ações, um expandir dos sentidos, provocado pela qualidade de movimento que se trabalhava, com a intenção de ir mais além da matéria (dos corpos, dos objetos). Tal concepção funcionava como impulso criativo e de atuação, que não se condicionava, entretanto, à interpretação de um personagem teatral.

Embora *HAIKAI* esteja, aqui, sendo visto, particularmente, sob a égide da performance, seria possível estabelecer uma relação entre alguns elementos que o constituem e o teatro clássico japonês, através de estudos sobre o Nô – o qual merecerá, a seguir, alguns comentários mais detalhados. O princípio de expansão de energia dos gestos dos performers, no tempo e no espaço, por exemplo, estaria presente, tanto no Nô, quanto na performance minimalista de *HAIKAI*. Segundo o teatrólogo Eugênio Barba,

Para qualquer ação o ator Nô utiliza mais do que o dobro da energia necessária para fazê-la. De um lado, o ator projeta uma quantidade de energia no espaço, de outro, ele retém mais que o dobro dentro dele, criando uma resistência à ação no espaço. A energia no tempo é assim manifestada por meio de uma imobilidade que é atravessada e carregada por uma tensão máxima. É uma qualidade especial de energia que não é necessariamente o resultado de um excesso de vitalidade ou deslocamentos do corpo. Nas tradições orientais o verdadeiro mestre é o que está ‘vivo’ nessa imobilidade.<sup>598</sup>

---

<sup>595</sup> Cito Eco: “O budismo Zen ultrapassa os limites do ‘fenômeno de costume’, pois representa uma especificação do budismo que mergulha suas raízes nos séculos e que influenciou profundamente as culturas chinesa e japonesa; basta pensar que as técnicas da esgrima, do tiro com arco, as artes do chá e do arranjo de flores, a arquitetura, a pintura, a poesia nipônica sofreram a influência dessa doutrina, quando não constituíram sua expressão direta.” (ECO, 1986, p. 205).

<sup>596</sup> OIDA, 1999, p. 158.

<sup>597</sup> SUZUKI, 1977, p. 26.

<sup>598</sup> BARBA, 1995, p. 88.

O teatro Nô, desde o seu início até os dias de hoje, está, de fato, ligado aos conceitos do Budismo e do Xintoísmo.<sup>599</sup> Lembre-se que, ao lado dos preceitos do Xintoísmo, é o Zen que vai se configurar como a religião dos guerreiros (*bushidô*: arte do guerreiro, ou caminho do *bushi*, o mesmo que samurai), como a expressão búdica própria do Japão.<sup>600</sup> O Nô é contemporâneo, não apenas do Zen, mas do *ikebana* (arranjo das flores), da *tchanoïú* (cerimônia do chá), do *sumiê* (pintura monocromática). Oida confirma que na “pintura zen e no teatro *nô*, a interpretação é fruto de uma seleção rigorosa e da implacável eliminação de tudo o que não for essencial.”<sup>601</sup> É neste sentido que as artes se coadunam, a experiência Zen contribuindo com os artistas do Nô, representando uma marca fundamental neste tipo de teatro, conforme aponta Oida:

Uma boa interpretação teatral é mais ou menos o equivalente a uma prática zen, como havia assinalado o primeiro grande mestre do teatro *nô*, Zeami (que viveu e escreveu sobre teatro no final do século XIV e início do XV): ‘Quando nos concentramos corretamente, atingimos um estado em que podemos voar.’ Esse estado interior aproxima-se daquele que caracteriza a experiência zen. Não se trabalha mais no tempo e espaço comuns, mas numa outra esfera, regida por outras leis.<sup>602</sup>

O Nô, com toda a herança da cultura clássica japonesa, influenciaria toda manifestação artística que viria depois dele, nos campos da literatura, da música, da dança, do teatro, etc. Posto que o Nô é “a arte de se obter o máximo de significação, com o mínimo de expressão”<sup>603</sup>, ele influenciou, naturalmente, na poesia *haikai*. Conforme explica Eico Suzuki: “Nas letras, o haikai e o sênriu – haikai satírico – bebem nas fontes de Nô e Kiôguem. O poeta Bashô mostra, nitidamente, bases do teatro em sua obra, assim como os livros e revistas populares de Edo.”<sup>604</sup>

O Nô é uma forma própria do teatro japonês medieval, que tem suas raízes no *Sangaku*, levado da China para o Japão, por volta do século VIII. O *Sangaku* passa a ser chamado *Sarúgaku*, nome de significado muito amplo, que indica uma prática aberta à dança, ao canto, a diálogos, a acrobacias, imitações, etc., representada em festas, na cidade, para

<sup>599</sup> Esta ligação fica clara no depoimento de Oida sobre uma oficina teatral que realizou em 1981: “Chamava para essas oficinas monges japoneses budistas e xintoístas, a fim de iniciar atores e dançarinos europeus em certas disciplinas físicas e mentais próprias dessas duas religiões.” (OIDA, 1999, p. 75).

<sup>600</sup> Suzuki afirma: “As escolas de *Zen* – de Esforço Próprio de Vontade – têm papel inigualável na cultura do Japão pois coadunam com a psicologia nipônica: entram direto em seu objetivo, a concentração. [...] Zeami Motokiio, o gênio do teatro Nô, tem forte influência do Zen, e seu gênero, *Komparu Zêntiku*, mais ainda.” (SUZUKI, 1977, p. 34).

<sup>601</sup> OIDA, 1999, p. 55.

<sup>602</sup> OIDA, 1999, p. 49.

<sup>603</sup> SUZUKI, 1977, p. 9.

<sup>604</sup> SUZUKI, 1977, p. 174.

divertir a nobreza, entre os séculos VIII e XII. Nesta época, surgem outros gêneros, dentre os quais o *Dêngaku* (representações populares do campo, que misturavam diversas manifestações corporais e sonoras) e o *Sarúgaku-Nô*, que dará origem ao Nô e ao *Kiôguen*. Este último é a farsa clássica nipônica, a parte cômica das representações<sup>605</sup>. Como diz Suzuki, “é o recheio leve do sanduíche entre fatias alentadas e ricas do melhor pão especial, o Nô.”<sup>606</sup>

No século XIV, o ator Kan-Ami-Kiiôtsugu (pseudônimo de Iúzaki Saburô Kiiôtsugu), apoiado pelo generalíssimo Ioshimitsu<sup>607</sup>, assume a liderança do teatro japonês, oficializando o Nô. Então, com o apoio de grandes mecenas, a arte foi protegida, no país, que atravessava transformações culturais e conflitos políticos. Ao lado de seu filho, Zeami Motokiio (Iúzaki Saburô Motokiio), Kan-Ami se dedicou ao Nô (tradução literal: atuação), gênero teatral já altamente estilizado. Segundo Suzuki: “Representar Nô é ritual. [...] desde Kan-Ami é arte séria, ultra-refinada, elegante, sofisticada, porém não formal assim, destinada a todas as classes.”<sup>608</sup>

Assim como, no Ocidente, a origem do teatro é identificada nas festas e rituais da Grécia antiga, no extremo Oriente também se identificam as raízes do teatro em rituais, danças, cantos, mitos e entretenimentos populares, nas primeiras eras. Segundo Suzuki,

A origem de tudo é a dança cômica de *Ame-no-Uzume-no-Mikoto* diante da *Ama-no-Iuato* ou *Iuaiato* – A Porta do Rochedo do Céu – na Planície Celeste para chamar de volta a Grande Deusa do Sol *Amaterassu*, aborrecida com as estrepolias do irmão *Susanô*, mergulhando a Terra na escuridão. Tal se lê no *Kojiki* e no *Nihon Shoki*, livros mitológico-históricos do século oitavo. A dança é precursora do *Kagurá* ou Bailado Divino. *Zêami* diz ser a origem do *Sarúgaku*, que dará depois o Nô.<sup>609</sup>

Zeami Motokiyo (1363-1443) foi o autor, ator e diretor da maioria das peças Nô representadas até os dias de hoje. Ele sistematizou a instrução do ator Nô, pensando na articulação entre estudo, exercício e meditação. Zeami escreveu vários tratados sobre esse tipo de teatro. O primeiro deles foi o *Fûshikaden* (*Da transmissão da flor de interpretação*), considerado o seu livro principal, a bíblia do Nô. O *Fûshikaden* contém conhecimentos e conselhos sobre a arte tradicional do Nô. Dentre eles, encontra-se a recomendação de que “a

<sup>605</sup> Pode-se pensar, com Suzuki, que “Nô é sincretismo estilizado e sofisticado de sacro e profano” (SUZUKI, 1977, p. 40), pois tem também a parte cômica do *Kiôguen*, que acontece nos entre-atos.

<sup>606</sup> SUZUKI, 1993, p. 51.

<sup>607</sup> “O generalíssimo Ioshimitsu, terceiro dos Ashikaga”, de acordo com Suzuki, é o “patrono das artes, da cerimônia do chá e do teatro Nô em particular” (SUZUKI, 1993, p. 16).

<sup>608</sup> SUZUKI, 1977, p. 166.

<sup>609</sup> SUZUKI, 1993, p. 23.

poesia *uaca* – ou *Kadô* – [,] por abrir os olhos à beleza da natureza, desenvolver a sensibilidade artística e tornar harmoniosa a vida, [...] seja cultivada.”<sup>610</sup> No *Fûshikaden*, estão as considerações relativas ao treinamento adequado para o artista, de acordo com a sua idade, ao caráter que o ator deve preservar, às abdições às quais ele deve se submeter, ao conhecimento necessário que o artista deve adquirir para discernir o sucesso temporário e as ilusões juvenis da consciência de si mesmo e do que se chamaria a *Verdadeira Flor*.

De acordo com Sakae Giroux, o ideograma que designa “flor” aparece em diversos tratados de Zeami, significando o domínio técnico e a qualidade estética que devem estar presentes, no palco Nô. Giroux afirma que, de acordo com o *Fûshikaden*, a flor “representa, de fato, a vida do *nô*”, de modo que “conhecê-la significa atingir os arcanos do caminho desta arte.”<sup>611</sup> Esta flor, da qual fala Zeami, diria respeito ao caminho do ator, à sua busca interior e à complexidade do treinamento do artista, que deve transmitir, para o público, a “alma”<sup>612</sup> de um sentimento. Neste âmbito, chama-se a atenção para a necessidade de saber diferenciar a flor do seu perfume. Isto, em Nô, significaria distinguir substância e efeito, este último sendo como o resultado do espírito<sup>613</sup>. Para Zeami, a simples imitação do efeito seria superficial, ou mesmo descabida. Somente através de uma causa profunda seria possível obter o pretendido “efeito verdadeiro”. Isto implica, conforme Sieffert, que o “efeito é por definição inimitável. Aquele que conhece o Nô imita sua substância, pois o vê com o espírito.”<sup>614</sup> Segundo Suzuki, Zeami, em seu *Shikadôsho* (*Livro da última flor*),

Crítica os que se encantam com o perfume ou a luz do luar, esquecidos da flor ou da lua em si. Isto é, pensam em efeito e não em causa. Tanto nos componentes humanos como técnicos do Nô, há Pele – beleza exterior; Carne – ritmo musical; Osso – alma. [...] Também no bailado, a aparência é a Pele, a técnica, a Carne, o sentimento é o Osso.<sup>615</sup>

Isto quer dizer que, neste tipo de arte, a reprodução técnica não é suficiente para se obter um bom resultado. Este deve ser buscado num lugar impalpável, entre o visível e o

---

<sup>610</sup> SUZUKI, 1977, p. 148. Lembro que o *uaca*, ou *waka*, como eu disse no início do capítulo 1, está na origem do *haikai*.

<sup>611</sup> GIROUX, 1991, p. 106.

<sup>612</sup> Conforme está no *Fûshikaden*: “A Flor na Arte desabrocha conforme o movimento da alma e a semente é a técnica em todos os sentidos.” (ZEAMI *apud* SUZUKI, 1977, p. 153).

<sup>613</sup> Cito Pronko: “O crescimento do ator é claramente relacionado a uma jornada espiritual, a um ascenso dos aspectos puramente físicos de uma arte a seu âmago espiritual, através de uma constante purificação e desbastamento: uma ascense. As lições de reflexão, disciplina e concentração inerem a uma tal jornada.” (PRONKO, 1986, p. 78).

<sup>614</sup> SIEFFERT *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 24.

<sup>615</sup> SUZUKI, 1977, p. 94.

invisível.<sup>616</sup> Dominar a arte do Nô (e isto também poderia ser aplicado à poesia *haikai*<sup>617</sup>) é “adquirir a estranha forma de consciência inconsciente de si mesma de que nos falam tantos textos budistas – uma forma de agir pela não-ação, um exercício do *wu-wei* taoísta.”<sup>618</sup> Através da regra, da técnica e do treinamento, o artista Nô deveria, segundo Zeami, almejar que sua arte alcançasse o “efeito verdadeiro”. Em suas teorias, o mestre remete à importância da coerência entre as partes que compõem uma obra de arte e os processos de criação que envolvem as partes e o todo dessa estrutura.

A estrutura do Nô obedece, sempre, ao princípio de que tudo, na natureza, tem um início, um meio e um fim. Este princípio é chamado de *jo-ha-kyu* (o mesmo que serviu de referência para Schechner analisar o drama social de Turner, como se viu no tópico 2.2), e pode ser entendido como composto de prelúdio, movimento e final, ou anterior, médio e posterior, ou, ainda, introdução, desenvolvimento e clímax. Estas três fases devem estar presentes, nas pequenas e nas grandes coisas, desde a execução de uma ação, até a complexidade da peça inteira, ou do conjunto das peças que constituem o evento Nô. Sobre esta característica, Oida cita um trecho de Zeami, escrito no começo do século XV:

Se olharmos com atenção, todos os fenômenos do universo, todas as ações inspiradas pela virtude ou pelo vício, guardem as coisas sentimento ou não, tudo obedece de maneira inata a essa lei do processo *jo-ha-kiu*. Desde o gorjeio dos pássaros até os sons emitidos pelos insetos, tudo canta na natureza segundo a lei que lhe é própria. E essa lei é o *jo-ha-kiu*. [...] Se não existisse a lei da abertura, do desenvolvimento e do final, certamente não acharíamos esses fenômenos naturais interessantes ou inspiradores. Quando executamos um programa de *nô* de um dia (o programa tradicional de *nô* consiste em cinco peças representadas em um dia), o público nos aplaude no final, pois o ciclo *jo-ha-kiu* foi concluído. E no interior de cada peça, também se realiza o ciclo *jo-ha-kiu*. A menor dança, o menor canto contém o ritmo *jo-ha-kiu* e é por isso que nos agrada. Até no simples movimento da mão na dança, no som dos passos, pode-se descobrir a lei do *jo-ha-kiu* que foi seguida pelos atores.<sup>619</sup>

<sup>616</sup> São palavras de Oida: “No teatro *nô*, aquilo que desejamos exprimir não se manifesta através de movimentos externos. Tudo acontece no *hara* (o *hara* está localizado anatomicamente na região do baixo ventre, sendo tomado como o centro energético do indivíduo e da consciência de si mesmo). Se a consciência de si mesmo for interiormente clara e firme, então a intenção que procuramos expressar torna-se exteriormente visível.” (OIDA, 1999, p. 28).

<sup>617</sup> Para se fazer um *haikai* são necessárias a circunstância geral e a percepção momentânea, como observa Keene: “La naturaleza de los elementos varía, pero siempre tendrá que haber esos dos polos eléctricos entre los que salte la chispa, si es que el *haiku* ha de producir su debido efecto; de otro modo, no pasará de ser una concisa relación.” (KEENE, 1956, p. 57) [A natureza dos elementos varia, mas sempre terá que haver esses dois polos elétricos, entre os quais salte a chispa, se o *haiku* pretende produzir seu devido efeito; de outro modo, não passará de uma concisa relação].

<sup>618</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 25. Do mesmo autor, vale a pena acrescentar: “O princípio do *wu-wei* (não-ação) significa uma recusa à ação não espontânea, não natural [...]” (FRANCHETTI, 1996, p. 56).

<sup>619</sup> ZEAMI *apud* OIDA, 1999, p. 81.

A contextualização de alguns destes princípios fundamentais do Nô me permite estabelecer pontos de conexão entre este tipo de teatro japonês, a poesia *haikai* e a performance *HAIKAI*. A estrutura do Nô, baseada no *jo-ha-kiu*, é, de fato, a mesma do poema (se pensarmos no movimento cíclico das estações do ano), tendo sido, também, uma importante referência para a estrutura da performance poético-cênica em questão. Dentro do conjunto deste espetáculo, a noção de que as ações dos performers deveriam ser bem delineadas, com início-meio-fim, reforçou, definitivamente, a busca pela precisão dos gestos e pela concentração<sup>620</sup>.

Outra relação que se pode identificar entre o Nô, o *haikai* e *HAIKAI* diz respeito ao fato de os versos das peças Nô serem arcaicos, em geral, de sete e cinco sílabas, como os do *haikai*, embora cantados em compassos de quatro por quatro, comandados pela parte instrumental. Os instrumentos, neste caso, são, predominantemente, de sopro e percussão, com os músicos fornecendo o ritmo, constituinte da essência do Nô. Parece-me interessante, aqui, considerar esta informação, sobretudo, porque os quatro instrumentos que compunham a trilha sonora de *HAIKAI* (uma clarineta, um acordeom, um tambor e um pequeno sino tibetano) eram, coincidentemente<sup>621</sup>, de sopro e percussão. No espetáculo, a música foi executada ao vivo, com o estudo da forma (5-7-5) e da musicalidade encontradas nos poemas, que influenciaram as durações rítmicas, os compassos e a melodia. Os músicos procuraram fugir dos padrões sonoros tradicionais no Ocidente, em especial, na execução do acordeom e da clarineta, para criar uma sonoridade atonal, que soou inusitada aos ouvidos brasileiros<sup>622</sup>. Tal efeito foi alcançado através de improvisações livres, sobre a partitura de um canto clássico japonês, e do uso de escalas pentatônicas. Segundo Flávio Ferreira, um dos músicos atuantes em *HAIKAI*,

A escala pentatônica, por definição, é uma escala de cinco sons (notas). As escalas pentatônicas tradicionais evitam o semitom (meio tom). Uma escala normal (maior ou menor) tem sete notas – Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si, por exemplo. Entre o Mi e o Fá, temos um semitom, e entre o Si e o Dó, também. A escala pentatônica mais comum é a que tem as notas Dó, Ré, Mi, Sol, Lá, ou seja, aquela em que se evitam os intervalos de semitom. No *HAIKAI*, usamos escalas pentatônicas, o tempo inteiro. Selecionamos um tipo de escala pentatônica para cada momento, e improvisamos sobre ela. Um tipo

<sup>620</sup> Cito Oida: “A concentração exige treinamento com o corpo. No teatro clássico japonês, começamos esse treinamento pedindo ao aluno que fixe sua concentração no *hara* (ponto localizado no abdômen, cerca de três centímetros abaixo do umbigo, considerado como um dos principais centros de energia do ser).” (OIDA, 1999, p. 60).

<sup>621</sup> Não houve uma pesquisa prévia dos criadores de *HAIKAI*, no sentido de que a escolha dos instrumentos tivesse alguma relação com o teatro Nô.

<sup>622</sup> O acordeom, na cultura mineira, geralmente, é assimilado a ritmos como o forró ou a música sertaneja. A clarineta, por sua vez, é um instrumento de sopro tradicionalmente utilizado em orquestras, ou, no Brasil, em ritmos como choros e sambas.

de música próxima da que fazemos (aliás, baseamo-nos nela) é a música oriental tradicional.<sup>623</sup>

A música, em *HAIKAI*, era um importante fio condutor, uma vez que não se trabalhava com o texto falado. Com ela, criava-se uma paisagem sonora, não apenas para reforçar os climas propostos, mas para compor o ambiente, juntamente com a movimentação dos performers. Os sons atravessavam a cena, como se fossem linhas de expressão, ora se encontrando, ora se distanciando, numa superposição de efeitos, sem que, necessariamente, uma linguagem reforçasse o sentido da outra. Criavam-se diálogos, contrapontos.



FIGURA 9 – Marcos Edson, Roberson Nunes, Flávio Ferreira e Marcelo Miyagi, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. A) Foto de Maria di Britto, captada no Teatro Marília, em Belo Horizonte, em março de 2007. B) Foto de Ana Paula Brum, captada no SESC de Taubaté (SP), em novembro de 2008.

A presença dos músicos foi fundamental, nesta concepção poético-cênica. Eles não apenas tocavam e sonorizavam a cena, mas faziam parte da performance, ao vivo, atuando dentro dela. Em *HAIKAI*, os músicos tinham espaço para improvisações sobre os temas, mas era importantíssimo que eles conhecessem bem a estrutura mestra do poema-cênico, de maneira que não destoassem da performance, como um todo. Já no teatro Nô, os músicos obedecem a uma partitura rígida. Os japoneses chegam a considerar que o “músico precisa compreender melhor o Nô que o próprio ator.”<sup>624</sup> Em cada uma das 230 peças de Nô que há registradas, atualmente, com efeito, a relação entre música, bailados<sup>625</sup> e cantos é

<sup>623</sup> Explicação de Flávio Ferreira concedida a mim, em 16 de junho de 2009.

<sup>624</sup> SUZUKI, 1977, p. 52.

<sup>625</sup> Sobre o bailado, diz Suzuki: “Atribui-se ao bailado, o poder mágico de afastar os demônios.” (SUZUKI, 1993, p. 37).

absolutamente marcada, com as rubricas detalhadas, de modo que cada elemento tenha seu lugar e seu tempo determinados. Estas marcações<sup>626</sup>, entretanto, variam de acordo com os temas abordados pelas peças, que podem se basear no Zen, em um único *tanka* ou em fontes misturadas, conforme aponta Suzuki<sup>627</sup>.

Com relação ao figurino, pode-se identificar alguma semelhança entre o Nô e *HAIKAI*, visto que a indumentária (*Nô-Shôzoku*) masculina<sup>628</sup> do Nô, geralmente, é composta por *quimonos* e *hakamás*, vestimentas que o figurino de *HAIKAI* também utiliza. *Quimonos* e *hakamás* possuem, em ambos os casos, importantes significados, como os que estão destacados no site oficial do Instituto Takemusu de *Aikido*:

O *Hakamá* assemelha-se a uma saia, mas é na verdade um tipo de calça pregueada. Ele é usado hoje em ocasiões formais e, também na prática de artes marciais tradicionais. Segundo a história que é repassada oralmente, as dobras ou vincos do *Hakamá* são uma característica visual marcante. Esta vestimenta, além de servir para esconder os pés do lutador e impedir que o inimigo conhecesse seus movimentos, possui ao todo cinco dobras externas e duas internas, que simbolizam as sete virtudes que um samurai deveria ter, as quais são as seguintes: *Yuki* (coragem e bravura), *Jin* (benevolência), *Gi* (justiça e integridade), *Rei* (etiqueta e cortesia), *Makoto* (sinceridade e honestidade), *Chugi* (lealdade e devoção) e *Meiyo* (honra e prestígio).<sup>629</sup>

A simbologia que estas roupas possuem, dentro da cultura nipônica, muito interessou ao Coletivo Pulso, contribuindo, tanto quanto o contato com as artes marciais<sup>630</sup>, para a construção de uma estética japonesa estilizada, no âmbito do universo de *HAIKAI*.

<sup>626</sup> “Em Nô, a marcação recebe o nome de *Kogaki*, traduzível como Pequeno Escrito, porque consta em letras pequenas do programa. Isto se refere a diferenças na partitura instrumental, nos gestos, na indumentária, nos objetos ou armações usadas e assim por diante.” (SUZUKI, 1977, p. 100).

<sup>627</sup> “Os autores usam o melhor da antiga mitologia, História, Literatura, tanto em prosa como em verso do Japão, desde suas origens até a época do Nô, lendas nacionais e do continente. Também a filosofia Zen e de outras escolas, acontecimentos atuais – para a época – e ficção. Um único poema *tanka*, poucas linhas numa obra-prima literária podem ser o ponto de partida para uma grande peça. São freqüentes citações totais ou parciais de poemas famosos, parábolas, provérbios orientais. Zêami faz sempre questão de autenticidade e fidelidade nas fontes; seus sucessores obedecem ao mesmo espírito. Muitas vezes, há várias fontes numa única peça.” (SUZUKI, 1977, p. 56). Não entrarei no mérito desta questão da fidelidade ao texto, posto que *HAIKAI* é inspirado nos poemas, mas não os reproduz oralmente, como acontece no Nô.

<sup>628</sup> Leia-se a informação de Suzuki: “Tradicionalmente, os profissionais são homens. Porém desde os primórdios do Nô – quando é chamado Sarúgaku, tem havido atrizes amadoras, sejam sacerdotisas ou moças e senhoras de família, atuando, geralmente, em espetáculos beneficentes de templos.” (SUZUKI, 1993, p. 60).

<sup>629</sup> ANTONIO. Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/aikidoshiko/message/284>>. Acesso em 28/08/2008.

<sup>630</sup> No treinamento físico de *HAIKAI*, os atores realizaram aulas de *T'ai chi chuan*, *Aikido* e *Kung-fu*. Particularmente, através do *Aikido*, criou-se uma relação mais afetuosa com os *hakamás*, que até então tinham sido escolhidos como figurino apenas por uma questão estética. O contato com as artes marciais citadas auxiliou no processo de concentração, preparação corporal e filosófica, abrangendo lemas como disciplina, autocontrole, tranquilidade, humildade, etc. Estes e outros princípios comuns entre estas artes funcionaram como caminhos para uma performance mais adequada dos integrantes do grupo. Juntamente com as práticas, desenvolveu-se o pensamento, a ética, o modo de agir e, também, o modo de se vestir a roupa de trabalho. Mais uma vez, confirmou-se que se tratava de um universo e não de um fragmento. As coisas e os gestos coexistiam.

Os performers de *HAIKAI* procuraram, à sua maneira, dar forma às suas pesquisas teóricas e corporais, explorando recursos próprios, ancorados em suas experiências de vida (prática esta muito semelhante àquela utilizada pelos artistas da *performance art*). Em *HAIKAI*, trabalhou-se com um possível minimalismo, com gestos precisos e econômicos, a partir de uma “dinamização interior”. Havia um ritmo interno a conduzir a performance, o que, certamente, ia ao encontro dos ensinamentos de Zeami, nos quais ele sugeria aos seus atores: “Movimente a alma totalmente, no valor dez, e o corpo, em sete.”<sup>631</sup> Ressalte-se que as semelhanças entre a performance e o teatro em questão, entretanto têm um limite. É que haveria uma “tradição secreta do Nô”, a determinar que as bases do desenvolvimento dessa arte seriam transmitidas apenas àqueles escolhidos, capazes de receber tal conhecimento. Segundo Leonard C. Pronko: “A tradição secreta do Nô é secreta, não porque seja abstrusa e esotérica, mas porque devia ser mantida apenas para os membros da escola – eram seus ‘truques de negócios’, por assim dizer.”<sup>632</sup>

As características mais importantes do Nô são, em síntese: o caráter búdico<sup>633</sup>, baseado no sincretismo entre o Xintoísmo<sup>634</sup> japonês e o Confucionismo<sup>635</sup> chinês; o uso de máscaras para determinados personagens; a utilização de gestos simbólicos, no lugar de mímica ou expressões faciais; o texto escrito em versos da era Kamakurá (1192-1333), declamados ou cantados pelos personagens ou pelo coro; a ação insinuada e não demonstrada; e o rico vestuário, representando a tradição e os tesouros nacionais.<sup>636</sup> Como sintetiza Eico Suzuki, “ele resulta da combinação harmoniosa de canto, dança, declamação, instrumentos para a obtenção do teatro total”<sup>637</sup>. Tendo em vista este último aspecto, pode-se dizer que algo do Nô – que reúne o teatro, a dança, o canto, a poesia e a plasticidade, dentro da estética e da filosofia japonesas – está presente na performance poética e interdisciplinar de *HAIKAI*, a

<sup>631</sup> ZEAMI *apud* SUZUKI, 1977, p. 158.

<sup>632</sup> PRONKO, 1986, p. 82.

<sup>633</sup> O Budismo primitivo sofreu grandes transformações, na passagem da Índia para a China, depois para a Coreia, até chegar ao Japão. (Ver mais detalhes nesta tese, no tópico 1.3, intitulado O Zen-Budismo).

<sup>634</sup> O Xintoísmo é a religião autóctone do Japão, que tem como um dos seus preceitos “a expressão da crença na alma dos antepassados.” (SUZUKI, 1977, p. 34).

<sup>635</sup> Sobre esta filosofia, desenvolvida na China, durante o século VI a.C., informa Capra: “O Confucionismo era a filosofia da organização social, do senso comum e do conhecimento prático, que fornecia à sociedade chinesa um sistema de educação e as convenções estritas do comportamento social. Um de seus objetivos básicos era estabelecer uma base ética para o sistema familiar tradicional, com sua estrutura complexa e seus rituais de adoração dos ancestrais. (CAPRA, 1995, p. 83).

<sup>636</sup> Cf. SUZUKI, 1977, p. 38-42.

<sup>637</sup> SUZUKI, 1993, p. 38.

qual faria jus à ideia de que “uma peça Nô é algo como um *hokku* amplificado”<sup>638</sup>, como afirmou, categoricamente, Ezra Pound.

É interessante destacar, ainda, como referência para a análise de *HAIKAI*, uma outra tendência importante da cena japonesa, expressa através do Butô. Mais experimental e contemporâneo que o Nô, o Butô<sup>639</sup> não possui regras tão claras, relacionando-se a uma constante busca do momento da expressão absoluta de uma verdade do artista/performer, verdade esta, por definição, efêmera, como a própria vida. Em um livro de Maura Baiocchi, encontra-se a seguinte afirmação de Kazuo Ohno: “o butoh é baseado na vida da mente, da memória e nas biografias pessoais, elementos que compõem a História Universal.”<sup>640</sup> Estas características remetem à concepção de *HAIKAI*, um tipo de obra que buscou a expressão de desejos dos próprios criadores, e que partiu, por essa razão, das “verdades” e princípios dos artistas criadores, determinando o rumo da pesquisa cênica, em torno dos sentimentos e percepções deles sobre si mesmos e sobre o contexto atual ao seu redor.

O Butô (que aparece, nas diversas literaturas a respeito, também escrito como butoh), originariamente, *Ankoku butô*, ou “dança das trevas”<sup>641</sup>, foi criado no fim da década de 1950, em Tóquio, por Tatsumi Hijikata (1928-1986), a partir das ansiedades deste artista, em um Japão invadido por modernizações ocidentais e atacado pela bomba atômica, nos territórios de Hiroshima e Nagasaki, em 1945. Para Hijikata, “Butô é um cadáver levantando, desesperadamente, em busca de um pouco de vida.”<sup>642</sup> Este artista experimentou, durante a vida, relações entre o corpo e a natureza, em situações-limite. Reproduzo, aqui, o trecho no qual Greiner descreve uma de suas primeiras performances, considerada o marco inicial do Butô, realizada em Tóquio, ao lado de Yoshito Ono:

<sup>638</sup> POUND *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 42. Acho desnecessário retomar, aqui, a discussão acerca da importância dos estudos ideogramáticos desenvolvidos por Fenollosa e Pound, sobre o que falei no primeiro capítulo do trabalho. Destaco, apenas, que Haroldo de Campos, em “Fenollosa revisitado” (CAMPOS, 2000, p. 11-21), ressalta a repercussão das ideias deste estudioso, via Pound, no campo da dança, através do trabalho de Michio Ito (1893-1961). Ito, dançarino e coreógrafo japonês, que viveu e estudou muitos anos na Europa, auxiliou Pound nas traduções, já esboçadas por Fenollosa, de peças do teatro Nô, escritas em japonês arcaico.

<sup>639</sup> Eis a definição de Greiner: “Butô – Originalmente chamado de *ankoku butô* ou dança das trevas por Hijikata Tatsumi. Trata-se de uma das mais importantes manifestações da dança-teatro japonesa, criada no final dos anos 50 pelo próprio Hijikata. Mais do que um novo estilo de dança, é considerado uma filosofia de vida.” (GREINER, 2000, p. 131)

<sup>640</sup> OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 43.

<sup>641</sup> Cito Hijikata: “[...] Sim, os mortos são meus professores. É preciso respeitar os mortos e gostar deles. Mais cedo ou mais tarde seremos chamados também. Temos que trazer os mortos para perto de nós e conviver com eles. Hoje em dia as pessoas apreciam apenas a luz. Mas a quem a luz deve sua própria existência? Às costas das trevas, pois elas carregam a luz. Os pequenos brinçalhões devoraram as trevas. Agora a noite não tem mais obscuridade, nem trevas. No passado as trevas eram claríssimas.” (HIJIKATA *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 57).

<sup>642</sup> HIJIKATA *apud* GREINER, 1998, p. 88.

A performance aconteceu no dia 24 de maio de 1959, em um evento para novos dançarinos, organizado pelo corpo oficial da Associação Artística de Dança do Japão, lembra Holborn (1987:11). A dança levava cerca de cinco minutos e não tinha música. Yoshito, filho de Kazuo Ohno, ainda muito jovem, começava a performance lendo as palmas de suas mãos. Mantinha uma distância de Hijikata (um homem mais velho). Os braços estendidos. E, então, simulava sexo com a ave entre suas pernas, acabando por matá-la, para depois sucumbir ao ataque do próprio Hijikata. Parece que estava tudo ali, naquele momento. O destino, a distância, a morte, o amor, a proibição. A audiência ficou ultrajada e Mishima, muito impressionado, assim como o fotógrafo Eikô Hosoe, que estava na platéia, após o espetáculo, apresentou-se prontamente a Hijikata. Este triângulo de artistas construiu um tipo de pensamento formatado na chamada dança butô.<sup>643</sup>

Esta performance se baseava no texto *Cores proibidas*<sup>644</sup>, de Yukio Mishima (1925-1970). Hijikata foi atraído pela pessoa e pela obra de Mishima devido ao sentimento de opressão que ambos os artistas dividiam, no momento histórico do pós-Segunda Guerra Mundial. A angústia dos dois, então, encontrou ressonância, como se um traduzisse para o corpo o que o outro traduzia em escritos.<sup>645</sup> Encontra-se, nas palavras de Mishima, esta evidência: “O que eu procurava, em suma, era uma linguagem do corpo.”<sup>646</sup> O escritor, com efeito, levou às últimas consequências suas reflexões e sua dedicação à literatura e ao culto do próprio corpo<sup>647</sup>. Em seu último livro, ressalta uma forte ambiguidade, que revela uma aproximação da ideia do “corpo morto”<sup>648</sup>, do dançarino do Butô, caracterizado pelo limite entre a vida e a morte:

O corpo é portador do suficiente poder de persuasão para destruir a aura cômica que a autoconsciência descobre; um corpo em boa forma pode ser trágico, mas nele não há traços de cômico. O que salva a carne de ser ridícula é a presença da morte que reside num corpo vigoroso e saudável; é isso que sustenta a dignidade da carne. Como seria cômica a elegância e garbo do toureiro se seu ofício não estivesse intimamente associado com a morte!<sup>649</sup>

<sup>643</sup> GREINER, 1998, p. 19.

<sup>644</sup> Obras de Mishima, como *Confissões de uma máscara* (1949) e *Morte em pleno verão* (1961), são consideradas transparentemente autobiográficas. Em *Cores proibidas* (lançado recentemente pela Companhia das Letras), conforme Estenssoro, “Mishima tenta ir além do eu, não apenas desdobrando-se em dois personagens, mas escancarando os porões sexuais da sociedade (a palavra ‘cores’ também significa ‘amores’, em japonês), mostrando que nem sempre há fronteiras claras entre suas modalidades. Assim, Yuichi descobre que seu protetor Kaburagi é secretamente homossexual, e o velho escritor Shunsuké se suicida quando percebe que está apaixonado pelo jovem.” (ESTENSSORO, 2002, p. 28).

<sup>645</sup> Em *HAIKAI*, intenta-se traduzir a poesia através do corpo.

<sup>646</sup> MISHIMA, 1986, p. 7.

<sup>647</sup> De acordo com Oida, quando da montagem da peça *Salomé*, de Oscar Wilde, em 1955, Mishima, que dirigia o espetáculo, convidou-o a praticar *body building*, um treinamento rigoroso de fortalecimento e adoração dos próprios músculos. (Cf. OIDA, 1999, p. 72).

<sup>648</sup> “O corpo morto é ainda uma afirmação da vida.” (GREINER, 1998, p. 89).

<sup>649</sup> MISHIMA, 1986, p. 41.

Mishima se suicidou, cometendo o *seppuku*, termo formal para designar o *harakiri* (suicídio ritual praticado por samurais, após algum fracasso, considerado, por eles mesmos, imperdoável)<sup>650</sup>. Segundo Oida, que trabalhou com o escritor, no teatro *Bungaku-za*, Mishima praticou “*jiketsu* (suicídio por razões ideológicas)”: “ele tinha se suicidado exatamente como desejara. Tinha realizado seu sonho.”<sup>651</sup> Este teria sido o último manifesto de Mishima, considerado por Marguerite Yourcenar como a sua obra-prima.<sup>652</sup> Leminski, entretanto, no posfácio de *Sol e aço*, chamaria a atenção para a dificuldade em se avaliar esta obra: “Como avaliar, valorar, com critérios ocidentais, *francocêntricos*, obra de uma literatura tão remota e autônoma quanto a japonesa, devedora, em muita coisa, da literatura chinesa, mas autóctone na criação de formas como o *Nô* e o *haiku*, exclusivamente nipônicas?”<sup>653</sup>

Aqui, mais uma vez, esbarramos nas diferenças históricas de paradigmas e tradições. Arrisco-me a dizer, contudo, que considerar o suicídio de Mishima como sendo sua última obra de arte seria pensá-lo como o ponto máximo de um tipo de experiência artística extrema, ligada ao sacrifício do corpo e a outros rituais que, desde a *body art*<sup>654</sup>, colocam, de fato, o corpo no centro de uma questão que envolve a arte, o ritual e os limites da degradação da espécie humana. Isto está no *Butô*, sobretudo, quando se pensa na importante ideia de que ele permeia e é permeado pela prática do “corpo morto”<sup>655</sup>.

O *Butô* (assim como a *performance art*) costuma ser entendido, pelos estudiosos, como uma expressão de difícil definição. Apesar disso, é possível identificar certos traços que caracterizam algumas manifestações artísticas como expressões relacionadas ao seu sutil universo. O *Butô* pode aparecer associado ao Surrealismo, pela busca da não razão; ao Dada, pela sua não conclusão; ao Expressionismo alemão, pelas influências da guerra, etc., embora não possa ser completamente absorvido por nenhum destes movimentos estéticos. O pensamento *Butô* extrapola os limites dos conceitos e rompe as delimitações dos campos artísticos, como demonstra Christine Greiner:

<sup>650</sup> Cito Suzuki: “O suicídio do *samurai* é compensação para a culpa ou para proclamar sua inocência – o *seppuku*, mal interpretado no Ocidente com o nome vulgar *haraquiri*, bem mais tarde tornado condenação para o guerreiro faltoso. O *seppuku* é proibido a partir da era *Mêiji*, havendo casos raríssimos na época contemporânea.” (SUZUKI, 1977, p. 35).

<sup>651</sup> OIDA, 1999, p. 70-76.

<sup>652</sup> Cf. ESTENSSORO, 2002, p. 28.

<sup>653</sup> LEMINSKI, 1986, p. 116.

<sup>654</sup> Sobre esta expressão, que comentei no tópico 2.4 desta tese, veja-se a definição de Baiocchi: “*BODY ART*: Literalmente, ‘arte do corpo’. Movimento teatral-perfomático surgido nos anos 50, que assumia o corpo como suporte artístico. Uma manifestação ‘autofágica’.” (BAIOCCHI, 1995, p. 119).

<sup>655</sup> De acordo com Greiner, “o corpo morto pode parecer familiar. Sofrimento é universal. No entanto, ele vai além disso. É uma forma de limpar o passado. A sua ancestralidade é um espaço-temporal intervalar. Não é um conteúdo histórico. O que a história fez foi iluminar o vazio, quando destruiu Hiroshima e Nagasaki. O sofrimento do corpo morto não é uma representação da dor causada pelas catástrofes nucleares e pelo massacre dos japoneses. Ele é a dor e o sofrimento, como eventos, em si mesmos.” (GREINER, 1998, p. 90).

Para Hijikata, os limites entre a literatura, a fotografia e a dança foram os primeiros a ser esgarçados. Limites, mais propriamente, entre as palavras, as imagens e o corpo, já que butô acontece em trânsito. Nada além do que registros diferentes do mundo, tratados sem parâmetros fixos de hierarquia, e sem se ater aos dualismos, que costumam aparecer com frequência nas análises teóricas do butô, definindo-o como uma dança que vem de dentro, uma dança sem código, uma dança do inconsciente, uma anti-dança. São, nada mais, nada menos, do que camisas de força para atá-lo a uma classificação.<sup>656</sup>

Este é um ponto significativo, no que diz respeito à expressão multidisciplinar de *HAIKAI*. O esgarçamento das fronteiras, permitindo que os campos se contaminem, é uma noção importante, que está no Butô e o aproxima da performance. Segundo Greiner, trata-se de uma característica mais do início do Butô, que foi se transformando, com a ocidentalização: “o processo evolutivo (canibal) de informações, em trânsito com o Ocidente, vai culminar num tipo de criação coreográfica e de repertório que não existia no começo do butô, quando a lógica dos espetáculos lembrava muito mais a organização performática.”<sup>657</sup>

Em março de 2008, estive, no Brasil, o dançarino e coreógrafo japonês Yukio Waguri, que apresentou a palestra intitulada “Butô: ruptura e transmissão”. Discípulo de Hijikata, com quem trabalhou até seus últimos momentos, Yukio fundou o grupo Yukio Waguri + Kohzesh, em Tóquio, desenvolvendo trabalhos solos e em grupo, e se ocupando em transmitir e preservar o legado deixado por Hijikata. Em seu relato, Yokio disse que:

O Butô é sujo, difícil de assistir, causa horror. Só um corpo japonês pode performar Butô. Butô propõe ruptura. Transformação. Introspecção do corpo com o espaço. Juntar a palavra, a imagem e a dança. A mudança do corpo significa o Butô. Você faz seu próprio Butô quando pergunta: como mudar minha pele, o sentido e os nervos?<sup>658</sup>

---

<sup>656</sup> GREINER, 1998, p. 16.

<sup>657</sup> GREINER, 1998, p. 22.

<sup>658</sup> WAGURI, 2008. [Conferência].



FIGURA 10 – Kazuo Ohno. Foto de Naoya Ikegami. Fonte: HEGARTY, 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/jun/07/kazuo-ohno-obituary>>. Acesso em 05/01/2011.

O nome mais conhecido do Butô é Kazuo Ohno (1906-2010). Ele começou a dançar já adulto, com 27 anos, após estudar dança moderna, sob a influência de nomes da dança expressionista alemã, como Mary Wigman<sup>659</sup> (1886-1973). Ohno foi para a guerra, em 1938. Ao retornar para Tóquio, conheceu Hijikata, com quem trabalhou por mais de vinte anos. Aos 71, inaugurou sua escola de dança, iniciando, apenas nos anos de 1980, suas viagens pelo Ocidente, onde passou a ser considerado, conforme Baiocchi, “a ‘alma’ da dança butoh e aclamado o pai da dança moderna japonesa”.<sup>660</sup> Ele viajou por vários países da Europa e das Américas, inclusive pelo Brasil, onde apresentou, em 1986, *Admirando la Argentina e Mar Morto*, em São Paulo e Brasília. Apresentou-se, também, em Belo Horizonte, Londrina e Santo André, em 1992, com os espetáculos *Water Lilies* e *Ka-Cho-Fu-Getsu*.<sup>661</sup> Ohno realizava uma espécie de dança interna, a partir de movimentos lentos, por vezes, mínimos, quase imperceptíveis. Em suas palavras,

[...] um movimento deve incluir aspectos externos e internos. Todas as coisas da vida: dor, alegria, as profundezas da terra, as alturas dos céus... O sol nasce, a lua nasce... eu vou muito fundo nessas coisas. A terra está tão longe do céu... e tão perto. Íntimos, amorosos, terra e céu se casam. Paraíso e inferno se casam. Há vida nisso. Quando você dança ou vive, você se alimenta. Na morte há vida, na vida há morte. Quando se cresce no útero materno, a mãe dá a vida para o feto. Todos nós nos alimentamos da vida materna. Então, pense sobre isso.<sup>662</sup>

<sup>659</sup> Sobre esta artista, afirma Azevedo: “Para Mary Wigman o objetivo da dança é a expressão da personalidade do dançarino, sendo o corpo o instrumento utilizado. O professor deve preocupar-se em alongá-lo, afiná-lo, para que não ofereça nenhum impedimento à passagem das emoções do intérprete. O dançarino acaba por incorporar a técnica à sua própria personalidade, tornando-a sua.” (AZEVEDO, 2002, p. 68).

<sup>660</sup> BAIOCCHI, 1995, p. 39.

<sup>661</sup> Cf. BAIOCCHI, 1995, p. 75.

<sup>662</sup> OHNO *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 49.

Pensando nisto, considero que mestres, como Kazuo Ohno, influenciam, diretamente, trabalhos performáticos como *HAIKAI*, em especial, no que diz respeito à busca do artista por uma tradução de si mesmo (em diálogo com a natureza) e à busca de uma linguagem pessoal, que se traduza através de uma obra de arte. Permaneço, entretanto, ciente de que os contextos culturais, históricos, sociais, etc. do Japão e do Brasil são bastante diferentes, implicando distinções entre as formas de se ver e fazer arte lá e aqui. Como afirma Leminski: “A mente nipônica se move num universo material regido por leis distintas das que regem nosso mundo textual e conceptual”<sup>663</sup>. O “nosso mundo”, a que se refere Leminski, é o mundo ocidental, categorizado pelo intelectualismo e pelas noções binárias<sup>664</sup>, que racionalizam e compartimentalizam os campos de atuação e conhecimento.



FIGURA 11 – Marcelo Miyagi, Roberson Nunes e Elisa Belém, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Fotos de Carlos Sperber, captadas na Praça Guimarães Rosa, em Belo Horizonte, em julho de 2006.

Veja-se que ambos, *Butô* e *Nô*, têm, em comum, um caráter mais maleável, em comparação com outras concepções de dança e teatro. De acordo com Oida, “‘dança’ é a expressão visual do personagem, o contexto, suas relações, sua emoção, mais do que puro movimento.”<sup>665</sup> Sob este aspecto, pode-se pensar que dança é teatro e teatro é dança, não havendo nenhuma diferença fundamental entre eles<sup>666</sup>. Estas manifestações artísticas, de fato,

<sup>663</sup> LEMINSKI, 1986, p. 119.

<sup>664</sup> A proposta de se desmontar as oposições binárias do pensamento ocidental também está presente na teoria da desconstrução: “A desconstrução é mais simplesmente definida como uma crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora; corpo/mente; literal/metafórico; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido. Desconstruir uma oposição é mostrar que ela não é natural nem inevitável, mas uma construção, num trabalho de *desconstrução* que busca desmantelá-la e reinscrevê-la – isto é, não destruí-la, mas dar-lhe uma estrutura e funcionamento diferentes.” (CULLER, 1999, p. 122).

<sup>665</sup> OIDA, 2001, p. 16.

<sup>666</sup> É importante notar que a cena contemporânea ocidental se transformou (e muito), no século XX, promovendo uma reaproximação, principalmente, entre o teatro e a dança, duas artes cênicas que possuem suas especificidades, mas que se irmanam e se mesclam, com suas delimitações, então, tornando-se mais difusas e esfumaçadas. Sobretudo, na segunda metade do século XX, as Artes Cênicas se dirigiram, cada vez mais, para

dizem respeito a realizações complexas e bastante flexíveis, próprias do campo cênico japonês. Neste sentido, os recortes teóricos aqui apontados servem, sem dúvida, como uma contribuição para a reflexão a respeito da dissolução das fronteiras entre os campos da arte, e dos limites destes em relação a outras áreas (o que condiz, perfeitamente, com os estudos de performance). Isto tem a ver com o fato, já identificado, anteriormente, de que, dentro da tradição nipônica, as artes, a filosofia, a religiosidade e o modo de vida estão interligados, ancestralmente, através de uma formação cultural cujas bases estão fincadas no Budismo Zen. A cultura japonesa, com efeito, traz consigo um pensamento menos compartimentado do que aquele que vigora no Ocidente. Esta característica de ligação entre as áreas (que, no mundo ocidental, costumam aparecer separadas) pode ser encontrada em diversas fontes. Paulo Franchetti, por exemplo, afirma que, no Japão, como na China, “as questões éticas, religiosas e estéticas são freqüentemente as mesmas questões”.<sup>667</sup> Em *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*, Eugen Herrigel, por sua vez, lembra não ser “nenhum segredo o fato de que no Japão as artes têm no budismo a sua raiz comum. Essa constatação é válida tanto para a arte dos arqueiros, como para a pintura, para a arte dramática, da esgrima, da cerimônia do chá e dos arranjos florais.”<sup>668</sup>

Os princípios de fugacidade, mutabilidade, impermanência, instabilidade, multiplicidade, descontinuidade, entre outros, que estão na base da filosofia Zen, fazem-se presentes, também, dentro da cultura ocidental, desde a segunda metade do século XX até os dias de hoje. Umberto Eco percebeu, já na década de 1970, alguns elementos deste processo:

Há no Zen uma atitude fundamentalmente antiintelectualista, de elementar e decidida aceitação da vida em sua imediação, sem tentar justapor-lhe explicações que a tornariam rígida e a matariam, impedindo-nos de colhê-la em seu livre fluir, em sua positiva descontinuidade. E talvez tenhamos dito a palavra exata. A descontinuidade é, tanto nas ciências quanto nas relações comuns, a categoria de nosso tempo: a cultura ocidental moderna destruiu definitivamente os conceitos clássicos de continuidade, de lei universal, de relação causal, de previsibilidade dos fenômenos: em suma, renunciou à elaboração de fórmulas gerais que pretendem definir o conjunto do mundo em

---

essa quebra de fronteiras, entre o teatro e a dança. O teatro-dança, ou dança-teatro, ganhou os palcos, particularmente, através de seu maior expoente, a bailarina e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009). Cito Azevedo: “Pina Bausch nasceu a 27 de julho de 1940, em Soligen. Liga-se ao Expressionismo via Rudolf Laban e Kurt Joos. Estudou na Juilliard School, mas logo abandonou as sapatilhas de ponta e voltou para a Alemanha, fixando-se em Wuppertal, onde montou um grupo com 24 bailarinos-atores. [...] Dirige o Teatro-Dança de Wuppertal desde 1973.” (AZEVEDO, 2002, p. 85). Com a morte de Pina Bausch, diversos artistas se pronunciaram, dizendo de sua grande importância, na cena contemporânea internacional. Destaco um trecho do diretor de teatro Gerald Thomas: “Pina Bausch foi alguém que abriu uma nova página na dramaturgia da dança e do teatro. [...] Bob Wilson e Tadeuz Kantor e poucos outros construíram um dicionário, um vocabulário reconhecível e imitado mundo afora.” (THOMAS, 2009, p. E3).

<sup>667</sup> FRANCHETTI, 1996, p. 20.

<sup>668</sup> HERRIGEL, 1975, p. 18.

termos simples e definitivos. Novas categorias ingressaram na linguagem contemporânea: ambiguidade, insegurança, possibilidade, probabilidade.<sup>669</sup>

Estas características aparecem, igualmente, em *HAIKAI*, uma performance experimental, na qual se procurou, com efeito, realizar uma atuação que escapasse aos moldes clássicos e bem determinados do teatro convencional (com história e personagens). Em um processo desse tipo, identifica-se a radicalização da quebra com o discurso linear de uma fábula, com os princípios do teatro aristotélico<sup>670</sup> e do teatro moderno<sup>671</sup>. A linguagem performática de *HAIKAI* estaria em confluência com o *Zeitgeist* (o espírito do tempo) da cena contemporânea. Conforme explica Cohen: “O paroxismo e a ambiguidade marcam o *Zeitgeist* contemporâneo, num *environment* em que as antinomias efêmero/eterno, real/virtual, sublime/banal, presente/ausente, material/imaterial são apresentadas de forma simultânea.”<sup>672</sup>

O fato é que *HAIKAI* parte de outros motes para a sua constituição, escapando de certa tradição ocidental. Além dos estímulos visuais e sensoriais, provocados pela poesia, os criadores se inspiraram em fragmentos relacionados à cena e à cultura japonesas<sup>673</sup>. Em um trabalho desta natureza, isto não poderia deixar de ser proveitoso, porque, mesmo que os realizadores não tivessem a pretensão de dominar técnicas de artes marciais, ou de reproduzir uma cena do Nô, ou de realizar uma experiência Butô, eles puderam tomar todo este universo como referência, trazendo-o para o Brasil do século XXI, através de suas próprias leituras. Note-se que, neste estudo teórico, estas mesmas bases me servem para dialogar com os estudos de performance. Isto se torna possível, na contemporaneidade, porque este é um espaço bastante aberto para a constituição de relações híbridas, como aquelas que dão origem

---

<sup>669</sup> ECO, 1986, p. 206.

<sup>670</sup> Tempo, ação e lugar são as três unidades básicas, que, juntamente com a noção de causalidade da ação, constituem o chamado teatro aristotélico. Segundo Antonio B. Hildebrando, é “com a redescoberta da *Poética* [,] no século XVI, [que] a regra das unidades passa a ser entronizada como condição essencial para confecção de um drama.” (HILDEBRANDO, 2006. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaotexto/revistatxt4/hildebrando.htm>>. Acesso em 30/06/2007).

<sup>671</sup> Renato Cohen estabelece uma diferenciação entre o teatro contemporâneo e o moderno, associando ao primeiro as “encenações de linguagem, artes de fronteira e artisticidade em outras mídias”, as quais seriam distintas das “operações cênicas modernas oriundas de dramaturgia – Brecht, Pirandello, García Lorca, entre outros – geralmente agrupadas sob o termo ‘teatro moderno’.” (COHEN, 2004, p. 6).

<sup>672</sup> COHEN, 2004, p. 105.

<sup>673</sup> Durante o período de ensaios (2006), os artistas de *HAIKAI* realizaram, além das aulas de artes marciais, exercícios de Butô e Nô (aprendidos por mim na oficina com Alice K, no 33º. Festival de Inverno da UFMG, em julho de 2001), bem como pesquisas fotográfica e videográfica de cenas do teatro japonês antigo e contemporâneo. Mais tarde, no FIT/BH, em junho de 2008, tive a oportunidade de assistir a um espetáculo tradicional de Nô (*Teatro Noh*, da Escola Hoshô de teatro Noh, de Tóquio), trazido do Japão, no qual pude observar, claramente, a tradição, a forma e o espírito daquilo que já havia estudado em livros, representados ali no palco, com todo o respeito que caracteriza este tipo de teatro.

ao conceito de Schechner de “performances híbridas”, as quais, segundo o autor, “incorporam elementos de duas ou mais diferentes culturas ou fontes culturais.”<sup>674</sup>

Para analisar outros signos, presentes em *HAIKAI*, é importante não deixar de lado (lembrando que a análise de performances não se encaixa completamente dentro dos estudos teatrais), nem os princípios ligados à tradução de um idioma a outro<sup>675</sup>, nem aqueles referentes à tradução de um sistema semiótico para outros (do poema escrito para o corpo, o desenho, a manipulação de cenografias, etc.). O conceito de *tradução intersemiótica*, desenvolvido por Roman Jakobson pode, neste ponto, ser bastante útil, sendo assim sintetizado: “A tradução inter-semiótica ou *transmutação* consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas não-verbais.”<sup>676</sup> Caberia, então, tomá-lo como referência, juntamente com os estudos elucidativos de Haroldo de Campos, baseados em Jakobson, em torno da *recriação* ou *transcrição*. Cito Campos:

Jakobson, mais uma vez, nos socorre com uma fórmula precisa: em poesia, ‘as equações verbais são promovidas à posição de princípio construtivo do texto’, donde só ser possível traduzir poesia através da ‘transposição criativa’. É o que podemos chamar também de recriação ou transcrição. [...] procuramos descrever o fenômeno da seguinte maneira: a informação estética do poema traduzido é autônoma, mas está ligada à do poema original por uma relação de isomorfia; se elas são diferentes enquanto expressão idiomática, seguiram a lei dos corpos isomorfos, cristalizando-se dentro de um mesmo sistema.”<sup>677</sup>

Se isomorfia é mesmo a abolição do “dualismo fundo-forma, em prol de uma dialética perene de conteúdo-e-contidente”<sup>678</sup>, como disse H. de Campos, ou o resultado do “conflito de fundo-e-forma-em-busca-de-identificação”<sup>679</sup>, como afirmou Décio Pignatari, o conceito se aplica à reflexão sobre os mecanismos utilizados, na montagem de *HAIKAI*. Aqui, o processo de tradução intersemiótica dos *haikais* para a performance extrapolou o sistema idiomático, incorporando outros campos de linguagem, estabelecendo um produto em que não cabe a dissociação entre forma e conteúdo (ou fundo e forma, conteúdo-e-contidente, como prefere H. de Campos). No espetáculo, a transposição de um campo semiótico a outro não diria

<sup>674</sup> “Hybrid performances: performances which incorporate elements from two or more different cultures or cultural sources.” (SCHECHNER, 2006, p. 304).

<sup>675</sup> Já se disse da dificuldade da tradução de um idioma a outro. Em se tratando de poesia, o problema aumenta, conforme Campos: “É da essência mesma da tradução de poesia o estatuto da impossibilidade. Para quem aborda a arte de traduzir poesia sob a categoria da criação, essa superlativação das dificuldades que lhe são intrínsecas só pode acrescentar-lhe, na medida proporcional, o fascínio.” (CAMPOS, 1977, p. 121).

<sup>676</sup> JAKOBSON, 2003, p. 65.

<sup>677</sup> CAMPOS, 1977, p. 143.

<sup>678</sup> CAMPOS, 1986, p. 22.

<sup>679</sup> PIGNATARI, 2006a, p. 128.

respeito à tentativa de uma reprodução literal dos poemas, mas, sim, à recriação de sentidos e estéticas, desenvolvidos num trabalho de constante transformação e adaptação.

Como se deu na poesia concreta, em *HAIKAI*, a exploração da letra (ou do ideograma) procurou realizar um trabalho com a palavra em dimensões ampliadas. A expansão do poema, nos dois casos, alcança um panorama que vai para além da bidimensionalidade do papel. Em ambos, experimentam-se formas de realização do texto que comportam a assimilação de sons e formas, em direção à tridimensionalidade. Analogicamente, então, pode-se pensar que *HAIKAI* é, em si, um poema *haikai* que se apresenta tridimensionalmente, em um espaço cênico, fazendo-se concreto através da materialidade dos elementos cênicos que o compõem.

A *transcrição* dos poemas, em gestos, objetos e imagens móveis, foi corporificada num espaço tridimensional, que, na maioria das vezes, não era um teatro (prédio). *HAIKAI* foi proposto para espaços públicos urbanos (ruas, quarteirões fechados, praças, quadras, galpões, etc.), tendo em vista o estabelecimento de uma relação direta com a arquitetura dos espaços escolhidos. Isto se relaciona, diretamente, com a “dramaturgia do espaço”<sup>680</sup>, que interferia na produção e na recepção do espetáculo. Dentro desta estética, o espaço é um produtor de sentido, e não apenas o local onde se dá o evento (como nos *Environments*), de modo que a relação espaços/corpos/atores/espectadores se estabelece a partir desta ideia. O sentido que um espetáculo performático e multimídia, como este, sobre *haikai*, pode adquirir, nos dias de hoje, com efeito, só pode ser estruturado se se levar em conta o diálogo que as linguagens estabelecem entre si, em determinado tempo e espaço<sup>681</sup>.

Em *HAIKAI*, o acontecimento teve lugar em espaços alternativos, nos quais a encenação explorava os signos já existentes nos locais. Estes signos, na maioria das vezes, diferiam, de um lugar para o outro, desde o quarteirão fechado de uma metrópole até a caixa cênica de um palco italiano. Em cada uma das dezenas de vezes que *HAIKAI* foi apresentado, a proposta do espaço interferia, necessariamente, na concepção e na recepção do espetáculo.

Por vezes, a apresentação acontecia como uma “intervenção cênica”<sup>682</sup> na rotina das atividades dos comerciantes, dos passantes, etc., provocando certo “estranhamento”, e

---

<sup>680</sup> De acordo com Sara Rojo, o conceito de uma dramaturgia do espaço, tomado como um construtor de sentidos, como um *sujeito-ativo*, a determinar a direção da encenação, foi desenvolvido por Marco De Marinis, em *In cerca dell'attore*, constituindo-se como uma experiência avançada e inovadora, no teatro do século XX. (Cf. ROJO, 2005, p. 74).

<sup>681</sup> Há uma relação intrínseca entre espaço/tempo/ação, de modo que, conforme coloca Pavis, uma análise só pode ser feita a partir da interação do trinômio: “O tempo manifesta-se de maneira visível no espaço. O espaço situa-se onde a ação acontece, se desenrola com uma certa duração. A ação concretiza-se em lugar e momentos dados.” (PAVIS, 2003, p. 140).

<sup>682</sup> De fato, como afirma Cohen, a performance “é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa uma transformação no receptor.” (COHEN, 2002, p. 45).

funcionando, para alguns, como uma situação inesperada. Criava-se, então, uma interação espacial, visual e sonora que alterava a realidade cotidiana de uma rua ou praça. Um ritmo diferenciado transformava o ambiente público, interferindo, diretamente, no dia a dia das pessoas, que trabalhavam ou passavam pelo espaço público, provocando novos olhares e percepções. Muitas das pessoas que se dirigiam a determinado local, a fim de apreciar o espetáculo, surpreendiam-se com a relação plateia/performance, pois não se tratava de um “espetáculo fechado”<sup>683</sup>, mas de um trabalho móvel, que se deslocava no espaço (o qual não se estabelecia como roda ou uma arena na rua). Certamente, isto representava uma estrutura desestabilizante para alguém que quisesse “se sentar para ver” o espetáculo<sup>684</sup>.



FIGURA 12 – Marcelo Miyagi, Elisa Belém e Roberson Nunes, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Fotos de Glenio Campregher, captadas na Avenida Brasil, em Belo Horizonte, em maio de 2006.

Tal situação mudou quando *HAIKAI* foi apresentado, por exemplo, na Praça de Serviços, no *campus* da UFMG, um lugar cuja arquitetura se aproxima da de um teatro de

<sup>683</sup> Pode-se pensar, em contraponto ao fechado, obviamente, o que está aberto. Segundo Umberto Eco: “A abertura, por seu lado, é garantia de um tipo de fruição particularmente rico e surpreendente, que nossa civilização procura alcançar como valor dos mais preciosos, pois todos os dados de nossa cultura nos induzem a conceber, sentir, e portanto *ver*, o mundo segundo a categoria da possibilidade.” (ECO, 1986, p. 177).

<sup>684</sup> Refiro-me a algumas apresentações, no FIT-BH 2006, quando, por exemplo, um público de mais de 800 pessoas se reuniu, no quarteirão fechado da Av. Brasil, 41, para assistir a *HAIKAI*. A expectativa do público de ver algo numa roda, como é comum nos teatros de rua, foi afrontada com uma performance que se deslocava, que não estabelecia uma narrativa linear e não se constituía em acordo com as unidades padrões de uma peça teatral.

arena. A utilização das arquibancadas, pelos espectadores, e do centro da praça, pelos performers, considerando as diversas frentes de um teatro de arena, com movimentações circulares, neste caso, acabou por caracterizar *HAIKAI* como um espetáculo para “se sentar e assistir”.



FIGURA 13 – Coletivo Pulso, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Fotos de Foca Lisboa, captadas no Campus da UFMG, em Belo Horizonte, em abril de 2007.

Em outra ocasião, o espetáculo performático foi apresentado no I Verão Arte Contemporânea (VAC), evento realizado em Belo Horizonte, entre março e abril de 2007. Desta vez, *HAIKAI* ocupou o espaço do Teatro Marília, explorando os corredores, o saguão, o lugar das cadeiras da plateia, o palco e os porões do prédio. Nesta versão, os espectadores eram convidados a se sentar no palco, em roda, ao lado dos atores, que serviam um chá para todos. Enquanto se realizava a “cerimônia do chá”, uma atriz manipulava um boneco todo branco e contava a história do sábio Daruma, cuja imagem a seita Zen, no Japão, associa à ingestão ritualística do chá. Trata-se de uma lenda curta, sobre meditação e vigília. A cerimônia do chá, note-se, é uma das artes voltadas para a purificação da mente, como lembra o mestre Nakano Kazuma:

O espírito do *chá-no-yú* é purificar os seis sentidos. Vendo o *Kakemono* na sala de chá e as flores no vaso, purifica-se o sentido do olfato. Ouvindo a água ferver na chaleira e escorrer da concha de bambu, purifica-se o paladar. E manuseando os utensílios do chá, o tato se purifica. Quando todos os órgãos dos sentidos estão limpos, a mente também está limpa de qualquer mancha. A arte do chá é antes de tudo uma disciplina espiritual, e minha aspiração em cada hora do dia é não me afastar do espírito do chá, o qual não é, de forma alguma, mero entretenimento.<sup>685</sup>

<sup>685</sup> KAZUMA *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 55.

A cena do chá, com o pequeno texto, foi incluída, na encenação, porque o espaço cênico permitiu que algo fosse dito de maneira delicada e aconchegante, para poucas pessoas. Isto, naturalmente, não seria possível na rua, a não ser com o uso de microfones, o que desmancharia o propósito intimista da ação. A espacialização, então, confirmava-se, efetivamente, como um elemento determinante de variantes para a montagem e as apresentações de *HAIKAI*. Em outras palavras, pode-se dizer que a definição do espaço de apresentação implicava alterações no roteiro e modificações na estrutura do espetáculo.



FIGURA 14 – Elisa Belém, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Foto de Maria di Britto, captada no Teatro Marília, em Belo Horizonte, em março de 2007.

A complexidade da análise dos “espaços cênicos”<sup>686</sup> pode se estender a percepções mais internas, ligadas ao tempo, à ação ou às diversas reflexões experimentadas por parte das pessoas que se relacionam com o evento. O nível exploratório de análises, a respeito dos espaços cênicos, de modo geral, pode ser subjetivo e infundável. Um integrante do grupo

<sup>686</sup> Estou utilizando a expressão *espaço cênico* para designar os locais onde performers e público se reúnem, com o intuito de presenciarem uma realização artística. Esta poderia ser chamada de encenação, ou de instalação, ou de intervenção pública, entre outros nomes. Estas expressões, no entanto, poderiam, ainda, depois de tudo, serem consideradas perigosas, limitando a ideia do “espetáculo”, fechando-o dentro de uma gaveta. Esta não é, obviamente, a minha intenção. Por isso o termo performance, com a instabilidade e a não restrição que comporta, tem sido o mais apropriado para qualificar *HAIKAI*, tendo em vista o seu caráter transdisciplinar e, definitivamente, não narrativo.

italiano Teatrino Clandestino, em entrevista concedida a Sara Rojo, por exemplo, falando sobre o assunto, dá o seguinte depoimento: “O espaço cênico, para mim, se eu tivesse que formular uma imagem que o representasse, é aquele lugar em que se acorda certas noites e em que não se sabe onde se está, mas que depois, pouco a pouco, começamos a reconhecer como nosso quarto.”<sup>687</sup> Há, com efeito, diferentes maneiras de se pensar e de se abordar o espaço. A presença e a movimentação dos artistas da cena, incrementadas pelos adereços cênicos e recursos técnicos, estabelecem, também, os espaços imaginários. Pavis afirma que:

[...] é conveniente descrever o espaço teatral diferenciando-o do espaço de uma arquitetura ou de uma instalação, particularmente levando-se em conta a presença e os deslocamentos dos atores. É preciso, no entanto, notar que o teatro se instala às vezes em um lugar ou em um prédio como uma instalação, que é preciso então levar isso em conta para se compreender o funcionamento do seu espaço-tempo.<sup>688</sup>

O caso é que, tendo em mente a movimentação realizada pelos performers, justaposta à sonorização, à projeção de imagens e aos deslocamentos do cenário e dos adereços, *HAIKAI*, em alguns momentos de sua trajetória, pode ser visto, sim, como uma espécie de instalação<sup>689</sup>. O *acontecimento* teria mesmo se constituído, muitas vezes, nos moldes de uma estrutura compartimentada, verdadeiramente, *nonmatrixed*, como os *Happenings* (cujo conceito deslocou dos anos de 1960 para os dias de hoje). A flexibilidade das conceitualizações que circundam esta análise é o que me permite nomear *HAIKAI* como uma performance poético-cênica, que, organizada através de combinações ou superposições simultâneas de “unidades”, não tem a intenção de construir uma informação cumulativa, como faz o teatro tradicional.

Como *HAIKAI* não trabalhava de acordo com os conceitos clássicos de narrativa, mas, antes, experimentando diferentes estruturas de organização, o espetáculo estaria, de fato, bastante próximo do *work in progress*, ou *work in process*<sup>690</sup>. Sobre este ponto, vale destacar duas “âncoras” do procedimento do *work in progress*, citadas por Cohen, quais sejam, em primeiro lugar, aquela que aponta para uma organização com base em um *leitmotiv*, e, em

<sup>687</sup> ROJO, 2005, p. 177.

<sup>688</sup> PAVIS, 2003, p. 145.

<sup>689</sup> São palavras de Cohen: “Uma instalação é algum elemento sígnico, que pode ser um objeto, um ator, um vídeo, uma escultura, etc., que fica ‘instalado’ num local fixo e é observado por pessoas que geralmente chegam em tempos distintos.” (COHEN, 2002, p. 28). Acrescento a esta definição a ideia de que, pelo seu caráter interdisciplinar, uma instalação pode ser não apenas um elemento sígnico fixo, mas um conjunto de linguagens, no qual estão envolvidos diversos tipos de signos, além de poder se deslocar, através de espaços móveis e transformáveis.

<sup>690</sup> Mais uma vez, recorro às palavras de Cohen: “O termo corrente usado na literatura é *work in progress* (trabalho em progresso). Utilizamos, nesse livro, também a terminologia *work in process*, incorporando as noções de progresso temporal e processualidade.” (COHEN, 2004, p. XXVIII.)

segundo, aquela que implica o *environment*/espacialização. Numa de suas explicações, Cohen diz que o “termo *leitmotiv* [...] é originário da música e literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa.”<sup>691</sup> Neste caso, pode-se pensar que foi mesmo o *haikai* japonês o que serviu de *leitmotiv* para a criação do poema cênico. Sobre o processo em termos de *environment*/espacialização, o que Cohen diz é que “a organização espacial por territórios literais e imaginários substitui a organização tradicional – de narrativas temporais e causalidades.”<sup>692</sup> Esta última ideia é importante, no contexto deste trabalho, porque o processo de elaboração de *HAIKAI* aconteceu através de uma concepção imagética de signos, a qual subvertia os princípios da representação, em virtude de uma utilização sincrônica de vários espaços concretos (rua, praça, corredores de teatro, palco, porão, etc.) e imaginários (campo, quintal, um Japão imaginário, etc.). Este pensamento conduziria, também, ao abandono das práticas e dos modos de pensar tradicionais, em que o “isto ou aquilo” determina o fazer artístico. Cohen explora bem a questão:

A característica ontológica do *work in progress* – processualidade pelo uso de trama de *leitmotiv*, rastros de passagem, vicissitudes – e a especificidade dessa operação criativa – hibridização, superposição de conteúdos – fazem com que o recorte do objeto aponte a observação para desde manifestações transitórias (cenas não configuradas, laboratórios, situações cotidianas), contextos ulteriores ao contexto artístico (‘cena da vida’, ‘cena da mídia’), até expressões híbridas, fronteiras (*performances*, manifestos, intervenções) e, finalmente, a cena teatral contemporânea.<sup>693</sup>

Como se pode ver, as características da *performance art* e do procedimento *work in progress* estão interligadas, formando uma rede de construção que permeia os aspectos aqui analisados. Esta rede pode ser comparada ao rizoma deleuziano, que se caracteriza pelos princípios de “conexão e heterogeneidade”, “multiplicidade” e “ruptura”, entre outros. Uma trama trabalhada a partir de princípios como estes lida com diversas direções interconectadas. Trata-se de linhas de pensamento e criação que funcionam apenas na multiplicidade. Nas palavras do próprio Deleuze, acompanhado por Guattari:

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras

---

<sup>691</sup> COHEN, 2004, p. 25.

<sup>692</sup> COHEN, 2004, p. 26.

<sup>693</sup> COHEN, 2004, p. 4-6.

nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras.<sup>694</sup>

Seguindo este raciocínio, pode-se pensar que o espetáculo funcionava como um quebra-cabeça, em que as peças eram montadas e desmontadas, adaptadas, alteradas, incorporadas ou esquecidas, bem em acordo com o seu caráter processual. Trabalhou-se, efetivamente, com a ideia do *work in progress*, como “um campo expressivo, no qual se inclui o risco, a processualidade, a encampação da complexidade.”<sup>695</sup> O caráter processual do trabalho permanecia vivo, porque a proposta não se esgotava, estando sempre aberta às renovações, a cada apresentação.<sup>696</sup> Este procedimento ocorreu tanto durante o período mais fechado de criação do grupo como durante as apresentações, quando se explorava o diálogo direto com os espectadores.

O caráter intencional de incompletude do poema *haikai* (conforme se viu com Barthes, no tópico 1.4 desta tese) não podia, também, deixar de estar presente, na performance. Do mesmo modo como, na poesia, os significados devem ser preenchidos pelo leitor, na performance poético-cênica em questão, as lacunas de sentido deviam ser preenchidas pelos espectadores. Esses, em *HAIKAI*, são ativos, não só porque podem recriar o espetáculo, nas suas cabeças, mas porque podem, efetivamente, modificá-lo, em sua estrutura, através de ações realizadas no momento da performance. Um exemplo desta interferência do público foi quando uma mulher entrou em cena, na apresentação realizada na UFMG, pegou um guarda-chuva (elemento de cena) e protegeu um dos atores da chuva artificial. Em outra ocasião, no momento em que vários lençóis brancos eram estendidos, em varais, os espectadores que se localizavam atrás deles levantaram os tecidos, mostrando seus rostos em meio às projeções fotográficas que aconteciam sobre a tela formada pelos panos brancos. Trata-se, então, de um tipo de “intervenção na intervenção”, que demonstra como o espectador é vivo e revivifica a performance artística, com seu comportamento, tornando-se responsável pelos processos de alteração e construção do trabalho. Aí se evidencia, também, o sentido aberto da obra. Umberto Eco, explorando esta questão, e indo além, é quem diz:

<sup>694</sup> DELEUZE; GUATTARI, 2007, p. 16.

<sup>695</sup> COHEN, 2004, p. XXVIII.

<sup>696</sup> Na última apresentação de *HAIKAI* registrada (em maio de 2009), no Festival de Teatro de Rua de Angra dos Reis – RJ, incorporou-se um novo elemento ao espetáculo: um mapa de luz, que definia uma iluminação mais apropriada para o funcionamento das projeções de vídeo. Até então, escolhia-se, numa praça, por exemplo, um local com uma luz favorável, do próprio ambiente. Nesta apresentação, entretanto, definiu-se que se apagariam as luzes do ambiente, inserindo-se refletores, na estrutura do espetáculo.

Na dialética entre *obra* e *abertura*, o persistir da obra é garantia das possibilidades comunicativas e ao mesmo tempo das possibilidades de fruição estética. Os dois valores estão implícitos um no outro e intimamente conexos, ao passo que numa mensagem convencional, num sinal rodoviário, o fato comunicativo subsiste sem o fato estético, de forma a consumir a comunicação na percepção do referente, e não somos induzidos a retornar ao sinal para desfrutarmos no seio da matéria organizada a eficácia da comunicação adquirida.<sup>697</sup>

A teoria de Eco é esclarecedora, no contexto deste trabalho, porque a estética desenvolvida, em um espetáculo como *HAIKAI*, comunica com ou atinge o receptor por vias não unilaterais, as quais promovem uma diferenciação em relação ao que estou chamando de convencional ou tradicional, justamente, por não estabelecerem elos evidentes de comunicação. Não se trata, aqui, de algo parecido com os sinais de trânsito, cujo objetivo é apenas informar. O registro é, certamente, outro, abrindo-se a leituras múltiplas. Os canais de percepção são povoados por lacunas, espaços em branco, contaminados por informações entrecruzadas, afetivas, construídas e desconstruídas, no jogo de linguagens que se alternam e se autoinfluenciam.

As linguagens do vídeo, da fotografia, da música, da literatura, das artes plásticas, da dança e do teatro assumiram o espaço cênico, em *HAIKAI*, para trazer à baila as sensações obtidas e extraídas dos poemas. Retomando aquilo que disse Blyth, lembro que, no *haikai*, “as duas coisas inteiramente diferentes que estão juntas numa mesma identidade são poesia e sensação.”<sup>698</sup> No poema, o significado poético é obtido por uma sensação de atrito, gerada pela relação concreta dos caracteres, dispostos segundo o método ideográfico<sup>699</sup>. Quanto ao aspecto cênico, por sua vez, o que acontece é algo como o referido por Pavis, quando afirma que “o olhar do espectador, mesmo o ocidental, é sempre também um pouco ‘abocanhador’: ele toca com os olhos, seu corpo só em aparência está imóvel e passivo, ele mima interiormente a tatilidade e a gestualidade.”<sup>700</sup>

Com a intenção de alimentar esta capacidade sensorial, todo o aparato técnico utilizado, no espetáculo, buscou reafirmar formas concretas de expressão dos sentidos (visual, sonoro, tátil), visando a alcançar a materialidade das sensações e a provocar, no espectador, o fruir sinestésico. Em todo o processo, não era a simples soma dos elementos sgnicos o que compunha o espetáculo, mas a sua inter-relação. Neste sentido, seria pertinente pensar que as

<sup>697</sup> ECO, 1986, p. 177.

<sup>698</sup> “In haiku, the two entirely different things that are joined in sameness are poetry and sensation [...]” (BLYTH, 1963, p. 7-8).

<sup>699</sup> Cito Pound: “O método ideográfico consiste em apresentar uma faceta, e logo outra, até que, a um dado momento, consiga-se atingir a superfície morta e desvitalizada da mente do leitor nalguma parte sensível.” (POUND *apud* CAMPOS, 2000, p. 98).

<sup>700</sup> PAVIS, 2003, p. 144.

leituras possíveis dos signos (signo pensado como aquilo que substitui algo que não está presente) encontrados em *HAIKAI* teriam mais a ver com o jogo entre presença-ausência e com o deslocamento de energias<sup>701</sup> do que, propriamente, com a semiótica<sup>702</sup>, mesmo considerando sua importante contribuição às análises de obras de arte.

No conceito de “teatro de energias”, desenvolvido por Lyotard, encontra-se uma proposta de abordagem teatral que me parece a mais adequada para esta análise, porque, como expõe Marvin Carlson:

A teatralidade joga com ‘ocultamento e revelação’. Entretanto, a consciência moderna não pode aceitar mais o primado desse ‘outro’ oculto; ‘nada há a substituir, nenhuma posição estabelecida é legítima ou todas o são; conseqüentemente, o sentido passa a ser ele próprio um substituto para o deslocamento’. Nessa base, Lyotard propõe um ‘teatro de energias’ em vez de um teatro de signos, edificado sobre ‘deslocamentos de libido’ e não sobre ‘substituições representativas’.<sup>703</sup>

No meu modo de entender isto, o deslocamento de energias estaria presente, em *HAIKAI*, nos momentos em que os artistas criadores reescrevem o poema, através de construções cênico-imagéticas que não são representativas, descartando a obviedade. Na parte do espetáculo referente ao inverno, por exemplo, não havia demonstração de frio ou figurinos que pudessem indicar baixa temperatura ou algo do gênero. O que havia era a projeção, através de um *datashow*<sup>704</sup>, de fotografias antigas de antepassados dos próprios performers. Os artistas relacionaram o inverno à intimidade da casa e a lembranças da infância. Ao invés de se ter uma representação do inverno, elaborava-se, portanto, uma reescrita poético-cênica, que poderia ser lida dentro daquela perspectiva lyotardiana, aberta ao deslocamento de energias e ao desejo dos próprios criadores.

---

<sup>701</sup> Barba tem algo a dizer sobre este ponto: “O conceito de energia (*energeia* = força, eficácia, de *én-ér-gon*, em trabalho) é um conceito óbvio e difícil. Podemos associá-lo ao ímpeto externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular nervosa. Mas ele também se refere a algo íntimo, algo que pulsa na imobilidade e no silêncio, uma força retida que flui no tempo sem dispersar no espaço.” (BARBA, 1995, p. 81).

<sup>702</sup> Acerca deste conceito, o que fala Diniz pode ser apropriado: “A semiótica veio a fornecer a metalinguagem, os conceitos, os termos e até a metodologia para se estudar a analogia entre artes e textos específicos. Aqui os produtos de todas as atividades artísticas são considerados ‘textos a serem lidos’, ou melhor, realizações particulares das possibilidades inerentes a um ou mais sistema de signos específicos. A semiótica se interessa pela produção do significado, mas este se dá devido ao leitor (competência) e à ativação dos códigos (performance). As comunidades interpretativas (às quais o leitor pertence) tanto autorizam como limitam as possibilidades da construção dos significados dos textos, vistos não como entidades autônomas, mas como entidades cujo significado depende das funções ou uso que se fazem deles.” (DINIZ, 2010, p. 198).

<sup>703</sup> CARLSON, 1997, p. 482.

<sup>704</sup> O uso do equipamento remete a uma interação própria da arte contemporânea, conforme indica Cohen: “Os novos mídias e suportes tecnológicos apontam intersecções com a arte-*performance*, viabilizando e amplificando a escritura do hipertexto e a realização de trabalhos *in progress*.” (COHEN, 2004, p. XXX).

Foram projetados, ao longo das apresentações, também, vídeos de paisagens e estradas em movimento (durante os quadros da primavera), e de crianças brincando com uma grande bola vermelha, num largo campo verde (no verão). O espetáculo era encerrado com uma chuva artificial, provocada por um caminhão-pipa. Neste caso, talvez se pudesse pensar em algo próximo de um signo que representaria uma outra coisa, a qual não se encontraria presente. Ainda assim, o fato é que o espectador tinha a chance de atribuir os mais diferentes significados (ou nenhum) àquela água. Os performers dançavam, enquanto o público via a chuva sendo provocada artificialmente. As pessoas podiam até se molhar, sentindo, na pele, a realidade da água. Havia, então, dentro daquele universo ficcional, a presença do factual, uma característica específica, que diferencia a arte cênica da arte literária. Para os criadores de *HAIKAI*, a cena da chuva remetia ao verão (associação própria à região Sudeste do Brasil, de onde se falava) o qual se configurava como uma espécie de *kigo*, ponto fundamental do *haikai*, que determina a estação do ano na qual o poema é realizado. Todas aquelas imagens – os retratos dos familiares, as paisagens projetadas, as crianças brincando e a chuva – intencionavam produzir, artisticamente, efeitos análogos aos da natureza, para provocar sensações físicas, nas pessoas presentes no evento (artistas, espectadores, passantes, etc.), procurando, ao mesmo tempo, remeter à poesia japonesa. Os elementos utilizados, no espetáculo, jogavam com o sentido das coisas, com a sua significação.



FIGURA 15 – Coletivo Pulso, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. A) Foto de Glenio Campregheer, captada na Avenida Brasil, em Belo Horizonte, em maio de 2006. B) Foto de Ana Paula Brum, captada no SESC de Taubaté (SP), em novembro de 2008.

As imagens e sensações selecionadas para serem experimentadas, em cena, foram produzidas a partir dos fragmentos de alguns poemas, de modo que remetiam a eles, concretizando-se através de suportes variados. Estavam em cena poemas como: *O grito do fãção – / Que saudade imensa / De meu pai e minha mãe*<sup>705</sup>; *Chuva de primavera – / Uma criança / Ensina o gato a dançar*<sup>706</sup>; *Que maravilha: / Nas folhas verdes, nas folhas novas, / brilha o sol!*<sup>707</sup>; *Sem Barulho, sobre o musgo, / A chuva do início do inverno – / Como eu me lembro dos tempos antigos!*<sup>708</sup> Não se buscavam, todavia, traduções explícitas ou representações “ao pé da letra” do que foi lido nos livros. Tratava-se, antes, de visualizações possíveis, de interpretações subjetivas, inspiradas nos quadros fotográficos propostos pelos *haikais*, em cruzamento com as memórias pessoais dos performers e com a real possibilidade cênica, artesanal, de materialização da impressão dos artistas criadores, a partir dos poemas.

No processo de criação, as noções e a experimentação de espaço, memória, narrativa não linear, fragmentação, desestabilização conceitual, multidisciplinaridade, corpo<sup>709</sup> e ritual aproximam, definitivamente, *HAIKAI* daquelas teorias vistas, neste trabalho, sobre a performance. Se, para Schechner, como se viu no segundo capítulo, “o comportamento restaurado é a principal característica da performance”<sup>710</sup>, esta só poderia existir a partir do momento em que se restaura ou se recupera um determinado comportamento. Este processo de recuperação significa uma reconstrução de sentidos, que pode ser feita a partir de um mito, de uma ação cotidiana, de uma tradição, de um ritual de culturas e/ou naturezas diversas, desde que trazidos para o momento presente, como em um resgate do comportamento. Isto se aplica, efetivamente, a *HAIKAI*, que se constitui de diversos resgates.

Veja-se, como exemplo, neste sentido, a apropriação da ação cotidiana de se estender lençóis em varais, um dos quadros cênicos do espetáculo.

<sup>705</sup> BASHÔ *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 88.

<sup>706</sup> ISSA *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 84.

<sup>707</sup> BASHÔ *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 124.

<sup>708</sup> BUSON *apud* FRANCHETTI, 1996, p. 165.

<sup>709</sup> Cito Rojo: “O corpo no teatro atual é um lugar de pesquisa, portanto, um material de trabalho que, em algumas ocasiões, pode ser empregado para a construção de uma personagem e, em outras, pode apresentar-se como o objeto mesmo do espetáculo, como lugar de chegada do processo de pesquisa teatral. O corpo significa, entre outras coisas, transcrição das práticas de poder, lugar da diferença, o corpo da literatura e, dentro dessa linha, o corpo do texto.” (ROJO, 2005, p. 74). Em *HAIKAI*, o corpo pretendia presentificar o poema.

<sup>710</sup> “In fact, restored behavior is the main characteristic of performance.” (SCHECHNER, 1985, p. 35).



FIGURA 16 – Coletivo Pulso, em *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Fotos de Glenio Campregher, captadas na Avenida Brasil, em Belo Horizonte, em maio de 2006.

Este comportamento, típico das donas de casa que vivem em casas com quintal, foi recuperado, esteticamente, recebendo um novo sentido, no momento em que os varais eram amarrados em árvores, nas ruas ou praças, e os lençóis brancos eram utilizados como tela para as projeções das fotos dos antepassados dos próprios artistas. As referências retiradas de experiências vividas e lembranças dos artistas foram trazidas para dentro do espetáculo, sendo reelaboradas em acordo com o universo poético dos *haikais*. Isto condiria com a ideia central sobre performance, trabalhada por Schechner, segundo a qual os performers, de acordo com suas percepções, remanejam fragmentos de suas memórias, restituindo comportamentos, escolhidos, intencionalmente, para serem (re)transmitidos.

Uma intenção clara, em *HAIKAI*, foi provocar, no espectador, uma pausa para a reflexão, um momento de contemplação, uma quebra no ritmo alucinado do modo de vida contemporâneo. Desde o início do processo de montagem, o Coletivo Pulso pretendia interferir, de forma simples e concisa, no cotidiano da rua. A intervenção, com efeito, deveria acontecer num nível de percepção sutil, incomum, que subtraísse o espectador de sua rotina, de modo a ensejar a expansão de suas formas de sentir/pensar e a estimular novas percepções, nos níveis visual, auditivo e tátil. Para além das buzinas, sirenes e outros sons comuns, no trânsito, pretendia-se explorar as sonoridades de um acordeom e de uma clarineta, tocando uma música suave e tranquila. Para além da visão de pessoas andando apressadas, em meio a compras e obrigações, visava-se a chamar a atenção para a contraposição da presença de um grupo vestido de branco, com o rosto pintado de branco, caminhando lentamente, num ritmo

bem compassado. *HAIKAI* criava, então, um contraponto significativo, entre o poético corporificado e nossa atual cultura urbana.

De acordo com a teoria de Taylor, a performance, como um comportamento ritualizado, tem que ter, para as pessoas envolvidas, um sentido atualizado. Sob este aspecto, pode-se dizer que a performance realizada no e por *HAIKAI* se manteve viva, em diálogo com os momentos e lugares por onde passou, parecendo acontecer em um tempo e lugar distintos, tanto do Japão dos séculos XVII e XVIII, quanto do Brasil do século XXI, o que, naturalmente, só foi possível porque a arte contemporânea está carregada de influências e entrecruzamentos estéticos e temporais. *HAIKAI*, de fato, aconteceu num trânsito entre culturas, explorando a apropriação de eventos e a reconstrução de sentidos. Um recorte sobre uma arte produzida em séculos passados, no Japão, recuperou comportamentos para dizer daquilo que estava latente na pesquisa do Pulso, em Belo Horizonte. Para fazer frente ao cotidiano avassalador e a fim de quebrar o estado anestésico provocado pela mesmice e pela rapidez cega, em que se vive, nas grandes cidades, o grupo encontrou uma via contrária: a pausa, o silêncio e a atenção aguçada às sensações corporais. A fonte primordial para a recriação dos poemas foram, justamente, os próprios corpos, suas memórias e seus repertórios.<sup>711</sup>

A fisicalização dos poemas, através dos corpos e ações dos performers, revelou, além das marcas da história individual de cada um, as referências múltiplas dos universos do *haikai* e da performance. É claro que a presença física do performer traz consigo toda a sua vivência, que se faz notória, na *cena*. Lembro, aqui, o que Próchno diz sobre o ator: “Antes de tudo, o ator é uma presença física, um corpo propriamente físico em sua materialidade concreta irreduzível; o ator não tem como prescindir dessa fisicalidade inextricável [...]”<sup>712</sup> O ator, ou o performer (não entrarei no mérito desta diferenciação), é mesmo aquele que se expõe, expondo, também, a sua própria presença material e psíquica, desenhada, historicamente, em seu corpo/mente.

Até este momento, encontrei, na análise crítica de *HAIKAI*, pontos que podem ser vistos como marcas de resistência ao engavetamento das propostas artísticas, apontando, ao mesmo tempo, para uma tendência da cena contemporânea de pesquisa. Trata-se de princípios que podem provocar uma quebra, tanto no cotidiano quanto nas formas pré-estabelecidas de arte, desde que, na passagem ao ato, o performer tenha consciência de si e de sua

---

<sup>711</sup> A estas colocações cheguei a partir de um diálogo sobre *HAIKAI* com Marcelo Miyagi, um dos criadores do espetáculo, em maio de 2009.

<sup>712</sup> PRÓCHNO, 1999, p. 219.

investigação, e o público possa ter ou adquirir esta consciência, sem, contudo, colocar a performance de um lado e o público de outro, pois que aquela existe, justamente, nas fronteiras, no seio de uma forma inacabada, objeto em contínuo processo de construção e desconstrução.

Ressalto, ainda, o fato de que *HAIKAI* toca a memória coletiva<sup>713</sup>, a partir do momento em que lida com um imaginário amplo, povoado por lembranças, seja de lençóis dependurados no varal, seja das brincadeiras de bola, na chuva, seja das folhas secas, lançadas ao vento, seja de uma avó sentada na cadeira de balanço, a mostrar fotos envelhecidas, entre tantos outros signos, cuja presença liga os *haikais* à cena performática. O que se queria expressar, ali, o que se queria recuperar, foi encontrar eco através da releitura e da ressignificação que a performance poético-cênica fez dos poemets nipônicos. Todo o conjunto do trabalho, inspirado na leitura da poesia japonesa, no pensamento oriental, no esvaziamento Zen<sup>714</sup>, na *performance art*, em diálogo com outros parâmetros do teatro-dança japonês (Nô e Butô), não poderia mesmo deixar de ser visto, nesta pesquisa, em seus entrecruzamentos significativos, essenciais quando o que está em jogo não é outra coisa senão a própria performance.

---

<sup>713</sup> Sobre a memória coletiva, e sua complexidade, leia-se Rojo: “Se por un lado, reconocemos que la memoria es personal y producto de imágenes fragmentadas que reinventamos y, que por otro, existe la memoria de las memorias (el caso de los hijos de los desaparecidos en las dictaduras latinoamericanas), se complejiza aquello que entendemos como memoria colectiva. Así, ese discurso relativamente consensual dentro de una comunidad o una nación, está construido por varios parámetros, desde aquellos que surgen de la dialéctica entre lo personal y social hasta las ausencias mnemónicas.” (ROJO, 2010, p. 25) [Se, por um lado, reconhecemos que a memória é pessoal e produto de imagens fragmentadas que reinventamos, e que, por outro, existe a memória das memórias (o caso dos filhos dos desaparecidos nas ditaduras latino-americanas), complexifica-se aquilo que entendemos como memória coletiva. Assim, este discurso relativamente consensual dentro de uma comunidade ou de uma nação está construído por vários parâmetros, incluindo desde aqueles que surgem da dialética entre o pessoal e o social até as ausências mnemônicas].

<sup>714</sup> Desta vez, recorro a Kuzano para uma definição: “O zen-budismo propõe o amálgama de sujeito e objeto, a força do inconsciente, não através dos recursos lógicos da linguagem articulada e das associações mentais, mas intuitivamente, através do meio mais simples, rápido e direto: o grito da natureza.” (KUSANO, 1984, p. 50).

## CONCLUSÃO

*O haikai é a conjunção de uma ‘verdade’ (não conceitual, mas do instante) e de uma forma.*<sup>715</sup>

Os estudos do *haikai* e da performance, atravessados por uma perspectiva transversal, situada entre uma “verdade pessoal”<sup>716</sup> e o interesse pela forma estética, foram os constituintes do corpo analítico deste trabalho. Tanto no *haikai* quanto na performance, o artista (o poeta e o performer) se coloca, apresenta-se, através de sua obra, a qual acaba sendo um recorte reelaborado, um fragmento de recriação da própria existência. Esta última, por si mesma efêmera, é percebida, nos *haikais*, em relação à fugacidade do *momentum* inapreensível, que o texto apresenta poeticamente, dando forma à natureza “irrepresentável”<sup>717</sup> da vida.

O espírito do *haikai* japonês, em sua origem, pretende captar, como que num *flash*, o retrato de um momento fugaz, delicado e sutil. A percepção aguçada do poeta, diante de algo que está fora dele (na paisagem, no cotidiano, no local onde ele se encontra), em confluência com sua verdade interior (vislumbrada através da busca do desenvolvimento espiritual, da simplicidade, da renúncia, da meditação, da disciplina, da intuição, da reverência, do ascetismo, da procura pela iluminação), é o que possibilita a criação do poema lacônico. Sem intelectualismo ou emoção exagerada, o *haikai* desperta, no leitor, um desejo. Fica, naquele que o lê, a vontade de preencher algo que estaria, permanentemente, “vazado”. O desejo – como aquilo que mantém vivo um organismo, aquilo que não cessa de fazê-lo buscar, infinitamente, seu objeto – deve, a meu ver, perseverar, necessariamente, nesta forma poética reduzida, que é o *haikai*, já que ele se apresenta como um enigma a ser decifrado por quem o degusta.

O ato de degustar, ou, mais radicalmente, de devorar e deglutir, como propõe a antropofagia de Oswald de Andrade – pensando o artista/criador como aquele que come, digere e regurgita – inspirou, não apenas os concretos, mas esta e outras tantas pesquisas, além de variados fazeres artísticos, em cujo seio se vê a força da exploração intertextual, presente nos campos da poesia, da prosa, e, extrapolando o plano literário, nas áreas do teatro,

<sup>715</sup> BARTHES, 2005, p. 52.

<sup>716</sup> Para o Zen-Budismo, a verdade é efêmera como a própria vida. Esta ligada ao cultivo do caráter e do espírito, à disciplina e ao autocontrole, à busca de um diálogo com a natureza, elementos que formam o caminho em direção à virtude e à iluminação súbita. Em performance (*art*), entendo “verdade pessoal” como o que se busca a partir de uma linguagem que traduza experiências, memórias, crenças, valores, ideologias próprias do performer, através de sua obra de arte.

<sup>717</sup> DERRIDA, 1995, p. 152.

das artes plásticas, do cinema, da música, etc. A ideia de antropofagia, ao lado de termos como canibalização, soa como uma metáfora, e é isto mesmo o que ela é. Ações antropófagas (antropofágicas), no entanto, provocaram, e ainda provocam, rebeliões culturais absolutamente reais (no sentido de que se retrabalha algo para voltar à sociedade, concretamente, em forma de livros, peças teatrais, canções, etc.), alterando comportamentos, nos campos social, político, religioso, etc.

É notável como o intercâmbio antropofágico entre as áreas de conhecimento instigou um trânsito disciplinar, notadamente presente, também, na prática e nos estudos de performance. Os irmãos Campos e Décio Pignatari, adeptos da antropofagia oswaldiana, foram aqueles que desenvolveram o caráter performático do poema concreto, com a exploração da tridimensionalidade do signo, proposta por seu projeto verbivocovisual (verbal, vocal e visual). O uso da materialidade da palavra e a valorização dos significantes, para se construir poemas-imagens-objetos-sonoros, ressaltou a atenção à visualidade e à linguagem fragmentária, em diálogo com diferentes suportes (vídeo, instrumentos musicais, CDs, livros, telões, computadores, móveis e outros objetos, projeções em prédios e muito mais). O poema concreto exercitou a “simultaneidade da comunicação verbal e não-verbal”<sup>718</sup>, através das diversas funções relacionais a que se propunha, atravessando os terrenos da semântica, da sintaxe e da fonética. Por meio de sua performance verbivocovisual, a poesia concreta marcou o seu lugar, na história da arte brasileira, como um movimento que, definitivamente, reprocessou os parâmetros da poesia, explorando a transgressão das relações conteúdo-continente, com a ênfase nas materialidades imagética e sonora da palavra.

Nesta tese, a ideia de poesia como imagem esteve ligada à observação de outras formas de arte, abrindo-se à compreensão dos usos de materiais diversos, como os artesanais, os eletrônicos, os tecnológicos, e à investigação sobre o uso do próprio corpo (voz e movimento), no contexto da busca por um intercâmbio entre prática artística e reflexão teórica.

Considerados herdeiros das vanguardas históricas europeias (Futurismo, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo), Oswald de Andrade e os concretistas (estes últimos particularmente tocados pelo poema *Um lance de dados*, de Mallarmé) firmaram seus trabalhos como marcas fundamentais do experimentalismo, na literatura brasileira. A ideia de arte/manifesto, presente em ambos, daria ensejo à proposta de se buscar novos rumos para os pensares/fazerres artístico e crítico, no decorrer do século XX. Paulo Leminski, que seguiu a mesma escola,

---

<sup>718</sup> CAMPOS; PIGNATARI; CAMPOS, 2006, p. 216.

enveredando-se pelos meandros do *haikai*, seria um bom exemplo de poeta que se exercitou entre o rigor, o controle, a objetividade da escrita, por um lado, e a vitalidade, como a experienciada pela *beat generation*, nos âmbitos da contracultura, mais a influência Zen, por outro. As tendências das vanguardas poéticas teceram, em relação ao *haikai*, uma teia intertextual, que possibilitou, no bojo da tese, a criação de *links* fundamentais entre poesia/imagem/corpo/objeto. Tais elementos, postos em justaposição e/ou sobreposição, constituíram-se, no âmbito da experimentação de linguagem, como aglutinantes, revelando, muitas vezes, a proximidade dos métodos da escrita ideogramática, que se constatam, igualmente, na montagem cinematográfica de Eisenstein, no poema imagista de Ezra Pound, nos neologismos de James Joyce.

Nos EUA, movimentos como o *Fluxus* e os *Happenings*, precursores da *performance art*, reativaram princípios como aleatoriedade, descontinuidade, velocidade, multiplicidade, simultaneidade, indeterminação e fluxo livre de pensamentos, presentes nas vanguardas históricas e nos trabalhos de nomes como John Cage, Andy Warhol e Joseph Beuys. Processos de interação e revigoramento experimental foram, em seguida, assimilados pela *performance art*, sendo, a partir daí, “abocanhados” pelos estudos de performance. Estes têm, necessariamente, a sua reflexão expandida para além dos campos da literatura, poesia, música, vídeo, teatro, dança, fotografia, artes visuais, evocando processos móveis de construção e desconstrução de linguagem, que alteram o *establishment*, em diálogos, cada vez mais acirrados, com a antropologia, a psicanálise, os estudos culturais, os estudos de gênero, a história, a cultura popular, etc. Os estudos de performance, com efeito, multiplicam-se, ininterruptamente, em conceitos e redes de interação transdisciplinar, sintetizando o interesse pela congruência entre os campos de conhecimento, sem excluir um ou outro saberes, ou seja, procurando açambarcá-los todos.

Enquanto as áreas de estudo da performance se expandem, como que ilimitadamente, por contraste, o *haikai* mergulha no microuniverso do detalhe. O poemeto japonês, como uma “homenagem à síntese”<sup>719</sup>, aglutina, num minuto, o ser, a natureza e a observação de um fato ou detalhe concreto, constituindo-se como uma chave que pretende abrir as portas para a iluminação. Assim como o *koan*<sup>720</sup>, ele não se furta ao direito de sobressair como expressão minúscula do mistério da própria existência das coisas (de acordo com o animismo, as coisas, animais, plantas, pedras, céu, etc., têm vida, têm espírito, e é nesse espírito que Bashô

<sup>719</sup> Cf. CAMPOS, 1977, p. 55-62.

<sup>720</sup> Leia-se ainda este exemplo de um *koan*: “Todas as coisas retornam ao Uno, para onde retorna este último?” (BENEDICT, 1974, p. 222).

acreditava para realizar o seu *haikai*). Isto me permite concluir que ambos estão em constante movimento, um (a performance) se dirigindo para um conjunto de atividades cada vez maior, o outro (o *haikai*) buscando a singularidade de algo cada vez mais pontual, preciso, minimalista, como a microsensação poética da intuição, rumo ao *satori* (iluminação, para o Zen).

A presença no aqui e agora, tanto no *haikai* como na performance, instaura-se onde não há senão a certeza da (im)permanência, própria do tempo-espaço, que, independentemente de qualquer ação, transcorre, transformando-se, a cada instante, o qual, evidentemente, não pode ser medido apenas pelos ponteiros do relógio, cronometrando o início e o fim de um acontecimento. O instante, aqui, deve ser pensado a partir de uma visão plural, uma perspectiva caleidoscópica, descompartimentada, infinita de possibilidades, que vão para além dos registros, revelando equações em que um resultado é maior que a soma dos elementos perceptíveis e palpáveis, em confluência momentânea e movimento contínuo. A presença, nesta pesquisa, seria, propriamente, a colisão de ações e pensamentos, em imagens e sons sobrepostos e multiplicantes. Estar presente, no aqui e agora, relaciona-se, pois, intimamente, com a observação minuciosa do instante, prática realizada por Bashô, base do Zen-Budismo, e característica absolutamente marcante da performance (*art*).

O *haijin* (poeta de *haikai*), trabalhando seu poema como uma expressão simbólica aberta à interação entre ética e estética, dentro da cultura japonesa, não separa vida de arte. De modo semelhante, a *performance art* (*live art*), como alternativa às convenções teatrais, firmou-se a partir das questões vitais dos artistas, que se expuseram (e que ainda se expõem, trabalhando sob tais prerrogativas) como suas próprias obras, nas experiências (umas mais, outras menos extremistas) da chamada *lifelike art*. O interesse americano pelo Zen, já na década de cinquenta, destacou-se, neste âmbito, como o que permitiu se fazer uma ponte entre os continentes, propiciando o uso de novas referências filosóficas, técnicas de trabalho e modos de viver e pensar as relações entre arte e vida.

O laconismo, impresso no *haikai*, este “tjolinho areado”<sup>721</sup>, ressalta seu caráter de incompletude, pois “buracos” devem ser preenchidos pelo leitor, do mesmo modo como as lacunas de sentido deixadas pelo performer delegam este desafio ao espectador ativo. Em ambos os casos, o receptor é um participador, co-criador das obras, com as quais entra em contato a partir de suas sensações, percepções e vivências pessoais. Os tercetos poéticos, assim como as performances de arte, não são obras fechadas, de leitura objetiva, mas, antes,

---

<sup>721</sup> BARTHES, 2005, p. 54.

suscitam uma proposta aberta, que não necessita obedecer a uma lógica única. Têm-se, aqui, processos de (des)construção, que partem da obra material (o poema ou a performance viva) para o imaterial subjetivo dos receptores.

Para dizer da autoria “coletiva” do *haikai*, lembro o que diz Barthes: “O haikai pertence a todo mundo, já que todo mundo pode parecer fazê-lo – já que é plausível que qualquer um o faça.”<sup>722</sup> Não se pode esquecer, entretanto, que existem uma forma e uma técnica para se fazer o *haikai*, e que, uma vez obedecidas certas regras é que o poema se constitui como tal. Do outro lado, seria possível dizer que “qualquer um” é capaz de fazer performance, partindo-se do pressuposto de que performance é aquilo que quem faz diz que é. É importante, todavia, marcar uma diferença entre um artista ou pesquisador (dedicado ao estudo e ao exercício de performance) dizer que o que faz é performance e “qualquer um” dizer isto. O debate, aqui, torna-se acirrado, porque se trata, sem dúvida, de conceitos móveis, flutuantes, ligados a percursos históricos e a releituras de saberes, fazeres, filosofias, crenças, etc. Ao se identificar um número de traços que aproximam o objeto analisado das origens e pressupostos do *haikai* e/ou da performance é que se pode considerar determinadas obras como realizações plausíveis, dentro destes universos, independentemente da técnica ou forma utilizadas pelo artista/criador. *Haikais* brasileiros contemporâneos, como os de Alice Ruiz<sup>723</sup> ou os de Paulo Franchetti<sup>724</sup>, por exemplo, não estão mais presos à estrutura 5-7-5, ou à obrigatoriedade da presença do *kigo* (verso referente à estação do ano), mas preservam o *haimi* (sabor de *haikai*), característica peculiar do poema de Bashô.

O trabalho teórico realizado nesta tese procurou grifar a importância de artistas e pesquisadores que percorreram, e daqueles que continuam percorrendo, os caminhos do *haikai* e da performance. Em sua trajetória, o estudo se desenvolveu a partir de parâmetros experimentais de pesquisa, posto que as ferramentas metodológicas utilizadas abriram espaço para isto. Novas questões, ao lado de postulados mais solidificados, possibilitaram, teórica e praticamente, a aproximação entre tradições culturais, ultrapassando as fronteiras dos países e atravessando os continentes. Claro ficou que, independentemente do momento e do local onde se traduzem, as aspirações humanas permanecem vivas e pulsantes, como no *haikai*, na poesia pau-brasil, na poesia concreta, na Tropicália, no Cinema Novo, no Nô, no Butô, no *Fluxus*, nos *Happenings* ou na *performance art*. O ser humano, o artista, entre a vida e a arte, entre a pesquisa prática e a teórica, está sempre à procura de algo que ressignifique, que lhe traduza,

<sup>722</sup> BARTHES, 2005, p. 69.

<sup>723</sup> Veja-se um exemplo de Ruiz: *pensar letras / sentir palavras / a alma cheia de dedos* (RUIZ, 2001, p. 66).

<sup>724</sup> E este de Franchetti: *Quando me canso da paisagem / Do leste, viro a cadeira / Para oeste*. (FRANCHETTI, 2007, p. 92).

que o faça expandir para além de si mesmo, que retrate, que registre, que apreenda, paradoxalmente, o momento impermanente e contínuo, marcado pela brevidade da vida.

A meu ver, hoje, no início da segunda década do terceiro milênio, homens e mulheres (sobretudo, nos grandes centros urbanos) nunca estiveram tão perto da tecnologia e tão longe de si e dos outros. A arte, podendo ser vista como um ritual, procura, ainda, conectar-se com algo que extrapole a realidade cotidiana da sobrevivência básica (comer, beber, dormir, trabalhar, pagar as contas, etc.). Tentativas teóricas e/ou poéticas de extrapolar a condição humana (nascer, viver e morrer), se concretizadas em registros (vídeos, textos, fotografias, gravações sonoras, etc.), podem servir como contribuições arquivísticas, que alteram a vida das pessoas, dependendo do acesso que elas têm a estas obras. A crítica teórica, realizada a partir da comparação entre a literatura e outros sistemas semióticos, escreve e se inscreve em *corpus*, em matérias, em registros, que procuram fixar, no papel, no CD, no computador, na *internet*, verdades efêmeras, realidades transformáveis, contextos mutantes. Os repertórios, como foram entendidos, aqui, a partir de Taylor, costumam perdurar, como atos corporificados, que são transmitidos, presencialmente, de uma geração a outra, transformando o próprio dia a dia em prática de conhecimento, e colocando a experiência cotidiana lado a lado com a experiência ritualística da arte. Eis aí uma chave da performance.

Uma ligação intrínseca entre os elementos e princípios apresentados ao longo desta tese – efemeridade, instantaneidade, transdisciplinaridade, visualidade, liminaridade, permeabilidade arte/vida, entre outros – foi o que guiou a análise de obras artísticas, como as de Marina Abramovic, Meredith Monk, Laurie Anderson, Yoko Ono, e a da performance poético-cênica *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*. Estes trabalhos extrapolam os campos da poesia, do teatro, da música, do espetáculo, da *mise-en-scène*, da representação, do filme, etc., atravessando épocas e espaços dedicados à experimentação em arte. Saberes e práticas, em níveis rizomáticos de redes, são interconectados.

Em tempos de leituras abertas e transversais, como os atuais, a especialização, em um único campo disciplinar, não me pareceu a estratégia mais eficiente para a comparação entre o *haikai* e a performance. O que a pesquisa procurou, então, foi irromper territórios, apontando para perspectivas de estudo que poderiam, em outro momento, explorar a relação entre os estudos interculturais e/ou antropológicos e estudos teatrais como aqueles desenvolvidos por Barba ou Brook, seguindo a tradição do teatro experimental de Artaud e Grotowski.

O arcabouço reflexivo, desenvolvido sobre os conceitos relacionados ao *haikai* e à performance, implicou um trabalho ramificado, que poderia continuar *ad infinitum*, criando relações entre eles e levantando questões a seu respeito. A partir da flutuabilidade conceitual,

que procura abranger uma era marcada por insegurança, incerteza e instabilidade, foram discutidas, aqui, questões relacionadas à política e à estética, à arte e à sua posição frente à complexa relação entre as pessoas e as coisas, entre seres e objetos, considerando as rupturas com os poderes estabelecidos e suas representações sociais.

Esta tese não pretendeu solucionar todas estas questões. Procurou, contudo, problematizar algumas relações que nelas se manifestam. Minha intenção foi a de, a partir das pistas encontradas, abrir uma trilha que me possibilitasse criar contatos entre os objetos de estudo. Tomando como *background* as vanguardas do século XX (sejam elas as históricas, a progressista ou a intercultural, como foi apontado por Schechner); traços do teatro alternativo norte-americano dos anos de 1960 e 1970 (utilizados, mesmo que pontualmente, a partir das teorias de Schechner e Turner); experimentações relativas à *performance art* e a outros movimentos relacionados a ela; influências do Zen, tanto na arte da performance quanto no fazer poético à época da contracultura; experiências poético-imagéticas assemelhadas ao método ideográfico do *haikai* (Pound, Campos, Leminski), enfim, confirmaram-se pontos vitais de intersecção entre o *haikai* e a performance.

Estes elos acabam por confluir quando se pensa no estado absoluto de presença (integração entre corpo, mente e espírito), requerido tanto ao *haijin* (poeta de *haikai*) quanto ao performer, no ato da concretização de um poema e/ou de uma performance de arte, cujas imagens poéticas se criam, irrevogavelmente, entre a vida e a arte, no intransferível momento do aqui e agora.

Este trabalho propôs uma interlocução entre conhecimentos científicos e práticas poéticas, tendo em vista a investigação nos campos da arte. Trabalhei com a ideia de desconstrução de um pensamento linear e com o desafio de unir peças que, *a priori*, não garantiam a configuração de um quebra-cabeça completo. É bem possível que este quebra-cabeça não tenha se fechado, mesmo porque, por sua própria natureza, sempre faltará uma ou mais peças que o complementem. Não se trata, pois, de um objeto acabado, mas de algo como um *work in progress*, um constructo areado (como o *haikai*, visto por Barthes). O corpo teórico do trabalho, com efeito, apresentou linhas de ação/pensamento que poderiam levar a diversos lugares e fins (alguns mais recônditos, outros mais explícitos). Dentro das inúmeras probabilidades resultantes da pesquisa, novas trilhas poderiam se encontrar com outras,

perder-se, em rumos diferentes, dar impulso à invenção de novos acessos. Em todo caso, pessoalmente, fecho com o “caminho do meio”<sup>725</sup>.

Todas estas possibilidades de deslocamento prático-conceitual, exploradas através de uma análise multifocal, indubitavelmente, ampliaram o meu olhar. Este trabalho não procurou uma verdade absoluta, nem uma ideia e uma realidade supostamente universais, mas, antes, estabeleceu-se como uma reflexão plural, poliforme, como um diálogo, em ressonância, com um grande número de teorias e fazeres, tão importantes e paradigmáticos, para a nossa época, quanto foram nos momentos em que emergiram. É preciso olhar para trás para entender, hoje, o que pode vir a ser o amanhã. Posturas balizadas pela releitura de ícones, pelo restauro de comportamentos, pela desterritorialização de noções de posse ou de fronteira podem e devem ativar metas e diretrizes de pesquisas que se situem para além do discurso convencional. É necessário, neste âmbito, treinar-se no caminhar em estado de instabilidade, entre perdas e conquistas, entre o caos e a (des)organização pós-estrutural, tanto no fazer artístico quanto na reflexão teórica.

Dentro do arcabouço teórico aqui apresentado, pôde-se enxergar, em performances poéticas, articulações substanciais entre pensamento e linguagem, entre o fazer artesanal (ligado aos atos de se construir coisas, relacionar-se com elas, transformar materiais) e o acesso às novas tecnologias (quando se utilizam instrumentos eletrônicos, aparelhos midiáticos, meios virtuais). Termos como crítica performática, teatro performático ou ação performática parecem poder continuar funcionando como ferramentas de reflexão a respeito de manifestações estéticas que aconteçam em qualquer lugar ou tempo, revelando novas leituras sobre os motes utilizados para se fazê-las. Estes assuntos estão e permanecerão em debate, e em embate, nos campos da arte e da teoria.

No final (se é que existe um final), contudo, restará apenas aquilo que fora, um dia, traçado no espaço, não apenas através de linhas, desenhos, iconografias, ideogramas, caligrafias, mas, também, nos próprios gestos, atitudes, comportamentos, fragmentos de memórias e sensações do corpo.

Silêncio.

... parece que acordo de um *sueño* profundo!

---

<sup>725</sup> “Buda significa: Caminho do Meio, equilíbrio. Mas o Caminho do Meio não quer dizer: estar a meio caminho de um ou do outro. É a concentração da esquerda e da direita. Inclui os dois aspectos: o bem e o mal, o feminino e o masculino, o máximo e o mínimo.” (DESHIMARU, 1995, p. 51).

## REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. Interview. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader*. New York: Routledge, 2002. p. 11-22. Interview.

\_\_\_\_\_. *The Artist Is Present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.

\_\_\_\_\_. *The Artist Is Present*, 2010, New York. [Exhibition]. New York, 2010. The Museum of Modern Art – MoMA, mar. 1-may. 31, 2010.

ABUELAS de Plaza de Mayo. *Historia de abuelas*. Disponível em: <[http://www.abuelas.org.ar/institucional.php?institucional=historia.htm&der1=der1\\_hist.php&der2=der2\\_inst.php](http://www.abuelas.org.ar/institucional.php?institucional=historia.htm&der1=der1_hist.php&der2=der2_inst.php)>. Acesso em 03/03/2011.

A CONTRACULTURA. *Revista Cult*, São Paulo, n. 152, p. 52, nov. 2010.

ALLAND JR., Alexander. Construction of Reality and Unreality in Japanese Theatre. In: SCHECHNER, Richard (Ed.). *The Drama Review: Performance Theory: Southeast Asia*. New York: New York University School of the Arts, 1979. p. 3-10.

ALMEIDA, Guilherme de. *Haicais completos*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996.

ANDERSON, Laurie. The Speed of Change. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader*. New York: Routledge, 2002. p. 23-28.

ANDRADE, Mário de. Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 73-88.

ANDRADE, Oswald de. *Cadernos de poesia do aluno Oswald: poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

\_\_\_\_\_. *Manifesto Antropófago*. Disponível em: <<http://www.lumiarte.com/luar/deoutono/oswald/manifantropof.html>>. Acesso em 02/10/2007.

\_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003.

ANTONIO, Ilidio Lazariéviz. *As sete virtudes presentes no uso do Hakama*. Disponível em: <<http://br.groups.yahoo.com/group/aikidoshiko/message/284>>. Acesso em 28/08/2008.

ANTUNES, Arnaldo. *Tudos*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

ARANHA, Luís. Haicai. *Agulha – Revista de Cultura*, Fortaleza; São Paulo. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/luar02.html>>. Acesso em 18/06/2008.

ARAÚJO, Antonio. A re-significação teatral de espaços urbanos (ou o diálogo teatro-cidade). In: LABORATÓRIO: TEXTUALIDADES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS. ARTE EXPANDIDA. AÇÃO DOS TEATROS MUNICIPAIS, 2006, Teatro Francisco Nunes. Belo Horizonte, 29 set. 2006. Não publicado. [Conferência].

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: ARS Poética, 1992.

ARONSON, Arnold. *American Avant-Garde Theatre: A History*. London; New York: Routledge, 2000.

ART: 21. Disponível em: <[http://blog.art21.org/wp-content/uploads/2008/03/laurie\\_anderson.jpg](http://blog.art21.org/wp-content/uploads/2008/03/laurie_anderson.jpg)>. Acesso em 05/01/2011.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ASSOCIAÇÃO Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas – ABRACE. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/portal/>>. Acesso em 25/03/2010.

AZEVEDO, Sônia. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BAIOCCHI, Maura. *Butoh: dança veredas d'alma*. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BAM NEXT WAVE, New York, 2009. New York: [s.n.], 2009. 45 p. Catálogo, sep.-dec. 2009, BAM Harvey Theater.

BANDEIRA, João; BARROS, Lenora de. (Org.). *Poesia concreta: o projeto verbivocovisual*. São Paulo: Artemeios, 2008.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luís Otávio Burnier *et al.* São Paulo: Hucitec; Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance. I – Da vida à obra: notas de cursos e seminários no Collège de France, 1978-1979*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENEDICT, Ruth. *El crisantemo y la espada: patrones de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza, 1974.

BERTHOLD, Margot. Japão. In: \_\_\_\_\_. *História mundial do teatro*. 3. ed. Trad. Maria Paula V. Zurawski *et al.* São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 75-102.

BICALHO, Conceição; PEREIRA, Maria Antonieta. Editorial. *TXT – Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt4/editorial.html>>. Acesso em 15/11/2006.

BIESENBACH, Klaus. Marina Abramovic: The Artist Is Present. The Artist Was Present. The Artist Will Be Present. In: ABRAMOVIC, Marina. *The Artist Is Present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010. p. 12-22.

BITARÃES NETO, Adriano. *Antropofagia oswaldiana: um receituário estético e científico*. São Paulo: Annablume, 2004.

BLYTH, R. H. *A History of Haiku*. Oiso: Hokuseido, 1963.

BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 2. ed. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Discussão a portas abertas: artes cênicas e novas tecnologias. In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, São Paulo. *Anais...* [GT Territórios e fronteiras]. Disponível em: <<http://portalabrace.org/memoria/?p=1196>>. Acesso em 05/01/2011. 5 p.

CABRAL, Leonor Scliar. *Em busca da poesia*. Porto Alegre: Centro de Estudos da Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1967.

CAGE, John. An Interview with John Cage. *The Tulane Drama Review*, Cambridge, v. 10. n. 2, p. 50-72, 1965. Interview with Michael Kirby and Richard Schechner. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1125231>>. Acesso em 17/09/2009.

\_\_\_\_\_. Four Statements on the Dance. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader*. New York: Routledge, 2002. p. 135-154.

\_\_\_\_\_. *Silence*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

CAMPOS, Augusto de. As antenas de Ezra Pound. In: POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 9-14.

\_\_\_\_\_. *De Noigandres I*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1978b.

\_\_\_\_\_. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978a.

\_\_\_\_\_. Poesia concreta (manifesto). In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 71-72.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegan's wake*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. Haicai: homenagem à síntese; Visualidade e concisão na poesia japonesa. In: \_\_\_\_\_. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 55-62; 63-75.

\_\_\_\_\_. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Paulo Leminski. In: LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relachos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 7.

\_\_\_\_\_. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo 2003. p. 7-72.

CAPRA, Fritjof. *O tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. Trad. José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 1995.

CARLSON, Marvin. O século XX (1950-1965); O século XX (1965-1980); O século XX a partir de 1980. In: \_\_\_\_\_. *Teorias do teatro: estudo histórico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p. 399-439; 441-488; 489-517.

\_\_\_\_\_. *Performance: A Critical Introduction*. 2. ed. New York; London: Routledge, 2004.

CASA NOVA, Vera. Entrevista. In: POESIA CONCRETA. *Livro Aberto*. Belo Horizonte, Rede Minas, 14 fev. 2006. Direção: Marcelo Miyagi. Programa de TV.

\_\_\_\_\_. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CAXIAS EM CENA: performances e espetáculos de dança, música e teatro, 9., 2007, Caxias do Sul. Caxias do Sul: [s.n.], 2007. Catálogo do festival.

CEREJA, William Roberto; MAGALHÃES, Thereza Anália Cochar. *Literatura brasileira*. São Paulo: Atual, 1995.

CIA. TAMANDUÁ DE DANÇA TEATRO. *O olho do tamanduá*. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PALCO & RUA DE BELO HORIZONTE – FIT-BH, 2., 1996, Belo Horizonte. Teatro Sesiminas, ago. 1996.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COLETIVO PULSO. *HAIKAI* – somente as nuvens nadam no fundo do rio. Criação: Elisa Belém, Marcelo Miyagi e Roberson Nunes. Coordenação geral: Roberson Nunes. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PALCO & RUA / FIT-BH, 8, 2006, Belo Horizonte. Avenida Brasil, n. 41, jul. 2006.

CONCANNON, Kevin. *Yoko Ono's Cut Piece from Text to Performance and Back Again*. In: IMAGINE PEACE. Disponível em: <<http://imaginepeace.com/archives/2680>>. Acesso em 01/02/2010.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1966.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Trad. Sandra Guardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

DANTO, Arthur C. Danger and Disturbation: The Art of Marina Abramovic. In: ABRAMOVIC, Marina. *The Artist Is Present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010. p. 28-35.

DE LA CADENA, Marisol. Anterioridades y externalidades: más allá de la raza en América Latina. *E-misférica*, New York, n. 5.2. Disponível em: <<http://www.hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-52/delacadena>>. Acesso em 19/03/2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: 34, 2007. v. 1 e 2.

DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. 2. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995. p. 149-177.

DESHIMARU, Taisen. *O anel do caminho: palavras de um mestre Zen*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Pensamento, 1995.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Uma obra intermidial: *The Busker's Opera*, de Robert Lepage. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 196-206.

DURNING, Heide. Fugi Musumi. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 6. [Tradição e transmissão na cena emergente], 2008, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 21 mar. 2008. Não publicado. [Palestra e espetáculo].

ECO, Umberto. Obra aberta nas artes visuais; Zen e Ocidente. In: \_\_\_\_\_. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 4. ed. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 149-177; 203-225.

EISENSTEIN, Sergei Mikhailovich. *A forma do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ESCOLA HOSHO DE TEATRO NOH. *Teatro Noh*. Direção: Hajime Sano. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PALCO & RUA DE BELO HORIZONTE – FIT-BH, 9, 2008, Belo Horizonte. Teatro Klauss Vianna, 30 jun. 2008.

ESTENSSORO, Hugo. As máscaras de Mishima. *Bravo!*, São Paulo, v. 56, p. 26-29, mai. 2002.

FENOLLOSA, Ernest. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In: CAMPOS, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p. 109-148.

FÉRAL, Josette. O real na arte: a estética do choque. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 6. [Arte e ciência: abismo de rosas], 2010, Memorial da América Latina. São Paulo, 10 de nov. 2010. Não publicado. [Conferência].

\_\_\_\_\_. Performatividade e efeitos de presença. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 6. [Tradição e transmissão na cena emergente], 2008, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 20 mar. 2008. Não publicado. [Conferência].

\_\_\_\_\_. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 197-210, 2008. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

FERREIRA, Camila Diniz. Por que temer a poesia concreta?. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 3-7, out. 2006. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. [50º poesia concreta].

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PALCO & RUA – FIT-BH, 8., 2006, Belo Horizonte. Belo Horizonte: [s.n.], 2006. Catálogo do festival.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PALCO & RUA – FIT-BH, 10., 2010, Belo Horizonte. Belo Horizonte: [s.n.], 2010. Catálogo do festival.

FID – FÓRUM INTERNACIONAL DE DANÇA: por uma museologia do corpo que dança, 2010, Belo Horizonte. Belo Horizonte: [s.n.], 2010. 80 p. Catálogo do festival.

FRANCHETTI, Paulo. *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993.

\_\_\_\_\_. Das origens do haikai aos dias de hoje no Brasil. 2008, Centro de Extensão Universitária – USP. São Paulo, 27 ago. 2008. Não publicado. [Palestra].

\_\_\_\_\_. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007b.

\_\_\_\_\_. Guilherme de Almeida e a história do haikai no Brasil. In: ALMEIDA, Guilherme de. *Haicais completos*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão, 1996. Não paginado.

\_\_\_\_\_. Haikai: o máximo com o mínimo. *Jornal da Unicamp*, Campinas, p. 11, 16 a 22 jun. 2008. Entrevista concedida a Álvaro Kassab. Disponível em: <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf)>. Acesso em 15/08/2009.

\_\_\_\_\_. *Oeste – Nishi*. Tradução para o japonês: H. Masuda Goga. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007a.

FRANCHETTI, Paulo (Org.); DOI, Elza Taeko; DANTAS, Luiz. *Haikai: antologia e história*. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

FROMM, Erich. Os princípios do Zen-Budismo. In: SUZUKI, Daisetz Teitaro; FROMM, Erich; MARTINO, Richard de. *Zen-Budismo e psicanálise*. 2. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 132-141.

GAIJIN: caminhos da liberdade. Direção: Tizuka Yamazaki. Brasil, 1980. 1 DVD (112 min.), son., color.

GIROUX, Sakae M. *Zeami: cena e pensamento Nô*. São Paulo: Perspectiva, Fundação Japão, Aliança Cultural Brasil-Japão, 1991.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOFFMAN, Erving. Conclusion. In: \_\_\_\_\_. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday Anchor Book, 1959. p. 238-255.

\_\_\_\_\_. Performances. In: SCHECHNER, Richard; SCHUMAN, Mady (Ed.). *Ritual, Play, and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre*. New York: The Seabury Press, 1976. p. 89-96.

GOGA, H. Masuda. *O haicai no Brasil*. São Paulo: Oriento, 1988.

\_\_\_\_\_. *Os dez mandamentos do haicai*. In: KAKINET. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/dezmand.shtml>>. Acesso em 18/06/2008.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: ODA, Teruko. *Janelas e tempo*. São Paulo: Escrituras, 2003. p. 11-12.

GOLDBERG, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to Present*. London: World of Art, 1988.

\_\_\_\_\_. Performance Art From Futurism to the Present. In: HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader*. New York: Routledge, 2002. p. 212-216.

\_\_\_\_\_. *Performance: Live Art Since the 60s*. New York: Thames and Hudson, 2004.

GOMES, Júlio do Carmo. Beuys, homem-arena. In: BEUYS, Joseph. *Cada homem um artista*. Porto: 7 Nós, 2010. p. 7-58.

GREINER, Christine. A emergência de novos procedimentos de criação a partir dos anos 60. In: LABORATÓRIO: TEXTUALIDADES CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS. ARTE EXPANDIDA. AÇÃO DOS TEATROS MUNICIPAIS, 2006, Teatro Francisco Nunes. Belo Horizonte, 26 ago. 2006. Não publicado. [Conferência].

\_\_\_\_\_. *Butô: pensamento em evolução*. São Paulo: Escrituras, 1998.

\_\_\_\_\_. Mapeando as cenas emergentes japonesas. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 6. [Tradição e transmissão na cena emergente], 2008, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 21 mar. 2008. Não publicado. [Conferência].

\_\_\_\_\_. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. *O teatro Nô e o Ocidente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Feito no Peru: vitrines para um Museu da Memória*. Direção: Miguel Rubio Zapata. In: FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO PALCO & RUA DE BELO HORIZONTE – FIT-BH, 9., 2008, Belo Horizonte. Lapa Multishow, 05 jul. 2008.

GUIMARÃES NETO, Ernane. Cantora e coreógrafa Meredith Monk encontra o artista Frans Krajcberg. *Folha Online*, São Paulo, 30 nov. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u473086.shtml>>. Acesso em 15/11/2010.

GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: POESIA CONCRETA. *Livro Aberto*. Belo Horizonte, Rede Minas, 14 fev. 2006. Direção: Marcelo Miyagi. Programa de TV.

GUTTILA, Rodolfo Witzig. Oswald de Andrade e o haicai: a influência da cultura japonesa na formação do jovem poeta e também na publicação do seu livro clássico, *Pau Brasil. O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago. 2007. Caderno de Cultura, p. 6.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAPPENING. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural – Artes Visuais. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=termos\\_texto&cd\\_verbete=3647&lst\\_palavras=&cd\\_idioma=28555&cd\\_item=8](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=8)>. Acesso em 10/12/2010.

HEARN, Lafcadio. *Kokoro: ecos y nociones de la vida interior japonesa*. Madrid: Miraguano, 1986.

HEGART, Antony. Tender and ethereal interpreter of the modern Japanese dance form butoh. Kazuo Ohno obituary, London, 07 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2010/jun/07/kazuo-ohno-obituary>>. Acesso em 05/01/2011.

HEMISPHERIC INSTITUTE. *Missão*. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/missao>>. Acesso em 02/02/2010.

HENRI, Adrian. *Environments and Happenings*. London: Thames and Hudson, 1974.

HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*. Trad. J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1975.

HERSHKOVITZ, Meital; HILLARY, Raphael; RICHIE, Donald. *Outcast Samurai Dancer*. [S.l.]: Creation Books, 2003.

HILDEBRANDO, Antonio Barreto. Lendo o teatro: letra e cena. *TXT – Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt4/hildebrando.htm>>. Acesso em 30/06/2007.

HOLMES, Andy. Tai chi chuan: as forças que atuam nesta arte milenar e suas aplicações na arte marcial. In: SEMINARIO INTERNACIONAL DE TAI CHI CHUAN (Estilo Clássico), 2009, Escola Tai Chi Chuan BH. Belo Horizonte, 29 jun. 2009. Não publicado. [Conferência].

HUANG, Ai Chung-liang. *Expansão e recolhimento: a essência do T'ai chi*. São Paulo: Summus, 1979.

HUMPHREYS, Christmas. *O Zen-Budismo*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

HUXLEY, Michael; WITTS, Noel. *The Twentieth-Century Performance Reader*. New York: Routledge, 2002.

I IN U / EU EM TU, 2010, São Paulo. [Programa]. São Paulo: [s.n.], 2010. Não paginado. Centro Cultural Banco do Brasil, 12 out.- 26 dez. 2010.

IMAGINEPEACE. Disponível em: <[http://farm4.static.flickr.com/3095/2892799120\\_ac83229f7b.jpg](http://farm4.static.flickr.com/3095/2892799120_ac83229f7b.jpg)>. Acesso em jan 2011.

IMMOOS, Thomas. *Japanese Theatre*. New York: Studio Vista, 1977.

ISHIKAWA, Takuboku. *Tankas*. 4. ed. Trad. Masuo Yamaki e Paulo Colina. São Paulo: Massao Ohno:Aliança Brasil-Japão, 1991.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. 19. ed. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

JOSEPH Beuys: a revolução somos nós. São Paulo: [s.n.], 2010. 32 p. Catálogo de exposição, nov. 2010. SESC Pompéia.

K, Alice. *Solitude*. Direção: Dennis Salim. In: FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG, 33., 2001, Diamantina. Diamantina, jul. 2001. [Livre adaptação da peça-poema de teatro Nô, *Matsukaze*, de autoria de Zeami].

KANEOYA, Iochihiko. *O haikai, haikai ou haiku*. In: NIPOCULTURA. Disponível em: <<http://www.nipocultura.com.br/?tag=japones>>. Acesso em 05/01/2011.

KAPROW, Allan. 18 Happenings in 6 Parts. In: KIRBY, Michael. *Happenings*. New York: E. P. Dutton, 1965. p. 53-83.

\_\_\_\_\_. *The Blurring of Art and Life*. Berkeley: University of California Press Selections, 1996.

KEENE, Donald. *La literatura japonesa*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

KENNEDY, Randy. Who's Afraid of Marina?. *The New York Times*, New York, 19 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/03/20/arts/design/20marina.html?sq=&st=nyt&scp=1&pagewanted=print>>. Acesso em 22/03/10.

KINO, Carol. A Rebel Form Gains Favor: Fights Ensur. *The New York Times*, New York, 10 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html>>. Acesso em 22/03/2010.

KIRBY, Michael. *Happenings*. New York: E. P. Dutton, 1965.

KUSANO, Darci Yasuco. *O que é teatro nô*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

LEHMANN, Hans-Thies. Prólogo; Teatro e performance; A presença da performance; Teatro e mídias. In: \_\_\_\_\_. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 17-41; 223-233; 235-241; 365-376.

LEMAITRE, Solange. O carma. In: \_\_\_\_\_. *O Hinduísmo ou Sanátana Dharma*. Trad. Valeriano de Oliveira. São Paulo: Flamboyant, 1958. p. 73-78. Título original: *Hindouisme ou Sanátana Dharma*.

LEMINSKI, Paulo. *Caprichos & relachos*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. Posfácio: Taiyô to Têtsu, entre o getso e o texto. In: MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 107-124.

\_\_\_\_\_. *La vie en close*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LOPES, Rodrigo Garcia. O uivo vivo de Allen Ginsberg. *Revista Cult*, São Paulo, n. 152, p. 59-62, nov. 2010.

LOWRY, Glenn D. Foreword. In: ABRAMOVIC, Marina. *The Artist is Present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010. p. 8.

LYNCH, David. *Em águas profundas: criatividade e meditação*. Trad. Márcia Frasso. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. Cinema pernambucano. *Pesquisa Escolar On-Line*, Recife. Disponível em: <[http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com\\_content&view=article&id=520&Itemid=1](http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=520&Itemid=1)>. Acesso em 07/10/2008.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto do Futurismo*. In: WIKISOURCE: a biblioteca livre. Disponível em: <[http://pt.wikisource.org/wiki/manifesto\\_futurista](http://pt.wikisource.org/wiki/manifesto_futurista)>. Acesso em 07/09/2007.

MARINHO JR., Raul. *O cérebro japonês*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão: Estúdio Massao Ohno, 1989.

MARQUES, Fabrício. *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MASUDA Goga: discípulo de Bashô. Direção: Guto Carvalho e Carol Ribeiro. São Paulo, 2002. (14 min., 37 seg.). Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/gogav.shtml>>. Acesso em 13/09/2008. [Documentário].

MEIRA, Silvia Miranda. *A imagem moderna: um olhar*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

MENDONÇA, Antônio Sérgio. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970.

MENDONÇA, Maurício Arruda. Esboço biográfico; Nenpuku Sato: um mestre de haikai no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Trilha forrada de folhas: Nenpuku Sato: um mestre de haikai no Brasil*. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999. p. 100-103;112-127.

MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. 4. ed. Trad. Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. Uma vida em quatro capítulos. Direção: Paul Schrader. EUA, 1985. 1 DVD (121 min.), son., color., legendado. Tradução de: Mishima: A Life in Four Chapters.

MONK, Meredith; HAMILTON, Ann. *Songs of Ascension*. Direção e atuação: Meredith Monk; Ann Hamilton. In: BAM NEXT WAVE, 9., 2009, Nova York. BAM Harvey Theater, oct. 21-25, 2009.

NAGIB, Lúcia. Repressão e sexo extremados. *Bravo!*, São Paulo, v. 56, p. 31-33, mai. 2002.

NISHIMURA, Shigeo. *História do Japão em imagens*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

NOVAIS, Carlos Augusto. *O rigor da vida e o vigor do verso: o haikai na poética de Paulo Leminski*. 1996. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1996.

NUKARIYA, Kaiten. *A religião dos samurais*. Trad. Carmem Queiroz. São Paulo: Tahyu, 2006.

NUNES, Benedito. O jogo da poesia. In: ÁVILA, Affonso. *Homem ao termo: poesia reunida: 1949-2005*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 25-29.

NUNES, Roberson. *Do texto literário ao texto espetacular pós-moderno nas linguagens cênicas do Grupo Oficcina Multimédia*. 2005. 175 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

ODA, Teruko. *Janelas e tempo*. São Paulo: Escrituras, 2003.

OHNO, Yoshito. As dimensões do corpo em cena: arte da ação. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 2., 2000, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 21 fev. 2000. Não publicado. [Conferência].

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

\_\_\_\_\_. *Um ator errante*. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

O IMPÉRIO do sol. Direção: Steven Spielberg. EUA, 1987. 1 DVD (155 min.), son., color., legendado. Tradução de: Empire of the Sun.

O IPÊ e o haikai. In: KAKINET. Disponível em: <<http://www.kakinet.com/caqui/ipe.shtml>>. Acesso em 12/09/2008.

OLDENBURG, Claes. A Statement. In: KIRBY, Michael. *Happenings*. New York: E. P. Dutton, 1965. p. 200-203.

OLIVEIRA, Robespierre de. A dialética da libertação: contracultura e sociedade unidimensional. *Revista Cult*, São Paulo, n. 152, p. 55-57, nov. 2010.

O SAMURAI do entardecer. Direção: Yoji Yamada. Japão, 2002. 1 DVD (129 min.), son., color., legendado. Tradução de: Tosogare Seibei.

O ÚLTIMO samurai. Direção: Edward Zwick. EUA, 2003. 1 DVD (144 min.), son., color., legendado. Tradução de: The Last Samurai.

PARKER, Geoffrey. *Atlas da história do mundo*. São Paulo: Editora da Folha de São Paulo, 1995.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAZ, Octavio. A poesia de Matsuo Bashô; A tradição do haiku; Vida de Matsuo Bashô; Advertência à primeira edição. In: VERÇOSA, Carlos. *Oku: viajando com Bashô*. Trad. Carlos Verçosa. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1995. p. 33-63; 65-100; 101-105; 107-110.

PEIXOTO, Afrânio. Origem da poesia brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Miçangas: fama (folclore) e história*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1947a. p. 171-185.

\_\_\_\_\_. *Trovas brasileiras*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1947b.

PERÍODO EDO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo\\_Edo](http://pt.wikipedia.org/wiki/Per%C3%ADodo_Edo)>. Acesso em 04/10/2008.

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

PIERRE SCHAEFFER. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre\\_Schaeffer](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pierre_Schaeffer)>. Acesso em 03/12/2010.

PIGNATARI, Décio. Ai!cai. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, p. 27, out. 2006. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. [50ª poesia concreta].

\_\_\_\_\_. Poesia concreta: organização. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos, 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006. p. 125-132.

\_\_\_\_\_. *Poesia, pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas Editora UNICAMP, 2004.

POESIA CONCRETA. *Livro Aberto*. Belo Horizonte, Rede Minas, 14 fev. 2006. Direção: Marcelo Miyagi. Programa de TV.

POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual. Disponível em: <www.poesiaconcreta.com.br>. Acesso em 07/09/2008.

POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual, 2007, Belo Horizonte. [Programa da exposição]. Belo Horizonte: [s.n.], 2007. Palácio das Artes, Galeria Alberto da Veiga Guignard, 04-28 out. 2007

POESIA CONCRETA: o projeto verbivocovisual, 2007, Belo Horizonte. [Exposição]. Belo Horizonte, 2007. Palácio das Artes, Galeria Alberto da Veiga Guignard, 04-28 out. 2007. Curadoria: Cid Campos, Lenora de Barros, João Bandeira e Walter Silveira. Visitada em 05/10/2007.

PORTO ALEGRE EM CENA, 14., 2007, Porto Alegre. Porto Alegre: [s.n.], 2007. Catálogo do festival.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11. ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cantares*. Trad. Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro: MEC-Serviço de Documentação, 1960.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro e o modernismo; A antropofagia revisitada. In: \_\_\_\_\_. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 15-40; 101-108.

PRADO, Paulo. Poesia pau Brasil. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2003. p. 89-94.

PRECURSORA da arte multimídia, Laurie Anderson expõe trabalhos no CCBB-SP. 12/10/2010. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2010/10/12/precursorada-arte-multimidia-laurie-anderson-expoe-trabalhos-no-ccbb-sp.jhtm>>. Acesso em 10/11/2010.

PRIMAVERA, verão, outono, inverno e primavera. Direção: Kim Ki-Duk. Alemanha/Coréia do Sul, 2003. 1 DVD (103 min.), son., color., legendado. Tradução de: Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom.

PRÓCHNO, Caio C. S. Camargo. *Corpo do ator: metamorfoses, simulacros*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

PRONKO, Leonard C. *Teatro: leste & oeste: perspectivas para um teatro total*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

RAWLINSON, Mark. *American Visual Culture*. New York: Berg, 2009.

RICHARDS, Thomas; BIAGINI, Mario. Workcenter Screenings and Talks. 2010, Tisch School of the Arts – New York University. New York, 08 abr. 2010. Não publicado. [Palestra].

RICOEUR, Paul. O esquecimento. In: \_\_\_\_\_. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007. p. 423-462.

ROCHA, Gustavo Falabella. *Hablas portuguôol?*. In: FIT BH 2008. Disponível em: <<http://fitbh2008.blogspot.com>>. Acesso em 01/06/2009.

RODRIGUES, Alberto Marsicano. *Haikai*. São Paulo: Oriente, 1988. (Coleção Bashô, 2).

ROJO, Sara. La performance art en América Latina. In: CARREIRA, André et al. (Org.). *Mediações performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 189-200.

\_\_\_\_\_. *Teatro y pulsión anárquica: estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina*. Santiago: Editorial USACH, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Trânsitos e deslocamentos teatrais: da Itália à América Latina*. Trad. Ana Esteves dos Santos e Miquelina Barra Rocha. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. Tres desafíos para una nueva crítica teatral. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Grínor; ROJO, Sara. *Ejercicios críticos latinoamericanos*. Santiago: Lom Ediciones, 2010a. p. 113-150.

ROSA, Almir. *Haiku*. Belo Horizonte: Poesia Orbital, 1997.

ROSZAC, Theodore. Jornada ao Oriente... e mais além: Allen Guinsberg e Alan Watts. In: \_\_\_\_\_. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Trad. Donaldson M. Garschagen. Petrópolis: Vozes, 1972. p. 131-160.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RUIZ, Alice S. *Desorientais: hai-kais*. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2001

SAID, Edward W. Prefácio da edição de 2003; Introdução; Posfácio da edição de 1995. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11-26; 27-60; 438-467.

SAINER, Arthur. Meredith Monk/The House. In: \_\_\_\_\_. *The New Radical Theatre Note Book*. New York: Applause Books, 1997. p. 413-416.

SAKAMOTO, Sandra Miyatake. A Poesia que brota do ipê. *Jornal da Unicamp*, Campinas, p. 11, 16 a 22 de jun. 2008. Disponível em <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju399pag11.pdf)>. Acesso em 15/08/2009.

SANTAELLA, Lucia. Pós-moderno & semiótica. In: CHALHUB, Samira (Org.). *Pós-moderno & semiótica, cultura, psicanálise, literatura, artes plásticas*. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p. 11-36.

SAVARY, Olga (Org. e Trad.). *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Aliança Cultural Brasil-Japão: Massao Ohno Editores, 1987.

SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa (Ed.). *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. New York: Syndicate of the University of Cambridge, 1990.

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

\_\_\_\_\_. Cinco vanguardas... ou nenhuma. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 6. [Tradição e transmissão na cena emergente], 2008, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 23 mar. 2008. Não publicado. [Vídeo-conferência].

\_\_\_\_\_. Introduction: Towards a Field Theory of Performance. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *The Drama Review: Performance Theory: Southeast Asia*. New York: New York University School of the Arts, 1979. p. 2.

\_\_\_\_\_. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2006.

\_\_\_\_\_. *Performance Theory*. London; New York: Routledge, 2003.

\_\_\_\_\_. Performers and Spectators Transported and Transformed. In \_\_\_\_\_. *Performative Circumstances: From the Avant Garde to Ramlila*. Calcutta: Seagull Books, 1983. p. 90-123.

\_\_\_\_\_. The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde. In: \_\_\_\_\_. *The End of Humanism*. New York: Performing Arts Journal Publications. 1982. p. 11-76.

\_\_\_\_\_. *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London; New York: Routledge, 1993.

SHANK, Theodore. *American Alternative Theatre*. New York: St. Martin's, 1988.

SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. p. 183-192.

SONGS OF ASCENSION, 2009, New York. [Programa]. New York: [s.n], 2009. Não Paginado. Harvey Theater, 21-25 out. 2009.

SONHOS. Direção: Akira Kurosawa. Japão/EUA, 1990. 1 DVD (119 min.), son., color., legendado. Tradução de: Dreams.

STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

STOKIC, Jovana. The Art of Marina Abramovic: Leaving the Balkans, Entering the Other Side. In: ABRAMOVIC, Marina. *The Artist Is Present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010. p. 22-27.

STRIFF, Erin. *Performance Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

SUBERCASEUX, Bernardo. Palabras iniciales. In: ROJO, Sara. *Teatro y pulsión anárquica: estudios teatrales en Brasil, Chile y Argentina*. Santiago: Editorial USACH, 2010b. p. 11-14.

SUBTRAÇÃO de Ophélia. Direção: Wolfgang Pannek e Valter Fellipe. Atuação: Maura Baiochi. FESTIVAL DE INVERNO DA UFMG, 27., 1995, Ouro Preto. Teatro Municipal, 22 jul. 1995.

SUGAI, Emilie. Hagoromo, o manto de plumas. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 6. [Tradição e transmissão na cena emergente], 2008, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 21 mar. 2008. Não publicado. [Palestra e espetáculo].

SUPLEMENTO LITERÁRIO de Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n. 1294, out. 2006. 40 p. Edição especial sobre os cinquenta anos da poesia concreta [50º poesia concreta].

\_\_\_\_\_. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, n. 1304, ago. 2007. 24 p. Edição especial comemorativa dos oitenta anos de Décio Pignatari.

SUZUKI, Daisetz Teitaro. Conferências sobre Zen-Budismo. In: SUZUKI, Daisetz Teitaro; FROMM, Erich; MARTINO, Richard de. *Zen-Budismo e psicanálise*. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 9-91.

\_\_\_\_\_. *A doutrina zen da não-mente*. Trad. Elza Bebianno. São Paulo: Pensamento, 2001.

SUZUKI, Eico. *Nô*. Teatro clássico japonês. São Paulo: Edição do Escritor, 1977.

\_\_\_\_\_. *Nô*. Teatro clássico japonês, 2. São Paulo: Edição do Escritor, 1993.

\_\_\_\_\_. *Nô*. Teatro clássico japonês, 3. São Paulo: Edição do Escritor, 1995.

TAMAI, Kensuke. Prefácio. In: ISHIKAWA, Takuboku. *Tankas*. São Paulo: Massao Ohno: Aliança Brasil-Japão, 1991. p. IX-XVII.

TARKOVSKI, Andrei Arsensevich. O tempo impresso. In: \_\_\_\_\_. *Esculpir o tempo*. 2. ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 64-94.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Trad. Leda Martins. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002. p. 13-45.

\_\_\_\_\_. Hacia una definición de performance. *Revista O Percevejo*, Rio de Janeiro, não paginado, n. 12, 2003a.

\_\_\_\_\_. O papel do discurso sobre o teatro na criação artística. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 1., 1998, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 04 jun. 1998. Não publicado. [Conferência].

\_\_\_\_\_. *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*. Michigan: The University of Michigan Press, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press, 2003b.

\_\_\_\_\_. *Theatre of Crisis: Drama and Politics in Latin America*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991.

TAYLOR, Diana; COSTANTINO, Roselyn. Unimagined Communities. In: \_\_\_\_\_. (Ed.). *Holy Terror: Latin American Women Perform*. London: Duke University Press, 2003c. p. 1-24.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 2005.

TEATRO MLADINSKO DE ESLOVÊNIA. *Silence*. In: FIAC – FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTES CÊNICAS, 6., 1996, São Paulo. Teatro Ruth Scobar, set. 1996.

THOMAS, Gerald. Nós, do teatro, a invejávamos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 jul. 2009. Ilustrada, p. E3.

TISCH SCHOOL OF THE ARTS AT NYC. *What is Performance Studies?*. Disponível em: <[http://performance.tisch.nyu.edu/object/what\\_is\\_perf.html](http://performance.tisch.nyu.edu/object/what_is_perf.html)>. Acesso em 11/02/2010.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.

UEDA, Makoto. *Matsuo Bashô*. Tokyo; New York: Kodansha International, 1988.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). *Interartes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.

VERÃO Arte Contemporânea, 2007, Belo Horizonte [Fôlder do evento]. Belo Horizonte: [s.n.], 2007.

VERÇOSA, Carlos. *Oku: viajando com Bashô*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo do Governo do Estado da Bahia, 1995.

VIEIRA, Oldegar Franco. *O haicai: essencialmente japonês?*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1975.

WAGURI, Yukio. Butô: ruptura e transmissão. In: ECUM – ENCONTRO MUNDIAL DAS ARTES CÊNICAS, 6. [Tradição e transmissão na cena emergente], 2008, Teatro Sesiminas. Belo Horizonte, 23 mar. 2008. Não publicado. [Conferência].

WANG, William. Escrever com arte, literalmente. China. O que explica esse novo império antigo. *Biblioteca Entre Livros*, n. 5, p. 48-55, s/data. São Paulo: Ediouro, s/data. Edição especial.

WATTS, Alan. Introdução ao Budismo. In: \_\_\_\_\_. *As filosofias da Ásia*. Trad. Maria Beatriz Penna Vogel. Rio de Janeiro: Fissus, 2002. p. 89-107.

WUPPERTAL TANZTHEATER. *Um grito ouviu-se na montanha*. Direção: Pina Bausch. Rio de Janeiro. Teatro Municipal, set. 1989.

YAMAKI, Masuo. Introdução. In: ISHIKAWA, Takuboku. *Tankas*. São Paulo: Massao Ohno:Aliança Brasil-Japão, 1991. p. xix-xxi.

YAMASHIRO, José. Palavras do tradutor. In: GOGA, H. Masuda. *O haicai no Brasil*. São Paulo: Oriente, 1988. p. 13-15.

YUKIO MISHIMA. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Yukio\\_Mishima](http://pt.wikipedia.org/wiki/Yukio_Mishima)>. Acesso em 12/09/2006.

YUPPIE. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/yuppie>>. Acesso em 04/03/2011.

ZUKAV, Gary. *A dança dos mestres wu li: uma visão geral da nova física*. Trad. Equipe da ECE. São Paulo: Editora de Cultura Espiritual, 1989.

## ANEXOS

1 – Um DVD com vídeo da apresentação de *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio* realizada em 05/05/2006.

2 – Cronograma de apresentações de *HAIKAI – somente as nuvens nadam no fundo do rio*:

### **8º. Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte/ FIT – BH – MG**

- Av. Brasil, 41 – para a banca de seleção do FIT – 05/05/2006.
- Praça Duque de Caxias – Santa Tereza – 28/07/2006.
- Praça Guimarães Rosa – Cidade Nova – 30/07/2006.
- Av. Brasil, 41 – Santa Efigênia – 06/08/2006.

### **Verão Arte Contemporânea – BH - MG**

- Teatro Marília – 27 a 29/03/07.

### **Uma Tarde no Campus – BH - MG**

- Praça de Serviços – Campus da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) – 26.04.2007.

### **14º. Porto Alegre Em Cena – Porto Alegre - RS**

- Extremo Sul – Praça da Igreja – 22/09/2007.
- Parque Redenção – 23/09/2007.

### **9º. Caxias Em Cena - Caxias do Sul – RS**

- Praça Dante Alighieri – 24/09/2007.

### **Prêmio Caravana FUNARTE**

- Praça Getúlio Vargas - Esmeraldas – MG – 21/10/2007.
- Praça da Av. Presidente Tancredo Neves - São João del rei – MG – 28.10.2007.
- Praça Central - Confins – 10.11.2007.
- Casa do Teatro - Conselheiro Lafaiete – MG – 24 e 25/11/2007
- Praça Tiradentes - Rio de Janeiro – RJ – 01/12/2007
- Praça de Vivencia do Campus da UFV (Universidade Federal de Viçosa) – Viçosa – MG – 07.12.2007
- Espaço Cultural Casa Amarela - Ouro Branco – MG – 08/12/2007
- Praça da Catedral - Divinópolis – MG – 09/12/2007
- Praça do Museu dos Escravos – Belo Vale – MG – 16/12/2007

### **Circuito SESC de artes - SP**

- Largo do Rosário – Mogi das Cruzes – 21/10/2008
- Praça Cidade das Flores – Suzano – 22/10/2008
- Pavilhão de Exposições – São Jose dos Campos – 23/10/2008
- Praça do Mercado – Paraibuna – 24/10/2008
- Praça de Eventos – São Sebastião – 25/10/2008

- Praça 09 de julho – Cruzeiro – 28/10/2008
- Praça Arnolfo Azevedo – Lorena – 29/10/2008
- Praça Conselheiro Rodrigues Alves – Guaratinguetá – 30/10/2008
- Praça Padre João Faria de Fialho – Pindamonhangaba – 31/10/2008
- SESC Taubaté – Taubaté – 01/11/2008.

**XIV Encontro Nacional de Teatro de Rua. Angra dos Reis – RJ.**

- Praça Zumbi dos Palmares (Largo do Mercado Municipal) – Angra dos Reis – RJ – 09/05/2009.