

Performance/poesia: esboço de um plano de contatos

Lucio Agra (PUC-SP)

GT: Territórios e Fronteiras

Palavras chave: performance, poesia, poéticas, teoria da performance.

O que aqui se vai dizer parte da excêntrica estratégia de buscar elementos para a análise de uma dada linguagem (performance) nas formulações expressamente feitas para outra linguagem (poesia). Este procedimento, que pode parecer insensato (e não chego a crer que não seja) me fez, porém, chegar ao que me parece ser um princípio geral de descrição dos processos da performance. Passo a citar a passagem que me produziu esse flash de “eureka”:

“Ao usar as realidades objetivas de outras existências – humanas, vegetais ou minerais – (...) o poeta desenvolveu os três principais recursos técnicos dos *Cantos*: persona, ideograma e metamorfose”¹ A passagem faz parte de um comentário à poética de Pound na sua monumental obra *Os Cantos*, feito pela filóloga Eva Hesse citado pela teórica da literatura e crítica norte americana Marjorie Perloff em seu livro *The danse of intellect – studies in the poetry of Pound tradition* (1987), no texto “Pound / Stevens: whose era?” (PERLOFF, 1987:11)² Imediatamente pareceu que esses três recursos poderiam ser instrumentalizados no terreno da performance, mesmo que Hesse os considere como recursos técnicos. A *persona*, o *ideograma* e a *metamorfose* poderiam mesmo ser descritos como três estágios não-sucessivos da criação do performer, a saber:

- a persona é a organização do corpo na cena do performer. Frequentemente Cohen (1989/98) menciona esta substituição da noção tradicional de personagem pela de *persona*, mais afim com um estado do que com um “ser” que se deva “representar”.
- o ideograma é a lógica de montagem (analógica) do corpo em cena e da cena no nível narrativo da mesma. Nesse caso, as técnicas propostas por Cohen (1998) empregando o *leitmotiv* e a organização hipertextual seriam complementos a esta estratégia.
- a metamorfose é um estado permanente de transformação, ligando partes e momentos. É uma estratégia produtiva: um devir permanente em direção à “outra coisa”.

O uso do conceito de metamorfose é fundamental, pois aponta para uma mudança radical da forma.

A metamorfose tem a ver com a disponibilidade de abrir-se às possíveis transformações que o outro me sugere.

A persona movimenta-se sob a lógica de montagem do ideograma, suscitada por processos de justaposição de elementos que, se isolados, podem compor-se com outros em outras seqüências significativas. O procedimento do ideograma é a parataxe, uma sintaxe que opera por paralelismos e não por subordinação entre seus elementos. Este modelo de construção está presente em inúmeros artistas do século XX. No caso de Pound, o processo consiste em “justapor particulares concretos que ele considera

¹ A tradução de todas as passagens é de minha inteira responsabilidade.

² Nesse texto, a autora coloca em confronto as duas mais peremptas figuras do alto modernismo literário americano: Ezra Pound e Wallace Stevens. Tentando dar sua contribuição a esse debate, bastante conhecido na tradição anglo-saxônica, Perloff evoca argumentos de vários autores a fim de desfazer as costumeiras imagens imputadas à figura de Pound, sobretudo aquelas que tendem a reduzi-lo a um mero propagador de idéias conservadoras.

significativos, na convicção de que falarão por si mesmos” (Idem). Esta técnica de estranhamento que tem parentescos com o Dadá e com o Surrealismo, reaparece, modificada, nos *cut-ups* de William Burroughs e em praticamente todas as formas de criação contemporâneas. A performance faz uso constante deste processo (GÓMEZ-PEÑA, 2005) naturalmente quase sempre com uma difícil aceitação da possibilidade significativa de tais fragmentos isolados. Na realidade, a dificuldade normalmente descrita em relação aos “impenetráveis” sentidos de uma performance tem muito que ver com este arranjo “em mosaico”.

Pound fez parte do movimento dos Imagistas, cujas premissas foram descritas do seguinte modo: “1. Tratamento direto da coisa seja ela subjetiva ou objetiva; 2. Não usar nenhuma palavra que não contribua diretamente para a apresentação; 3. No que diz respeito ao ritmo: compor na seqüência da frase musical, não na seqüência do metrônomo” (*apud* PERLOFF, 1987:11, 12, 13).

A segunda premissa, no sistema de Pound (o texto dessa preceptística é de 1918) vai conduzir ao seu famoso princípio de economia expresso na fórmula *Dichten = condensare* (a palavra alemã para poema é *dichtung* e para poesia é *gedicht*, *dichter* = poeta; o verbo correspondente é traduzido, em italiano, pela palavra “condensar”). Quanto ao terceiro item, é interessante que embora ele se refira à questão do metro rígido (metrônomo), poderíamos pensá-lo com uma boa recomendação cênica. De fato, a questão do ritmo é sempre evocada em teatro e certamente é um dos grandes fatores que levam muitos observadores impacientes a questionar a suposta incompetência cênica da performance quando o que ela pretende é precisamente este excêntrico caráter musical a que se refere Pound.

Mas o que me parece fornecer uma analogia mais poderosa ainda é a primeira premissa (o “tratamento direto da coisa”) que, a meu ver, coaduna-se com os tais átomos factuais ou “flashes”, ou pontos luminosos (Perloff lembra que a técnica da justaposição Poundiana tem a ver com a montagem cubista de pontos de vista simultâneos). Esse tratamento “direto” do tema teria a ver com a recusa terminante à ficcionalização ou ao pacto da farsa que é fundante no teatro. Trata-se aqui da *presença imediata* de um sujeito em uma ação concreta que se expõe sem se propor como ficção.

Conforme destaquei acima, a persona é a instância primeira da fuga da dramaturgia tradicional. Para Pound, a idéia de *persona/personae* lhe franqueava o caminho para a realização de uma poesia de caráter polifônico. A multiplicidade de vozes era um aspecto estilístico fundamental para Pound uma vez que ele fazia soar, dentro de sua poesia, a poesia dos medievais, dos metafísicos, de Camões, de Homero, de Confúcio etc. Seu *paideuma* constitui-se num elenco de vozes “evocáveis”, capazes de fornecer a potência necessária para que o texto do aprendiz vá construindo seu *gradus ad parnasus*.

A idéia de metamorfose responde, como tal, a esse desejo de plasmação, ao mesmo tempo evocando vozes e fazendo irromper o campo de forças do real (do cotidiano, das vozes da rua, do botequim) no interior mesmo da ação proposta.

A noção de ideograma guarda em si o princípio maior da justaposição. O ideograma chinês, revelado a Pound a partir do texto de Ernst Fenollosa é, segundo este último, uma construção paratática na qual cada um dos elementos que o compõem (pictogramas, geralmente representações de objetos concretos) se articula

em prol da representação de um conceito. Nasce não da soma simples de caracteres (coração + meio = lealdade), antes do raciocínio analógico que se sugere entre esses elementos³.

Seria possível citar um bom número de artistas do teatro – sobretudo dramaturgos, mas também diretores – nos quais o procedimento ideográfico está presente. Eisenstein, egresso do teatro, levou-o para o cinema e teorizou sobre ele no seu famoso texto “O princípio cinematográfico e o ideograma” e em vários outros. O tipo de composição do teatro Nô foi fundamental para a construção da poética de seus filmes.

No último trabalho orientado por Renato Cohen na PUC-SP esta relação ficou admiravelmente patente. Desde o início, aplicando o exercício da Travessia, Renato percebeu como os futuros performers do HA (recriação a partir do *Hagoromo*, peça clássica de Zeami, do repertório Nô que tem admirável tradução de Haroldo de Campos) já estavam fazendo uso de elementos do Butô. E depois, quando já não podíamos contar com Renato, e tendo por guia seus esboços de *story-board*, notamos que o procedimento paratático era a melhor estratégia.

Este procedimento, no caso do ideograma, não se constitui em mera sobreposição de cenas, antes usa um critério – o das analogias estruturais – para articular a seqüência (novamente algo que se percebe nos filmes de Eisenstein, particularmente *A Greve* e *Outubro*). No espetáculo apresentado não havia óbvia relação entre as cenas, ficando o espectador desafiado a elaborar estas relações a partir das conexões sugeridas na sucessão proposta. Da mesma forma, os performers testaram várias articulações até começar a ver que elementos dialogavam formando *clusters* de sentido que se desmontavam para novamente retomar adiante.

Por exemplo: no início da apresentação, após uma primeira cena no saguão, o público era levado ao teatro, onde a *performer* Carolina percorria a parte externa do palco circular do *Tuca Arena*, empurrando um carrinho metálico infindavelmente, produzindo um ruído característico. O interesse na cena estava em torno de peso (o barulho obsessivo do carrinho) e leveza (a ingestão de enxaguatório bucal, o soprar do aroma nas pessoas). A mesma relação via-se em seu corpo nu, completamente coberto de branco (alusão ao butô), o material que usava (plástico transparente) que ecoava em uma bolha também de plástico, de onde a artista recitava um trecho de um livro didático de ciências e de onde saía para soltar um amarfanhado de plástico que magicamente abria-se sozinho. Sua face rígida e a impossibilidade de identificá-la com qualquer coisa imediatamente presente à mente, fazia com que a persona fosse a imagem possível para capturar mentalmente aquela aparição. Alguém poderia pensar na vagueza de uma criatura ferida por Napalms (às vezes essa imagem surgia a partir de sua figura magra e nua) ou poderia pensar no rosto dos atores em *Hiroshima Mon Amour* de Alan Resnais. Outros, com a memória da mídia televisiva, evocariam as estranhas figuras de seriados japoneses. Não importa. Tudo não passaria de um conjunto de hipóteses de leitura que não se completavam. Fios soltos.

No meio de uma cena de morte, alusiva ao *Hagoromo*, a persona carregada pela performer Ana Goldstein saía abruptamente do pacto ficcional para uma conversa com a platéia. E no meio dessa conversa “engatava” a pronúncia impecável de um conhecido poema de Gertrude Stein (*If I told him: a complete*

³ Todas as considerações aqui feitas a respeito do Ideograma derivam da fundamental coleta feita por Haroldo de Campos no livro *Ideograma: lógica, poesia, linguagem* SP, Edusp.

portrait of Picasso). A atitude soava muitas vezes como uma molecagem que encontrava eco na execução, por uma banda ao vivo, no final do espetáculo, da canção *Smells like teen spirit* da banda de rock norte americana *Nirvana*.

É preciso sublinhar que as justificativas para essa forma de produção não eram claras nem para o grupo e nem para os orientadores. No entanto, visto em retrospecto, o trabalho era nitidamente guiado por princípios de construção de personas, cujas ações se davam em atomizações – ideogramática cênica – buscando estados de alteração metamórficos. O performer Gabriel Kerhart recitava um fragmento completo das *Galáxias* de Haroldo de Campos (alusivo ao *Hagoromo*, o fragmento “sazamegote”) do alto de uma plataforma que era encoberta por uma imensa saia que ele vestia, fazendo com que seu corpo tomasse uma forma insólita (procedimento que faz lembrar os personagens entalados em “Fim de Jogo” de Beckett); ou ainda a cena em que o mesmo performer, juntamente com Ana Goldstein, fazia um jogo de sombras no interior de uma “lanterna japonesa” que depois se “incinerava” por intermédio de uma projeção de um fogo “virtual”.

O projeto ideogramático combina perfeitamente com a metamorfose, pois neste tipo de “não-narrativa” as personas operam em um devir permanente. A exemplo das histórias ancestrais (e mesmo na tradição ocidental de Ovídio), o devir outro é constante, sendo comuns as metamorfoses humano-animal e os híbridos. Com o advento das técnicas modernas e de seus aparatos, sobretudo a partir do século XIX, este devir acresceu-se do devir máquina. A performance é um tipo de operação cênica que tem como centro a persona, como *modus operandi* o *aggiornamento* ideogrâmico e como desdobramento (no tempo e no espaço) a metamorfose permanente.

Bibliografia

CAMPOS, Haroldo de **Ideograma: lógica, poesia, linguagem** SP, Edusp, 2000.

COHEN, Renato **Performance como linguagem** SP, Perspectiva, col. Debates vol. 219, 1989.

COHEN, Renato **Work in progress na cena contemporânea** SP, Perspectiva, col. Estudos, vol.162, 1998

GÓMEZ-PEÑA, Guillermo “En defensa del arte del performance” in **Horizontes Antropológicos** Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez., trad. Silvia Peláez, 2005.

PERLOFF, Marjorie “Pound/Stevens: whose era?” in **The danse of intellect: studies in the poetry of the Pound tradition** Londres/New York, Cambridge University Press, 1987.