

(EDITORA ufmg)



PERFORMANCE
Uma introdução crítica


HUMANITAS

Marvin Carlson

Trabalhos muito diferentes entre si aparecem descritos como performance, geralmente definida como uma forma de expressão que articula várias modalidades de arte — dança, música, pintura, teatro, escultura, literatura etc. —, desafiando classificações. Esse conceito é estudado por Marvin Carlson nesta obra, que considera a performance como o objeto das muitas formas atuais de investigação e que também engloba produções contemporâneas como o *happening*, as instalações, a arte do corpo, a videoarte, e outras. É uma fonte valiosa para estudantes, artistas e pesquisadores no campo da performance, ao fornecer ferramentas conceituais preciosas e conexões metodológicas importantes.

PERFORMANCE

UMA INTRODUÇÃO CRÍTICA

MARVIN CARLSON

Jaimé Barrafas
Professor e Artista Visual

PERFORMANCE
UMA INTRODUÇÃO CRÍTICA

Tradução
THAÍS FLORES NOGUEIRA DINIZ
MARIA ANTONIETA PEREIRA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitor Clélio Campolina Diniz
Vice-Reitora Roksane de Carvalho Norton

EDITORA UFMG
Diretor Wander Melo Miranda
Vice-Diretora Silvana Côser

CONSELHO EDITORIAL
Wander Melo Miranda (PRESIDENTE)
Flávio de Lemos Carsalade
Heloisa Maria Murgel Starling
Márcio Gomes Soares
Maria das Graças Santa Bárbara
Maria Helena Damasceno e Silva Megale
Paulo Sérgio Lacerda Beirão
Silvana Côser

Belo Horizonte
Editora UFMG
2010

© 2010, Marvin Carlson
 © 2010, da tradução brasileira, Editora UFMG
 Título original: *Performance: A Critical Introduction*
 Todos os direitos reservados. Tradução autorizada da língua inglesa por Routledge, um membro da Taylor & Francis Group.

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor.

C284p.Pd
 Carlson, Marvin A., 1935-
 Performance : uma introdução crítica / Marvin Carlson : tradução
 Thais Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. – Belo Horizonte:
 Editora UFMG, 2009.

284 p. – (Humanitas)

Tradução de: Performance: A Critical Introduction.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7041-743-5

1. Performance (Arte). 2. Representação teatral. 3. Arte moderna -
 Séc. XX. I. Diniz, Thais Flores Nogueira. II. Pereira, Maria Antonieta.
 III. Título. IV. Série.

CDD: 792.01

CDU: 792

Elaborada pela Central de Controle de Qualidade da Catalogação da Biblioteca
 Universitária da UFMG

DIRETORA DA COLEÇÃO Heloisa Maria Murgel Starling
 ASSISTÊNCIA EDITORIAL Eliane Sousa e Euclídia Macedo
 EDITORAÇÃO DE TEXTOS Maria do Carmo Leite Ribeiro
 REVISÃO DE TEXTO E NORMALIZAÇÃO Alexandre Vasconcelos de Melo
 REVISÃO DE PROVAS Arguolinda Machado, Beatriz Trindade, Cláudia Campos e
 Renata Passos
 PROJETO GRÁFICO Glória Campos - *Mangá*
 FORMATAÇÃO Cássio Ribeiro e Daniel ID Silva
 MONTAGEM DE CAPA Cássio Ribeiro, sobre detalhe de *Anthropometries of the Blue
 Period*, 1960 - Yves Klein.
 PRODUÇÃO GRÁFICA Warren Marillac

EDITORA UFMG
 Av. Antônio Carlos, 6.627 | Ala direita da Biblioteca Central | Térreo
 Campus Pampulha | 31270-901 | Belo Horizonte/MG
 Tel.: +55 31 3409-4650 | Fax: +55 31 3409-4768
 www.editora.ufmg.br | editora@ufmg.br

São tantos os colegas, amigos e artistas que contribuíram com informações, sugestões e inspiração para este livro que é impossível listá-los aqui, porém é imensurável minha gratidão a eles. Gostaria, entretanto, de agradecer especialmente a Jill Dolan, Tia DeNora e Joseph Roach, que me proporcionaram inúmeros comentários, valiosos e reflexivos, quando este complexo projeto ainda estava em andamento. Mostro-me profundamente grato à minha editora na Routledge, Tala Rodgers, em primeiro lugar por ter-me encorajado a realizar este estudo e, em segundo, por ter sido incansável em sua ajuda e estímulo. Sem seu entusiasmo e colaboração, esta obra nunca teria existido.

Para Michael Quinn

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
O QUE É PERFORMANCE?	11
Parte 1	
PERFORMANCE E AS CIÊNCIAS SOCIAIS	
Capítulo 1	
PERFORMANCE DE CULTURA Estratégias antropológicas e etnográficas	22
Capítulo 2	
PERFORMANCE NA SOCIEDADE Abordagens sociológicas e psicológicas	45
Capítulo 3	
PERFORMANCE DA LINGUAGEM Abordagens linguísticas	69

Parte 2

A ARTE DA PERFORMANCE

CAPÍTULO 4	
A PERFORMANCE EM SEU CONTEXTO HISTÓRICO	92
CAPÍTULO 5	
A ARTE DA PERFORMANCE	115

Parte 3

PERFORMANCE
E TEORIA CONTEMPORÂNEA

CAPÍTULO 6	
PERFORMANCE E O PÓS-MODERNO	140
CAPÍTULO 7	
PERFORMANCE E IDENTIDADE	163
CAPÍTULO 8	
PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA	187
CONCLUSÃO	
O QUE É PERFORMANCE?	211
NOTAS	225
BIBLIOGRAFIA	247
ÍNDICE ONOMÁSTICO	273
ÍNDICE REMISSIVO	281

I N T R O D U Ç Ã O

O QUE É PERFORMANCE?

O termo “performance” tornou-se muito popular nos últimos anos, numa grande série de atividades, nas artes, na literatura e nas ciências sociais. Assim como sua popularidade e seu uso têm aumentado, também tem crescido um corpo complexo de escritos sobre performance, que tentam analisar e compreender que espécie de atividade humana é essa. Para os interessados em estudar performance, este corpo de análise pode, a princípio, parecer mais um obstáculo do que um auxílio. Tanto tem sido escrito por especialistas, a partir dessa enorme variedade de disciplinas, e tão complexa é a rede de vocabulário crítico e especializado, que tem sido desenvolvido, no curso desta análise, que um neófito à procura de um caminho para discussão pode se sentir confuso e perdido.

Em seu proveitoso artigo de revisão, “Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities” [Pesquisa em interpretação e estudos de performance] (1990), Mary Strine, Beverly Long e Mary Hopkins iniciam o debate com a observação extremamente útil de que performance é “um conceito essencialmente contestado”. Essa frase foi tomada do livro *Philosophy and the Historical Understanding* [Filosofia e entendimento histórico] (1964), na qual W.B. Gallie sugere que, para certos conceitos, como arte e democracia, havia um desacordo na construção da essência dos próprios conceitos. Nos termos de Gallie:

Reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica reconhecer usos rivais desse conceito (como os que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e

humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão.¹

Strine, Long e Hopkins discutem que performance se tornou esse conceito, desenvolvido numa atmosfera de “desentendimento sofisticado”, por participantes que “não esperam derrotar ou silenciar posições opostas, mas que, em vez disso, por meio de diálogo contínuo, chegam a uma articulação mais precisa de todas as posições e, em consequência, a uma compreensão mais completa da riqueza conceitual de performance”.² Em seu estudo sobre “palcos pós-estruturados”, Erik MacDonald sugere que a arte da performance abriu espaços invisíveis “dentro das redes representacionais do teatro”. Isso “problematiza sua própria categorização” e inevitavelmente insere uma especulação teórica na dinâmica teatral.³

O presente estudo, reconhecendo essa competitividade essencial da performance, procurará fornecer uma introdução ao diálogo contínuo por meio do qual ela tem sido articulada recentemente, fornecendo uma variedade de mapeamentos do conceito, alguns sobrepostos, outros verdadeiramente divergentes. As manifestações recentes de performance, tanto na teoria como na prática, são tantas e tão variadas que um completo mapeamento delas é quase impossível. Mas este livro tenta oferecer uma síntese e um conhecimento histórico suficientes para escolher as amostras significativas nesse campo complexo, para enfocar as questões levantadas pelos conceitos questionados de performance e observar que tipos de estratégias teóricas têm sido desenvolvidas para lidar com essas questões.

Meu conhecimento prévio situa-se no campo dos estudos de teatro e vou enfatizar o modo como as ideias e teorias de performance ampliaram e enriqueceram essas áreas da atividade humana, que permanecem mais próximas daquilo que tradicionalmente tem sido pensado como teatral, mesmo que eu não esteja devotando muita atenção ao teatro tradicional propriamente dito, mas a essa variedade de atividades que correntemente está sendo apresentada para as audiências sob o título geral de “performance” ou de “arte performática”. De qualquer forma, nessas considerações iniciais, será útil retomar a ênfase, ainda que rapidamente,

e considerar o uso mais geral do termo “performance” na nossa cultura, para se ter uma ideia das nuances semânticas gerais que ele pode carregar enquanto circula por meio de uma enorme variedade de usos especializados. Devo também observar que, embora eu inclua exemplos de arte performática de outras nações, minha ênfase será nos EUA, em parte, é claro, porque esse é o centro da minha própria experiência com essa atividade mas, principalmente porque, a despeito de sua difusão internacional, a arte performática é histórica e teoricamente um fenômeno basicamente americano: uma compreensão adequada dele deve, eu creio, estar centrada em como ele vem se desenvolvendo, prática e conceitualmente, nos EUA.

“Performing” e “performance” são termos tão recorrentemente encontrados em contextos tão variados que pouco ou nenhum campo semântico comum parece existir entre eles. As revistas *New York Times* e *Village Voice* têm apresentado uma categoria especial de “performance” – separada de teatro, dança ou cinema – incluindo eventos que são frequentemente chamados de “arte performática” ou mesmo de “teatro performático”. Para muitos, esse último termo parece tautológico, pois, numa visão inicial, considerava-se que todo teatro estaria envolvido com performance, que o teatro de fato era uma das chamadas “artes performáticas”. Esse uso ainda é muito corrente, como também o é a prática de denominar qualquer evento teatral específico (dança específica ou evento musical) de “performance”. Se, mentalmente, voltarmos a um momento antes dessa prática comum, e perguntarmos o que faz as artes performáticas serem performáticas, eu imagino que a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance.

Recentemente, deparei-me com um exemplo impressionante de quão importante é a ideia da exibição pública de habilidade técnica para esse conceito tradicional de “performance”. Em grande número de localidades, nos EUA e no exterior, pessoas tratando figurinos de época estão encenando eventos, improvisados ou a partir de roteiros, em lugares históricos, para o consumo de turistas, crianças de escola e outros espectadores

interessados – um tipo de atividade conhecido como “história viva”. Um lugar em que tais atividades são desenvolvidas é Fort Ross, no norte da Califórnia, onde um marido e sua esposa, com vestimentas dos anos 1830, saúdam os visitantes nos papéis de o último comandante russo do forte e sua esposa. A esposa, Diane Spencer Pritchard, em seu papel de Elena Rotcheva, decidiu certa vez tocar uma música da época ao piano para dar aos visitantes a impressão da vida cultural de então. Contudo, mais tarde, ela abandonou essa prática, pois, em suas palavras, “isso alterava o papel da história viva, colocando-a na categoria de ‘performance’”.⁴ Apesar de empregar uma personalidade fictícia, vestida com roupas da época e “vivendo” em 1830, Ms. Pritchard não considerava que estivesse “performando” até que exibisse algumas habilidades artísticas peculiares de um recital. Normalmente, algum agenciamento humano é necessário para “performances” dessa espécie (mesmo no teatro, nós não afirmamos que as roupas ou o cenário contribuíram para uma boa performatividade), mas a demonstração pública de habilidades particulares pode ser oferecida por “performers” não humanos, de modo que nós comumente falamos, por exemplo, de cachorros, elefantes, cavalos ou ursos “performáticos”.⁵

A despeito de esse ser um uso comum, a maioria da audiência provavelmente considera que Ms. Pritchard estaria “performando” desde o momento em que ela, usando a roupa de uma pioneira russa morta há muito tempo, cumprimenta a todos na qualidade de personagem. Fingir ser alguém diferente do que de fato se é constitui um exemplo comum de um tipo especial de comportamento humano que Richard Schechner rotula de “comportamento restaurado”, título sob o qual ele agrupa ações conscientemente separadas da pessoa que as executa – teatro ou outros “papéis lúdicos”, tranSES, xamanismo, rituais.⁶ O conceito utilitário de “comportamento restaurado” de Schechner aponta para uma qualidade da performance *não* envolvida com a exibição de habilidade, mas sim com uma certa distância entre o *self* e o comportamento, análogo àquele que existe entre um ator e o papel que ele encena no palco. Mesmo se uma ação no palco é idêntica à outra na vida real, no palco, ela é considerada “performada” e, fora do palco, apenas “realizada”. Hamlet, em sua reação conhecida à Rainha, referente à reação à morte de seu

pai, distingue entre os sentimentos que resistem à performance e “as ações que um homem poderia realizar” com a consciência de seu potencial significante.

A resposta de Hamlet também indica como a consciência de “performance” pode mudar do palco, do ritual ou de outras situações culturais especiais e claramente definidas, para a vida diária. Todo mundo, em algum momento, sabe que está socialmente “fazendo um papel”, e os teóricos sociais recentes, que serão discutidos no Capítulo 2, prestaram atenção a essa espécie de performance social.

Reconhecer que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como performance, ou, pelo menos, que toda atividade é executada com uma consciência de si mesma. A diferença entre fazer e “performar”, de acordo com esse modo de pensar, parece estar não na estrutura do teatro *versus* vida real mas numa atitude – podemos fazer ações sem pensar mas, quando pensamos sobre elas, isso introduz uma consciência que lhes dá a qualidade de performance. Esse fenômeno talvez tenha sido mais analisado nos escritos de Herbert Blau, para os quais nos voltaremos mais adiante.

Assim, há dois conceitos diferentes de performance, um envolvendo a exibição de habilidades, e outro também abrangendo exibição, mas menos de habilidades do que de modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente. Um terceiro conjunto de usos do termo nos leva a uma direção diferente. Quando falamos da performance sexual de alguém ou da performance linguística, ou quando perguntamos sobre o progresso de uma criança na escola, a ênfase não está na exibição de habilidades (embora isso possa estar presente) ou na execução de um determinado modelo de comportamento, mas no sucesso da atividade, tendo em vista algum padrão de realização que não precisa estar articulado com precisão. Talvez seja mais significativo que a tarefa de julgar o sucesso da performance (ou mesmo de julgar se é uma performance), nesses casos, não é de responsabilidade do performer, mas do observador. Em última análise, Hamlet é o que melhor julga se ele está “performando” seus atos

de melancolia ou realmente “vivendo-os”, mas a performance linguística, escolástica, ou mesmo sexual, é realmente forjada e julgada pelos observadores. Essa é a razão pela qual a performance, nesse sentido, (em oposição ao sentido teatral normal), pode e é frequentemente aplicada à atividade não humana – a propaganda de TV que mostra interminavelmente várias marcas de automóvel, os cientistas da performance de elementos químicos ou de metais, sob certas condições. Observei uma combinação interessante dos usos teatrais e mecânicos desse termo num anúncio da MTA (Metropolitan Transportation Authority) em outubro de 1994, quando o metrô de Nova Iorque estava comemorando noventa anos de serviço. Isso estava sendo anunciado como “a mais longa performance em curso”.

Se considerarmos a performance como um conceito essencialmente questionado, isso nos ajudará a compreender a futilidade de procurar algum campo semântico inclusivo para cobrir os usos díspares como a performance de um ator, de um escotar, de um automóvel. Apesar disso, gostaria de mencionar uma tentativa altamente sugestiva para essa articulação, no verbete “performance” desenvolvido pelo etnolinguista Richard Bauman, na *International Encyclopedia of Communications*⁷ [Enciclopédia Internacional de Comunicações]. De acordo com Bauman, toda performance envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. Normalmente essa comparação é feita por um observador da ação – o público do teatro, o professor da escola, o cientista – mas a dupla consciência, não a observação externa, é o que importa. Um atleta, por exemplo, pode estar consciente de sua performance, comparando-a a um modelo mental. Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e válida como performance mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*.

Quando consideramos as várias espécies de atividade, as quais nos referimos como “performance” ou como “arte performática” na cena cultural moderna, essas são muito mais bem compreendidas em relação a esse campo semântico do que a orientação mais tradicional sugerida pela pianista Ms. Pritchard, ao sentir

que, se não estava exibindo uma habilidade de virtuose, não poderia estar “performando”. Certa “performance” moderna se preocupa principalmente com essas habilidades (como nos atos de alguns palhaços e acrobatas incluídos entre os chamados “novos vaudevillianos”). No entanto, muito mais importante para esse fenômeno é o sentido de uma ação executada *para* alguém, uma ação que se envolve na dublagem específica que vem com a consciência e com o “outro” invisível, uma ação que não é a performance, mas que luta em vão para incorporá-la.

Embora o teatro tradicional tenha considerado esse “outro” como um personagem numa ação dramática, incorporado por meio da performance por um ator, a arte performática moderna, em geral, não tem se preocupado prioritariamente com essa dinâmica. Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performáticos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. A arte performática típica é *arte solo*, e o artista típico da performance pouco uso faz das adjacências cênicas elaboradas pelo palco tradicional; mas às vezes usa alguns poucos elementos de *prop* e alguma mobília; uma vestimenta qualquer (às vezes até mesmo a nudez) é mais adequada para a situação da performance.

Não é surpresa que tal performance tenha se tornado uma arte altamente visível – pode-se dizer emblemática – no mundo contemporâneo, um mundo profundamente autoconsciente, reflexivo, obcecado por simulações e teatralizações em todos os âmbitos do conhecimento social. Com a performance como uma espécie de suporte crítico, a metáfora da teatralidade extrapolou o campo das artes; em direção a quase todos os aspectos das tentativas modernas de compreender nossa condição e nossas atividades, em direção a quase todos os ramos das ciências humanas – sociologia, antropologia, etnografia, psicologia, linguística. E como a performatividade e a teatralidade têm sido desenvolvidas nesses campos,

tanto como metáforas quanto como instrumentos analíticos, os teóricos e praticantes da arte performática têm, por sua vez, se tomado conscientes desses desenvolvimentos e encontrado neles novas fontes de estímulo, inspiração e *insight* para seu trabalho criativo e para sua consequente compreensão teórica.

A arte performática, um campo complexo e em constante mudança, torna-se ainda mais relevante quando se leva em conta, como em qualquer consideração ponderada, a densa rede de interconexões que existe entre ela e as ideias de performance desenvolvidas em outros campos, entre ela e as muitas preocupações intelectuais, culturais e sociais colocadas por quase todos os projetos de performance contemporâneos. Dentre elas estão o que significa ser pós-moderno, a procura de uma subjetividade e de uma identidade contemporâneas, a relação da arte com as estruturas de poder, os vários desafios de gênero, raça e etnia, para citar apenas algumas das questões mais visíveis.

Este livro tenta, de maneira proposadamente breve, fornecer uma introdução a esse campo complexo de atividade e pensamento. Na Parte 1, os três capítulos iniciais procuram oferecer um contexto e um antecedente intelectual geral para a ideia moderna de performance, acompanhando o desenvolvimento interrelacionado desse conceito com as várias ciências humanas modernas – primeiro, com a antropologia e a etnografia, depois, com a sociologia e a psicologia, e, finalmente, com a linguística. Como os estudos de performance têm se desenvolvido como um campo específico de trabalho acadêmico, especialmente nos EUA, eles têm sido muito associados às várias ciências sociais, e o resultado disso tem sido uma mútua, interessante e complexa fertilização. O estudo da performance “artística” tradicional, como o teatro e a dança, tem tomado novas dimensões e começado a explorar relações recentemente observadas entre essas e outras atividades sociais e culturais, assim como as várias ciências sociais têm usado metáforas de teatro e performance na exploração de atividades humanas específicas, dentro de seus próprios campos de estudo. Enquanto a prática real da arte performática moderna é mais relacionada a preocupações da sociologia e da psicologia, sua teoria e algumas de suas estratégias se relacionam de modo importante a interesses antropológicos e etnográficos. As teorias

linguísticas de performance têm provado, até o momento, ser de maior interesse para os teóricos do teatro tradicional do que para os da arte performática. Mas as implicações, por exemplo, da crítica de Derrida a Searle (considerada no Capítulo 3 sobre a performance da linguagem), também oferecem possibilidades intrigantes para a análise da arte performática, especialmente, é claro, nos exemplos de performance envolvidos com as estratégias linguísticas.

A Parte 2 deste estudo consiste de dois capítulos dedicados aos antecedentes e à história recente do que tem sido chamado de “arte performática” (ou, muitas vezes, simplesmente de “performance”), com ênfase especial em seu desenvolvimento nos EUA da atualidade. O primeiro desses capítulos sugere alguns antecedentes históricos dessa expressão cultural contemporânea maior, e o segundo acompanha o desenvolvimento histórico da performance moderna desde seu aparecimento, no fim dos anos 1960, até suas mais recentes manifestações. Ao mesmo tempo que esses dois capítulos contêm determinado material teórico, eles são primariamente históricos e descritivos, tentando dar uma ideia da espécie de trabalho que tem sido associada à ideia de performance nos EUA e em outros lugares, e como ela se relaciona, e ao mesmo tempo se diferencia, das formas teatrais mais tradicionais.

Um corpo expressivo de escritos teóricos cresceu em torno da arte performática: a Parte 3 deste livro examina, em diferentes capítulos, três das maiores orientações dessa literatura. O primeiro desses capítulos teóricos aborda as relações entre “performance” e “Pós-Modernismo”, termos não casualmente ligados ao discurso crítico, e relacionados um ao outro de maneira muito complexa e, às vezes, até contraditória. Nesse capítulo, é dada uma atenção especial à dança pós-moderna, área especialmente iluminadora para o estudo da relação entre a performance e o Pós-Modernismo. O capítulo seguinte explora a relação entre performance e identidade, que, de muitas maneiras, é uma questão central ao modo como a performance moderna tem se desenvolvido e como tem sido teorizada particularmente nos EUA. Esses dois capítulos têm certas implicações dialéticas, pois as associações frequentes do pós-moderno (foco do Capítulo 6) com uma perda da origem,

um jogo livre de significação e uma instabilidade das alegações de verdade, parecem sugerir que, na medida em que a performance é significantemente uma forma pós-moderna, ela é, ao mesmo tempo, inadequada ao campo da subjetividade ou da identidade, por causa dos propósitos de se definir ou de se explorar o *self*, ou de se fornecer uma posição para o comentário político-social ou para a ação (foco do Capítulo 7). O último capítulo explora essa mesma contradição de maneira mais detalhada, observando a teoria e a prática da performance, que buscam, dentro das suposições gerais de uma orientação pós-moderna, encontrar estratégias de posicionamento social, político e cultural significativos, possivelmente o desafio mais crítico que a performance enfrenta hoje e certamente o lugar onde a discussão mais viva e interessante sobre performance está acontecendo.

Parte 1
**PERFORMANCE
E AS CIÊNCIAS SOCIAIS**

PERFORMANCE DE CULTURA ESTRATÉGIAS ANTROPOLÓGICAS E ETNOGRÁFICAS

O termo "performance", tal como encontrado hoje, em departamentos e programas de estudo de performance nos EUA, deve muito à terminologia e às estratégias teóricas desenvolvidas durante os anos 1960 e 1970 nas ciências sociais e, particularmente, na antropologia e na sociologia. Nesse sentido, os escritos de Richard Schechner têm sido especialmente importantes por realizar conexões nas fronteiras dos estudos de teatro tradicionais, da antropologia e da sociologia, já que estudam os recursos do teatro e dos antropólogos Victor Turner e Dwight Conquergood, além do sociólogo Erving Goffman. Para pessoas envolvidas em estudos de teatro, uma maior afirmação desses interesses convergentes apareceu no outono de 1973, no número especial do periódico *The Drama Review*, devotado "ao teatro e às ciências sociais". Na introdução a esse número, o editor convidado, Richard Schechner, listou sete "áreas em que a teoria da performance e as ciências sociais coincidem":

1. Performance na vida diária, incluindo reuniões de qualquer tipo.
2. Estrutura de esportes, rituais, jogos e comportamentos públicos públicos.
3. Análise de vários modos de comunicação (diferentes da palavra escrita) semiótica.
4. Conexões entre modelos de comportamento humano e animal com ênfase no jogo e no comportamento ritualizado.

5. Aspectos de psicoterapia que enfatizam a interação de pessoa para pessoa, a encenação e a consciência do corpo.
6. Etnografia e pré-história – tanto das culturas exóticas como das familiares.
7. Constituição de teorias unificadas de performance, que são, na verdade, teorias de comportamento.¹

A lista de Schechner é, de algum modo, remanescente de uma tentativa semelhante de sugerir futuras áreas de pesquisa entre o teatro e as ciências sociais, publicada em 1956 por George Gurwitsch, para resumir os trabalhos de uma conferência francesa sobre o assunto. Antecipando o estudo subsequente de pesquisadores como Goffman e Turner, Gurwitsch chamou a atenção para os elementos teatrais ou de performance em todas as cerimônias sociais, mesmo numa "simples recepção ou reunião de amigos".²

As listas de Schechner e de Gurwitsch evidenciam mais um amplo campo de pesquisa do que o roteiro principal tem, de fato, seguido, mas cada um deles pode ser considerado como um todo previsível sobre uma parte significativa do estudo da performance moderna. De fato, a compreensão do uso contemporâneo do termo "performance" pode começar com uma visão geral dos escritos mais relevantes sobre o assunto, na antropologia e na sociologia. Desse modo, nós consideraremos, neste capítulo, as afirmações e preocupações que envolvem a performance em escritos antropológicos recentes; para, no capítulo seguinte, passar para a sociologia. A esperança, ao delinear os desenvolvimentos em ambos os campos, não é fornecer uma introdução geral para as recentes teorias antropológicas ou sociológicas, mas introduzir aspectos específicos dessa teoria, que têm contribuído para o pensamento corrente sobre performance, tanto na teoria quanto na prática.

O campo da antropologia tem sido, recentemente, uma fonte particularmente rica para a discussão da performance. De fato, a performance se tornou um campo tão atrativo que alguns antropólogos expressaram sua preocupação sobre sua ubiquidade. Dell Hymes, por exemplo, queixou-se de que

se alguns gramáticos confundiram o assunto empilhando o que não lhes interessa sob o termo "performance", os antropólogos culturais e os folcloristas não têm feito muito para esclarecer a situação. Nós tendemos a "empilhar" o que nos interessa sob o título de "performance".³

Hymes tenta confinar o campo em expansão do que é amon-toado sob o conceito de "performance" contrastando-o com duas categorias de atividade frequentemente confundidas com ela: comportamento e conduta. A primeira se refere simplesmente a "qualquer coisa, tudo que acontece" e a segunda, ao comportamento "sob a égide de normas sociais, regras culturais, princípios compartilhados de interpretação". Conduta é, claramente, um subgrupo de comportamento, e Hymes define performance como outro subgrupo dentro de conduta, no qual uma ou mais pessoas "assumem uma responsabilidade ante uma audiência e ante a tradição como elas a compreendem". Assim, ao estar em dia com a natureza essencialmente contestada da performance, até mesmo essa articulação mais específica tanto levanta os problemas quanto os soluciona, particularmente no que se entende por "assumir responsabilidade". A audiência certamente tem um papel crucial na maioria das tentativas de se definir performance, especialmente nas propostas de se separar a performance de outro comportamento, mas a maneira como o performer é "responsável" por elas tem sido objeto de muito debate.

Mais problemática ainda é a ideia de responsabilidade perante a tradição. Existe um consenso difundido entre os teóricos de performance de que toda performance é baseada em modelo, roteiro, ou padrão de ação preexistente. Richard Schechner, numa frase bastante útil e sempre citada, chama performance de "comportamento restaurado".⁴ John MacAloon também afirmou que "não há performance sem performance".⁵ Por outro lado, muito da análise antropológica recente de performance tem enfatizado como ela pode operar dentro de uma sociedade precisamente para solapar a tradição, a fim de propiciar um local para a exploração de estruturas e modelos de comportamento alternativos e novos. A importância da performance dentro de uma cultura, seja para reforçar as suposições dessa cultura ou para fornecer um local possível de suposições alternativas, é um debate em

curso, capaz de fornecer um exemplo particularmente claro da qualidade contestada da análise da performance.

Precisamente o que a performance executa e como ela o faz claramente pode ser abordado de várias maneiras, embora haja um consenso geral de que, dentro de cada cultura, pode ser descoberta uma espécie de atividade, separada de outras atividades por espaço, tempo, atitude ou por todos eles juntos, que pode ser analisada como performance e nomeada como tal. Estudos de folclore vêm sendo uma das áreas da antropologia e dos estudos culturais que têm contribuído mais significativamente para os conceitos modernos dos estudos de performance. Um dos primeiros teóricos de antropologia a utilizar "performance" como termo crítico central, William H. Jansen, empregou-o para tratar de uma preocupação maior dos anos 1950 nos estudos de folclore: a classificação. Jansen sugeriu um modelo de classificação a partir da performance, e a participação como dois pólos de um espectro, baseada principalmente no grau de envolvimento da "audiência" do evento.⁶

O termo "performance cultural", agora amplamente encontrado em escritos antropológicos e etnográficos, foi cunhado por Milton Singer em uma introdução a uma coleção de ensaios sobre a cultura da Índia que ele editou em 1959. Nesse texto, Singer sugeriu que o conteúdo cultural de uma tradição era transmitido por meios específicos assim como pelos mensageiros humanos e que um estudo do funcionamento de tais meios, em ocasiões particulares, poderia prover a antropologia com "uma particularização da estrutura de tradição complementar à organização social".⁷ Singer argumentou que asiáticos do Sul e talvez todos os povos pensassem que sua cultura fosse encapsulada em eventos separados, em "performances culturais", que poderiam ser exibidas para eles próprios e para os outros e que forneceriam "as unidades mais concretamente observáveis da estrutura cultural". Entre essas "performances", Singer listou teatro e dança tradicionais, mas também concertos, saraus, festividades religiosas, casamentos e assim por diante. Cada uma dessas performances possuía certas características: "um espaço de tempo definitivamente limitado, um princípio e um fim, um programa de atividades organizado, um conjunto de performers, uma audiência, um lugar e uma ocasião de performance".⁸ Se se quiser substituir "um

roteiro" pelo "programa organizado de atividade" de Singer, então essas características distintivas da performance cultural poderiam facilmente estar descrevendo o conceito tradicional de teatro, e a abordagem de Singer terá contribuído inquestionável e significativamente para a convergência das teorias teatrais e antropológica, na área da performance, desde os anos 1970. As "características" de performance por ele apontadas, especialmente a ênfase delas na constituição da performance como algo "separado" no tempo, no espaço e na ocasião, encontram ecos diversos em pesquisas subsequentes, e sua visão da performance como uma concretização à parte de afirmações culturais contribuiram significativamente para o que poderia ser categorizado como a interpretação conservadora do papel da performance na cultura.

Durante a década seguinte, a relação entre cultura e performance tornou-se um assunto de preocupação crescente tanto nos estudos do folclore quanto na antropologia geral. Entre seus dois estudos de 1963 e 1972, Richard M. Dorson observou o surgimento de uma nova orientação, que ele chamou de "abordagem contextual" da pesquisa folclórica.⁹ O foco de tal abordagem muda do texto para a sua função como um ato performativo e comunicativo numa situação cultural particular, e tem se voltado para o campo da sociolinguística em termos de sua teoria e sua metodologia. Dell Hymes caracterizou essa combinação de modelos de comunicação e de localização cultural como uma nova "etnografia d(e) a comunicação",¹⁰ e Dan Ben-Amos e Kenneth S. Goldstein, em sua introdução a uma coletânea de ensaios sobre folclore, de 1975, sugerem que a nova ênfase caia, não sobre a "rede total de eventos comunicativos culturalmente definidos, mas sobre aquelas situações nas quais a relação de performance existe entre falantes e ouvintes".¹¹

Na análise que fizeram dos elementos componentes dessa relação, os folcloristas contextuais começaram a concordar com os analistas da performance em outros campos. Uma fonte comum para muitos deles foram os escritos de Kenneth Burke, especialmente para os contextualistas, que começaram a considerar a função retórica da performance folclórica. Roger Abraham, por exemplo, ao avançar em uma "teoria retórica de folclore", argumentou que "a performance é um meio de persuasão por meio da produção do prazer" e recomendou Burke, especificamente,

como uma fonte de estratégias analíticas.¹² Burke talvez tenha sido ainda mais influente entre os sociólogos performativamente orientados do que entre os antropólogos, mas seu interesse em linguagem e pensamento como "modos de ação localizados" e sua afirmação pragmática de que "todo texto é uma estratégia para englobar uma situação"¹³ foram conceitos extremamente úteis para esses teóricos contextuais. A utilização central que Burke fez de um conjunto total de metáforas teatrais em sua análise retórica enfatizou ainda mais, para a teoria antropológica, o aspecto da situação performativa, mas seu modelo de ação foi ainda mais influente na teoria sociológica, o que será considerado em detalhes mais adiante, quando voltarmos a essa tradição.

Uma mudança na atenção do texto folclórico em relação ao contexto performativo envolveu, como em Burke, uma mudança de conteúdo do estudo tradicional para outro, mais "retórico", envolvendo meios e técnicas. Em seu estudo sobre a narrativa oral em 1986, Richard Bauman tentou definir a "essência" da performance em termos nos quais ecoavam claramente as formulações anteriores de Hymes, mas que igualmente incorporavam essa nova orientação. A definição começou com a paráfrase de Hymes: "a admissão de responsabilidade de uma audiência pela exibição de habilidade comunicativa", mas significativamente continuou "iluminando o modo no qual a comunicação acontece, *acima e além do seu conteúdo referencial*" (grifo do autor).¹⁴ Num estudo anterior sobre performance verbal, Bauman sugeriu que a performance era "definida como sujeita à avaliação pelo modo como ela é feita, pela relativa habilidade e pela eficiência da exibição do performer" e também "marcada como disponível para o realce da experiência, por meio do prazer presente nas qualidades intrínsecas do ato de expressão em si".¹⁵

Apesar da aparente ênfase no "como" da performance, Hymes e Bauman permanecem firmemente "contextuais", dando muito mais atenção à situação da performance total do que às atividades específicas do performer. Assim, outro aspecto "essencialmente questionado" da performance envolve a questão de saber em que medida ela em si resulta de algo que o performer faz e em que medida resulta de um contexto particular no qual é feita. Quando Bauman aborda a performance como sendo "marcada" para ser interpretada de determinada maneira, ele está assumindo, como a maioria dos teóricos antropológicos o fizeram, que é este

"marcar" que permite a uma cultura experimentar performance como performance. As operações desse "marcar" têm sido uma preocupação particular de Gregory Bateson, cujos escritos, especialmente o ensaio de 1954, "A Theory of Play and Fantasy" [Uma teoria do jogo e da fantasia], forneceram muitos termos e conceitos extremamente importantes para a teoria da performance.¹⁶ Bateson preocupa-se em como os organismos vivos distinguem entre "seriedade" e "brincadeira". Para que exista brincadeira (e Bateson cita exemplos disso entre animais e pássaros, e também em humanos) os organismos "brincantes" precisam ser "capazes de algum grau de metacomunicação", para sinalizar uns aos outros que suas interações mútuas não são para ser tomadas "seriamente".¹⁷ Para que a mensagem metacomunicativa "isto é brincadeira" possa funcionar, alguma operação mental precisa estabelecer o que está e o que não está incluído nesse "isto". Nas palavras de Bateson, "toda mensagem metacomunicativa é ou define uma estrutura psicológica" dentro da qual o assunto total da mensagem está contido.¹⁸ Essas preocupações de metacomunicação e estrutura psicológica intimamente relacionadas têm sido de grande importância para o pensamento recente sobre performance, embora a combinação de "performance" e "jogo" por si só levante problemas, aos quais voltaremos mais adiante. Os teóricos antropológicos e folcloristas, assim como os teóricos psicológicos e sociológicos (em particular Erving Goffman) basearam-se nessas ideias para desenvolver uma visão de performance que deve mais ao contexto e à dinâmica da recepção do que às atividades específicas do performer.

Uma orientação bem diferente se encontra no trabalho do teórico de performance Eugênio Barba, que se associou mais intimamente a uma abordagem antropológica. Em seus vários escritos, mas mais extensivamente no que Barba chama de seu "Dictionary of Theatre Anthropology" [Dicionário de Antropologia do Teatro], em *The Secret Art of the Performer* [A arte secreta do performer], coeditado com Nicola Savarese (1991), Barba focaliza o "comportamento fisiológico e sociocultural" do performer através das várias culturas.¹⁹ A distinção feita por teóricos como Hymes e Bauman entre o prazer do conteúdo da performance verbal e o prazer da "relativa habilidade e efetividade do ato de expressão", e suas próprias "qualidades intrínsecas" como um ato (veja nota 14 deste capítulo), é essencialmente uma reafirmação,

em termos de performance, da divisão artística tradicional entre forma e conteúdo. O semióticoista Jean Alter sugeriu uma compreensão semelhante de performance envolvendo duas "funções", que ele chama de referencial (conteúdo) e *performante* (a exibição do *virtuoso*).²⁰

Barba sugere um paradigma diferente, dividindo a atividade corporal potencial em três tipos: 1) técnicas diárias, que se preocupam primariamente com a comunicação de conteúdo; 2) técnicas de virtuosismo, aquelas exibidas por acrobatas, que buscam "admiração do público e a transformação do corpo"; e 3) técnicas *extraordinárias*, (incomuns no dia a dia), que procuram não transformar mas "in-formar" o corpo, colocando-o numa posição em que ele está "vivo e presente", sem, contudo, representar nada.²¹ Barba situa os fundamentos da performance não na situação de sua encenação (em sua "estrutura" cultural ou sua marca), mas num nível básico de organização do corpo do performer, no nível "pré-expressivo", cujas operações levam o espectador a reconhecer o comportamento como performance. O espectador (sobre o qual Barba fala relativamente pouco) reage à performance não por causa das operações de alguma "estrutura" cultural, mas em razão de um conjunto pré-cultural de "reações fisiológicas" universais a esses estímulos, como equilíbrio e tensões direcionadas.²² Barba postula que o nível pré-expressivo subjaz a toda performance, oriental e ocidental, fornecendo uma "fisiologia" transcultural independente da cultura tradicional e envolvendo assuntos como equilíbrio, oposição e energia. Barba propõe que o estudo transcultural dessa fisiologia, que procura princípios físicos gerais da pré-expressividade, seja a missão da antropologia do teatro.²³

Provavelmente, a contribuição mais importante para a convergência recente da antropologia e do teatro foi a de Victor Turner, que começou nos anos 1950 com seu *Schism and Continuity*²⁴ [Cisma e continuidade]. Nesse estudo dos povos Ndembu, Turner cunhou o conceito de "drama social" como uma ferramenta para os antropólogos sociais. O "drama social" de Turner, assim como a "performance cultural" de Singer, desenvolveu um modelo a partir de uma forma cultural específica de teatro para ser aplicado à análise de um corpo bem mais amplo de manifestações culturais, embora o modelo de Singer se baseie mais diretamente

na situação de teatro de performance, e o de Turner, nas estruturas tradicionais de ação dramática. Assim, o conceito de Turner é definido não por sua estrutura ou marca, nem por sua dinâmica física particular (o foco de Barba), mas por sua estrutura organizacional.

Como Turner explica mais ou menos extensamente em seu *From Ritual to Theatre* [Do ritual ao teatro], seu conceito de drama social foi baseado no trabalho de Arnold van Gennep, no início do século 20, especialmente o clássico *Rites of Passage* [Ritos de passagem], de 1908.²⁵ Van Gennep estava interessado em desenvolver um modelo para analisar a organização do ritual de ordenação da transição de indivíduos ou de sociedades inteiras de uma situação especial para outra. Ele se concentrou em cerimônias onde os indivíduos passavam de um papel social para outro, e a frase “ritos de passagem” tornou-se comumente associada a esse processo, especialmente no que se refere aos ritos de puberdade que marcavam a mudança da criança para o adulto. Turner apontou, entretanto, que Van Gennep originalmente falava de ritos de passagem incluindo qualquer cerimônia que marcasse qualquer mudança social ou individual – da paz para a guerra, da peste para a saúde, mesmo estando regularmente repetida no calendário ou nas mudanças de estação – e é esse tipo mais geral de transição que Turner procura analisar. O débito intelectual de Turner a Van Gennep tem tido grandes implicações para a subsequente teoria de performance. A despeito de suas orientações diversas, Singer, Hynes, Bauman e Barba geralmente viam performance como uma atividade de algum modo “colocada à parte” daquelas presentes no dia a dia, uma orientação também dos teóricos do “jogo” que iremos considerar nesse momento. Observando os ritos de passagem de Van Gennep, Turner enfatiza não tanto o “estar separado” da performance, mas a sua *situação inter-relacional*, sua função como transição entre dois estados de atividades culturais mais consolidados ou mais convencionais. Essa imagem da performance como uma borda, uma margem, um lugar de negociação, tornou-se extremamente importante no pensamento subsequente: de fato, no discurso de abertura da Primeira Conferência Anual de Estudos de Performance, em Nova Iorque, na primavera de 1994, Dwight Conquertgood citou o lugar da performance, nos limites e nas margens, como aquele

que mais claramente a distingue das disciplinas e dos campos de estudo tradicionais, preocupados em estabelecer um centro para suas atividades.²⁶

Van Gennep sugeriu que os ritos de passagem normalmente envolviam três etapas, com tipos específicos de rituais em cada um: 1) ritos de separação de um papel social ou ordem estabelecida; 2) limiar ou ritos liminares “performados” no espaço transicional entre papéis e ordens; e 3) ritos de reincorporação numa ordem estabelecida.²⁷ Os termos de Van Gennep são *rites de separation*, *marge* ou *limen*, e *agrégation*, traduzidos por Turner como “separação, transição e incorporação”. Mas Turner também faz um uso importante e original das traduções dos termos de Van Gennep feitas por M. B. Vizedon e G. L. Caffee: “preliminal”, “liminar” e “pós-liminar”.

O uso do drama como uma metáfora para manifestações culturais não teatrais continuou a marcar a obra de Turner enquanto ele estudava uma maior variedade de tal atividade. Em seu livro de 1974, *Dramas, Fields and Metaphors* [Dramas, áreas e metáforas], ele explicou o modo como ele havia, em suas tentativas anteriores de analisar atividades sociais entre os Ndembu do noroeste de Zâmbia, combinado a estrutura (baseada em processo) de Van Gennep com um modelo metafórico derivado da forma cultural do drama de palco;²⁸ subsequentemente, ele expandiu essa estrutura analítica do nível dos Ndembu para seqüências complexas de eventos em nível nacional, como o conflito entre Henrique II da Inglaterra e Thomas a Becket, ou a Hidalgo Insurrección no início do século 19, no México. Em cada um desses “dramas sociais”, Turner traçou o mesmo modelo: primeiro, a ruptura de uma norma estabelecida e aceita (correspondendo à separação de Van Gennep); depois, uma crise crescente, enquanto as facções são formadas, seguida por um processo de compensação, quando os mecanismos formais e informais de resolução de crise são empregados (essas duas fases correspondem à transição de Van Gennep) e finalmente uma reintegração, muito provavelmente envolvendo um ajuste da situação cultural original (correspondendo à reincorporação de Van Gennep), ou, alternativamente, um reconhecimento da permanência da dissidência.

Nenhum teórico do teatro foi mais instrumental em desenvolver a teoria de performance moderna e em explorar as relações

entre os trabalhos prático e teórico no teatro, na pesquisa de teatro e na pesquisa de ciência social, do que Richard Schechner. A inter-relação entre Turner e Schechner foi bastante frutífera. Quando Schechner, em 1966, procurou abordar as da teoria do teatro mais ligadas ao trabalho das ciências sociais, ele sugeriu como suas possíveis fontes os historiadores culturais, como Johan Huizinga, ou teóricos da psicologia social, como Erving Goffman ou Eric Berne. Mais tarde, entretanto, ele se voltou mais para o trabalho antropológico, e suas investigações começaram a convergir com as de Turner.²⁹ Os dois colaboraram numa oficina que explorava a relação entre “drama social e estético”, um experimento que, segundo Turner, “convenceu-o de que a cooperação entre o povo do teatro não só era possível, mas também poderia se tornar uma ferramenta de ensino principal para ambos os conjuntos de parceiros”, e que, no centro dessa cooperação, estavam os conceitos de “performance” e de “drama”.³⁰

Schechner estava especialmente interessado no modelo de Turner de “drama social” e se apoiou nele de várias maneiras, enquanto buscava desenvolver uma teoria e uma poética de performance durante os anos 1970. Ele provou que o plano de quatro fases de Turner era não só encontrado universalmente na organização social humana, mas também representava uma forma que poderia ser encontrada em qualquer teatro. Ao mesmo tempo, Schechner procurou explorar as similaridades e as diferenças entre o arranjo cultural e performático do “drama social” e do “drama estético”. Em seu ensaio “Selective Inattention” [Desatenção seletiva] (1976), Schechner propôs um quadro dessa relação, que ele e Turner utilizaram em escritos posteriores. Esse quadro representa o drama estético e o drama social como as duas partes do algoritmo 8 deitado de lado, com a energia social fluindo em torno do numeral. O profissional de teatro usa as ações consequentes da vida social como matéria-prima para a produção do drama estético, enquanto o ativista social usa técnicas derivadas do teatro para dar suporte às atividades do drama social, que, por sua vez, alimentam o teatro.³¹

Esse diagrama e outras descobertas a partir da obra de Schechner são extensivamente usados no livro de Turner, de 1972, *From Ritual to Theatre* [Do ritual ao teatro], no qual o autor, ao mesmo tempo que expressa grande admiração pela

obra de Schechner, também diverge dele de várias maneiras. Ele não concorda que o drama tradicional seja normalmente o eco do modelo de quatro fases de seu drama social, mas tende a concentrar-se na terceira fase, a ação ritualizada de compensação. Turner também sugere que o diagrama do numeral 8 seja, “de alguma forma ‘equilibrista’ em suas implicações para meu gosto” porque sugerem movimentos cíclicos e não lineares. A despeito disso, ele continua a citar o modelo de Schechner em ensaios posteriores como uma tentativa importante para demonstrar a relação entre o drama social e “os gêneros culturais expressivos”, como o teatro tradicional.³²

Turner também continuou a desenvolver sua própria e complexa elaboração do conceito de Van Gennep de “liminar” e, finalmente, opôs a ele o conceito de “liminoide”, termos que têm sido amplamente usados em escritos subsequentes sobre performance. Em seu livro de 1969, *The Ritual Process* [O processo ritual], Turner chamou as atividades liminares de “antiestrutura”, opondo-se à “estrutura” das operações culturais normais, um conceito também devido a Van Gennep. Tais situações fornecem um espaço distante da atividade diária para que os membros de uma cultura “pensem como eles pensam em proposições que não estão nos códigos culturais, mas *sobre eles*”.³³ Embora nessa época Turner não enfatizasse o potencial subversivo do antiestrutural, esse aspecto foi depois enfatizado por Brian Sutton-Smith em seus estudos sobre jogos de criança e adulto. Sutton-Smith sugeriu que a qualidade “desordenada” de atividades liminares algumas vezes envolviam apenas “descarrego” de uma “overdose de ordem” (visão conservadora), mas poderiam também ser empreendidas “porque temos algo para *aprender* por meio da desordem”. O que nós temos que aprender é precisamente a possibilidade de alternar as ordens. Sutton-Smith argumenta:

A estrutura normativa representa o equilíbrio de trabalhar; a “anti-estrutura” representa o sistema latente de alternativas potenciais das quais irão surgir inovações quando as contingências do sistema normativo o exigirem. Poderíamos, mais corretamente, chamar esse segundo sistema de *protocultural* porque ele é o precursor das formas normativas inovadoras. É a fonte da nova cultura.³⁴

Turner ocupou-se muito mais extensamente com as funções sociais desse processo informativo em seu ensaio "Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual"³⁵ [Liminar ao liminoide no jogo, fluxo e ritual, texto que também mostrou o movimento do autor em direção às possibilidades inovadoras da performance, enfatizadas por Sutton-Smith. De fato, Turner, nesse texto, afirmou que "o que [lhe] interessa sobre as formulações de Sutton-Smith é que ele vê as situações liminares e liminóides como os cenários nos quais novos modelos, símbolos, paradigmas etc. surgem – como as sementeiras da criatividade cultural de fato".³⁶

Turner continuou a aceitar a posição de teóricos como Singer de que a performance permanecia uma atividade culturalmente conservadora em sociedades tribais e agrárias. Embora tais performances, que Turner denominou "liminares", aparentemente pudessem marcar lugares onde a estrutura convencional era desafiada, essa estrutura era, no final, reafirmada. A performance liminar pode inverter a ordem estabelecida, mas nunca a subverte. Pelo contrário, ela normalmente sugere que um caos ameaçador é a alternativa à ordem estabelecida. Em sociedades industriais modernas e complexas, essa espécie de afirmação cultural geral não é mais possível, e aqui nós encontramos o que Turner chamou de atividades "liminóides", muito mais limitadas e individuais, devotadas a jogos, esporte, lazer ou arte, todas fora da atividade cultural "regular" de trabalho ou negócio. Atividades liminóides, como as liminares, marcam lugares onde a estrutura convencional não é mais respeitada, mas por serem mais lúdicas, mais abertas ao acaso, elas também são muito mais capazes de ser subversivas, introduzindo ou explorando, conscientemente ou por acaso, estruturas diferentes que podem se desenvolver em alternativas reais ao *status quo*. Essa ênfase no potencial da atividade liminoide fornece um local para a resistência social e cultural, e a exploração de possibilidades alternativas tem naturalmente sido de interesse particular para teóricos e práticos da performance que procuram uma estratégia de engajamento social não oferecida pela maioria das estruturas do teatro convencional ligadas à cultura.

A associação de autorreflexividade cultural de Turner, com o conservadorismo cultural em situações liminares tradicionais e com as operações de mudança cultural em atividades liminóides

mais recentes, continua muito debatida, como também toda a questão da relação entre performance e crítica cultural. Clifford Geertz sugeriu uma distinção entre "deep play" e "shallow play"³⁷ na performance, o que lembra o liminar e o liminoide de Turner, mas que parece reverter a especulação desse autor sobre que espécie de atividade é radical e que espécie é conservadora. De acordo com Geertz, apenas aquelas performances que envolvem participantes no "deep play" são capazes de apresentar preocupações reais sobre as ideias e os códigos fundamentais da cultura.³⁸ Bruce Kapferer, por outro lado, parece mais próximo de Turner, argumentando que na "deep play", ambos (o performer e a audiência) podem estar tão envolvidos na atividade (talvez no nível do "fluxo energético") que a reflexão não ocorre, e que, paradoxalmente, ela pode estar numa experiência mais dislanchada de "shallow play" onde a ocorrência de autorreflexão cultural é mais provável.³⁹ A questão da relação entre performance e sua cultura é outro aspecto que demonstra claramente a essência contestada do termo "performance", com alguns teóricos percebendo-a como reforçando *verdades* culturais, outros identificando-a como, pelo menos potencialmente, subversora dessas *verdades* e outros, ainda, observando-a operar de certa forma em algumas circunstâncias, e de outra forma em outras circunstâncias, como na definição de performance *cultural* de MacAloon como "ocasião na qual, como cultura ou sociedade, nós refletimos sobre nós mesmos e nos definimos, dramatizamos nossos mitos coletivos e a história, apresentamo-nos alternativamente e finalmente mudamos em alguns pontos enquanto permanecemos os mesmos em outros".⁴⁰ Mesmo aqueles que concordam com MacAloon discordam sobre o que estimula alguns costumes a mudar enquanto outros permanecem os mesmos. Naturalmente, esses debates são de preocupação central para teóricos e práticos da performance social e politicamente orientada. Voltaremos a tais preocupações nesse contexto.

Agregando-se aos estudos de rito e ritual de Van Gennep, assim como a maioria de outros antropólogos culturais que trataram de performance, Turner foi influenciado por pesquisas anteriores em *jogos humanos*. Os dois estudos mais conhecidos e influentes nesse campo são *Homo Ludens*, do historiador cultural holandês Johan Huizinga, e o estudo a ele relacionado, *Man, Play, and*

Games (Homem, jogo e jogos), de Roger Caillois. O objetivo de ambos os teóricos foi analisar a função do jogo dentro da cultura humana. Huizinga concentrou-se nas formas culturalmente cons-truídas e articuladas de atividades lúdicas como performances, exibições, desfiles, torneios e competições, enquanto Caillois lançou uma rede mais ampla, incluindo até as atividades lúdi-cas de crianças e animais. Caillois, de fato, propõe um contínuo de atividades lúdicas que se estende desde as manifestações espontâneas, como o riso de um bebê para o chocalho ou um gato brincando com uma bola de lã, aos quais deu o nome de “paixão”, até estruturas de jogos altamente institucionalizadas e presas a regras, que Caillois chamou de “ludus”.⁴¹

Diferenças à parte, as seis “qualidades” essenciais da atividade de jogo de acordo com Caillois (que não é obrigatória, que é circunscrita em tempo e espaço, indeterminada, materialmente improdutiva, presa a regras e preocupada com uma realidade alternativa)⁴² são basicamente idênticas às “características” de jogo de Huizinga. A primeira qualidade do jogo, de acordo com Huizinga, é ser uma atividade voluntária, livremente selecionada e capaz de ser interrompida a qualquer momento. É assim inti-mamente ligada a “tempo livre” ou lazer. Essa conexão é parti-cularmente importante para Turner, que discute que o conceito de lazer, em si, surge com a sociedade industrial moderna, que divide claramente a atividade humana em períodos de trabalho e períodos de não trabalho. As atividades do não trabalho ou dos períodos de lazer são atividades de jogo: precisamente aquelas que Turner caracteriza como liminoides. A associação de liminoides a tais períodos circunscritos também lembra a segunda caracte-rística definida por Huizinga, segundo a qual o jogo é separado da vida ordinária, ocorrendo numa “esfera de atividade tempo-rária, com uma disposição própria”.⁴³ Isso envolve claramente o processo que os teóricos chamam de “estrutura”.

Ambos, Huizinga e Caillois, veem como preocupação cen-tral do jogo as batalhas e competições. Caillois usa para isso um termo com uma longa história na teoria do teatro, “agon”, um conceito que também é central ao modelo de Turner de “drama social”. Outra categoria de Caillois, “mímica”, talvez seja ainda mais central ao teatro tradicional. Mas ambos, “conflito” e “mimese”, particularmente a última, tiveram um papel menos

central e mais problemático na teoria da performance moderna.

É provável que isso seja, em parte, devido à associação íntima das categorias com a tradição do teatro, da qual a performance moderna tem tentado se distanciar. As duas categorias seguintes de Caillois, embora aparentemente menos familiares, de fato se relacionam muito mais intimamente com as preocupações comuns da performance moderna. A primeira delas é “alea”, ou acaso: uma preocupação que entrou na tradição da performance moderna, em parte pelas experiências teatrais do Dadaísmo e do Surrealismo no início do século, em parte pelos desenvolvi-mentos relacionados a *happenings* e ao teatro de improviso dos anos 1960, e em parte pelos escritos e pela obra de John Cage, figura central na performance moderna. Todos esses desenvol-vimentos serão discutidos mais profundamente no contexto de arte de performance, aqui nós podemos apenas observar que Caillois vê “alea”, de certa forma, como algo oposto a “agon”. No último termo, a ênfase recai sobre planejamento inteligente, lógica, engenhosidade e controle, todos os elementos que Caillois vê, de alguma maneira, opostos à liberdade e à espontaneidade do instinto do jogo. Teóricos e práticos da performance anali-saram de igual modo o improviso como um meio de livrar-se das estruturas e expectativas, em geral altamente codificadas, da experiência teatral convencional.

A categoria final de Caillois, “ilinx”, ou “vertigo”, tem uma função subversora semelhante. Caillois a descreve como “uma tentativa de destruir momentaneamente a estabilidade da per-cepção e impor uma espécie de pânico voluptuoso sobre uma outra mente lúcida”.⁴⁴ A ênfase aqui está na subversão, na des-truição da “estabilidade”, na mudança de “lucidez” para “pânico”, causada pela sensação física trazida ao primeiro plano, uma consciência de que o corpo se liberta das estruturas normais de controle e significado. Em certo sentido, *vertigo* é para o corpo o que o *improviso* é para a mente: uma jogada solta no jogo livre, seja de elementos ou de sensações. Huizinga mostra, em termos inequivocamente mais positivos, uma liberdade similar das estru-turas e dos limites normais, que ele descreve como um senso de “encantamento” ou “cativação” que é sentido no jogo.⁴⁵ Turner também fala desse senso de “encantamento”, embora ele favoreça o termo mais familiar “fluxo energético”,⁴⁶ derivado de teóricos da Psicologia como John MacAloon e Mihaly Csikszentmihalyi.

Durante o “fluxo energético”, que esses teóricos associam não apenas com jogo, mas também com experiências criativas e religiosas, a reflexividade é engolida em uma mistura de ação e compreensão, um foco sobre o prazer do momento presente e a perda de um sentimento de ego ou um movimento em direção a algum objetivo.

Caillouis não opõe especificamente *vertigo* à mímica, pois ele dá lugar ao conflito, mas é extraordinário que uma das maiores ausências na teoria moderna diminui a separação que pode ser considerada precisamente nesses termos: a divisão que Bert States faz entre semiótica, baseada no modelo de mimeuse, e fenomenologia, baseada na sensação física, ou no modelo proposto por Jean Alter, que opõe semiótica à performance, essencialmente nos mesmos moldes (ambos os modelos, de Alter e States, serão discutidos adiante com mais detalhe). Na medida em que a performance moderna definiu-se em oposição ao teatro tradicional, ela seguiu amplamente essas divisões teóricas, defendendo as operações de acaso e a certeza física da situação performática contra o controle e a distância mimética do teatro convencional.

Huizinga, ao considerar as funções culturais do jogo, mostra-as como sendo primariamente conservadoras, fornecendo, por meio do aprofundamento da experiência comunal e da exibição lúdica dos valores e das crenças comuns, um fortalecimento máximo das suposições culturais. De fato, Huizinga considera, como uma das características básicas do jogo, o desenvolvimento e o reforço de um Espírito ou uma Consciência de comunidade, e sugere que seus efeitos sempre continuam para além da experiência momentânea do jogo. Assim, o jogo cultural, como a performance cultural de Singer, permite um fortalecimento da comunidade, e a “presença pela representação” dos valores escondidos, das suposições e crenças da cultura.⁴⁷ Isso se torna particularmente claro quando Huizinga explora a proximidade das relações entre jogo e ritual. De qualquer forma, calculado na ênfase que ele e Caillouis dão à liberdade absoluta e necessária para o funcionamento do jogo, há um lugar claro para uma função muito mais subversora, congruente com aquela sugerida por Sutton-Smith, e mais tarde por Turner, particularmente quando Huizinga observa que “em civilizações mais avançadas”, os grandes períodos de jogo cultural das “sociedades selvagens” deixam seus traços nas “saturnálias e

nos costumes de Carnaval”, caracterizados pelo comportamento disruptivo e desordenado.⁴⁸ O teórico mais associado com o conceito de carnaval e carnavalesco na literatura moderna e na teoria da performance é Mikhail Bakhtin, cujos comentários sobre esse assunto, particularmente em seu estudo sobre Rabelais,⁴⁹ têm uma semelhança notável com a discussão de Turner quanto aos fenômenos liminares dentro de uma cultura. Durante o carnaval, nota Bakhtin, “as leis, proibições e restrições que determinam a estrutura e a ordem do ordinário, do não carnaval e da vida são suspensas”, fazendo do carnaval “o lugar para descobrir, numa forma concretamente sensual, meio real e meio lúdica, *um novo modo de inter-relação entre indivíduos*, contraposto a relações socio-hierárquicas todo-poderosas da vida do não carnaval” (grifo do autor).⁵⁰ Essa visão do carnaval como um lugar de teste aberto para novas estruturas sociais e culturais marca-o claramente como um exemplo do que Turner classificaria como uma atividade liminar ou liminoide. Bakhtin lista as categorias de carnaval como: contato livre e familiar entre as pessoas, expressão livre dos aspectos latentes da natureza humana em condutas excêntricas (também-se da ênfase na liberdade, em Huizinga), profanações e *mesalliances* carnavalescas, permitindo a combinação e a unificação das coisas mais disparatadas e diferentes. Ele enfatiza que essas categorias não estão envolvidas com um pensamento abstrato, mas com o jogar sensual na forma de vida em si, isto é, dado pela performance cultural. Isso leva, por sua vez, à consideração de atos carnavalescos específicos, o mais importante dos quais é a coroação e o destronamento do rei do carnaval, ritual profundamente imbrincado com o *pathos* e a ênfase na mudança, nas preocupações com a morte e no renascimento que estão na base da própria experiência carnavalesca.

Como Turner, Bakhtin distingue entre a carnavalescação disruptiva em culturas anteriores e suas descendentes modernas, descontinuas, truncadas e mais mediadas, uma mudança que Bakhtin observa como presente desde o início do século 17. Teatro e espetáculo são certamente ramificações dessa força cultural poderosa, e Bakhtin nota que “foi característico que a subcultura do teatro sempre reteve algo da licença carnavalesca, do senso carnavalesco do mundo, da fascinação do carnaval”.⁵¹ Bakhtin aponta que o ponto alto da interpenetração carnavalesca na tradição literária ocorre durante o Renascimento: seu

conceito de carnavalização na literatura da Renascença tem sido muito influente nos estudos recentes do drama elizabetano.⁵² Mas o conceito de carnaval, como um lugar para a exploração do jogo e dos desafios possíveis oriundos das suposições e dos papéis culturais tradicionais, tem atraído o interesse dos artistas da performance e dos teóricos preocupados precisamente com esses assuntos.⁵³

Uma crítica importante a Huizinga e Callois foi apresentada em 1968 por Jacques Ehrmann. Ele encontra nas teorias de ambos os autores, como também nas do linguista Emile Benveniste, uma suposta clivagem entre jogo e seriedade, com o jogo ligado a sonhos, imaginação, gratuidade e fenômenos "livres", enquanto a seriedade estaria ligada a conceitos tais como consciência, utilidade e realidade. Além de criar, em qualquer caso, uma divisão altamente suspeita, essa estratégia também privilegia simultaneamente o segundo termo como base do primeiro, um referente neutro e objetivo, que não necessita de discussão.⁵⁴ Em termos de Huizinga, "o jogo sempre representa algo".⁵⁵ O argumento de Ehrmann sugere a estratégia comum em Derrida que expôs, de forma semelhante, a estratégia de se criar o falso embasamento de uma "dualidade", fazendo de um dos termos a base axiomática do outro. A crítica de Derrida também tem uma importante implicação para a teoria da performance; à qual retornaremos, ao explorarmos a relação entre performance e pensamento pós-moderno. No momento, quero apenas enfatizar que Ehrmann, como Derrida, resiste ao modelo que percebe o jogo como derivado de uma realidade fixa e estável que o precede e embasa. Numa visão mais atual, jogo, realidade e cultura estão todos envolvidos num modelo, continuamente mutante, de conceitos e práticas, que se condicionam uns aos outros. Ao invés de tentar separar ou privilegiar qualquer desses termos, o crítico ou o teórico da atividade humana deveria ter como objetivo a explicação de "como essa natureza-cultura se manifesta em diferentes contextos históricos e culturais".⁵⁶

Uma estratégia analítica e uma preocupação a ela intimamente relacionada têm sido oferecidas por Marshall Sahlins, que sugere que os antropólogos tendam a pensar as culturas como sendo modeladas por estruturas "prescritivas" e "performáticas" – as primeiras como formas institucionais relativamente estáveis

de uma sociedade; as últimas como operações que evoluem em resposta às circunstâncias contingentes. Nesse caso, existe um claro paralelo com o "jogo" e a "realidade" de Ehrmann, especialmente quando o jogo é associado a mudanças culturais ou ajustamentos abertos pela liminaridade de Turner e Van Gennep. Entretanto, como Ehrmann, as preocupações de Sahlins contra uma dicotomia tão clara e, ainda mais importante, contra a prioridade normalmente dada nas ciências sociais ao "prescritivo" sobre o "performático", estabelecem um claro paralelo com a prioridade que Ehrmann encontra, dada a "realidade" estável da qual o jogo deriva. Certamente um ato cultural pode surgir, e sempre surge, de uma forma social, mas todas as sociedades também a improvisam continuamente por meio de atos, e a mistura dessas estratégias e os níveis sobre os quais elas operam variam enormemente de sociedade para sociedade.⁵⁷ As preocupações de Ehrmann e Sahlins são extremamente importantes por alargarem o campo e a significância das atividades liminar e performática. De fato, em considerações sobre o funcionamento social da performance, mesmo a definição flexível de Sahlins precisa ser qualificada, uma vez que ela re-inscreve a dicotomia fixo/fluido em outro nível, com atos performáticos associados, como sempre, à parte fluida dessa "dicotomia" familiar, dissolvendo (pelo menos temporariamente) as estruturas "prescritivas" já existentes na cultura.

As explorações do próprio Turner foram executadas por Colin Turnbull e outros, em direções que superpõem, de modo extraordinário, a teoria da performance dos anos 1990 às teorias de performance dos anos 1970 e início dos 1980. Num ensaio de 1990, "Turnbull especula especificamente sobre suas próprias teorias pareciam estar evoluindo em direções paralelas ao último trabalho de Turner (que morreu em 1983). Esses novos direcionamentos envolveram uma compreensão modificada da natureza da performance cultural, e particularmente da natureza performática do trabalho antropológico. Enquanto o jovem Turner tinha aplicado um modelo teatral a certos fenômenos numa cultura que estava sendo analisada, Turnbull viu sua relevância potencial no próprio processo de análise."⁵⁸

Turnbull sugere que o processo antropológico e a performance têm muitos pontos correspondentes, pois o trabalhador do campo está ao mesmo tempo desempenhando o "papel"

que a sociedade espera do antropólogo e "performando" para conquistar objetivos específicos. (Essas preocupações se referem às de Goffman e serão trazidas à tona no próximo capítulo). O trabalhador do campo é também o espectador numa performance cultural e, num sentido mais sutil dentro do contexto de um estudo específico, esse espectador é forçado a modificar o comportamento normal, dando-lhe um significado especial para os outros. O passo seguinte do projeto de Turner, diz Turnbull, deve envolver o reconhecimento de que os fenômenos limitados não podem simplesmente ser estudados objetivamente, mas precisam também ser compreendidos como participação, informada por um tipo de preparação e treinamento rigorosos que provocam um retorno às disciplinas do teatro. Em resumo, o executor do trabalho de campo pode não mais se apoiar nos métodos tradicionais de reportar "objetivamente" a performance, não porque a objetividade seja impossível (embora seja extremamente difícil), mas porque a performance não pode realmente ser compreendida dessa forma. Entrar na situação limitar ou performativa exige, dentre outras coisas, disciplina e concentração, além de um objetivo claramente definido, ou talvez a negação de todos os objetivos e uma renúncia ao eu íntimo para se tornar um outro. As primeiras dessas exigências, diz Turnbull, não apresentam problema para a maioria dos antropólogos, mas a terceira, que coloca em questão objetivos acadêmicos tradicionais, crenças íntimas e senso de identidade, apresenta um desafio muito maior.⁵⁹

A mudança na ênfase que Turnbull sugere, de fato, representa a maior transformação da antropologia moderna, do modelo do relato objetivo e neutro de costumes culturais para o relato do nativo de uma cultura observando os nativos de outra, criando um jogo complexo de influência e ajustamento. Dwight Conquergood, em 1985, sugeriu que cinco tipos de atitudes em relação à etnografia de performance poderiam agora ser mapeados, sendo quatro deles moralmente problemáticos. Os exemplos suspeitos eram: o Guardiã, o Entusiasta, o Cético e o Curador. O Guardiã (zelador) coleciona exemplos de performance, interessado apenas em sua aquisição e sua exploração. O Cético, como muitos etnógrafos tradicionais, fica à distância da performance a ser estudada e em situação superior a ela. O Entusiasta vai ao

extremo oposto, procurando uma identidade fácil em generalizações rápidas. O Curador (ou administrador) adota o modelo de um turista, procurando exotismo e espetáculo. Contra esses quatro, Conquergood defende o quinto exemplo, uma performance "dialogica", que objetiva juntar diferentes vozes, visões de mundo, sistemas de valor e crenças, de maneira que eles possam dialogar entre si. O resultado procurado é uma performance não conclusiva, que resista a fechamentos e procure deixar as perguntas em aberto.⁶⁰

O papel do "repórter" torna-se uma preocupação menos central quando nos movemos para o estudo da performance fora da área tradicional da antropologia (embora seja ela que tenha estimulado algumas especulações teóricas importantes que serão examinadas em capítulo posterior). Em termos mais gerais, entretanto, a performance, crítica e teórica, foi submetida a um desenvolvimento sem dúvida relacionado e paralelo, durante os anos 1980, movendo-se de uma preocupação quase exclusiva com o performer e o ato performático para uma consideração de quem também está observando a performance, quem a está reportando e das implicações sociais, políticas e cognitivas dessas outras transações no processo. Além disso, uma preocupação estreitamente relacionada provou ser uma das áreas de especulação teórica mais estimulantes, tanto na etnografia como nos estudos de teatro no fim dos anos 1980 e início dos 1990. O movimento do modelo de trabalhador de campo como observador neutro para o de trabalhador de campo como um participante na performance, tanto na experiência inicial quanto nas retranmissões subsequentes da experiência aos outros, significa mover-se para o campo complexo da performance intercultural. No mundo atual, de transporte e comunicação fáceis, não apenas antropólogos, mas todo tipo de performances culturais ou partes de performances culturais, podem circular e realmente circulam com relativa facilidade no mundo, tecendo modelos complexos de contato com outras culturas e outras performances culturais.

Um grande número de teóricos do teatro europeu, notadamente Pierre Pavis, na França, e Érica Fischer-Lichte, na Alemanha, forneceram estudos importantes de interculturalismo dentro do contexto dos estudos do teatro. Mas, embora esse trabalho conte muito com os modelos antropológicos (Pavis, por exemplo, também

baseia largamente sua análise cultural na obra do antropólogo francês Camille Camilleri) não tem sido, pelo menos até agora, envolvido num tipo de exploração mútua, direta e em processo e na influência que têm caracterizado, por exemplo, os trabalhos de Schechner e Turner, nos anos 1970. De qualquer forma, um elemento importante, nos estudos antropológicos recentes, divide como a performance cultural é afetada pelos empréstimos interculturais crescentes dos mundos moderno e pós-moderno. Assim, citações de teorias antropológicas correntes sempre aparecem em estudos de natureza tradicionalmente teatral. *The Predicament of Culture* (a categoria de cultural (1988), do historiador etnográfico James Clifford, é um exemplo importante dessa teoria, com o argumento de que as sociedades do mundo moderno têm se tornado "sistematicamente muito interconectadas para permitirem qualquer isolamento fácil de sistemas separados ou independentemente funcionando" e que, em todo lugar, indivíduos e grupos "impromissam performance local a partir de passados recapturados, recusando mídia estrangeira, símbolos e línguas". Clifford e outros têm tratado esse novo interculturalismo como algo "crioulizado",⁶¹ numa referência à cultura misturada e em camadas de regiões como o Caribe.⁶²

A função da performance dentro de uma cultura, o estabelecimento e o uso de contextos performativos particularmente designados, a relação do performer com a audiência e do repórter da performance com a performance, a geração e a operação de performances que se baseiam ou são influenciadas por culturas diferentes – todas essas preocupações culturais contribuíram de modo importante para o pensamento contemporâneo sobre o que é a performance e como ela opera. A ênfase das teorias de cultura, entretanto, enfoca prioritariamente a performance como um fenômeno etnográfico ou antropológico. Igualmente importante para a teoria da performance moderna tem sido considerá-la sob uma perspectiva social ou psicológica. É para tais teorias que vamos agora nos voltar.

PERFORMANCE NA SOCIEDADE ABORDAGENS SOCIOLÓGICAS E PSICOLÓGICAS

Reconhecer que todo comportamento social é, de certa forma, "performativo", e que relações sociais diferentes podem ser vistas como "papéis" não é uma ideia recente. Em certos períodos da história do teatro, como no Renascimento e no Barroco, a qualidade "teatral" da vida social regular aparece, em várias peças, como motivo ou assunto central. Mas somente no século 20 apareceu uma exploração das implicações sociais e pessoais desse modo de ver a atividade humana, direcionada não apenas à criação de um produto artístico, mas também à análise e à compreensão do comportamento social.

Pesquisadores da psicologia e da sociologia interessaram-se pela aplicação do conceito teatral de *role-playing* para estudar seus campos durante os anos 1940 e 1950; embora exista uma grande superposição em seu vocabulário analítico, os dois campos desenvolveram estratégias totalmente separadas, de acordo com suas preocupações. A teoria de performance recente tem sido muito mais influenciada pelo modelo sociológico, particularmente por aquele presente na obra de Erving Goffman, cujos escritos tiveram influência igual, e talvez até maior, do que a de Turner no estudo antropológico da performance. As teorias psicológicas de performance têm sido menos influentes, mas Fisher Scherer e outros têm se referido a elas regularmente. De fato, eles têm, muitas vezes, tomado os eventos de performance comparáveis mais diretamente às performances "teatrais" convencionais do que às teorias sociológicas. O principal nome dentre os teóricos da psicologia é J. L. Moreno, que, em 1946, apresentou o conceito de

psicodrama num livro com esse título. Uma variedade de outras abordagens competindo com a psicoterapia de *role-playing* se seguiram, sendo a mais importante o ensaio de comportamento de J. Wolpe e A. A. Lazarus. A análise transaccional de Eric Berne também tem sido citada no periódico *The Drama Review* em meados dos anos 1960 como as relações entre a teoria de ciência social e a nova ideia de análise da performance que estava evoluindo.¹ Consideraremos as contribuições desses teóricos da psicanálise e da sociologia para a teoria de performance do momento, mas primeiro olhemos para trás, para dois teóricos anteriores cujos escritos antecipam significativamente algumas das características centrais dos escritores do meio do século.

É interessante como se torna impossível caracterizar ambos os teóricos em termos de profissão convencional ou área acadêmica, e há pouca dúvida de que a abrangência e a variedade de seu *background* levaram-nos ao interesse por um fenômeno humano tão ubíquo como a performance. O primeiro, Nicholas Eyringhoff, talvez hoje seja mais lembrado como um escritor russo experimental do brilhante período da virada do século, por sua organização de espetáculos de massa, que celebravam eventos da revolução. Além de ter tido uma carreira teatral variada, ele foi um músico e compositor de sucesso, romancista, historiador, psicólogo, biólogo, arqueólogo e filósofo, e seus vários livros e artigos, que se preocupam principalmente com o teatro, baseiam-se em todos esses interesses. Entre 1912 e 1924, ele publicou uma série de livros e monografias, partes das quais foram reunidas na coleção *The Theatre in Life* [O teatro na vida], publicada em 1927.

A coleção começa com uma discussão sobre o amplo fenômeno do jogo, atividade que a humanidade compartilha com o reino animal, e depois continua com uma preocupação especificamente teatral. Eyringhoff rejeita a afirmação geral de teóricos da antropologia e do teatro de que este surgiu de bases rituais ou se desenvolveu a partir de um interesse anterior pela estética, expressado no início por imagens e danças. Ao invés disso, ele argumenta que o teatral é em si um instinto básico, mais fundamental do que a estética ou mesmo a organização do ritual. "A arte do teatro é pré-estética e não estética", ele argumenta, "pela simples razão de que a *transformação*, que é a essência de toda a arte teatral, é mais primitiva e mais facilmente alcançável

do que a *formação*, que é a essência das artes estéticas".² (Essa distinção é muito semelhante àquela feita por Eugênio Barba entre expressividade e pré-expressividade). Mais tarde, Eyringhoff observou que essa habilidade de imaginar algo "diferente", a partir da realidade cotidiana, e de "jogar" com essa imaginação, também era uma precondição para a religião, que exigia a habilidade de conceber e personificar os "deuses". "O homem tornou-se primeiro um ator, um jogador; e então veio a religião."³

Nos capítulos iniciais de *The Theatre in Life* a abordagem e os exemplos de Eyringhoff são basicamente antropológicos, mas depois do sexto capítulo, "The Never Ending Show" [O espetáculo infinito], ele parte para uma análise muito mais sociológica. "Nós estamos constantemente encenando uma parte quando estamos em sociedade", Eyringhoff emenda, citando a moda, a maquiagem e a vestimenta, as operações diárias da vida e os "papéis" sociais de figuras representativas como políticos, banqueiros, homens de negócio, padres e doutores. Eyringhoff considera a vida de cada cidade, de cada país, de cada nação como articulada pelo diretor de palco invisível daquela cultura, ditando os cenários, o figurino e os personagens de situações públicas em todo o mundo. Cada época tem seu próprio guarda-roupa e cenário, sua própria "máscara".⁴ Muitas das preocupações e metáforas da teoria recente de papéis e performance na literatura sociológica já estão claramente presentes, na análise extravagante de Eyringhoff, incluindo não apenas a dinâmica particular do eu social como definida, interna e externamente, pelos papéis culturalmente condicionados, mas também o reforço destes pelas vestimentas, propriedades e cenários físicos fornecidos pelo "diretor de palco" da sociedade. Essas mesmas preocupações podem ser encontradas nos influentes escritos de Kenneth Burke e Erving Goffman.

Embora Kenneth Burke tenha sido apontado como crítico literário, filósofo, semantista e psicólogo social, seu estatuto, assim como o de Eyringhoff, é difícil de ser categorizado. Certamente, seu sistema de pensamento teve influência profunda em todos esses campos, e todos os teóricos importantes de performance, como Goffman, Turner e Schechner, seguiram sua estratégia de usar a abordagem do "dramatismo" para analisar uma variedade de interações sociais e comportamento cultural. Os títulos das duas mais importantes obras sobre "dramatismo" de Burke,

A Grammar of Motives [Uma gramática de motivos] (1954) e *A Rhetoric of Motives* [Uma retórica de motivos] (1950), indicam sua preocupação central, que é o estabelecimento de termos e estratégias analíticas para a discussão da motivação humana e dos recursos pelos quais as pessoas, conscientes ou inconscientemente, tentam influenciar as opiniões ou ações umas das outras.

Qualquer declaração completa sobre motivos, argumenta Burke, precisa responder a cinco questões, que conduzem aos cinco termos-chave do "dramatismo": "o que foi feito (ação), quando e onde foi feito (cena), quem fez (agente), como ele fez (agenciamento) e por quê (propósito)".⁵ A situação da ação humana dentro de um contexto de palco é o que mais aproxima Burke dos teóricos de performance subsequentes. E seu interesse especial pela análise literária forneceu um particular estímulo para críticos que procuraram estender a análise da performance naquela área. O interesse central de Burke na motivação foi, para a teoria da performance, menos importante do que sua abordagem geral, pois os interessados no lado "teatral" da performance tenderam a olhar mais em direção à comunicação ou ao efeito produzido pela performance do que para a motivação do artista. Teóricos da performance *social*, por outro lado, tenderam a colocar muito mais ênfase nos limites sociais que governam uma ação do que em sua motivação específica.

Erving Goffman compartilha com esses teóricos o uso da metáfora da performance teatral para discutir a importância e as operações do *role-playing* nas situações sociais, embora sua influência na teoria da performance fora das ciências sociais tenha sido muito maior. Barbara Kirshenblatt-Gimblett, por exemplo, apontou a utilidade de algumas das abordagens anteriores de Goffman do comportamento diário, para a análise potencial da situação mais distintamente performática do "contar histórias".⁶

O ensaio de Goffman, de 1955, ao qual Kirshenblatt-Gimblett especialmente se refere, "On Facework: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction" [Sobre o trabalho da face: uma análise dos elementos rituais na interação social], é notável na semelhança da estrutura imposta ao "comportamento ritual interpessoal" e ao "drama social"⁷ de Turner. Ambos descrevem uma estrutura de evento na qual o fluxo ordenado de interação normal, social ou cultural, é interrompido por um incidente, por

alguma ruptura de normas sociais ou culturais. Isso precipita uma crise e coloca em movimentação o que Turner chama de "estágio redirecionado" e Goffman, de "intercâmbio corretivo". As fases normais dessa crise e da ação redirecionada são denominadas por Goffman de desafio, oferta, aceitação e agradecimento e, por meio de suas operações, o equilíbrio é restabelecido (embora Hoffman, como Turner, reconheça que o equilíbrio possa não significar uma volta à ordem antiga; mas uma acomodação a uma nova ordem que é frequentemente modificada).

The Presentation of Self in Everyday Life [A apresentação do eu na vida diária] (1959), sendo a obra mais conhecida de Goffman, está preocupada principalmente com performances, que é o título de seu capítulo inicial. Goffman define "performance" como "toda atividade de um indivíduo, que ocorre durante um período marcado por sua presença contínua perante um conjunto particular de observadores, e que tem alguma influência sobre esses observadores".⁸ Essa definição, embora levante alguns problemas, poderia servir muito bem para muitas das atividades artísticas que têm aparecido em anos recentes sob o título de "performance". É importante notar, entretanto, que mesmo essa definição, aparentemente muito geral e calculadamente neutra, reflete certas suposições e preconceitos. Talvez o mais significante de tudo isso seja a forma como a definição determina o que faz da performance uma performance e não simplesmente um comportamento. Goffman, em sua formulação, não enfatiza, como Burke o faz, a produção consciente de um certo tipo de comportamento, como poderia ser esperado de uma teoria de apresentação ou de jogo de papéis dos atores. Ambos esses termos sugerem a iniciativa de um sujeito, mas Goffman enfatiza o fato de que certo comportamento tem uma audiência e, mais ainda, tem um efeito nessa audiência. De fato, em termos dessa definição, o indivíduo pode muito possivelmente se engajar na performance sem estar ciente disso.

Mas a definição de Goffman se dirige ao que parece ser uma qualidade essencial da performance, que é estar baseada numa relação entre um performer e uma audiência. Todos os aspectos da performance reconhecem isso de algum modo, mas, como vimos, os teóricos da performance cultural tendem, e não surpreendentemente, a colocar mais ênfase sobre a audiência ou

sobre a comunidade na qual a performance ocorre. Os teóricos da performance social, se são sociólogos, naturalmente caminham nessa direção, enquanto filósofos da ética e psicólogos, naturalmente também tendem a enfatizar as atividades e operações da performance. Embora Goffman se baseie firmemente em ambas as preocupações, sua ênfase geral, como essa definição sugere, é mais em relação à audiência – como a performance social é reconhecida pela sociedade e como ela funciona dentro da mesma sociedade.

Isso é ainda mais claro no caso de outra obra altamente influente de Goffman, *Frame Analysis* [Análise da estrutura], de 1974, que explora com detalhes o conceito e as implicações de “estrutura” (ou enquadramento), de importância capital para a teoria da performance. “Estrutura”, tal como o conceito de meta-comunicação já discutido em conexão com as teorias antropológicas de Turner, vem de um ensaio influente de 1954 de Gregory Bateson, “A Theory of Play and Fantasy” [Uma teoria de jogos e fantasia]. A noção psicológica de “estrutura”, que é o maior recurso que permite ao mundo ficção do “jogo” operar, é central na discussão de Bateson (e de outros campos relacionados: historicismo, fantasia e arte). Dentro da “estrutura do jogo”, todas as mensagens e sinais são reconhecidos de certo modo como “não verdadeiros”, enquanto “aquele que é denotado por esses sinais é não existente”.⁹ Para Goffman, a “estrutura” é um princípio organizador para separar eventos sociais, especialmente aqueles que, como o jogo ou a performance, têm uma relação com a vida e com as responsabilidades normais, diferente da que os mesmos eventos ou eventos similares teriam como realidade não transformada fora dos limites da estrutura.¹⁰

Em *Frame Analysis* Goffman dedica um capítulo específico ao “chaveamento” peculiar e complexo envolvido na “estrutura teatral”, relacionado de perto a seu conceito de performance. Depois, Goffman define “performance” como um arranjo diferente, que coloca uma sequência circunscrita de atividades frente a pessoas no papel de “audiência”, cujo dever é observar no todo as atividades dos performers sem participar diretamente delas.¹¹ Goffman distingue particularmente seu uso daquele em que os linguistas chamaram o comportamento de “performance”, que é quando existe uma declaração de que o comportamento está sujeito à avaliação. Entretanto, o conceito de performance, na

teoria linguística, envolve muito mais do que isso e será tratado com detalhes no próximo capítulo.

Um conceito muito semelhante ao de “estrutura”, e que se tornou bastante popular na análise semiótica de performance, é o de “ostentação”, introduzido no campo por Umberto Eco em seu artigo de 1977, “Semiotics of Theatrical Performance” [Semiótica da performance teatral], um dos primeiros artigos em inglês que considera o teatro sob uma perspectiva semiótica. A primeira preocupação da semiótica são as operações da comunicação humana, e é sob essa perspectiva que os teóricos da semiótica consideraram o teatro e a construção, ou a performance de papéis sociais. A despeito do título, grande parte do artigo de Eco, de fato, não com o teatro mas com a performance social, como pode ser visto em seu exemplo central. Eco seleciona para essa análise uma figura imaginária, a partir dos escritos de Charles Peirce, o pioneiro da semiótica: um bêbado exposto num lugar público pelo Exército da Salvação, para servir como signo comunicando uma mensagem sobre os efeitos negativos da bebida. Como Peirce, Eco considera esse exemplo fascinante porque envolve comunicação de modo intrigantemente indireto. Normalmente, os signos são produzidos intencionalmente pelos seres humanos para comunicar uma mensagem e é nesse sentido que as várias ações produzidas no papel social podem ser vistas como alguns desse papel ou posição social. O que dizer então do bêbado, cujo nariz vermelho, fala arrastada etc. são certamente reconhecíveis como signos de sua condição, e cuja aparência sob os auspícios do Exército da Salvação permite a ele funcionar como um signo para os efeitos maléficos da bebida, mas que está envolvido em toda essa comunicação sem necessariamente estar consciente dela?

Para abordar esse problema, Eco refere-se a outro semiótico, Charles Morris, que põe de lado a consideração do bêbado, localizando a dinâmica central do signo não na intenção do produtor do signo, mas na interpretação do receptor. De acordo com a formulação de Morris, algo é um signo “somente porque ele é interpretado como um signo de alguma coisa por algum intérprete”.¹² Assim, o bêbado se torna um signo não porque ele decidiu sê-lo, mas porque alguém ou um grupo de pessoas, a quem nós poderíamos designar como sua audiência, reconheceu-o como tal. Isso ainda nos deixa com a questão de como eles fazem isso. A resposta

de Goffman estaria em que "estrutura conceitual" foi estabelecida, sinalizando para essa audiência que aquele material dentro da "estrutura" foi apresentado para observação e interpretação. Eco sabe que alguém pode falar desse processo em termos de "análise da estrutura", mas ele sugere "ostentação" como alternativa, sendo nessa situação um termo mais específico. Embora tenha sido Eco a trazer esse termo para o vocabulário teórico moderno, o mesmo não é de sua autoria. Eco observa seu uso nos escritos dos lógicos medievais, em Wittgenstein, entre os teóricos do teatro e no teórico do Leste Europeu, Ivo Osolsobe. Quando algo é ostentado, é porque foi escolhido entre itens existentes e exibido, como o Exército da Salvação procedeu com o bêbado no espaço público. Embora obviamente relacionada a uma "estrutura", a ostentação, de fato, caracteriza uma operação diferente. Enquanto a estrutura enfatiza qualidades especiais que circundam o fenômeno, a ostentação sugere algo sobre o fenômeno em si.

Os diferentes modos pelos quais o fenômeno físico, seja ele um objeto ou uma ação, é percebido, têm sido também objeto de análise pelos teóricos fenomenológicos, alguns dos quais têm interesse particular no teatro e na performance. Bert States, lidando com a relação especial do teatro com o mundo dos objetos físicos, discute um processo claramente relacionado ao da "ostentação", que ocorre quando um ser vivo, seja um cachorro ou um objeto inanimado como uma peça de mobiliário, é colocado num "espaço intencional", como o palco. Nas palavras da Cleópatra, de Shakespeare, o objeto é assim "trazido à tona", desencadeando uma mudança perceptual durante a qual, de acordo com States, a consciência desliza "para outro mecanismo", permitindo ao leitor considerar o objeto exibido como uma "imagem significante ilustrativa".¹³

Todas as teorias que acabamos de examinar colocam ênfase maior e, em alguns casos, a única ênfase, na audiência e na recepção. Isso não apresenta necessariamente um problema sério nem para os semióticos, por seguir a direção geral sugerida por Morris, e nem para a fenomenologia, por focar o mundo tal como é experimentado. Entretanto, a análise da performance precisa usar o estudo da recepção apenas como uma parte, embora necessária, de sua abordagem. O bêbado de Eco sugere o problema: não há dúvida de que ele, sua aparência e mesmo seu comportamento

sejam um signo, mas existe uma questão real: estar ele envolvido ou não na performance. Como o cachorro ou o item de mobiliário mencionados por States, o bêbado é essencialmente um objeto semiotizado pela "ostentação" ou pela inserção dentro de uma "estrutura" teatral. Mesmo a estrutura não é obra sua, e sim estabelecida por um agente externo, o Exército da Salvação. Tal modelo realmente não representa o que nós consideramos normalmente como teatro, onde os atores, mesmo quando se submetem a um aparato de produção externa para fornecer sua "estrutura", estão muito conscientes das operações de suas atividades. O modelo da performance moderna representa menos ainda, pois os atores frequentemente controlam muito do aparato de produção que sua "estrutura" estabelece. Sendo tão importante como a função da audiência, conseqüentemente, devemos considerar as contribuições conscientes dos performers para o processo de performance.

De fato, a maioria das teorias de performance considera essa uma preocupação necessária. Quando Goffman, por exemplo, faz uma análise específica da performance social, ele realmente desvia a atenção da função da "audiência" para a atividade de fazer o papel social, focando nos vários meios com que os membros da sociedade, com maior ou menor grau de sucesso, e com maior ou menor grau de consciência, perseguem "o trabalho de colocar com êxito o personagem no palco".¹⁴ Os "limites da interação" que transformam as "atividades em performances" são essencialmente restrições não à audiência, mas ao papel do indivíduo: a seleção de um "front" (cenário, figurino, gestos, voz, aparência etc.) e o compromisso com a coerência e a organização seletiva do material apresentado, ambos exigidos pela direção da atividade direcionada à comunicação, e não às tarefas de trabalho.¹⁵ Enquanto discute as atividades e as escolhas envolvidas nessa comunicação bem-sucedida, Goffman aproxima-se da definição de performance que o sociolinguista Dell Hymes derivou das próprias teorias de Goffman: "comportamento cultural no qual uma pessoa assume responsabilidade para com uma audiência."¹⁶ Essa reformulação não nega o objetivo social da performance — "para" uma audiência —, que Goffman enfatizou anteriormente, mas coloca de novo a responsabilidade da performance, e de seu agenciamento, no performer.

Dentre os muitos teóricos de performance social que têm focalizado mais a atividade do performer do que a audiência ou o processo de recepção em geral, a questão do que significa "assumir responsabilidade" sempre tem sido o problema teórico central. Três posições gerais, com inevitáveis superposições, podem se distinguir dentre aquelas em que os teóricos focalizam as implicações da performance e de seu papel na construção do eu social. Cada uma dessas posições está envolvida com a relação entre o *self* que está sendo representado e a auto performance. Primeiramente, em suas considerações sobre performance social primária em sua função comunicativa, Goffman pode ser tomado como representando uma posição de neutralidade. A "responsabilidade" do performer é a de tornar fácil e clara a comunicação, e a questão de o "eu" representado ser verdadeiro é relativamente menor.

Outros teóricos, entretanto, viram a performance social como muito mais do que modificada pelo valor. Uma segunda posição vê isso negativamente e uma terceira, positivamente. Os argumentos negativos sempre relembram a antiga suspeita de Platão quanto à mimese, sugerindo que o jogo de papéis sociais tende a negar ou subverter as atividades de um "eu" verdadeiro. Nietzsche oferece uma metáfora de performance como uma espécie de força estranha que o *self* possui:

Se alguém quer a todo custo e por muito tempo *parecer* qualquer outra coisa, acaba achando difícil *ser* esta coisa. A profissão de quase todo homem, mesmo o artista, começa com hipocrisia, enquanto imita o exterior, copia o que é efetivo. O homem que sempre usa a máscara de uma fisionomia amiga ao fim deve ter poder sobre o humor benevolente sem o qual a expressão de amizade não pode ser forçada – e, ao final, esses humores ganham poder sobre ele, que se torna benevolente.¹⁷ (Grifos do autor)

Por volta da virada do século, quando a filosofia de Bergson e outros tinham disseminado a visão comum da vida como fluida e mutável, os papéis sociais foram condenados por muitos escritores e filósofos por causa de sua rigidez. Assim afirma Santayana:

Todo mundo que é seguro de sua mente, ou orgulhoso de sua profissão, ou ansioso para com seu dever, assume uma máscara trágica. Ele a considera como se fosse ele mesmo e transfere para ela quase toda a sua vaidade. Enquanto ainda vivo e sujeito,

como todas as coisas existentes, para compreender o fluxo de sua própria substância, ele cristalizou sua alma em uma ideia e, mais com orgulho do que com tristeza, ofereceu sua vida ao altar das Musas (...). Nossos hábitos animais são transmutados pela consciência em lealdades e deveres, e nos tornamos "pessoas" ou máscaras.¹⁸

Filósofos contemporâneos, preocupados com o *role-playing* e a performance social, focalizaram-se menos na flexibilidade e na espontaneidade e mais na tomada de responsabilidade, especialmente no senso ético. Provavelmente, o melhor exemplo desse pensador é Sartre, cujo capítulo sobre "má-fé" no *Being and Nothingness* (1943) se preocupa primeiro com a análise do fenômeno. Num trecho extraordinário (citado por Goffman), Sartre analisa o comportamento de um garçon num café, cuja atividade tinha um toque de artificial, de imposta. Sartre sugere que ele está, de fato, "brincando de ser um garçon num café". É uma espécie de jogo, mas um jogo com implicações sérias, pois é através desse "jogo" que o garçon "compreende" sua situação. Tal performance se impõe, diz Sartre, sobre qualquer artífice:

Sua condição é totalmente cerimonial. O público exige que eles a compreendam como uma cerimônia; há a dança do comerciante, do alfaiate ou do leiloeiro, pelas quais eles se propõem a persuadir seu cliente de que nada mais são do que um comerciante, um alfaiate ou um leiloeiro. Um comerciante que sonha é ofensivo ao comprador porque ele não é totalmente um comerciante.

Sartre vê essa característica de performance produzida para uma audiência como um grande perigo para o psiquismo. Quando nos comprometemos a nos tornar uma "representação", para os outros ou para nós mesmos, "só existimos em representação", uma condição que Sartre chama de "nothingness" ou "má-fé". A posição social substitui o ser por atitudes e ações e substitui a complexa consciência que preenche as necessidades do *self* pelo papel simples e previsível desejado pela sociedade.¹⁹

Uma visão também negativa foi desenvolvida muito mais recentemente pelo fenomenologista Bruce Wilshire, que atacou não a performance do papel social mas o próprio pensar no papel social nessa metáfora teatralizada, que ele caracteriza como falsa, alienante e desmoralizada. Wilshire argumenta que

o uso dessa metáfora por teóricos como Goffman, que é um alvo especial para o desprazer de Wilshire, impede a distinção entre atividade “no palco” e “fora do palco”, com uma erosão concomitante da responsabilidade ética. Wilshire não nega a existência dos papéis sociais, mas argumenta que certas disposições físicas são “construídas no corpo” antes que qualquer mimese social ocorra. E assim determina que a mimese, mais importante que esses atos criativos ou espontâneos, fique fora do reino dos modelos dos papéis sociais “repetíveis” ou “encenáveis”. Desde que o “eu” de Wilshire se torne ciente de “meus” papéis (mesmo que esses possam ser um “meta papel” da avaliação de papéis), esse “eu” não pode ser reduzido ou inteiramente circunscrito por tais papéis.²⁰

A identificação de Wilshire da responsabilidade ética com a identidade do *self* e suas convicções de que o efeito “estetizador” da performance ou do *role-playing* é nocivo para tal responsabilidade, levam-no a uma defesa viva dos limites entre o comportamento “no palco” e “fora do palco”, limites que vários teóricos modernos, e especialmente os teóricos de performance, consideram muito mais permeável. Em seu mais recente artigo, “The Concept of the Paratheatrical” [O conceito do parateatral] (1990), Wilshire insiste ainda com mais vigor que, mesmo quando as atividades são “performance” num sentido ou noutro, “o eu como pessoa não pode ser reduzido a eles”. Seja “performando” ou performando – “eu sou aquele que possui potencial para mais do que atos esteticamente avaliativos”. Novamente, a diferença é que Wilshire insiste em que a performance permaneça ao lado da estética e que, para preservar uma realidade ética e existencial, de fato, a própria sanidade, “ao final teremos que aceitar e limitar as atividades que contam como parateatrais”.²¹

Outros teóricos têm dado à performance uma função muito mais positiva e criativa, sugerindo que, longe de estar no interior do desenvolvimento do *self*, ela fornece, de fato, os meios pelos quais, no todo ou em grande parte, o *self* é realmente constituído. Assim, encontramos em Robert Park, um sociólogo influente do início do século 20, que abordava relações de raça, o reconhecimento da estabilidade de traços físicos como marcadores raciais, e uma insistência na performance social, como a verdadeira definidora tanto da raça quanto dos indivíduos:

É provável que não seja mero acidente histórico que a palavra pessoa, em seu primeiro significado, seja máscara. Isso é um reconhecimento do fato de que todo mundo está sempre, e em todo lugar, mais ou menos conscientemente representando um papel. Somos pais e filhos, chefes e servos, professores e estudantes, clientes e profissionais, gentios e judeus. É nesses papéis que conhecemos uns aos outros e é nesses papéis que conhecemos a nós mesmos. Nossas próprias faces são máscaras vivas que (...) tendem cada vez mais a se conformar ao tipo que estamos tentando personificar (...). Em certo sentido, e à medida que essa máscara representa a concepção que formamos de nós mesmos – o papel que estamos lutando para manter – ela é nosso eu mais verdadeiro, o eu que nós gostaríamos de ser. No fim, a concepção de nosso papel se torna uma segunda natureza e uma parte integral de nossa personalidade.²²

Talvez a visão mais engrandecedora da performance social como autocriação seja fornecida por William James, que divide o eu em constituintes, materiais, sociais e espirituais. O seu *self* social é muito próximo do de Goffman, especialmente em sua ênfase quanto aos observadores: uma pessoa “tem tantos eus sociais quanto aos observadores; que a reconhecem e trazem sua imagem na mente”. Assim, pensando de forma prática, alguém “tem tantos eus sociais quanto grupos distintos de pessoas com cuja opinião ele se preocupa”.²³ Diferentemente de alguns teóricos que consideram o “eu” como criado pela performance social, James postula um “eu de todos os outros eus” que seleciona, ajusta e repudia o resto. Entretanto, ele sugere que, mesmo esse “eu dos eus” pode, ao final, procurar sua mais alta expressão e realização num “eu social ideal”, reconhecido pelo “companheiro de julgamento mais alto possível, se tal companheiro existe. Esse eu é o verdadeiro, o íntimo, o último, o permanente Eu que eu procuro.”²⁴

Os efeitos potenciais positivos da performance na construção e na adaptação dos papéis sociais têm sido uma preocupação particular de certos psicoterapeutas, que fizeram uso extenso de modelos teatrais e de técnicas especificamente teatrais em sua obra. J. L. Moreno, o pai do psicodrama, aplica o modelo dramático às ações e motivações humanas não apenas para o propósito de análise mas também para a terapia. Ele toma uma grande coleção de exemplos teatrais como suporte para sua teoria, mas sugere que o verdadeiro precedente do psicodrama pode ser

encontrado em ritos xamanísticos ou reencenações feitas com o propósito de catarse e cura. Sua ênfase não está na imitação, mas “na oportunidade de recapitulação de problemas não resolvidos dentro de um cenário mais livre, mais amplo e mais flexível”.²⁵ Assim como outros teóricos mais recentes de papéis sociais e performance social, Moreno argumenta que os papéis não emergem do *self*, mas o *self* emerge dos papéis. Uma criança nasce no mundo com uma tendência para a espontaneidade que lhe permite se manter como um organismo em funcionamento, mas ela imediatamente encontra egos auxiliares e objetos que formam seu “primeiro ambiente, a matriz de sua identidade”. O primeiro papel por ela assimilado é o da mãe, ele próprio um feixe de papéis, e à medida que se desenvolve, mais papéis são integrados enquanto o *self* está sendo construído. Os papéis sociais, como os de doutor ou policial, são adicionados mais tarde, em geral num nível mais objetivo e conceitual, o que os faz geralmente mais disponíveis para a representação consciente.²⁶

A maioria dos exemplos específicos discutidos por Moreno são os de representação de pessoas individuais, de maneira improvisada, aspectos do papel de seus *selves* que parecem requerer atenção terapêutica. De vez em quando, entretanto, Moreno também sugere uma atividade mais comunitária, em que uma “audiência” de espectadores envolvidos compartilharia com os participantes, os *insights* obtidos pela atuação. A orientação especificamente terapêutica do psicodrama pode parecer separada da ênfase quanto ao jogo simples ou ao prazer estético de teóricos como Eyreimoff e de teóricos do jogo antropológico. Isso pode ser a razão pela qual Moreno e o psicodrama, apesar de seus laços com o teatro tradicional (com referências constantes à prática do teatro em geral, e também a artistas específicos e fenômenos como Stanislavsky, o *Living Newspaper* e a *Commedia dell'arte*), serem citados apenas de vez em quando pelos teóricos de performance e não serem de fato amplamente utilizados como Goffman, Turner e outros teóricos da antropologia e da sociologia o têm utilizado. Entretanto, deve-se notar que há mais semelhanças estruturais e funcionais entre o psicodrama de Moreno e o drama social de Turner do que entre os modelos de Turner e de Goffman, que são mais populares entre os teóricos americanos de performance. A “recapitulação

de problemas não resolvidos dentro de um ambiente mais livre, mais amplo e mais flexível”, como uma estratégia de soluções para crises pessoais, poderia ser também usada para descrever a sugestão de Turner, para as operações sociais no contexto “mais amplo e mais flexível” de atividade liminar ou *liminóide*. A estrutura do psicodrama e do drama social é também mais distinta e rigidamente controlada do que a do *role-playing* de Goffman. A ênfase na replicação da atividade social também se aproxima do conceito de performance de Richard Schechner como “comportamento restaurado” que será considerado em breve.

As estratégias e teorias dos terapeutas de comportamento têm atraído menos a atenção dos teóricos de teatro e de performance do que a obra de Moreno, que é surpreendente por ter se baseado especificamente no modelo teatral. Essa influência é mostrada com particular clareza no artigo “Role Theory” [Teoria do papel, contribuição dos terapeutas de comportamento T. Sarbin e V. Allen para o livro *The Handbook of Social Psychology*] [Manual de psicologia social, de 1968. Nesse texto eles recapitulam, em detalhes, o processo teatral convencional, no qual o objetivo do ator é conseguir a encenação bem-sucedida de certo papel por meio da prática. Nisso, o ator pode ser ajudado por um treinador, cuja função é fornecer reforço social para o aprendiz. Elogios e críticas dão incentivo para o aprendiz e, ao mesmo tempo, fornecem um *feedback* que pode ser usado para melhorar sua performance. De fato, os terapeutas de comportamento têm sugerido que é preciso apenas substituir “cliente” por “ator” nessa descrição e “terapeuta” por “treinador”, para se obter um modelo preciso das operações clínicas do ensaio de comportamento.²⁷ No início da terapia de comportamento, as técnicas de *role-playing* eram chamadas de “behaviordrama” ou “psicodrama behaviorístico”, mas a confusão com a abordagem de Moreno obrigou os praticantes a procurarem outro nome. O termo “terapia de replicação” teve uma certa voga (levantando associações intrigantes com o conceito de Schechner, de “comportamento restaurado”), mas, gradualmente, “ensaio do comportamento” passou a ser o termo preferido.²⁸ Embora ambos, ensaio do comportamento e psicodrama, dividam um forte interesse pelo modelo teatral e utilizem a performance roteirizada do passado para fins clínicos, sua base e suas estratégias teóricas são realmente diferentes. Moreno focaliza

o conceito teatral de catarse e considera o *role-playing* como um método para liberar a espontaneidade do cliente, permitindo a entrada numa nova configuração social/psicológica. O ensaio de comportamento focaliza mais o ensaio do teatro e o processo de aprendizado, com menos ênfase sobre o novo *insight* do que sobre as melhores habilidades sociais/psicológicas sob os cuidados de um terapeuta que tem função semelhante à do treinador ou do diretor atuante.

Embora Eric Berne perceba que os momentos mais gratificantes da experiência humana sejam conseguidos no que ele chama de "intimidade" e "espontaneidade", ele também sugere que, para a maioria das pessoas, tais momentos são obtidos com dificuldade, quando realmente o são, e assim "o grosso do tempo na vida social séria é constituído de jogos",²⁹ numa atividade especificamente performática que envolve a assunção de um papel e a continuidade de certas ações previsíveis com uma motivação escondida. O modelo de Berne torna-se mais especificamente teatral quando ele vai das interações sociais simples, a que chama de "jogos", para conjuntos de transações maiores e mais complexas a que chama de "roteiros". Em vez de lidar, como fazem os "jogos", com uma reação ou situação simples, os "roteiros" são "uma tentativa de repetir de forma derivativa um drama de transferência total", que de fato pode também ser dividido em atos "exatamente como os 'roteiros' teatrais que são derivativos artísticos intuitivos dos dramas primais da infância". Berne caracteriza o "roteiro" especificamente como "uma performance" "recorrente por natureza", mesmo sendo a performance a obra de uma vida.³⁰

O modelo de Berne reflete uma das mais importantes orientações da sociologia moderna, devendo muito a Talcott Parsons, figura altamente influente no estabelecimento do campo. Embora Parsons não utilizasse, tanto quanto Berne, uma terminologia especificamente teatral, seu sistema de análise da ação humana, desenvolvido extensamente em seu livro de 1937, *The Structure of Social Action* [A estrutura de ação social], contém elementos quase idênticos: um "ator", um "fim" perseguido pelo ator, uma "situação" corrente que o ator procura transformar pela ação e um "modo de orientação". Tal esquema, basicamente comparável ao "roteiro" de Berne, é derivado de um repertório de modelos

normativos de atividade fornecido pela sociedade, sendo repetido diretamente, ou, como Berne sugere, "em forma derivativa" pelos "atores" sociais.³¹ Embora esse modelo e suas variações tenham sido até hoje os conceitos sociológicos mais influentes para os teóricos da performance, modelos concorrentes oferecem alternativas provocativas e relacionam-se, mais diretamente, à própria obra mais recente de performance.

Durante os anos 1960, surgiu uma orientação concorrente para o estudo da ação humana, a qual foi chamada de "construcionismo social", a partir do estudo de P. L. Berger e T. Luckman, *The Social Construction of Reality* [A construção social da realidade], de 1967. Embora essa nova direção da "sociologia do conhecimento" tenha sido creditada a Karl Mannheim em *Ideology and Utopia* [Ideologia e utopia], de 1936,³² quem realmente estabeleceu essa direção foi Alfred Schutz. Ele discutiu que, em vez de seguir "roteiros" institucionalizados, de dados externa e essencialmente estáveis, os "atores" do mundo social navegam nele usando um mosaico de "conhecimento de receita", no qual "experiências claras e distintas estão misturadas com conjecturas vagas; suposições e preconceitos atravessam evidências comprovadas; motivos, meios e fins, assim como causas e efeitos, são amarrados sem uma compreensão clara de suas conexões reais. Há brechas em todos os lugares, intervalos, descontinuidades." Schutz sugere que aparentemente existe "uma espécie de organização por hábitos, regras e princípios", mas as origens e operações destes foram raramente estudadas e é impossível determiná-los.³³

Assim, o "construcionismo social" apresenta a hipótese de que os modelos de performance social não são "disponibilizados" ou "pré-escritos" pela cultura, mas são constantemente construídos, negociados, reformados, formatados e organizados a partir de "rascunhos" do "conhecimento de receita". Trata-se de uma reunião pragmática de rascunhos preexistentes de material, lembrando o processo que os teóricos franceses chamaram de "bricolage". Uma extensão importante da obra de Schutz foi desenvolvida por Harold Garfinkel, que lhe deu o nome de "etnometodologia" — estudo dos métodos pragmáticos pelos quais os "atores experientes" constituem seu mundo social.³⁴ As implicações potenciais dessa orientação construtiva da performance são consideráveis, pois ela mostra como a performance, enquanto opera dentro de

sistemas altamente codificados de uma cultura, pode também gerar constantemente novas figurações de ação.

Uma visão similar da atividade humana pragmática é desdobrada em *The Practice of Everyday Life* [A prática da vida diária], de Michel de Certeau, que, baseado em estudos sociológicos como os de Goffman e em obras etnometodológicas como a de Garfinkel, distingue entre “estratégias” (como o “conhecimento de receita” de Schutz), as molduras, os roteiros, ou os modelos de ação institucionalizados que servem como guias gerais para o comportamento, e as “táticas”, os exemplos específicos de comportamento improvisados pelos indivíduos de acordo com as exigências percebidas do momento e previamente desconhecidas.³⁵ Embora a tática de De Certeau nunca se oponha diretamente a estratégias culturais, suas operações de improvisação sobre tais estratégias e a combinação de seus elementos, sob novas formas, fornecem um fundamento performático contínuo para a mudança, desde que novas estratégias aconteçam por meio da improvisação tática. Esse é o equivalente comportamental das operações de falas de Bakhtin, mas está ainda mais orientado em direção ao trabalho por uma expressão “externa” ao sistema “próprio” estabelecido. A operação ativa de uma posição externa toma esse conceito de grande importância para os teóricos interessados em performance, mas resistentes aos “dados” culturais e sociais. Alan Read, por exemplo, cujo *Theater in Everyday Life: An Ethics of Performance*, [Teatro na vida diária: uma ética da performance] fornece uma aplicação fascinante para *insights* de De Certeau e de outros construcionistas sociais ao fenômeno do teatro, declara inequivocamente que o teatro é “valioso porque é o oposto da visão oficial da realidade”.³⁶

Dos muitos teóricos sociais associados ao construcionismo social, somente Erving Goffman exerceu até aqui influência abrangente entre os teóricos da performance, em parte por causa de sua maior visibilidade geral fora do campo da sociologia e, em parte, por causa das metáforas especificamente formativas que ele empregou. Em geral, no entanto, Goffman enfatiza a natureza improvisada da performance social muito menos do que a maioria dos construcionistas sociais, e isso torna suas ideias muito menos úteis do que outras, na área atualmente ativa da performance social ou culturalmente resistente ou transformativa.

Um dos conceitos de Goffman que aponta para essa direção é o de “chavamento”, que considera pelo menos uma espécie de performance transformativa. Para seu propósito, Goffman precisa isolar sequências ou acontecimentos do comportamento humano, do fluxo, aos quais ele chama de “faixas de experiência”. Uma “faixa de experiência” não é necessariamente uma divisão natural para os nela envolvidos ou mesmo um recurso analítico para pesquisadores, mas simplesmente um “conjunto cru de ocorrências” (de qualquer *status* na realidade) para o qual se deseja chamar a atenção como ponto de partida da análise.³⁷ A qualquer hora que tal sequência de atividade se tome coerente por meio de alguma estrutura cultural, ela estará sujeita à replicação e à transformação dentro do mundo social por meio de dois processos básicos: fabricação e “chavamento”. No caso da fabricação, um ou mais indivíduos conseguem uma “faixa de experiência” de forma a que os outros tenham uma ideia falsa do que está acontecendo. O “chavamento” está muito mais diretamente conectado com o que normalmente se entende por performance e envolve uma faixa de atividade tão significativa sobre alguns termos que é transformado pela recontextualização em algo com um sentido diferente. Entre as “chaves” básicas da sociedade, Goffman menciona os refazerers lúdicos, como os “faz de conta” ou as competições, os refazerers cerimoniais e os refazerers técnicos (como os ensaios de teatro). Ele poderia também ter mencionado as chaves mais sérias representadas pelos “roteiros” de Eric Berne ou o comportamento reconhecido do psicodrama ou da terapia de comportamento. Os conceitos de “chavamento” e de “faixa de experiência”, embora concebidos para uma análise sociológica, provaram ser extremamente úteis também para os teóricos da etnografia com orientação em performance. Ambos, Richard Bauman e Del Hymes, exploraram o conceito de “chavamento”, ainda que a partir de diferentes direções. Bauman, mais próximo de Goffman, usa “chavamento” para referir-se à metacomunicação (no sentido de Bateson) que estabelece uma “estrutura” performática, procurando, em seus termos, “determinar as constelações culturais específicas dos modos comunicativos que servem para fechar performance em comunidades particulares”.³⁸ Hymes usa esse termo para sugerir o “grau de autenticidade” – distinguindo performances descuidadas ou automáticas daquelas

que preenchem com sucesso “os modelos intrínsecos para a criação na qual a performance ocorre”.³⁹

“A faixa de experiência” de Goffman é a inspiração maior para um conceito estreitamente relacionado, o de “faixa de comportamento” de Richard Schechner, conceito central em seu *Between Theatre and Anthropology* [Entre teatro e antropológico], de 1985. Goffman, entretanto, enfatizou a função da “faixa” no processo de análise social, enquanto Schechner se preocupa com a faixa como um mecanismo de performance. O processo de transformação da faixa que interessa a Schechner é intimamente relacionado com o que Goffman chama de “chavejamento”, mas Schechner cria seu próprio termo para esse fenômeno, “comportamento restaurado”, expressão que provou ser útil para os teóricos de performance subsequentes. Essa mudança na terminologia trouxe também uma mudança no foco. “Chavejamento” enfatiza as transformações em si, enquanto “comportamento restaurado” enfatiza o processo de repetição e a certeza continuada de algum comportamento “original”, embora distante ou corrompido pelo mito ou pela memória, que serve como uma espécie de embasamento para a restauração. Schechner compara o uso da cultura do comportamento restaurado à utilização que um diretor de cinema faz de uma faixa do filme. A fonte dessa faixa pode ser aparentemente respeitada mas, na prática, a faixa, distante de sua condição original, agora se torna matéria-prima disponível para fazer “um novo processo, uma performance”.⁴⁰ As culturas humanas oferecem uma rica variedade de comportamentos restaurados – sequências organizadas de eventos que existem separadamente dos performers que “executam esses eventos”, criando assim uma realidade que existe num plano diferente da existência do cotidiano. Schechner lista xamanismo, exorcismo, transe, rituais, dança e teatro estéticos, ritos de iniciação, dramas sociais, psicanálise, psicodrama e análise transacional entre as performances que utilizam o “comportamento restaurado”.

Pode-se notar que, em todos esses casos, as operações de comportamento restaurado são marcadas para ambos, participantes e espectadores, por meio dos vários recursos de estrutura do ponto de vista do performer. O comportamento restaurado implica alguém comportar-se como se fosse outra pessoa, ou mesmo ele próprio mas em outros estados de sentir ou ser. A diferença entre tais operações e as “apresentações do eu no dia

a dia” de Goffman são consideradas por Schechner como diferença em grau e não em espécie,⁴¹ embora seja importante notar que, para as operações de restauração funcionarem, deve existir mesmo no cotidiano alguma consciência de se estar atuando um papel social. Essa dupla consciência, da parte do performer e da audiência, fornece assunto para a análise mais profunda de Schechner em *Between Theatre and Anthropology* [Entre teatro e antropológico]. Ele se refere a um visitante de uma das vilas restauradas da América, como a Plimouth Plantation, operando com a consciência de estar nos séculos 17 e 20 ao mesmo tempo. Dois enquadramentos realmente exclusivos podem coexistir por meio de um efeito da imaginação, análogo à famosa “willing suspension of disbelief”⁴² de Coleridge. Ao aplicar essa certeza paradoxal ao performer, Schechner cita a pesquisa do psicanalista britânico D. W. Winnicott sobre como os bebês aprendem a distinguir entre o eu e o outro. Entre a crescente certeza do bebê, relativa ao *self* e a uma realidade exterior, existe um campo de “fenômenos transicionais”,⁴³ um campo que Schechner compara a “estrutura de jogo” de Bateson e aos domínios liminares transicionais de Turner e Van Gennep.

O que esses paralelos parecem sugerir é que é muito difícil e especialmente inútil tentar, como Wilschire, traçar uma distinção clara entre o “mundo real” da ação humana “responsável” e o campo imaginário do jogo ou da performance. Pelo contrário, uma tradição importante da teoria psicanalítica e antropológica moderna sugere que o campo do jogo não somente transpõe a realidade de maneira interessante, mas de fato a transforma como um cadinho no qual o material que utilizamos no mundo real da ação responsável é encontrado, desenvolvido e colocado sob novas formas significantes. De fato, a etnometodologia e o construcionismo social introduzem, nas atividades mais comuns do dia a dia, uma espécie de abertura de improvisação e experimentação, que a teoria social mais convencional normalmente associou com os estados de “jogo”.

Desde que a matéria-prima do teatro tradicional e da performance social seja encontrada no mundo do dia a dia de objetos e ações, seu uso nessas atividades inevitavelmente carrega consigo associações desse mundo. Num ensaio de 1994, “Invisible Presences: Performance Intertextuality” [Presenças invisíveis:

intertextualidade da performance], usei o termo “fantasmagórico” para descrever as associações externas que o material do teatro recitado traz continuamente do mundo externo assim como de uma performance anterior.⁴⁴ Para teóricos semióticos interessados na função representativa desse material no teatro tradicional, tais associações parecem rompidas em grande escala. Assim, Michael Quinn, em “Celebrity and the Semiotics of Acting” [Celebridade e a semiótica da atuação] (1990), discute como as associações da vida de um ator e sua carreira fora do teatro podem confundir o processo mimético, criando um elo entre o ator e a audiência “totalmente separado do personagem dramático”.⁴⁵ Na arte da performance, diferentemente do teatro tradicional, a contribuição pessoal do performer é, muitas vezes, enfatizada, e uma certa medida de celebridade é construída pelas certezas da recepção. Entretanto, ambos, teatro e performance, jogam continuamente no limite entre o real e o imaginário. Objetos e ações na performance não são nem totalmente “reais” nem totalmente “ilusórios”, mas compartilham aspectos de cada um. Como Bert States observou, a mudança perceptual envolvida no processo de estrutura ou ostentação nunca envolve a simples mudança partindo do objeto que faz parte da realidade de todo dia para torná-lo uma imagem significante. Estrutura ou ostentação adicionam essa função, mas não removem completamente a certeza perceptual do objeto no mundo real. A maior contribuição de um teórico da fenomenologia como States, para a teoria do teatro e da performance, é certamente a atenção ao fato de que o teatro utiliza em larga escala objetos, situações e pessoas do dia a dia como matéria-prima – o que States chama de “o real em sua forma mais real” –, para construir ficções que, por empregarem esse material, têm direito não usual sobre a realidade. Não apenas a operação, mas também o poder peculiar do teatro, segundo States, deriva da “visão binocular” ou da relação dupla com o objeto de performance que a audiência precisa realizar. Como uma simples teoria do faz de conta ou da ilusão sugeriria, não é que a audiência esteja envolvida em “reunir seu ser” ao ilusório, mas em agregá-lo “a uma certa espécie de real”⁴⁶ que está em tensão contínua com o “mimético e real”. Richard Schechner expressou, memoravelmente, essa situação binocular em termos de uma dupla negatividade. Dentro da estrutura do jogo, o performer não

é ele mesmo (por causa das operações de ilusão), mas também não é não-si-mesmo (por causa das operações de realidade). O performer e a audiência, do mesmo modo, operam num mundo de dupla consciência. Essa qualidade de performance “não eu (...) não eu”⁴⁷ tem se tornado uma formulação útil para certos teóricos subseqüentes.

Embora State chame essa qualidade peculiar de “entrelugar” de material na estrutura do teatro de “uma certa espécie de real”, a “certa espécie de real” encontrada no teatro, talvez mais presente na arte de performance, envolve não apenas o material utilizado, mas mais importante que isso, os efeitos sociais, culturais e psicológicos dessa atividade. Em muitos casos, especialmente quando a performance é vista sob o ponto de vista de uma ciência social, toda a situação performática se torna “um certo tipo de real” com efeitos reais e duradouros sobre a comunidade ou os indivíduos dentro dela, como pode ser visto nos dramas sociais de Turner ou nos psicodramas de Moreno. De fato, Schechner sugeriu em 1970 o uso do termo “atual”⁴⁸ para caracterizar essas performances culturais, em ambas as sociedades, tribais e industrializadas, que fazem essa alegação. De acordo com Schechner, um “real” acontece aqui e agora, faz referência ao presente de eventos passados, envolve atos consequentes e irrevogáveis num espaço concreto e resulta em participantes experimentando alguma mudança no *status*, e assim reconhecendo que há algo interessante no evento.⁴⁹ Ter “algo importante”, como o “ter responsabilidade” de Morris e outros mencionados anteriormente, enfatiza a seriedade e a importância do agenciamento nesse processo.

As operações de agenciamento e negociações culturais ou sociais estarão envolvidas, de qualquer modo, em qualquer performance. Mesmo no caso do bêbado, de Eco, quando o performer pode estar verdadeiramente inconsciente quanto às implicações de sua exibição, o agenciamento do aparato de produção toma para si essas responsabilidades. No teatro convencional, essa é também uma parte importante da situação, embora o agenciamento seja disseminado pela organização, e assim compartilhado, pelo menos em parte, pelos performers individuais. Quando nos voltamos para outras espécies de performance social e cultural, a maior responsabilidade pode estar acessível para esses performers,

Na arte da performance recente, o agenciamento pessoal do performer é sempre de capital importância. O artista de performance pode trabalhar como um indivíduo que combina muitas posições de teatro tradicional – ator, diretor, *designer* e dramaturgo. O performer não é, como no exemplo do bêbado de Umberto Eco, citado anteriormente, trazido à tona por outra agência autêntica; ele é um resultado da própria decisão do performer de que a apresentação para uma audiência aconteça.

Diretamente relacionada a essa dinâmica de autoapresentação, está a relação normalmente próxima entre o “eu” do artista de performance e o “eu” que está sendo apresentado. De fato, como discutiremos mais adiante, alguns teóricos consideraram a ausência de personificação tradicional do personagem como uma das mais distintas características dessa abordagem. Essa é, com certeza, a razão para a existência de laços íntimos entre uma signficante quantidade de trabalho recente de performance e seu comentário cultural, político e social. O próximo capítulo desenvolverá considerações mais extensas sobre a prática e a teoria da arte recente da performance, mas deveríamos notar que ela fornece um dos mais claros exemplos da dificuldade de se estabelecer a divisão clara que alguns teóricos tentaram entre atividades do dia a dia, para a qual a responsabilidade ética é necessária, e a performance num contexto “teatral” mais distante de tais implicações.

PERFORMANCE DA LINGUAGEM ABORDAGENS LINGÜÍSTICAS

A performance emergiu primeiramente como um termo importante na teoria da linguística, nos escritos de Noam Chomsky, que, em seu *Aspects of Theory of Syntax* (Aspectos da teoria da sintaxe) (1965), distinguiu entre “competência”, conhecimento gramatical geral e ideal da linguagem que todo falante tem, e “performance”, aplicação específica desse conhecimento numa situação de fala. De fato essa distinção refletiu a divisão, no início do estudo moderno de linguística, feito por Ferdinand de Saussure, entre *la langue*, princípios básicos de organização de uma língua, e *la parole*, atos de fala específicos. A formulação de Chomsky tinha vantagem de enfatizar habilidade e ação, mas ainda preservava ênfase dos linguistas tradicionais sobre *la langue* ou sobre incompetência, o estudo estruturalista de princípios abstratos, generalizados, a partir de uma variedade de exemplos individuais.

Em certo tipo de sistema transcendental ou conjunto de dados, esse campo continuou a dominar muito da especulação sobre ação humana, linguagem e pensamento mesmo nos escritos de alguns teóricos que tinham procurado e emancipar das certezas do positivismo tradicional. Jürgen Habermas, por exemplo, desenvolveu uma teoria de competência comunicativa e performance que se baseou em Chomsky, embora procurasse aplicar as preocupações estreitamente linguísticas de Chomsky a assuntos mais amplos como verdade, justiça e liberdade. Como Chomsky, Habermas indica o conhecimento tácito dos valores “universais”

que os falantes reconhecem, mesmo quando suas performances comunicativas são distorcidas pelas ideologias de um contexto social particular.¹

Desde os anos de 1960, entretanto, muitos estudiosos, interessados no estudo da linguística, logo começaram a considerar a performance não simplesmente como um derivativo de uma competência restrita, circunscrita, mesmo corrompida, mas como uma atividade positiva e autorizada por si mesma. A teoria linguística tradicional permaneceu como forte inspiração para esses estudiosos, mas também serviram de inspiração algumas espécies de pesquisas paralelas e alguns textos no campo das ciências humanas e sociais discutidos nos capítulos anteriores – os escritos de Kenneth Burke e Erving Goffman, por exemplo, ou os estudos antropológicos ou folclóricos. Novos termos que enfatizam essa atitude interdisciplinar tornaram-se altamente populares – “etnografia da comunicação”, por exemplo, e especialmente a “sociolinguística”.²

Dell Hymes, um dos principais estudiosos da sociolinguística, reflete muito dessas relações e preocupações, reivindicando uma linguística mais “funcional” para suplementar a linguística “estrutural” tradicional. A primeira baseou-se na análise e nos métodos sociológicos e antropológicos para observar a performance e a contextualização dos eventos da fala, ao invés das regras gramaticais ou linguísticas que poderiam informá-la. A preocupação move-se da estrutura de *la langue* para o evento no qual a fala específica acontece. A comunidade e a situação de fala são consideradas como a matriz e o depositário de códigos e sentidos, ao invés de uma comunidade geral e culturalmente homogênea.³ Num artigo de 1982, “Linguistic Indeterminacy and Social Context” [Indeterminação linguística e contexto social], John Dore e R. P. McDermott propõem que

falar não é simplesmente um conjunto de proposições transmitidas do codificador para o decodificador, no qual é útil uma grade interpretativa adicionada através da qual passam falas estranhas. Ao invés disso, as pessoas usam a fala racionalmente para construir os próprios contextos em termos do que elas compreendem o que estão fazendo e sobre o que estão falando umas com as outras.⁴

Vimos nos capítulos anteriores como essa abordagem em geral e as escritas de Hymes serviram para desenvolver o interesse em lidar com uma grande variedade de preocupações antropológicas e sociais por meio da ênfase na performance.

Bakhtin, cujos escritos sobre o carnaval entraram na teoria da performance junto com preocupações análogas da antropologia moderna, tem contribuído de forma importante para a teoria linguística da performance por meio de sua obra orientada contextualmente para a “elocução”, conceito central em sua escrita. De acordo com Bakhtin, a “elocução” é uma faixa de linguagem, isto é, “sempre de natureza individual e contextual”, um “elo inseparável” numa cadeia de discurso em andamento, nunca reaparecendo precisamente no mesmo contexto, mesmo quando, como sempre ocorre, um modelo específico de palavra se repete.

Bakhtin propõe que todas as palavras existem sob três aspectos: “como palavra neutra de uma linguagem pertencente a ninguém; como palavra *do outro*, que pertence a outra pessoa e é cheia de ecos da ‘elocução’ do outro e, finalmente, como minha palavra, pois desde que estou lidando com ela, numa situação particular, com um plano de fala particular, ela já está imbuída da minha expressão”. Como Derrida (que consideraremos mais adiante), Bakhtin vê qualquer fala envolvida com uma citação ou fala anterior, mas também enfatiza que nenhuma citação é inteiramente fiel, em virtude do contexto mutante. Continuamente “assimilamos, retrabalhamos e reacentuamos” as palavras já existentes, embora elas carreguem consigo algo de sua “própria expressão”, seu “próprio tom avaliativo”.⁵ Essa orientação dupla de fala, sempre envolvida com a reprodução, mas também com o fluxo, assemelha-se com o conceito de “comportamento res-taurado”, uma tensão criativa entre repetição e inovação que está profundamente envolvida em visões modernas de performance, linguística e não linguística. Veremos, quando nos voltarmos para as estratégias de performance de resistência, que essa tensão é de maior significação.

Para Bakhtin, de maneira mais naturalmente elaborada do que as palavras específicas, a fala envolve uma sobreposição complexa de usos anteriores e contexto corrente, o que resulta numa pluralidade de “vozes”:

Qualquer fala, quando é estudada em grande profundidade sob condições concretas de discurso, revela-nos palavras escondidas ou meio escondidas de outros falantes com vários graus de estranheza. Em consequência, a fala parece estar enfiada com ecos distantes e dificilmente audíveis de mudanças de sujeitos da fala e sobrettons dialógicos, limites de elocução altamente enfraquecidos que são completamente permeáveis à expressão do autor.⁶

Bakhtin distingue três categorias de palavras dentro da narrativa: direta (denotativa), orientada para o objeto (discurso direto de personagens, também unívoco) e ambivalente, quando o escritor se apropria de palavras do outro para um novo uso, mas não pode remover delas as marcas da apropriação. Bakhtin vê esse terceiro processo como o objetivo da escrita da narrativa, situação na qual uma variedade de "vozes" pode ser ouvida dentro de uma única "fala", fazendo surgir uma variedade de "sentidos" e também chamando a atenção para a abertura da fala e para sua performance dentro de um contexto. Bakhtin usa o termo "monologismo" para se referir a estruturas ou textos que enfatizam uma única mensagem, não afetada pelo contexto, e "dialogismo" para se referir a textos mais abertos e à consciência do modo como eles são articulados dentro de um meio específico.

O primeiro trabalho de Julia Kristeva⁷ publicado na França, "Le mot, le dialogue et le roman" [A palavra, o diálogo e o romance], lidava especificamente com Bakhtin. Kristeva foi muito importante ao chamar a atenção dos teóricos de performance subseqüentes para sua obra. Ela associa os conceitos de "carnaval" e "dialogismo", de Bakhtin, sob as operações de performance e de ação dramática, e discute o carnaval como uma *mise-en-scène* na qual a

linguagem escapa à linearidade (lei) para viver como drama em três dimensões. Em nível mais profundo, isso também significa o contrário: o drama se torna localizado na linguagem. Um princípio maior então emerge: todo discurso poético é dramatização, permutação dramática (num sentido matemático) das palavras.

Na cena do carnaval, o discurso atinge uma "infinitude potencial", em que as "proibições (representação, 'monologismo') e sua transgressão (sonho, corpo, 'dialogismo') coexistem".⁸ A "duplicidade"

dessa operação deve ser enfatizada. O carnaval não é apenas uma reversão paródica, mas uma verdadeira transgressão. Ele não é o outro lado da lei; contém a lei dentro de si como a fala polifônica de Bakhtin inclui o que seria excluído pela representação de um "sentido" monológico. Mesmo no "palco 'antropológico' do carnaval", afirma Kristeva, a linguagem "conserva-se incapaz de se separar da representação" mesmo quando ela repudia seu papel na representação, parodiando-a e relativizando-a.⁹ Esse processo é muito semelhante às operações de comportamento restaurado (ou chaveamento) da teoria antropológica, em que uma forma estabelecida e uma variação contextualizada são experimentadas como coexistindo de alguma forma dentro da mesma ação.

Outro aspecto da teoria linguística moderna, menos diretamente relacionado à contextualização social do evento da fala, tem também sido influente no largo escopo dos escritos sobre performance da sociedade moderna. Trata-se do conceito de "ato de fala", desenvolvido primeiramente por John Austin e John R. Searle. Deve-se dizer que esses teóricos forneceram uma metodologia para se considerar a linguagem como performance, como Turner, por exemplo, forneceu uma metodologia para se considerar a cultura como performance, ou Goffman, para se considerar o comportamento social como performance.

Os fundamentos da teoria do ato de fala foram lançados na série de palestras sobre William James, feita por Austin em Harvard, em 1995, e publicadas em *How to Do Things with Words* [Como realizar coisas com as palavras]. Nessas palestras, Austin chamou a atenção para um tipo especial de fala, que ele denominou de "performativa". Ao emitir um "performativo", simplesmente não se faz uma afirmação (o foco tradicional da análise linguística que Austin rotula de "constativo"), mas performa-se uma ação como, por exemplo, quando alguém batiza um navio ou realiza um casamento.¹⁰ Como o propósito primário do performativo era fazer alguma coisa em vez de simplesmente declarar alguma coisa, Austin sugeriu que o sucesso deveria ser julgado não com base em verdade ou fantasia, como é o caso de uma asserção, mas verificando se o ato de intenção foi de fato bem-sucedido ou não. A essas alternativas Austin deu o nome de "oportuno" ou "inoportuno".

Originalmente, Austin considerava afirmações performativas caracterizadas por certos "verbos performativos" falados na primeira pessoa e no tempo presente como "eu prometo" ou "eu juro". Subsequentemente, entretanto, ele sugeriu que outras expressões sem essas características funcionavam da mesma maneira. "Vá embora", por exemplo, operava da mesma maneira que "eu ordeno que você vá embora", não envolvendo verdade ou falsidade, mas o sucesso ou o fracasso do comando como um ato. Tais performativos Austin chama de "implícitos". Isso, entretanto, criou um novo problema, pois quase todas as falas podem ser vistas como um performativo implícito; constativos podem ser renomeados "performativamente" para começar com "eu confesso" ou "eu declaro". Longe de ver isso como um enfraquecimento de sua teoria, Austin sugeriu que assumamos o que essas atividades querem dizer, descrevendo, e narrando "um pedacinho de seu pedestal" e que reconhecemos "que eles são atos de fala não menos do que todos esses outros atos de fala que mencionamos e a que nos referimos como 'performativos'".¹¹

O termo geral que Austin começou a aplicar a essas preocupações foi "ilocução". Na tentativa de separar os vários modos pelos quais "dizer algo era fazer algo", ele distinguiu três tipos de "ações verbais" e, já que são operados em níveis diferentes, todos estão envolvidos numa única fala: são eles: "locucionários", "ilocucionários" e "perlocucionários". Atos locucionários significam fazer uma afirmação com certo sentido e referência, mais ou menos equivalente ao "sentido" em termos tradicionais. Atos ilocucionários são afirmações com certa "força" convencional (em oposição a "sentido"); eles reúnem ordem e promessa, mas também informam, afirmam, refazem, reafirmam etc. O foco aqui está na força que tais falas procuram aplicar à sua situação discursiva. Nos atos perlocucionários, a análise foca não o que a fala está fazendo mas o que ela procura causar no ouvinte: convencer, persuadir, dissuadir, mesmo surpreender e confundir.¹²

Um estudante de Austin, John R. Searle, continuou a desenvolver a teoria dos atos de fala, principalmente no livro de 1969, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Enquanto as palestras de Austin focavam o tipo particular e mesmo restrito de fala que ele designava como "performativas", Searle enfatizava o aspecto performativo de qualquer linguagem: "a unidade da comunicação linguística não é, como se supõe geralmente, o

símbolo, a palavra ou a sentença, ou mesmo a prova do símbolo, da palavra ou da sentença, mas a produção ou emissão do símbolo palavra ou sentença na performance de um ato de fala".¹³ De novo, como a performance antropológica ou social, encontramos a abordagem performativa de Searle quanto à linguagem, observando o contexto particular do ato, a intencionalidade do produtor do ato e o efeito real ou presumido do ato sobre quem o testemunha. "Uma teoria de linguagem", diz Searle, "é parte de uma teoria da ação", mas de uma ação realizada como "forma de comportamento governado pela lei".¹⁴ A estratégia de Austin, de lançar certas falas como feitos em vez de falas, segundo Searle, faz com que a distinção seja muito aguda, pois toda linguagem é também um feito. Mesmo o simples processo de pronunciar palavras e sentenças realiza o que Searle chama de "ato de fala". Esse "ato de fala" é constituído de referência aos objetos e conceitos, o qual constitui a performance de um "ato proposicional". Toda vez que uma intenção particular é envolvida na fala (como sempre invariavelmente o é), mesmo se essa intenção é uma simples afirmação, à performance dessa intenção Searle chama de "ato ilocucionário", enquanto o efeito em qualquer ouvinte, de acordo com Austin, é designado como "ato perlocucionário".¹⁵

O efeito desse tipo de análise é mudar o foco aparente de Austin, de uma situação de fala especializada, para o reconhecimento da natureza performativa da linguagem em geral, e mudar o foco das preocupações linguísticas tradicionais com a estrutura e os elementos formais da linguagem para as preocupações com as intenções do falante, seus efeitos na audiência e a análise do contexto social específico de cada fala. Essa orientação é agora geralmente caracterizada pelos linguistas como pragmáticas, embora esse termo não tenha sido usado por Austin nem por Searle. Ele foi cunhado pelo semiótico Charles Morris, que o definiu como "a ciência da relação entre signos e intérpretes"¹⁶ e suficientemente expandido por outro estudioso nesse campo, R. C. Stearns, como "o estudo dos atos da linguística e dos contextos nos quais eles são *performativos*".¹⁷

Uma correção diferentemente focalizada, mas igualmente importante para Austin, foi dada por Kristeva. Embora Searle atacasse o "ilocucionário" descritivo e neutro de Austin tendo como base o fato de que a ilocução e a perlocução estivessem sempre envolvidas, Kristeva atacou-o em bases correlatas considerando

que a descrição baseava-se na convenção simbólica e, assim, já envolvida na locução e na perlocução, e a "cena" performativa na mudança e na negociação de sentidos.¹⁸

A abordagem de Austin e Searle parece encontrar dentro da linguagem uma divisão que os teóricos da performance sempre procuraram estabelecer entre a linguagem e a ação física (ou em alguns casos entre o teatro e a performance). De um lado, temos a semiótica, a linguística e o simbólico, cujos elementos representam realidades ausentes e cuja utilização é governada por estruturas abstratas mais ou menos fixas. De outro, temos o cerne da presença física, cujos elementos oferecem uma realidade acessível que, entretanto, só pode ser compreendida dentro de um contexto específico, nunca precisamente repetido. (Como vimos, Bakhtin e, subsequentemente Kristeva, fizeram uma distinção semelhante dentro de um modelo que sugere como essas duas operações opostas coexistem dentro da performance.) A comunicação ainda está envolvida, mas a ênfase não está na comunicação tradicional do conteúdo de um pensamento abstrato e unitário, mas num movimento original, um efeito, uma força.

A ênfase colocada no contexto social mutante da fala pela teoria dos atos de fala e a tendência de se aplicar a análise performativa a uma grande gama de fenômenos linguísticos levanta uma forte reação entre teóricos da linguística que preferiam uma abordagem mais formal ou estrutural. Particularmente influente foi Emile Benveniste, que, no ensaio "Analytical Philosophy and Language" [Filosofia analítica e linguagem], deu suporte à divisão constativo/performativo de Austin, mas acusou-a por não fazer uma distinção clara entre eles. Para corrigir essa imprecisão, Benveniste insistiu que qualquer performativo "precisa se conformar a um modelo específico, o do verbo no presente e na primeira pessoa" e, ainda mais, deve ser emitido por "alguém com autoridade" que tenha o poder de efetuar o ato dito. Ninguém, diz Benveniste, pode gritar "eu decreto uma mobilização geral" numa praça pública; mas esse não é um ato, e portanto não é uma declaração performativa, "porque falta o requisito autoridade, tal fala nada mais é do que *palavras*".¹⁹

Uma tentativa totalmente diferente para limitar e controlar (quando não para marginalizar) o performativo de Austin é representada pela obra de Jerrold Katz, psicolinguista que procura

menos a abordagem estruturalista representada por Benveniste que a de seu maior rival na teoria linguista moderna, o gramático transformacional Chomsky. Como Benveniste, Katz tenta dar à divisão de Austin uma rigidez e uma especificidade que Austin evitava e, de novo como Benveniste, ele o faz focalizando não a área escorregadia do uso da linguagem (o que Chomsky chamou de "performance"), mas o sistema mais estável e abstrato que teoricamente forneceu a fundação para esse uso (a "competência" de Chomsky). No prefácio do seu *Propositional Structure and Illocutionary Force* [A estrutura proposicional e a força ilocucionária] (1977), Katz declara francamente que, para desenvolver sua própria teoria, "o ponto de vista performativo que Austin deu à teoria dos atos de fala teve de ser removido dessa teoria e relocado na teoria de competência gramatical". No lugar de teoria do ato de fala, Katz propõe duas novas teorias relacionadas – uma de competência e outra de performance –, ambas baseadas em princípios operacionais abstratos e não nos falantes ou nas situações de fala. A teoria da "competência" preocupa-se com o que "o falante/ouvinte *ideal* sabe sobre a informação ilocucionária incrustada na *estrutura gramatical das sentenças*" (grifos do autor), enquanto a teoria da performance preocupa-se com "os princípios que determinam como a informação sobre a força ilocucionária *incrustada na estrutura de uma sentença* e a informação sobre o contexto da fala *atribuem um sentido da fala* para o uso de uma sentença" (grifos do autor).²⁰ Embora Katz se disponha a "salvar Austin de Austin"²¹ removendo as fronteiras, ambiguidades e preocupações performativas espalhadas sem controle em sua obra, ele termina, como Benveniste, por desenvolver uma teoria altamente influente que, de fato, distancia-se radicalmente da orientação de Austin, da linguagem como uma atividade humana direcionada para uma preocupação com o abstrato, seja como estrutura seja como gramática.

O que está em jogo aqui é um conflito que, sob várias formas, é largamente expresso no pensamento moderno e no qual "performance" e "linguagem" estão ambas envolvidas. Uma exploração particularmente articulada dessa luta pode ser encontrada no livro de Shoshana Felman, *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages* [O ato de fala literário: o Austin de Don Juan ou sedução em duas línguas] (1983),

que usa Austin e Benveniste junto com Jacques Lacan e o Don Juan, de Molière, para perseguir um projeto com textos literários, linguísticos e filosóficos baseados nas imagens de promessa e de verdade. Em cada um desses três reinos, Felman vê uma luta entre uma forma de jogo, de transgressão de limites estabelecidos, e uma forma que procura policiar e defender esses limites. Don Juan, diz Felman, “nada mais faz do que *prometer o constitutivo*”;²² uma promessa, como os performativos de Austin, representada por si mesma, fora da realidade da verdade ou da falsidade. Os oponentes de Don Juan, na peça, como os de Austin, tentam estabelecer e proteger o valor verdadeiro do constativo e rejeitar as seduções disruptivas da peça ou da performance. É o elemento performativo do pensamento de Austin, Felman conclui, que mais perturba os críticos e os une a pensadores como Nietzsche, Lacan ou Kierkegaard. Isso pode ser visto não apenas no humor da abordagem (uma qualidade mais problemática para os teóricos “sérios”), mas também no que Felman chama de sua “negatividade radical”. Ao final, o ato e o conhecimento, o constativo e o performativo, como interferem constantemente um no outro, não podem ser totalmente congruentes. A negatividade radical, reconhecendo isso, comete o “escândalo” de rejeitar as exigências da história e normatizar a teoria para uma alternativa negativa/positiva em termos de verdade ou falsidade, para procurar uma posição fora da alternativa, que mesmo assim e paradoxalmente é a base da história.²³ Naturalmente, tal abordagem torna impossível qualquer análise ordenada da linguagem, da história ou de qualquer atividade humana e, por essa razão, como Monique Schneider observou numa resenha extensa do livro de Felman, é que Katz e Benveniste insistem que o “performativo precisa permanecer como uma categoria linguística entre outras. O domínio linguístico deve ser protegido contra o escândalo de uma invasão geral pelo performativo do território da linguagem como um todo”.²⁴ Já vimos como o medo similar de uma “invasão geral pelo performativo” foi manifestado pelos defensores de outros territórios da interação social e cultural. John Lechte, em seu estudo sobre Kristeva, chama a atenção para a similaridade de orientação em Kristeva e Felman, ambas interessadas na tensão entre o aspecto comunicativo da linguagem e seu aspecto disruptivo, escandaloso.²⁵

O estudo de Felman não é apenas uma análise provocativa de um debate maior no estudo cultural contemporâneo, é também uma estratégia provocativa para um drama clássico maior, que ela vê como “performando” esse mesmo debate em termos teatrais. Sua obra fornece, assim, um exemplo importante de como a teoria dos atos de fala pode ser utilizada na crítica dramática. Felman é um exemplo distinto, mas nem por isso isolado, de tal utilização; a teoria do ato de fala tem se tornado uma ferramenta analítica importante para grande número de teóricos modernos no estudo de textos literários e de performance teatral. Esse desenvolvimento é um pouco surpreendente, já que Austin exclui a linguagem literária do processo de locução ou perlocução. Ele coloca a linguagem poética entre os usos “etiológicos, parasíticos etc., usos vários não sérios e não completamente normais”, em que “as condições normais de referência podem ser suspensas, ou nenhuma tentativa é feita a um ato perlocucionário modelo, nenhuma tentativa de se fazer qualquer coisa, como Walt Whitman não incita seriamente a água da liberdade a voar”. Citações ou *oratio obliqua* são excluídos do mesmo modo do domínio da locução, segundo Austin, porque “aqui eu não estou narrando a minha própria fala” e assim não tenho responsabilidade por ela.²⁶ A despeito de que Felman localiza Austin adequadamente entre os desestabilizadores lúdicos das dicotomias tradicionais, nesse ponto pelo menos ele permanece tradicional – aceitando a estratégia estrutural tradicional de conduzir uma divisão entre a linguagem “literária” e “real”, com a primeira caracterizada de modo diminutivo como “parasítica”, “não séria”, “não totalmente normal” etc.

Os estudantes de especulação teórica contemporânea reconhecerão a prevalência da linguagem falada sobre a “parasítica” derivativa – a linguagem escrita – como uma manifestação típica da “metafísica da presença” que Jacques Derrida questionou em sua crítica. Não é portanto surpreendente que, a despeito de certas pressuposições comuns, Derrida tenha questionado Austin, nesse assunto, iniciando um caloroso e bem conhecido debate entre os proponentes da teoria do ato de fala e da desconstrução, que tendeu a lançar sombra sobre relações mais positivas entre a análise do ato de fala, a teoria literária corrente e a teoria da performance. Mesmo em seus contornos amplos, esse debate

vai além de nossa preocupação específica, que é a contribuição dessa abordagem para os modos modernos de se pensar a performance; mas uma preocupação central no primeiro ensaio de Derrida sobre a questão da citação, "Signature Event Context" [Assinatura, evento, contexto], relaciona-se claramente a preocupações paralelas no estudo da performance cultural em geral, o que merece especial atenção.²⁷

Como resultado do interesse na "presença" e no contexto específico da performance linguística, existe pouca sugestão dentro da teoria de Austin quanto aos conceitos de performance de comportamento repetido ou restaurado, embora a caracterização de Searle, da linguagem como um comportamento "governado por regras", pudesse ser considerada como abertura para essa possibilidade. Os atos de fala são ligados intimamente a seus criadores e a seu contexto e parecem ser considerados essencialmente intocáveis pela espécie de aura mimética que Wilshire e outros consideraram eticamente desordenada em outras teorias de performance social. Derrida, entretanto, apontou que essa divisão aparentemente clara e confortável entre a fala não mimética e a escrita mimética é uma ilusão. Embora Austin exclua de seu sistema a citação (que, como na literatura, ele considera um uso não sério da linguagem), Derrida, como Bakhtin já o fizera, discute o contrário, que é apenas pela citação ou pelo que ele chama de "iterabilidade" que as "falas performativas" são bem-sucedidas. Um performativo não pode abrir uma reunião, lançar um navio ou selar um casamento, se não for "identificável como *de acordo* com um modelo iterável" – se não for identificável de alguma maneira como uma "citação".²⁸ É importante notar, entretanto, que, para Derrida, a citação nunca é exata porque, como a "utterance" de Bakhtin, ela está sempre adaptada a novos contextos. Qualquer citação, de fato, qualquer signo "pode romper com um contexto dado, produzindo uma infinidade de novos contextos de modo que seja absolutamente inmensurável".²⁹ Esse argumento leva o conceito de performance linguística de volta para o campo da atividade repetida (ou restaurada) e contextualizada, que é básico para a teoria da performance.

De maneira surpreendente, quando a teoria dos atos de fala começou a ser utilizada nos idos dos anos 1970 pelos estudiosos de literatura, foi com total conhecimento que Austin excluía

dela a literatura. Richard Ohmann foi um líder importante nessa abordagem, vendo a literatura quase como um ato de fala. No artigo "Speech Acts and the Definition of Literature" [Atos de fala e definição de literatura], Ohmann admitiu que obras literárias eram "discursos abstraídos ou separados das circunstâncias e condições que tornariam possíveis os atos ilocucionários". De qualquer modo, ele propôs uma abordagem "ilocucionária" para a literatura, baseada na atividade do leitor e no conhecimento dos atos de fala.³⁰ O "quase ato de fala" na literatura não faz nada no mundo pois, já que é mimético dos atos de fala reais, o leitor é convidado a fornecer sua força ilocucionária imaginativa e assim construir o mundo fictício no qual ele ocorre. Essa animação produtiva de um mundo por meio de um processo mimético corresponde, na literatura, à força ilocucionária. O eu social do leitor, quando condicionado por questões como gênero, classe e raça, é objeto de atenção particular no artigo de Ohmann.³¹ Aproximando seu interesse pelo ato de fala da teoria do leitor e das preocupações da "estética da recepção" como a "comunidade dos leitores" de Stanley Fish.

Outros pioneiros na aplicação da teoria dos atos de fala à literatura negaram a distinção comum clara entre literatura e linguagem encontrada em Austin (e mesmo mais distintamente em Searle) e Ohmann. Fish nota em Searle uma oposição consistente entre falas entidades como "discurso sério *versus* discurso ficcional" e natural *versus* convencional. Em cada caso, Fish discute:

O termo à esquerda está para algo disponível fora da linguagem, algo que os sistemas de discurso de qualquer espécie podem tocar – Realidade, O Mundo Real, O Fato Objetivo. O que eu estou sugerindo é que esses termos à esquerda são formas distorcidas dos termos à direita, que o seu conteúdo não é natural mas manufaturado, que o que sabemos não é o mundo mas histórias sobre o mundo, que nenhum uso da linguagem confere com a realidade, que todos os usos da linguagem são interpretações da realidade.³²

Esse mesmo argumento é desenvolvido mais detalhadamente por Mary Louise Pratt, cuja obra *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* [Para uma teoria do ato da fala do discurso literário] (1977) identificou a distinção de Austin e Ohmann entre

a literatura e a linguagem comum como uma falácia inventada pelos formalistas russos e mantida pelos teóricos estruturalistas posteriores. Ela discute que a linguagem chamada de "comum" contém as mesmas características presumivelmente do discurso poético e que a literatura, como outra linguagem, "não pode ser compreendida fora do contexto no qual ela ocorre e sem as pessoas que dela participam".³³ Uma fonte importante para Pratt foi a obra do sociolinguista americano William Labov sobre a experiência pessoal da narrativa oral, um tipo de discurso ordinário que é construído consciente e esteticamente. Labov analisa a estrutura normal de tais narrativas e caracteriza seu conteúdo como "narrável", um termo importante para Pratt. Diferente das afirmações paradigmáticas da informação dada, por exemplo, em resposta a uma questão, afirmações "narráveis" são normalmente "estórias" narráveis que "representam estados de coisas que são consideradas não usuais, contrárias às expectativas ou problemáticas", e seu falante está

não apenas contando mas também verbalmente *demonstrando* um estado de coisas, convidando seus destinatários a se juntarem a ele para contemplá-lo, avaliá-lo e responder-lhe. Seu objetivo é produzir nos ouvintes não apenas a crença mas também um envolvimento imaginativo e afetivo no estado de coisas que ele está representando e um exemplo avaliativo para ele.³⁴

A relação entre essa situação comum na fala diária e nas narrativas literárias escritas é clara, assim como o é a ideia de Pratt de como a locução e a perlocução operam em afirmações "narráveis". A ênfase sobre a "exibição" relembra o interesse de Umberto Eco pela "ostentação" como uma estratégia para assinalar uma resposta "estética".

Outra grande fonte de Pratt é a obra de H. P. Grice, um filósofo do ato de fala que apresentou algumas correções altamente importantes para Austin, em palestra sobre William James, em 1967, "Logic and Conversation" [Lógica e conversação]. Pratt deriva de Grice dois conceitos analíticos úteis: o princípio cooperativo e a implicatura conversacional, que provocam um contrato tácito entre o falante e o ouvinte numa situação de fala literária. Eles "têm ligação um com o outro, como em qualquer outro lugar" e, longe de serem objetos "autônomos, autoconcluídos, autonomizados

livres do contexto, que existem independentemente das preocupações 'pragmáticas' do discurso 'do dia a dia', as obras literárias acontecem num contexto e, como qualquer outra fala, elas não podem ser descritas fora desse contexto".³⁵

Não há dúvida de que a abordagem de Pratt fornece para a literatura uma dimensão ilocucionária muito mais próxima da que Austin tem em mente para o discurso regular, do que a oferecida por Ohmann. E um grande número de analistas literários posteriores seguiu Pratt, ao considerar as qualidades "performáticas" de várias obras de ficção como atos de fala elaborados por seus autores. Isso, entretanto, requer a designação do autor original como o falante autoritário do texto e a suposição de que o texto garante um contexto continuado, mais ou menos estável entre o falante e a audiência — suposições variáveis dentro do conceito pós-moderno de autor como uma função mutante no texto. Kristeva, por exemplo, desenvolve esse conceito a partir de Bakhtin, que observou que o "autor" não apenas contém uma variedade de vozes, mas também opera como uma posição, apresentando-se como um sujeito falante, dirigindo-se a um leitor imaginário. Da mesma forma, o processo de leitura real envolve a retroprojeção de um "autor" falante, de modo que cada nova leitura envolve uma nova "performance" por um novo conjunto de "vozes".³⁶ Kristeva evoca tanto a performance como o carnaval, para descrever esse processo:

A cena do carnaval introduz a bifurcação do ato de fala: o ator e o *poro* são, cada um por sua vez, simultaneamente sujeito e receptor do discurso. O carnaval é também a ponte entre as duas ocorrências de bifurcação assim como o lugar onde cada um dos termos é conhecido: o autor (ator + espectador).³⁷

Sandy Petrey propõe um retorno para o problema da "intenção do autor" em *Speech Acts and Literary Theory* [Os atos de fala e a teoria literária] (1990), sugerindo que o que as palavras fazem dentro e fora da literatura "não depende do falante mas do contexto (convencional)"³⁸ e que a teoria do ato de fala deveria estar envolvida não com as intenções, mas com os efeitos. Esse é um ponto enfatizado por Austin em sua primeira palestra, que rejeitou como engano a visão de que "palavras são emitidas como signo visível e de dentro para fora, por conveniência ou outra

gravação ou por informação, de um ato espiritual para dentro”.³⁹ A intenção *assumida* pelo ato de fala precisa ser distinguida da intenção real, normalmente inacessível, do falante. Essa preocupação é desenvolvida, em certos detalhes, por Teun A. Van Dijk em *Text and Context* [Texto e contexto] (1977), que defende que “Compreendemos o que alguém faz apenas se somos capazes de interpretar um feito como uma ação. Isso implica que nós reconstruímos uma intenção, um propósito assumido e razões possíveis de um agente”. Uma ação não pode realmente ser definida ou analisada a menos que a análise leve em consideração “as várias estruturas mentais *subjacentes* ao feito atual e suas consequências”.⁴⁰ As estruturas mentais subjacentes de Van Dijk – intenções e propósitos – correspondem essencialmente às forças perlocucionárias e ilocucionárias de Austin, mas a presença da *key qualifier* “assumida” na formulação de Van Dijk é uma qualificação essencial, relembrando (como o fazem Bakhtin e Kristeva) que, do ponto de vista da audiência, as intenções de um autor/falante são necessariamente um construto. Van Dijk também sugere que propósitos imediatos devem ser distinguidos de propósitos globais a longo prazo, que o efeito imediato de um único ato de fala pode normalmente ser mais bem compreendido como uma única operação em toda uma série de ações direcionadas a um objetivo geral.⁴¹

Ross Chambers aplicou as teorias de Austin especificamente à análise do teatro, mas ele começou por rejeitar o conceito de Austin de natureza “parasítica” do discurso ficcional. Também, como Kristeva, ele enfatizou que o papel do “falante” em tal discurso não pode operar dentro do modelo ilocucionário padrão, que assume um falante em contato com um ouvinte conhecido específico:

Muito rapidamente separado dos laços com seu “autor”, um discurso artístico continua direcionado constantemente a novos ouvintes que precisam interpretá-lo em contextos continuamente variantes. O discurso estético “performativo” subjacente seria então algo como: “Eu me ofereço para sua interpretação” ou “Eu o convido a me interpretar” – sempre supondo que tal ato pudesse ser atribuído à própria mensagem (tomar-se seu próprio emissor) e que o receptor, designado aqui como “você”, possa ser concebido como um perfeitamente indeterminado “a quem possa interessar”.⁴²

Umberto Eco estende essa estratégia numa direção extremamente importante para a teoria do teatro e da performance, clamando por uma operação ilocucionária similar para a atuação de uma relação interpretativa, não apenas entre o leitor e um texto literário, mas também entre um membro da audiência e uma performance. Dentro do mundo fictício do jogo, diz Eco, os atores tornam os atos de fala “pseudofirmações” para cada um (compreendido pela audiência por meio das operações de atuação mimética de Ohmann). Mas, continua Eco, a produção também envolveria um ato de fala necessário, apresentado pelo performer e correspondendo à estética performativa de Chambers, que estabelecesse esse mudo ficcional: “Eu agora vou encenar.” O estabelecimento de uma estrutura teatral pode assim ser concebido como um ato de fala: “por meio da decisão do performer (...) nós entramos no mundo possível da performance”.⁴³

Chambers faz uma distinção útil, baseada na teoria linguística padrão, no início de sua análise, observando que,

como qualquer discurso, o texto teatral pode ser pensado como “enuciado” e como “enunciação”. No primeiro caso, ele é considerado, pode-se dizer, “gramaticalmente” em seus componentes e como eles operam juntos. No segundo, ele aparece no contexto de uma situação de comunicação como um ato destinado a produzir um efeito em um ou mais espectadores.⁴⁴

Chambers comenta esses níveis. No nível do *enuciado*, a locução dentro do mundo narrativo da peça, ele observa,

[É] fácil determinar que o sujeito básico da narração dramática é a relação ilocucionária, troca comunicativa entre um emissor e um receptor de uma fala num dado contexto (...). É correto pensar que a vocação particular do teatro é explorar as consequências dessa intuição em que “dizer é fazer” e “fazer é dizer”.⁴⁵

No âmbito da *enunciação*, locução entre peça e audiência, Chambers sugere uma variedade de funções sociais propostas para o drama, citando teóricos do teatro como Brecht e teóricos da antropologia como Gaillois.

A tentativa de Chambers de aplicar a teoria do ato de fala a ambos os níveis de teatro como um discurso é incomum. De modo geral, os teóricos que aplicaram a análise dos atos de fala

ao teatro trabalharam primeira ou exclusivamente no âmbito do enunciado, nas operações de ilocução dentro do mundo fictício da peça, nível que é mais claramente compatível com a análise literária tradicional e com o uso da análise do ato de fala em situações comuns de fala. De fato, Joseph A. Porter, que aplicou as teorias de Austin às peças históricas de Shakespeare em sua obra de 1979, *The Drama of Speech Acts* [O drama dos atos de fala], defende que a teoria dos atos de fala não poderia de fato ser aplicada ao drama como um todo, porque não havia “nenhum falante único que é o fazedor da ação”, mas que era ideal para a análise das operações do mundo ficcional retratado, pois esse mundo é baseado nos atos de fala. Porter propôs ainda que se possa parafrasear Aristóteles em termos de Austin: “a ação da fala é a alma do drama verbal”.⁴⁶ Do mesmo modo, Ohmann também argumenta que “numa peça, a ação é levada pelo trem das ilocuições” e que “o movimento dos personagens e as mudanças em suas relações uns com os outros dentro do mundo social da peça aparecem mais claramente em seus atos ilocucionários”.⁴⁷

Um exemplo particularmente extensivo da análise do ato de fala ao drama é a obra *The Semiotics of Theatre and Drama* [A semiótica do teatro e do dramal] (1980), de Keir Elam, a primeira aplicação, em forma de livro, da teoria semiótica aos estudos do teatro em inglês. De fato, a teoria de atos de fala foi tão central à abordagem de Elam que muitos leitores assumiram, até que outras obras no campo começassem a aparecer, que a semiótica e a teoria dos atos de fala eram essencialmente idênticas. De qualquer modo, a despeito de sua análise abrangente dos vários aspectos do discurso, o livro de Elam realmente apenas direcionou a análise para o mundo ficcional da peça. Numa passagem típica, Elam afirma:

O discurso dramático é uma rede de ilocuições e perlocuições complementárias e conflituosas: numa palavra, *interação* linguística não tanto descritiva quanto performativa. Qualquer que seja sua função estilística, poética e “estética”, o diálogo é primeiramente um modo de *práxis* que coloca em oposição as diferentes forças pessoais, sociais e éticas do mundo dramático.⁴⁸

Uma obra pioneira na teoria da recepção, *Is There a Text in This Class?* [Existe um texto nessa classe?], de Stanley Fish, apareceu no

mesmo ano da obra pioneira em semiótica de Elam, e a presença no livro de Fish de um capítulo intitulado “How to Do Things with Austin and Searle” [Como fazer coisas com Austin e Searle] sugere que aqui pode ser encontrada uma aplicação teórica do ato de fala para a relação entre drama e audiência, em vez do mundo ficcional da peça. Surpreendentemente, Fish foca sua análise nos atos de fala em *Coriolano*, de Shakespeare, que ele diz ter quase sido escrito para ilustrar sua teoria. A análise literária de Fish é impressionante e ele sugere continuamente que as operações dos atos de fala na peça de Shakespeare podem ser encontradas em nosso próprio mundo, mas as operações do ato de fala da peça não são realmente consideradas. Grande número de trechos são altamente sugestivos, entretanto, de meios com que essas considerações possam se desenvolver. Fish, por exemplo, chama a atenção para o erro de *Coriolano* em pensar que pode encontrar um mundo no qual possa escapar das obrigações sociais: “Existem apenas outras comunidades de atos de fala, e todas elas exigem, como preço de aceitação e participação, seus valores e significados”.⁴⁹ A ênfase na importância das comunidades interpretativas e em como elas controlam o sentido dos atos de fala tem importância potencial para o estudo da relação entre uma performance e sua audiência, mesmo quando isso não esteja desenvolvido aqui.

“Hearers and Speech Acts” [Os ouvintes e os atos de fala] (1982), de Herbert Clark e Thomas Carlson, igualmente e talvez ainda mais surpreendentemente, falham em estender essa análise interessante de uma peça de Shakespeare, no caso *Otelo*, para fora das operações do teatro. Eles sugerem que em adição ao ato “ilocucionário” tradicional direcionado ao receptor, existe, em todas as conversações envolvendo mais do que duas pessoas, um segundo ato ilocucionário dirigido a todos os “ouvintes” na conversa e servindo para informar a eles conjuntamente das afirmações feitas. Embora eles tomem como exemplo básico a fala de Otelo, “Come, Desdêmona”, tendo Iago e Roderigo como outros “ouvintes”, eles não exploram o fato de que no teatro existe um conjunto de “ouvintes” secundários ainda mais importantes, a audiência real, que também está sendo “informada conjuntamente da afirmação, promessa ou apologia sendo dirigida aos ouvintes”.⁵⁰ Se tal afirmação é ilocucionária porque “Otelo não

apenas pretende dar uma ordem a Desdêmona, mas também que os outros ouvintes compreendam que ele está dando essa ordem", esse mesmo argumento ilocucionário claramente se estende também à audiência, embora a "intenção" mude para outro nível, o do ator que fala, não o do personagem que fala.

Outro crítico literário muito interessado na análise dos atos de fala é Elias Rivers, que argumenta, em seu *Quixotic Scriptures* [Escrituras quixotescas], de 1983, que "o teatro da era dourada na Espanha, como o da Inglaterra elisabetana, forneceu um laboratório sociolinguístico para testar velhas e novas ideias sobre a autoridade dos atos de fala".⁵¹ Rivers persegue essa abordagem num seminário de 1984 que resultou numa coleção de ensaios publicados em 1986 aplicando a teoria dos atos de fala a um grupo de peças clássicas e modernas.⁵² Desde esse tempo, a teoria dos atos de fala tornou-se uma ferramenta-padrão para a análise literária, primeiramente aplicada a Shakespeare e às peças da renascença espanhola, mas também a uma variedade de outras tradições, incluindo o drama da Alemanha, França e Irlanda,⁵³ embora a maioria desse trabalho tenha seguido Fish, Clark e Carlson, conservando essa análise dentro do mundo ficcional da peça.

A aplicação da análise do ato de fala ao teatro, de modo geral, tem sido mais notavelmente aprendida em artigos de Eli Rozik.⁵⁴ Baseando-se no vocabulário, não apenas da teoria dos atos de fala, mas da semiótica, Rozik sugeriu que os atos de fala teatrais deveriam ser considerados como índices verbais de ações, sendo o índice um signo que, de acordo com Charles Peirce, significa "em virtude da contiguidade; particularmente, uma relação de parte/todo".⁵⁵ Dada essa relação da parte pelo todo, os atos de fala não deveriam ser analisados como se fossem unidades autocontidas (que a teoria dos atos de fala, a despeito de seu interesse pelo contexto, tendeu a fazer), mas em termos das ações complexas das quais eles são parte.

Essa mudança de foco da fala para a ação caracteriza a estratégia de Rozik e o distanciamento de teóricos da linguística como Austin e Searle, ou de teóricos da literatura como Fish e Rivers, e em direção a teóricos da ação como Van Dijk, Geoffrey Leech e Stephen Levinson.⁵⁶ Quando os atos de fala são considerados em termos de sua força, argumenta Rozik, eles se tornam mais bem

compreendidos, a despeito do uso da linguagem como parte de um conjunto diferente de fenômenos humanos. Funcionalmente, "eles não são parte da linguagem mas parte da ação". De modo ilustrativo, Rozik cita muitos atos de fala possíveis junto com gestos não verbais, todos eles expressando a mesma "força" da ação, como fazer uma ameaça ou pedir perdão.⁵⁷ Como nos discutíamos da interpretação ilocucionária de tais atos, verbais e não verbais, para a construção mental da personagem, eles gradualmente iluminam o mundo ficcional do qual aquele personagem faz parte e assume-se um processo que é o equivalente teatral do processo mimético delineado por Ohmann para o leitor de ficção, da mesma maneira construindo um mundo ficcional por meio da interpretação de forças ilocucionárias. Entretanto, Rozik volta-se, de novo, não para os teóricos literários ou teóricos do ato de fala, mas para os teóricos de ação, ou pragmáticos, para sugerir essa preocupação de recepção mais ampla. Van Dijk, por exemplo, para Rozik, parece mover a teoria do ato de fala para perto da estratégia de análise da ação dramática total, onde atos de fala individuais são organizados calculadamente por escritor, diretor e ator para servir como índices decodificados de ação, e em que, numa estrutura dramática tradicional, "todo ato de fala numa peça, qualquer que seja sua locação, indica não apenas um objetivo *mediato* mas também objetivos *globais*".⁵⁸ A ideia de Van Dijk, de um propósito global, parece estar muito próxima do conceito de Stanislavky, ou seja, de um super-objetivo.

Como outros teóricos que aplicam a teoria do ato de fala ou a teoria da ação ao drama ou à ficção, Rozik devota muito de sua atenção ao que está acontecendo dentro do mundo ficcional, embora ele forneça um número de sugestões estimulantes sobre as duplas operações dos atos de fala teatrais em seus dois receptores, os personagens da peça e a audiência. Ele dá ênfase particular, por exemplo, ao que chama de "convenções irônicas", uma variedade de recursos teatrais como o *soliloquio*, o "aside", e personagens funcionais como o coro. Todos se separam "da natureza icônica básica do texto teatral", mas essa mesma separação "desempenha um papel crucial na comunicação entre autor e audiência, diferente daquele desempenhado pela interação entre personagens".⁵⁹ Em outro lugar, ele fornece rápidas mas estimulantes especulações sobre a dinâmica do convite à interpretação mencionando Eco e Chambers. Essas observações sugerem como

a análise perlocucionária do efeito da fala do teatro na audiência deve ser perseguida.

A teoria do ato de fala juntou-se ao novo interesse performático nas Ciências Sociais em geral, para efetuar uma mudança maior, quase uma revolução, nas áreas dos estudos literários mais associadas à performance. Ela tem tido muito menos efeito sobre a teoria da performance, que é menos ligada à literatura dramática tradicional. Essa ênfase parece estar mudando, entretanto, como se pode ver, por exemplo, no crescente interesse do jornal interdisciplinar *Literature in Performance*, estabelecido em 1980 pela Speech Communication Association of America. Sua política editorial original era estabelecida em termos ligeiramente convencionais e tradicionais, para estudar "literatura por meio da performance" e "para servir àqueles envolvidos no ensino da interpretação oral".⁶⁰ Logo, entretanto, o jornal começou a mostrar interesse crescente por uma variedade de performances com artigos sobre religião, folclore, antropologia, psicologia, sociologia e história cultural, junto com peças mais previsíveis sobre o ensino e a prática do teatro e da interpretação oral. Em 1989, as preocupações da revista e de seu campo tinham mudado suficientemente para ter um novo título, *Text and Performance Quarterly*. No editorial de abertura dessa nova versão do jornal, James W. Chesebro sugeriu que o novo título implicaria não apenas uma mudança de orientação da literatura para um conjunto mais diversificado de formas de comunicação, mas também o interesse numa variabilidade de questões teóricas em torno do termo "texto" no pensamento contemporâneo. De acordo com Chesebro, o reconhecimento de que tanto o texto quanto a performance são condicionados por suas mídias tornou-se central a essa nova orientação, fazendo com que o interesse nas operações de mídia se tornassem essenciais para o texto e a performance.⁶¹ Questões posteriores continuaram de fato a enfatizar a análise performática tradicional de drama, romance e poesia, mas esse jornal, importante e eclético, ofereceu uma grande variedade de artigos baseados em Austin, Searle, Fish, Bakhtin, Goffman e Turner e se preocupou com as performances não literárias na origem. Aqui, como em qualquer lugar, o "conceito" de performance parece estar servindo de impulso para dissolver os limites disciplinares e metodológicos e explorar questões mais gerais.

Parte 2

A ARTE DA PERFORMANCE

A PERFORMANCE EM SEU CONTEXTO HISTÓRICO

Quando a performance moderna, ou a arte da performance, começou a ser reconhecida durante os anos 1970, como um modo artístico típico, naturalmente começou a surgir uma grande variedade de material secundário. Primeiramente, vieram as resenhas e os estudos de performances individuais; depois, os estudos mais gerais com novas abordagens e tentativas de colocá-la dentro da cultura contemporânea e de uma tradição histórica, mesmo quando a natureza da performance, uma característica marcante desde o início, dificultava a tarefa dos cronistas, comentaristas e pesquisadores. Rosalee Goldberg, que escreveu a primeira história da "performance" em 1979¹ e lançou uma história revisada e ampliada da "arte de performance" em 1981,² observou que esse fenômeno "desafia uma definição precisa ou fácil além da simples declaração de que ela é arte viva feita por artistas". Goldberg argumenta que a mutabilidade dessa arte resulta de seu foco iconoclastico: "a história da arte da performance no século XX é a história de um meio permissivo, aberto, com variáveis infinitas, executado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte mais estabelecidas".³

Ao longo de seus livros, Goldberg traça essa história de revolta e experimentação começando com o Futurismo, continuando com o teatro experimental da Revolução Russa, com o Dadaísmo e o Surrealismo, desde Bauhaus, Cage e Cunningham, *happenings*, Ann Halprin e a nova dança, Yves Klein, Piero Manzoni e Joseph

Beuys, até a arte do corpo e a performance moderna. Exceto pelas manifestações mais recentes, essa história é essencialmente a história do teatro de vanguarda do século 20, e os historiadores e teóricos de performance geralmente seguiram Goldberg considerando-a dentro dessa tradição. Assim, os autores de *Performance: Texts and Contexts* [Performance: textos e contextos], de 1993, apontam que a arte de performance "pertence às tradições de vanguarda" e traçam-na como herança do Futurismo, por meio do Dadaísmo, do Surrealismo, dos *happenings* e das pinturas-poemas de Norman Bluhm e Frank O'Hara.⁴ Essa herança influencia claramente a definição proposta pelos autores da arte de performance. Embora admitam que tais obras "variavam amplamente", eles afirmam corajosamente que "todas compartilham um certo número de características comuns" (grifo do autor), a saber:

- (a) presença de um antiestabelecimento, provocativo, não convencional, intervencionista ou postura de performance; (b) oposição ao acomodamento da arte da cultura; (c) textura multimedida buscando como seu material não apenas corpos vivos de performers, mas também imagens de mídia, monitores de televisão, imagens visuais, filme, poesia, material autobiográfico, narrativa, dança, arquitetura e música; (d) interesse pelos princípios de colagem, reunião e simultaneidade; (e) interesse em usar materiais "in natura" e também "manufaturados"; (f) dependência das justaposições incongruas de imagens incongruentes aparentemente não relacionadas; (g) interesse pelas teorias de jogo discutidas anteriormente (Huizinga e Caillois) incluindo paródia, piada, quebra de regras e destruição de superfícies estridentes e extravagantes; (h) indecisão sobre a forma.⁵

Embora essa seja, de fato, uma classificação muito útil, envolvendo certo número de características frequentes na arte de performance moderna, obviamente nem toda arte de performance compartilha de todos esses atributos. Além disso, em Goldberg e naqueles que seguiram seu modelo, essas características têm tanto peso no sentido de uma orientação de vanguarda, que é provável que elas distorçam a percepção do leitor não apenas quanto ao que tem sido incluído na arte de performance moderna, mas também quanto ao relacionamento desta à história da performance. Quando, por exemplo, Stern e Henderson, em *Performance: Texts and Contexts* [Performance: textos e contextos] discutem

Whoopi Goldberg, uma das quatro "artistas de performance" analisadas em detalhe nesse livro, apenas uma menção ligeira é feita à semelhança entre ela, Whoopi Goldberg e Ruth Draper, a grande artista do monólogo dos anos 1930 e 1940.⁶ A tradição de monólogo na qual Draper trabalhava não foi considerada, mesmo quando o *background* futurista e dadaísta da arte de performance moderna foi trabalhado cuidadosamente, seguindo o modelo estabelecido por Rose Lee Goldberg.

Entretanto, certamente poderia ser discutido que a generalização "experimental" padrão, que levou os futuristas, por meio do Dadaísmo e do Surrealismo, para o *happening* e depois para a arte de performance moderna, é muito menos relevante para o trabalho de uma performer como Whoopi Goldberg do que a grande tradição de monólogo do século 20 nos EUA, incluindo grandes artistas como Beatrice Herford, Marjorie Moffett e especialmente Ruth Draper. É inquestionavelmente correto traçar uma relação entre a arte de performance muito mais moderna e a tradição de vanguarda da arte e do teatro do século 20, já que muito da arte de performance tem sido criada e continua a operar dentro daquele contexto. Mas, concentrar-se ampla e exclusivamente no aspecto vanguardista da arte de performance moderna, como muitos escritores o fizeram, pode limitar a compreensão tanto do funcionamento social dessa arte hoje como do modo como ela se relaciona a outra atividade performática do passado. Consequentemente, antes de tratarmos da relação da performance moderna com a tradição de vanguarda, consideraremos, pelo menos brevemente, algumas de suas relações com outras, e muito mais antigas, atividades de performance.

A despeito de sua ênfase na relação estreita entre a arte de vanguarda e a arte de performance no século 20, em seus breves comentários sobre a performance em períodos anteriores, Rose Lee Goldberg cita alguns exemplos que poderiam parecer verdadeiramente não relacionados à performance como ela subsequentemente registra: peças de paixão medieval, imitação de uma batalha naval de 1598, aparições de reis e espetáculos da corte desenhados por Da Vinci, em 1490, e Bernini, em 1638. A performance, nesses exemplos, não está baseada claramente numa preocupação com "as limitações de formas artísticas existentes" e não envolve, como muito da performance moderna o

faz, a presença física do artista. O que ela fornece, argumenta Goldberg, é "uma presença para o artista na sociedade", uma presença que pode ser "esotérica, xamanística, instrutiva, provocativa ou de entretenimento".⁷

O que parece estar envolvido em cada um desses casos é uma manifestação da "presença" do artista por meio de uma exibição emocionante de realização e virtuosismo, um fenômeno teatral e social discutido a fundo por Jean Alter em seu *A Sociosemiotic Theory of Theatre* [Uma teoria sociosemiótica do teatro] (1990). Alter sugere que a arte do teatro está sempre baseada no "apelo dual" de duas funções coexistentes. A comunicação tradicional de uma história realizada com "signos que objetivam informação imparcial", Alter chama de "função referencial" do teatro. A esta, ele adiciona uma "função performática" relacionada claramente à ideia de performance de Goldberg, em seus períodos iniciais, que é compartilhada por outros eventos públicos como esporte ou circo e que procura alegrar ou entreter uma audiência por uma exibição de alcance excepcional. Tais performances são, muitas vezes, mais associadas à encenação, mas são alcançáveis por meio de qualquer das artes teatrais – iluminação, plano, direção e figurino. De acordo com Alter, essas performances não estão preocupadas especialmente em comunicar algo por meio de "signos"; ao invés disso, enfatizam a experiência física de um evento.⁸ Daí, a importância da presença física: a habilidade técnica e o alcance do performer, a exibição visual de vestimentas ousadas ou os efeitos cênicos têm seu poder dependente em parte do fato de que são realmente geradas em nossa presença.

Como Alter observa, o teatro inevitavelmente envolve as funções performáticas e referenciais, como mostra a maioria dos escritores sobre o assunto, de uma maneira ou de outra. Mesmo assim, no Ocidente, tais escritores, desde Aristóteles, devotaram pouca atenção à função performática, e um grande número de escritores muito influentes, dentre eles Goethe, Charles Lamb e a maioria dos simbolistas, consideraram o performer como um desvio problemático, quando não, uma falha estética. As peças têm sido consideradas tradicionalmente como objetos escritos estáveis, e suas várias manifestações, em produções diferentes, como uma parte mais ou menos acidental de sua história e não essencial para sua compreensão. E quando as peças são

colocadas num contexto mais amplo da atividade humana, ele tem sido, até muito recentemente, apenas um contexto literário. De Aristóteles a Hegel, todos mencionaram as três formas de poesia como épica, lírica e dramática – divisão que continuou, em tempos mais modernos, como prosa, poesia e drama. Até o surgimento do interesse moderno pela performance, havia uma opinião generalizada de que uma peça poderia ser apresentada numa contextualização diferente, não com parentesco com formas literárias como o poema ou o romance, mas semelhante às performances do circo, do show de rua, do desfile ou mesmo de um espetáculo de luta ou convergência política. Assim, outra maneira de perceber a performance seria separá-la dos usos sociais e antropológicos mais amplos discutidos nos capítulos anteriores e considerá-la apenas dentro dos limites muito mais confinados de uma atividade de entretenimento ou arte, conscientemente produzida para uma audiência, e assim procurar seu contexto histórico em atividades anteriores, do mesmo tipo. Tal investigação será mais útil e produtiva, se tomarmos conhecimento dessa nova contextualização, que se move fora da orientação “referencial” tradicional dos estudos do teatro para as atividades mais “performáticas” que sempre envolvem essa tradição mas que foram marginalizadas ou ignoradas completamente.

Sempre houve um vasto conjunto de outros tipos de atividades de entretenimento que poderiam ser designados como performance e que circundavam ou antecediam a atividade social formalmente estruturada que se chamava “teatro”. O período clássico tinha seus músicos, seus mímicos, seus acrobatas, mesmo seus dançarinos de corda mencionados por Terence no *Prólogo de Hecyra*. Na Idade Média, havia os trovadores, os jograis e os poetas, os menestrelis, os charlatães e esse grupo misturado de entretenedores que, na Inglaterra, eram designados de “gleemen”, “um termo que incluía dançarinos, ‘posturers’,⁹ acrobatas, ginastas de solo e exibidores de quadripedes e macacos treinados”.¹⁰

A amplitude de tal variedade era muito maior do que se pensa na atualidade. A palavra “jester”, hoje, por exemplo, provavelmente traz à mente a imagem de um bobo da corte usando roupas de retalhos coloridos, talvez um pouco instável mentalmente, mas possuidor de uma certa inteligência ou pelo menos de uma ousada facilidade verbal. De fato, havia muitos tipos de bobos

da corte, alguns que literalmente recitavam “gestes” medievais, contos de pessoas famosas e feitos heróicos. Mas havia outros que narravam contos populares e cômicos, anedotas, versos, baladas e falas morais – toda espécie de material moral, alguns aprendidos, outros organizados a partir de grande variedade de fontes e ainda outros de autoria do próprio narrador.¹¹

Muitos dos artistas de performance moderna, “monologistas”, ou comediantes *stand-up*,¹² provavelmente serviriam ou se encaixariam muito facilmente em termos de técnica e abordagem nessa companhia versátil. Os lugares mais naturais para reuniões desses performers eram as grandes feiras medievais e renascentistas mas, como os músicos ambulantes do período (e sempre a eles associados), eles viajavam pelos campos encenando em praças, casarões, tabernas e onde quer que uma audiência pudesse ser reunida. A rainha Elizabeth agrupava os acrobatas e menestrelis com ladrões itinerantes, pedintes e ciganos em seu *Vagrancy Act*,¹³ designado a desencorajar tal atividade,¹⁴ mas, de fato, ao contrário da impressão deixada pelos estudos literários do período, mesmo o teatro mais respeitável se achava profundamente envolvido com tal performance. Como M. C. Bradbrook observa:

O Teatro Elizabetano, em sua atmosfera social, era menos como um teatro moderno do que como um desfile (...) Divertimento, danças e brinquedos seguiam-se à performance. Canções, *show* de tambores, lutas e apresentações de palhaços se misturavam. Quando os *Leicester's Men* visitaram a Corte da Dinamarca em 1586, eles foram descritos como cantores e dançarinos; Robert Browne, da Companhia *Worcester's Men*, que fez turnê no continente por trinta anos com outros atores ingleses, apresentava-se em atividades de performance.¹⁵

Em 1647, os entretenimentos populares foram considerados fora da lei na Inglaterra junto com os teatros, mas tais desencorajamentos oficiais não foram efetivos por muito tempo. Performers andarilhos, como os atores itinerantes, podiam normalmente encontrar audiência para seus talentos em qualquer lugar e, mesmo em Londres, sob a proibição, o sempre curioso John Evelyn, em agosto de 1657, testemunhou uma variedade de entretenimentos populares, dentre os quais uma dançarina de corda bamba chamada “The Turk”.¹⁶

A dança na corda (performance numa corda esticada) era um dos mais populares tipos de performance na Inglaterra e no continente durante o século seguinte, de modo que, quando amadores de feiras começaram a estabelecer teatros permanentes em Paris, no fim do século 18, e as autoridades desejaram traçar uma linha demarcatória legal clara entre eles e o teatro legítimo, uma das distinções mais comuns era que a “ginástica de solo” e a dança na corda eram vistos frequentemente em casas menores. Em deferência a tais distinções, os atores que desejassem apresentar uma peça mais convencional entrariam no palco dando um salto mortal ou andando numa corda, antes de uma apresentação mais convencional.

No fim do século 17, houve o estabelecimento, em Londres e Paris, do que era então chamado *music-booths*: os ancestrais dos *music balls*, cabarés, *vaudivilles* e cafés-concerto que ofereciam uma variedade de performance numa série de “atos” – música vocal e instrumental, alternando com dança na corda e ginástica de solo. De qualquer maneira, a feira permaneceu como o centro favorito para tal entretenimento, como o cantor de balada de John Gay (ele mesmo um performer) comenta em “The Shepherd’s Week”:

O charlatão agora pisa no palco e vende
suas pílulas, seus bálsamos e suas pílulas mágicas;
agora cada vez mais o ágil acrobata pula
e na corda a moça feliz balança;
Jack Pudding, na sua jaqueta colorida
joga as luvas e caçoia de tudo.¹⁷

Embora a maior das feiras de Londres, a Bartholomew Fair, existisse até meados do século 19, muitos dos tipos de performance que ela abrigava e encorajava, assim como novos entretenimentos similares eram encontrados mais frequentemente, a partir do final do século 18, no novo centro para esse entretenimento, o circo, desenvolvido em Londres e Paris por Phillip Astley, ganhando então enorme popularidade na Europa e em todo o mundo. John Clarke, historiador de circo, data a origem do circo de 1780, quando Astley ofereceu em Londres uma variedade de atos com cavalos, sua especialidade, junto com “ginástica de solo”, pulo de corda, pirâmide humana e até palhaço.¹⁸

O mercado, a feira, o circo – lugares de reunião para um grande público – foram tradicionalmente o lugar favorito da performance, mas o performer solitário ou um pequeno grupo exibindo suas habilidades à frente de um grupo pequeno, mesmo uma única família num grande centro medieval, ofereciam um modelo de performance mais íntimo, que continua até o presente. Os entretenimentos reservados para a Corte, salões aristocráticos, saraus e festas particulares, hoje oferecem uma tradição continuada de tal atividade, muitas das quais podem ser chamadas “de vanguarda”, enquanto muitas outras são tradicionais. Um exemplo disso, no fim do século 18, é a performance de nome “Atitudes”, por Lady Hamilton, com suas poses e movimentos que despertavam nos observadores uma grande variedade de emoções assim como evocações da arte clássica.¹⁹

As “Atitudes” de Lady Hamilton inspiraram muitas performers femininas e populares das gerações seguintes, como Ida Brun, na Dinamarca, e Henriette Hendel-Schütz, na Alemanha, tanto quanto os muito populares quadros vivos que se espalharam pela Europa durante o século seguinte. A tarantela e a dança do véu chamaram a atenção para essas formas não apenas no teatro como também na sociedade privada, onde tais danças se tornaram escolha favorita como “entretenimento de festa para as senhoras da burguesia”.²⁰

Deve-se lembrar que, um século mais tarde, Nora, de Ibsen, oferece uma performance de tarantela em sua festa de Natal. Essas danças ao vivo, com ênfase na expressividade emocional e na liberdade de movimentos em relação à dança tradicional, antecederam, de modo importante, a dança experimental moderna com sua relação estreita com a arte de performance. De fato, uma das biógrafas de Lady Hamilton diz que “o espetáculo de hoje em dia me assemelha à performance do ‘Atitudes’, sendo, de fato, a dança grega de Isadora Duncan”.²¹ A própria Duncan, como veremos, contribuiu, de maneira importante, para o desenvolvimento da performance experimental moderna.

O circo, o *vaudiville*, os *shows* de variedade e os *music balls* floresceram ao longo do século 19, fornecendo um campo fértil para as atividades de performance apresentadas sob forma renovada. O resumo de Peter Jelavich das ofertas nos *vaudivilles* germânicos (conhecidos como *Varietés* ou *Stigspielballen*) sugere

a amplitude: "acrobacia, luta, andar na corda bamba, atividades de trapézio, palhaço, pantomima, canções e danças folclóricas, quadros, *strip-tease* e balé".²²

A tradição teatral americana, desenvolvida durante esse período, foi fortemente orientada nessa direção performática, de tal modo que Richard Kostelanetz sugeriu que a tentativa quase universal dos estudiosos de teatro, de desenvolver uma estória do teatro literário no estilo europeu para os EUA, foi mal conduzida. Ao invés disso, Kostelanetz mostra que "o gênio teatral que tivemos na América gravita não em torno do teatro formal ou do drama literário, mas do teatro informal, onde o performer é a figura dominante", e que, assim como a América criou sua própria "ópera" nas comédias musicais e *vanderlilles*, ela também "desenvolveu sua própria espécie de teatro não de literatura mas de performance".²³ Uma importante vertente dessa espécie de teatro, delineada num livro de John Gentile,²⁴ foi o *show* de um performer, abrangendo desde as leituras de plataformas, de autores como Dickens e Twain, por meio de palestras e performances organizadas pelos circuitos Chautauqua e Lyceum, até os monólogosistas de solo do início do século 20, como Ruth Draper e Cornelia Otis Skinner, e as personalizações modernas de performers anteriores, como Willyln Williams, Dickens, Hal Holbrook, Twain e uma variedade de personalizações históricas e leituras individuais de clássicos, como trechos de Shakespeare ou da *Bíblia*. Essa tradição continuou, na performance contemporânea, na obra autobiográfica de Spalding Gray e Quentin Crisp e na criação de personagens de Whoopi Goldberg, Lily Tomlin e Eric Bogosian.

Ao final do século 19, uma nova forma na tradição do *music hall*, o cabaré, baseou-se no amor do público por essa teatralidade visual e física, a fim de desenvolver outro centro para a atividade de performance que iria, por sua vez, inspirar grandes inovadores do drama moderno, como Wedekind e Brecht, assim como grande número de atividades de performance de vanguarda. Laurence Senelick, um importante cronista contemporâneo de material de cabaré, localiza no cabaré de orientação vanguardista europeia as raízes da tradição de vanguarda que Rose Lee Goldberg e outros traçam, a partir dos futuristas para a performance moderna. Deve-se observar o cabaré, diz Senelick,

para encontrar o início de "muitas das mais excitantes inovações na arte de performance do século 20".

Emergindo dos pontos boêmios, o cabaré foi o *podium* mais antigo para os expressionistas, dadaístas e futuristas; foi um fórum para experimentos em teatro de sombra, teatro de bonecos, quadros de forma livre, ritmos de jazz, paródia literária, canções "naturalistas", litâneas barulhentas, cinema de propaganda, pantomima de dança e sátira política.²⁵

Por causa de sua abrangência extremamente eclética e provavelmente porque procurou desde o início utilizar formas populares de novas maneiras, o cabaré teve uma carreira mais longa e atraiu um público maior e mais diversificado do que as muitas vanguardas artísticas mais especializadas e esotéricas que, em parte, emergiram dele. Tanto no eclétismo quanto no apelo de seus criadores boêmios a um público mais geral, o cabaré prefigura mais a dinâmica da performance moderna do que a dinâmica de qualquer dos movimentos de vanguarda especializados. Apesar disso, individual e coletivamente, esses movimentos forneceram, inquestionavelmente, influências e modelos para essa performance e certamente para performers individuais. Por isso, vamos examinar brevemente esse terreno, provavelmente mais familiar, enfatizando os aspectos que estão mais relacionados à arte de performance recente.

O teatro russo, inovador e brilhante no início do século 20, forneceu modelos de performance sem paralelos; em termos de riqueza e diversidade. Nos utópicos anos anteriores à revolução, antes que a uniformidade repressora do realismo social fosse imposta por Stalin, essa inovação não foi considerada como sendo principalmente algo de artistas para artistas, como no modelo frequente da experimentação europeia ocidental, mas uma procura perspicaz por novas abordagens de uma arte que poderia falar para um público novo e muito mais consistente. Com esse objetivo em mente, os inovadores do teatro enfatizaram a fisicalidade e o espetáculo (que Alter chama de "lado performático do teatro") e também procuraram inspiração em formas populares inicialmente rejeitadas como os espaços da feira e do circo. Os teatros do tipo cabaré tiveram uma popularidade tremenda na Rússia, no início de 1908, encabeçados pelo famoso Bat, ponto de encontro sulterrâneo frequentado pelos performers do Moscow

Art Theater, depois que seus espetáculos se encerravam, e pelos do Crooked Mirror, de Nikolai Evreinoff, especializado em paródia e grotesco. Vsevolod Meyerhold, em seu famoso ensaio de 1912, "The Fairground the Booth" [A barraca da feira], cita Ernest von Wolzogen, fundador do primeiro cabaré literário da Alemanha, defendendo que o espírito do cabaré, variedade e performance de feira podem fornecer a concisão e a profundidade, a clareza e o vigor negados ao drama tradicional, "onde a peça toma uma tarde inteira com a sua exposição bombástica e desajeitada de eventos deprimentes".²⁶

Outros inovadores procuraram misturar, de forma ainda mais literal, o teatro com as variedades da performance popular. Sergei Radlov, um estudante de Meyerhold, rejeitou a ligação do ator às "palavras de outras pessoas" e convidou palhaços, acrobatas e malabaristas para seu teatro, o "Popular Comedy Theater" [Teatro de comédia popular], em 1920, para desenvolver um trabalho improvisado,²⁷ inspirando, por sua vez, o "Factory of the Eccentric Actor" [Fábrica do ator excêntrico], orientado para a variedade e o circo (FEKS), em Petrogrado (1922-1923) e o influente conceito de Sergei Eisenstein, a montagem de atrações, aplicado por ele na reencenação de uma peça de Ostrovsky, em 1923. Nikolai Foregger experimentou, com os passos do *music hall*, os efeitos cênicos elaborados e espetaculares e conseguiu uma aliança estreita entre o teatro e o circo, alegando que, na era dourada da Inglaterra elizabetana e da Espanha renascentista, o teatro e o circo tinham operado como irmãos siameses inseparáveis. As artes do futuro, diz Foregger, são o cinema e o *music hall*, sendo que o apelo óbvio do último é o corpo vivo como instrumento expressivo.²⁸

O aparecimento de Isadora Duncan em São Petersburgo, em 1904, teve um efeito profundo na dança e no teatro da Rússia, focando a atenção no performer individual e no movimento natural do corpo. Evreinoff atribui a Duncan a revelação a ele da simplicidade e inevitabilidade da "arte real, honesta".²⁹ Alexander Tairov procurou em Duncan e nas mestras do balé tradicional, como Mikhail Fokine e Anna Pavlova, os modelos para restaurar o sentido perdido do corpóreo no teatro.³⁰

A abordagem subjetiva defendida por Duncan foi logo desafiada pela "euritmica" mais objetiva de Emilie Jaques-Dalcrose e pela biomecânica desenvolvida por Meyerhold, mas as três contribuíram para um novo e poderoso interesse pelas qualidades expressivas

do corpo e para a convergência da dança e do teatro, ambos centrais para o desenvolvimento da performance moderna. Numa aula sobre movimento no palco, em 1914, Meyerhold afirmou que "a visão do palco que o novo ator tinha" era "a de uma área para a apresentação de eventos não precedentes" – a visão do artista de performance moderno – e, dentre os modelos e inspirações possíveis para tal trabalho, ele citou Jaques-Dalcrose, Isadora Duncan, Loie Fuller (outro pioneiro americano da dança moderna), o circo, o teatro de variedade e os teatros japones e chineses.³¹

Em termos do número de pessoas envolvidas, seja como performers ou como público, os espetáculos revolucionários da Rússia suplantaram as modestas noites dos futuristas, dadaístas e surrealistas europeus ocidentais. Apesar disso, os dadaístas exerceram e ainda exercem influência na imaginação popular e nos experimentos artísticos subsequentes, muito além da proporção de seus números. Eles foram altamente visíveis, ocorrendo em centros tradicionais de atividades artísticas, sustentados por uma publicidade bem estabelecida. O lançamento do Futurismo, em 1909, foi um exemplo típico disso com o manifesto de Filippo Marinetti, que circulou no jornal parisiense *Le Figaro*. O Futurismo é, de fato, mais conhecido por seus manifestos do que por realizações artísticas reais, mas ambos contribuíram de maneira importante para a tradição da performance do século 20. O interesse dos futuristas no movimento e na mudança arrastou-os para fora do trabalho estático da arte e forneceu um impulso importante para a mudança geral do interesse artístico moderno, do produto para o processo, transformando pintores e escultores em artistas de performance. Longe de procurar estimular positivamente uma audiência de massa, os futuristas eram muitas vezes franca e orgulhosamente polêmicos, gerando a raiva do público que antecipou os escândalos da arte de performance recente. Um dos manifestos de Marinetti defendia orgulhosamente o "The Pleasure of Being Boored" [O prazer de ser vaiado], provável consequência do desafio das antecipações de audiências complacentes, exigindo dos artistas "uma absoluta originalidade inovadora" que renunciava à "reconstrução histórica convencional" e à "fotografia psicológica" em favor de uma "síntese da vida nas suas mais típicas e significantes linhas".³² O manifesto "Variety Theater" [Teatro de variedade], de 1913, preferiu essa forma de entretenimento ao teatro tradicional, por causa de seu saudável dinamismo de forma

e cor, que incluía acrobatas, bailarinas, ginastas e palhaços, porque, em suma, rejeitava a psicologia convencional em favor do que Marinetti chamou de "fiscófolia" ou "loucura-corporal".³³

A despeito do forte interesse pelo corpo físico em manifestos como esse, as produções futuristas frequentemente enfatizavam o corpo do ator mecânico circundante (e mesmo escondido) nas amadilhas da tecnologia moderna pela qual o Futurismo tinha uma paixão inesgotável. Transformar corpos em máquinas ou substituir corpos por máquinas certamente pode ser encontrado na performance moderna, mas a tendência do Futurismo, de mover-se em direção aos teatros de bonecas, às máquinas e mesmo às nuvens de gás colorido, em geral, foi contra a performance mais recente, orientada para o corpo. A maioria das performances futuristas também seguiu o formato de variedades com a sequência ou a apresentação simultânea de trechos curtos – quadros, acrobacias, efeitos mecânicos de som e de luz, exibição rápida de movimentos ou de objetos. Essa variedade estonteante e movente era essencial para a estética da velocidade, surpresa e novidade do futurista, mas resultou num formato de apresentação, que, em geral, voltava-se para as performances de cabaré, do *vaudeville*, do circo e do teatro de variedades e não para a arte de performance de tempos mais recentes, que tem sido dedicada à exibição de atos individuais, mesmo quando eles são de duração curta.

O Dadaísmo teve uma conexão ainda mais direta com a cultura do cabaré do que o Futurismo, desenvolvendo suas ações a partir das performances no Cabaré Voltaire, em Genebra, Suíça. As performances musicais e leituras de poesia formaram a base das atividades, a partir da qual Tristan Tzara e outros desenvolveram a abordagem que eles chamaram de Dadaísmo. A influência do Futurismo foi forte nas atitudes antiestabelecimento e antitradicionais, nas atividades bizarras, e mesmo no estilo dos manifestos de Tzara. O relatório de Tzara sobre a primeira noite do Dadaísmo poderia ter vindo direto de Marinetti, como o trecho seguinte sugere:

The people protest shout smash windowpanes kill each each demolish fight here come the police interruption. Boxing resu- med: Cubist dance, costumes by Janco, each man his own big drum on his head, noise, Negro music/trdtaget bonooooo oo ooooo (...)³⁴

A parte final desse trecho refere-se a um dos mais importantes interesses tanto dos futuristas como dos dadaístas – "bruitism" ou a *noise music*, uma exploração das qualidades expressivas do som não musical como o dadaísta Richard Huelsenbeck explicou: "a música de qualquer natureza é harmoniosa, artística, uma atividade da razão – mas o *bruitism* é vida".³⁵ Esse interesse no som não musical, de fato, prepara o caminho para os experimentos pivotantes de John Cage, tendo influência maior no teatro experimental posterior e na performance.

Como pioneiro na performance experimental, Cage talvez seja ainda mais conhecido por sua utilização de técnicas de acaso na composição, e aqui também suas inovações foram de certo modo antecipadas pelos dadaístas. Ambos, Dadaísmo e o Surrealismo, estavam interessados em atividade criativa espontânea. Algumas delas envolviam o puro acaso como as colagens criativas de Hans Arp, que usava pedaços de papel que caíam, aleatórios, no chão, os poemas de Tzara, com palavras retiradas de um chapéu ou, mais teatralmente, a tentativa de performance do Dadaísmo, de estimular e incorporar a criação da audiência. Além dessas existiu, ainda, um interesse em revelar e expressar o inconsciente, o que André Breton chamou de "puro automatismo psíquico" em seu manifesto do Surrealismo de 1924. Breton descreveu isso como uma tentativa "de expressar seja verbalmente, por escrito, ou em alguma outra forma, o que realmente vai à mente, ditado pela mente, interrompido pelo controle do inconsciente e não tendo objetivos morais ou estéticos".³⁶

"Relâche", o balé de Francis Picabia, em 1924, demonstrou interação com a audiência, entrelaçando várias performances com a ação principal tais como um bombeiro passando água de um balde para outro e um ajudante atravessando o palco num pequeno automóvel seguindo balões, um *tableaux-vivant* de *Adão e Eva*, de Cranach, cliques de filme e luzes ofuscantes nos olhos da audiência.³⁷ Em sua resenha da produção, Fernand Léger elogiou a obra por ir além dos limites do balé e do *music-hall*: "autor, dançarino, acrobata, tela, palco, todos os meios de 'representar uma performance' são integrados e organizados para alcançar um efeito total".³⁸

Talvez a contribuição mais importante do movimento surrealista para o teatro experimental e a performance tenham sido os escritos

teóricos de Antonin Artaud, que exerceram enorme influência nos anos 1960 e 1970. Em seu livro visionário *O teatro e seu duplo*, Artaud avançou em sua própria e poderosa versão do argumento encontrado na vanguarda do início do século 20, de que o teatro tradicional tinha perdido o contato com o âmago profundo e significante da vida humana por causa de sua ênfase no enredo, na linguagem e nas preocupações intelectuais e psicológicas. A submissão do teatro ao texto escrito precisava acabar e ser substituída por um espetáculo de ação direta, física e objetiva:

Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza incantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio etc.³⁹

Além da influência contínua e significativa do cabaré, durante os anos 1920, a Alemanha contribuiu de maneira importante para o desenvolvimento da teoria e da prática da performance moderna, por meio da obra de uma influente escola de arte, a Bauhaus, a primeira a assumir um estudo sério de performance como uma forma de arte. Oskar Schlemmer foi o líder dessa tarefa, e seus escritos e composições de dança abstrata (mais notadamente o *Triadic Ballet*, de 1922) atraíram a atenção de toda a Europa para as possibilidades composicionais do corpo humano no espaço. Lazlo Moholy-Nagy, outra grande figura da Bauhaus, enfatizou a importância, mas não a centralidade, da figura performática como um dos elementos de contribuição para um trabalho de “teatro total”. Em vez do papel tradicional como “intérprete de um indivíduo literariamente concebido ou tipo, no novo TEATRO DE TOTALIDADE ele usará meios espirituais e físicos à sua disposição DE FORMA PRODUZIDA e a partir de sua própria INICIATIVA, submetendo-os ao processo de ação total”.⁴⁰

As observações de Moholy-Nagy sobre a performance de Bauhaus e de Léger sobre o “*Réclache*” surrealista focalizam pontos comuns e sugerem não apenas a importância das várias vanguardas

dos anos 1920 para a obra da performance recente, mas também algumas maneiras sob as quais essa obra recente teve ênfases muito diferentes. Moholy-Nagy observa que uma das contribuições-chave dessa tradição experimental foi a rejeição do conceito tradicional de performer como intérprete de um texto literário já existente, em favor do performer como criador de um ato ou uma ação. Relacionada intimamente a isso é a mudança, já vista no Futurismo, das ideias de produto para processo, de objeto criado para ato de criação. De quase igual importância foi a quebra dos limites tradicionais – entre as artes plásticas e as performáticas, entre as altas artes do teatro, da música e da pintura e as formas populares como circo, *vaudeville* e variedade, mesmo entre a arte e a vida, no conceito de “brutism”. Por outro lado, como essas duas observações sugerem, muito da tradição de vanguarda que nós vimos seguindo colocou pouca ênfase no performer individual, que é uma preocupação central da performance mais recente. Os futuristas e dadaístas favoreceram formatos de sonho, soltos, sempre carregados de ações simultâneas. Os surrealistas e os artistas *bauhaus* também consideraram o performer individual como um elemento num quadro mais amplo – a performance abstrata como um todo. Uma orientação muito semelhante pode ser encontrada nas teorias *Merzbühne* do dadaísta Kurt Schwitters, que é sempre citado como um dos precursores dos *happenings* e das performances modernos. Schwitters seguiu em sua própria carreira a trajetória sugerida mais tarde por Karprow, na pintura, por meio de colagens, para o tipo de atividade envolvida nos *happenings*, misturando objetos e ações humanas numa fantasmagoria de marcha de roda-livre unindo efeitos de som e luz com máquinas de costura, sapatos, pneus de bicicleta, brocas de dentista e pessoas andando de cabeça para baixo, sobre as mãos, e usando chapéus nos pés.⁴¹

O performer individual foi muito favorecido, na maior contribuição dos EUA para a experimentação variada da performance, no início do século 20, na área da dança. A influência de Isadora Duncan e Loie Fuller sobre o teatro experimental russo do período revolucionário já foi mencionada, mas seu impacto junto ao de Ruth Denis foi igualmente grande na Alemanha e na França, onde as três dançarinas americanas apareceram antes da Primeira Guerra, sendo pioneiras nas abordagens individuais revolucionárias para a arte. Das três, apenas Saint Denis, com

sua parceira Ted Shawn, produziu uma linha maior de sucessores encabeçada por Martha Graham, Doris Humphrey e Charles Weidman, que, durante os anos 1930, definiram essencialmente a “dança moderna”. Nessas dançarinas, o estilo romântico e pessoal de Duncan foi substituído por uma abordagem conscientemente teatral, e também mais preocupada com assuntos abstratos, alegóricos e míticos. A geração seguinte, encabeçada por dançarinos como Erick Hawkins, Katherine Litz, Mirdi Garth e Jack Moore, foi diversificada em sua experimentação, das abstrações frias de Hawkins para o jogo dadaísta e surrealista animado de Litz, mas teve em comum a rejeição de temas gerais e míticos da geração prévia, em favor da clareza e da independência individual. Essa nova ênfase foi notada mais claramente e exerceu maior influência na performance, na obra de Mercê Cunningham, um dançarino importante com Graham, antes de perseguir sua própria direção.

Inimamente ligado a Cunningham está seu colaborador frequente, John Cage, cujas ideias revolucionárias sobre a música e a estética revolucionariam profundamente a experimentação moderna em todas as artes. De fato, Natalie Crohn Schmitt discute, em seu livro de 1990, *Actors and Onlookers: Theater and Twentieth Century Scientific Views of Nature* (Atores e espectadores: o teatro e as visões científicas da natureza no século 20), que, no teatro contemporâneo, a estética tradicional e a visão de mundo representadas por Aristóteles foram substituídas pela de Cage, em si uma reflexão sobre a visão alterada da natureza, sob influência da teoria científica moderna. Central a natureza, sob influência da teoria científica moderna. Central a essa mudança é reconhecer que os “acontecimentos e aqueles que os assistem não estão separados; estão – evento e audiência – juntos na observação; ao invés disso, os dois estão juntos em uma observação”,⁴² um reconhecimento que coloca nova ênfase sobre a experiência fenomenal do performer, o evento de performance e o público, e o interesse recente em sua interação complexa. O manifesto de Cage, de 1937, “The Future of Music” [O futuro da música], começa com uma chamada para a utilização de material cotidiano na performance, que, embora distinto, lembra o brutalismo dos futuristas:

Onde quer que estejamos, o que quer que ouçamos, é ruído. Quando nós o ignoramos, ele nos atrapalha. Quando o ouvimos, achamo-lo fascinante. O som de um caminhão de 50 cavalos de

força estática entre estações. Chuva. Queremos capturar e controlar esses sons, usá-los, não como efeitos de som, mas como sons de efeitos musicais.⁴³

Mais tarde, Cage qualificou até os aspectos “capturar e controlar” dessa preocupação, mudando o controle de várias operações de acaso e captura para a criação de estruturas específicas em torno do material, e não do assunto, para as decisões do artista. Talvez sua obra mais famosa, intitulada *4’32”* (1952), ilustre claramente essa estratégia, pois apresenta um pianista que não toca para uma audiência, por quatro minutos e 33 segundos, durante os quais qualquer coisa que a audiência ouça é considerada “música”.

Um importante acontecimento na dança, paralelo aos experimentos de Cage, estava acontecendo ao mesmo tempo na Costa Oeste dos EUA, com a companhia de dança San Francisco Dancers Workshop, formada, em 1955, por Ann Halprin. Halprin levou adiante os interesses de experimentadores anteriores, como Fuller e Duncan, pela performance de atividades do dia a dia. A utilização que ela faz de ações como andar, comer, banhar-se e tocar em composições de dança tem afinidades claras com o uso feito por Cage de ruídos naturais e artificiais nas composições musicais. Seu interesse no “task-oriented movement” não ficou restrito à música ou às atividades interpretativas,⁴⁴ ajudando a preparar o caminho para os *happenings* e outras atividades de performance dos anos 1960. Halprin também compartilhou do interesse de Cage pela improvisação e pela associação livre, como um meio de se livrar das estratégias organizacionais artísticas convencionais.

Cage e Cunningham encontraram-se em 1938 e começaram a colaborar regularmente nos anos 1940. Em 1948, eles ensinaram e encenaram, no Black Mountain College, um centro para artistas experimentais de todas as áreas, na Carolina do Norte, que tinha sido estabelecido em 1933 e tinha ligações estreitas com o movimento Bauhaus. De volta à Black Mountain, em 1952, Cage e Cunningham, junto com Robert Rauschenberg e outros, produziram um evento sem título que sempre tem sido chamado como modelo para a onda dos *happenings* e eventos de performance relacionados que se espalharam pelo mundo da arte nos anos 1950 e 1960. Em muitos aspectos, esse evento recapitulou muito dos motivos e das práticas da vanguarda interior. Performances, cada uma cronometrada com a segunda,

aconteceram em uma audiência de arena ou em torno dela. Cage proferiu uma palestra dadaísta; filmes foram projetados no teto; Cunningham dançou nas naveas das igrejas, seguido por um cachorro não entusiasmado que foi incorporado entusiasmaticamente à performance. David Tudor, o silencioso e anterior pianista de Cage, passou a água de um balde para o outro, talvez criando das ações do "Relâche".

Esse evento foi tomado como um modelo experimental por Cage, num curso de música experimental que ele começou a ensinar na New School for Social Research, em Nova Iorque, em 1956. Pioneiros da arte de vanguarda dos anos 1960, pintores, músicos, poetas e cineastas encontraram inspiração nessas aulas que ajudaram a criar uma cena de arte muito orientada para a performance. Jim Dine surgiu na abertura da sua Galeria, a Reuben Gallery, em Nova Iorque, com roupa Red Grooms, pintada para uma audiência em Province Town, Rhode Island, 1958. E um artigo de 1959 no *Art News* proclamou que "o que conta não é mais a pintura mas o processo de criação", sendo que o último deveria ser o objeto da atenção da audiência.⁴⁵

Um evento-chave na história da performance moderna foi a apresentação, em 1959, do *18 Happenings in 6 Parts* [18 acontecimentos em 6 partes] de Allan Kaprow, na Reuben Gallery. A primeira demonstração pública estabeleceu o *happening* para o público e a imprensa como uma importante atividade de vanguarda, de modo que uma grande quantidade de obras de performance, durante os anos seguintes, foi caracterizada como *happening*, mesmo quando a maioria dos criadores negaram o termo. A audiência dos *happenings* de Kaprow sentava-se em três salas diferentes, onde testemunhava seis eventos fragmentados, encenados simultaneamente nos três espaços. Os eventos incluíam *slides*, execução de instrumentos musicais, cenas de pose, leitura de notas fragmentadas de um cartaz e artistas pintando em paredes com telas. Durante os meses seguintes, Kaprow e outros criaram um grande número de obras como essas, algumas inteiramente tecnológicas, (como *Snapshots from the City* [Instantâneos da cidade], de Claes Oldenburgo, 1960, que é a paisagem de uma cidade em colagem, com ruas construídas e figuras imóveis em um palco contra uma parede texturizada, luzes piscando e objetos encontrados no chão); outros eventos que envolviam as ações de um único artista, muito mais no estilo

que mais tarde veio a ser pensado como arte de performance, (como *The Smiling Workman* [O trabalhador sorridente], de Jim Dine (1960), no qual Dine, vestido com uma bata vermelha, com as mãos e as faces pintadas de vermelho, bebia tinta dos jarros enquanto pintava a frase "I love what I am..." numa grande tela, antes de despejar a tinta restante sobre a cabeça e atravessar a tela num salto).⁴⁶ Uma convergência semelhante de pintura e corpo muito mais notável foi oferecida em Paris no mesmo ano, quando a obra *Anthropometries of the Blue Period* [Antropometrias do período azul], de Yves Klein, apresentou modelos nus cobertos de tinta azul, pressionando a tela como se fossem pincéis vivos. Em Milão, no ano seguinte, Piero Manzoni foi mais além, convertendo corpos vivos em "autênticas obras de arte", assinando-os como se eles fossem pinturas.

Kaprow preferiu o título *happening* para designar algo como "peça de teatro" ou "performance" porque ele queria que essa atividade fosse considerada como um evento espontâneo, algo que "apenas acontece acontecer".⁴⁷ No entanto, *18 Happenings*, como muitos desses eventos, foi escrito e cuidadosamente ensaiado. Sua distância real da arte tradicional não estava realmente em sua espontaneidade, mas no tipo de material que usava e em sua forma de apresentação. Em sua definição de *happening*, Michael Kirby observa que ele é uma "forma de teatro composta propositalmente", mas na qual "elementos alóxicos diversos, incluindo execução 'non-matrixed', são organizados numa estrutura compartimentada".⁴⁸ "Non-Matrixed" contrasta tais atividades com o teatro tradicional, onde os atores encenam numa "Matrix" fornecida por um personagem ficcional e os circundantes. Um ato em um *happening*, como o movimento *task-oriented* de Halprin, é feito sem esse cenário imaginário. Nos termos de Aler, procura-se o puramente performático, removido do referencial. A "estrutura compartimentada" relaciona-se a esse conceito; cada ato individual dentro de um *happening* existe por si mesmo, é compartimentado, e não contribui para nenhum sentido total.

Os estudiosos e historiadores do teatro naturalmente tendem a colocar os *happenings* e a arte de performance recente na tradição da vanguarda teatral, voltando-se, como temos feito, para o Futurismo, o Dadaísmo e o Surrealismo. É importante lembrar, entretanto, que esses três últimos movimentos foram realmente movimentos em outras artes, organizados por artistas não do teatro, que se deslocaram para a performance. O mesmo é verdadeiro

para o *happening* e, de fato, Kaprow traça a evolução histórica dele não por meio dessas performances de vanguarda, mas por meio da pintura moderna. As colagens cubistas, ele sugere, atacam harmonias clássicas introduzindo justaposições “irracionais” ou não harmônicas, e “facilmente abriam um caminho para o infinito”, introduzindo material estranho na pintura.

Simplificando a história da evolução num *flashback*, isso foi o que aconteceu: os pedaços de papel anelados surgidos da tela foram removidos da superfície para existirem por si só, tornaram-se mais sólidos ao se transformar em outros materiais e, entendendo-se além, para dentro do quarto, encheram-no inteiramente.⁴⁸

Assim, a tela evoluiu por meio da colagem para coleções e meio-ambientes. Como os meio-ambientes se tornaram mais complexos e como as atividades dos participantes deles (espectadores e performers) se tornaram mais reguladas e estruturadas, os meio-ambientes se transformaram em *happenings*.

De fato, Kaprow deplorava a “aura teatral” que começou a envolver os *happenings* logo que uma audiência aparecia, uma aura que sugeria uma vanguarda “crua” ou o mundo de performance popular de “atos de boates, *shows* de rua, brigas de galo, *bunkhouse skits*”⁴⁹ em vez de “arte ou mesmo atividade proposital”.⁵¹ Para combater isso, Kaprow sugeriu um número de diretrizes, dentre elas conservar fluida e talvez indistinta a linha entre arte e vida, procurando temas inteiramente fora do teatro ou de outras artes, usando muitos locais diferentes e um tempo descontinuo para evitar a sensação de uma “ocasião” teatral, executando os *happenings* apenas uma vez, e eliminando inteiramente a audiência passiva tradicional.⁵²

Reconhecendo o desejo de Kaprow, de restringir a aplicação burguesa do termo “happening” a todas as espécies de performance experimental, Richard Kostelanetz propôs um rótulo mais abrangente: *The Theater of Mixed Means* [Teatro de meios mistos], num livro de 1968 com esse título. Performances desse tipo, diz Kostelanetz, num resumo subsequente,

diferem do drama convencional por tirar a ênfase da linguagem verbal, senão evitá-la completamente, para evidenciar tais meios de apresentação como som e luz, objetos e cenário, e/ou

o movimento das pessoas e dos *props* sempre além das novas tecnologias de cinema, fita gravada, sistemas de amplificação, rádio e circuito fechado de televisão.⁵³

Kostelanetz divide tal atividade em quatro gêneros: *happenings* puros, *happenings* no palco, ambientes cinéticos e performances no palco. “*Happenings* puros” são estruturados frouxamente, encorajam a improvisação, tendem a envolver a audiência, e são raramente encenados, se o forem, em espaços tradicionais. Incluídos nessa categoria estão os “eventos” privados, um gênero favorecido particularmente pelo movimento pós-Dadaísmo, o *Fluxus*, que ganhou a maior atenção na Alemanha e nos EUA. *Fluxus* era um grupo de editores e performers associados ligeiramente, muitos dos quais estudaram com John Cage. Eles produziram uma das primeiras coleções de arte de performance, a arte conceitual, as estruturas de evento, e um material semelhante simplesmente chamado de *An Anthology* [Uma antologia], em 1963.⁵⁴ Provavelmente, o artista de performance mais conhecido e associado ao *Fluxus* foi o alemão Joseph Beuys, um escultor que se dedicou a eventos de ação simbolicamente transformados e muitas vezes fisicamente marcados, executados por ele mesmo.

Os “*happenings* no palco” de Kostelanetz são eventos mais controlados, que ocorrem dentro de um espaço fixado, muitas vezes um palco de teatro, por exemplo, o *Variations V*, de 1965, de Cage e Cunningham, com um palco cheio de mastros verticais que geravam sons eletrônicos quando os dançarinos se aproximavam deles. O desenvolvimento da “New Dance” durante os anos 1960, que se apoiava em fontes como Halprin, Cage e Cunningham, Kaprow e *Fluxus*, produziu parte do mais memorável trabalho dessa espécie. Centrais a essa atividade foram os concertos do Judson Dance Group, em que artistas emergentes como Yvonne Rainer, Simone Forti, Meredith Monk e Carolee Schneemann experimentaram a composição de acaso, movimento de não dança e espetáculos de multidídia. “Kinetic-Environments”, de acordo com Kostelanetz, criaram “um campo fechado constante intrinsecamente interminável de atividade multissensorial ao qual os espectadores podem dar continuidade em seu próprio passo”. Finalmente, a “performance no palco” se assemeiou ao teatro tradicional com menos ênfase na fala e mais na “mixed-mídia”.⁵⁵ Exemplos do tipo “*happenings* no palco” incluem

(a) o teatro de vanguarda recente, cujos representantes eram o teatro vivo, Robert Wilson, Richard Foreman e o grupo Wooster e (b) o teatro de dança moderno, com Meredith Monk, Pina Bausch e Maguy Marin. Timothy Wiles, procurando um termo descritivo para caracterizar essa última atividade não tradicional, sugeriu “teatro de performance”, reconhecendo, como Kostelanetz, que essa espécie de evento de teatro “encontra seu significado e seu ser na performance e não na encapulsulação literária”.⁵⁶

Assim, ao longo dos anos 1960, várias correntes das artes visuais, (principalmente da pintura e da escultura) da dança e da música experimental, das tradições do teatro de vanguarda assim como do mundo evolutivo da música e da tecnologia moderna, combinadas para oferecer uma mistura extremamente variada de atividade artística, muitas das quais centradas em Nova Iorque, que enfatizavam presença física, efeitos e ações, constantemente testaram os limites da arte e da vida, e rejeitaram a unidade e a coerência da arte tradicional tanto quanto da narrativa, do psicologismo e da referencialidade do teatro tradicional. Embora algumas dessas atividades tenham sido referidas como “performances”, esse não era o termo comumente usado para descrevê-las. Alguns experimentadores, como Kaprow, rejeitaram o termo por estar intimamente associado ao teatro tradicional. Os termos “performance” e “arte de performance” somente começaram a ser amplamente utilizados depois de 1970, para descrever muito do trabalho experimental da nova década, que, embora expressasse novas preocupações e tomasse novas direções, retirou muito de suas inspirações e seus métodos da mistura experimental complexa dos anos 1960.

A ARTE DA PERFORMANCE

A performance e a arte de performance emergiram durante os anos 1970 e 1980 como atividades culturais relevantes nos EUA assim como na Europa Ocidental e no Japão. Tais atividades provaram ser tão complexas e variadas, e tão populares quanto ao público e à mídia, que, como o pós-modernismo (como um produto da mesma cultura histórica), a sua própria popularidade as fez difícil de se definir. Neste capítulo, faremos uma discussão dos parâmetros gerais desse campo difuso, de algumas de suas mais proeminentes características e seus praticantes. Talvez seja melhor começar pelo início dos anos 1970, quando os termos “performance” e “arte de performance” vieram à tona na comunidade artística americana, e ver que preocupações no mundo da arte encorajaram tais atividades e quais interesses e necessidades dos teóricos do teatro encorajaram especulações críticas sobre elas.

Como a arte de performance desenvolveu-se durante os anos 1970 e 1980 tomando-se sempre mais variada em suas manifestações e movendo-se, senão para a corrente principal da cultura contemporânea, pelo menos para a consciência pública em geral, sua relação com os muitos artistas tradicionais da cultura popular, como o palhaço, o malabarista, o monologista e o comediante *stand-up* tornou-se mais clara. Nos anos 1970, entretanto, a arte de performance foi, como nas performances de cabaré anteriores, as noites futuristas ou exibições dadaístas, criada para uma comunidade artística muito limitada. O que ela tinha em comum com esses e outros movimentos experimentais, no teatro e na dança, no século 20, foi o interesse em desenvolver as qualidades expressivas do corpo, especialmente em oposição ao pensamento

e à fala discursiva e lógica, e em celebrar a forma e o processo em vez do conteúdo e do produto.

A vanguarda europeia, especialmente a do início do século 20, promoveu um *background* e uma linhagem para a arte de performance mais antiga e, em certos casos, essa vanguarda até propiciou uma inspiração direta por meio dos artistas europeus que trouxeram tais preocupações experimentais para os EUA durante os anos 1930 e 1940. As maiores fundações para a obra de performance em Nova Iorque e Califórnia, nos anos 1970, surgiram, em primeiro lugar, não a partir do trabalho de teatro experimental, mas a partir de noxas abordagens às artes visuais (como *environments*, *happenings*, arte viva e arte conceitual) e à dança (por inovadores como Ann Halprin, Simone Forti e Yvonne Rainer).

Quando a performance apareceu como um fenômeno artístico por volta de 1970, teve uma relação próxima mas ambígua com a forma experimental popular então chamada de “arte conceitual”. O termo deriva de uma definição de 1913, de Marcel Duchamp, que mostra o artista como aquele que seleciona material ou experiência para a consideração estética, em vez de formar algo a partir das matérias-primas tradicionais da arte. Essa abordagem levou primeiro à exibição de objetos já existentes, os *ready-mades*, e finalmente a uma consideração de atividades da vida real como arte. Mesmo esses artistas conceituais, que trabalharam em algo próximo a tradicionais superfícies pintadas, como Jasper Johns com suas colagens ou David Hockney com suas fotomontagens, chamaram a atenção, em suas obras, para o processo de criação e percepção. Obras como os *tableaux* de Edward Kienholz, as abstrações de *mixed media* de Judy Pfaff, ou as incômodas reações de ícones de estereótipos raciais descobertos e apresentados por Beth Saar se distanciaram de suas superfícies para mostrar seu espaço significante físico e psíquico no mundo externo. *Artistas da escala ambiental*¹ como Robert Rauschenberg ou Christo estenderam a arte do conceito para meios naturais e humanos a fim de fazer afirmações sociais e políticas ou alterar percepções convencionais dos lugares focados por seu trabalho. Finalmente, certos artistas, como Kaporow nos EUA, Gilbert e George na Inglaterra e Joseph Beuys na Alemanha, seguiram Duchamp ao estender o interesse pelo processo, pela percepção e pela revelação de material já existente às atividades do corpo humano como parte

do meio ambiente encontrado ou construído. No início dos anos 1970, esse trabalho começou a ser considerado não apenas como um tipo de arte conceitual, mas também como uma abordagem em si mesma, para a qual os termos “Body Art” e “Performance Art” se aplicam.

Em suas primeiras manifestações, a arte de performance foi sempre e largamente muito preocupada com as “Body Works”. A revista *Avantgarde*, da Califórnia, em primeiro número (1970), ofereceu um resumo de “Body Works” recentes: “chamados de ações, eventos, performances, eventos e coisas, as obras apresentam atividades físicas, funções ordinárias do corpo e outras manifestações comuns e não comuns de musicalidade. O corpo do artista torna-se o sujeito e o objeto da obra.”² Nela, a obra em que o corpo do artista torna-se o sujeito de acordo com um artigo do ano seguinte no *Arts Magazine*, “o verbo e o sujeito se tornaram um” e “o equipamento para sentimento é automaticamente o mesmo equipamento para ação”.³

Em 1921, Bruce Nauman foi um dos primeiros artistas de corpo a ditar a moda, mas muitos cronistas do movimento sugeriram, a partir do ato de Marcel Duchamp, ter uma estrela raspada na parte de trás da cabeça.⁴ Naumann começou a fazer, no meio dos anos 1960, fitas de vídeo de partes de seu corpo e fitas de áudio de seus sons, transformando em elenco as partes de seu corpo e manipulando-as ou movendo-as por meio de uma série de gestos repetidos. Mais tarde, ele criou a performance *environment*,⁵ exigindo que os participantes seguissem um conjunto de ações cuidadosamente controladas.

Quase todo tipo de atividade física foi explorada pelos artistas do corpo dos anos 1970. Alguns, copiando Kaporow, simplesmente ofereciam exemplos de “atividade em tempo real” – andar, dormir, comer e beber, cozinhar – apresentadas diretamente ou com uma parte de jogo, como no primeiro grande evento de Tom Marioni, uma festa de cerveja no Oakland Museum, em 1969, que teve um título com gosto de dadaísmo, *The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art* [O ato de beber cerveja com os amigos é a mais alta forma de arte]. No ano seguinte, Marioni fundou o museu de arte conceitual em São Francisco, um centro importante para experimentações como essa. A área da baía de São Francisco tornou-se, por algum tempo, o centro da “Life Art”,

abrigando enquadramento, intensificação ou ostentação de atividades do dia a dia. Bonnie Sherk executou tais ações, como *Sitting Still* (sentado quieto) (1970) e *Public Lunch* [Almoço público] (1971), em lugares improváveis e colocou uma estrutura performática em torno de certas atividades como um pequeno pedido (num restaurante) no Andy's Donuts, no Cleaning the Gridlle (1973). Howard Friedl, treinado como escultor, adicionou recursos de estrutura em torno de uma partida de luta livre, um jogo de *baseball* e uma lição de *golf*. Em 1973 Linda Montano e Marioni passaram três dias algemados um ao outro para "alcançarem uma compreensão maior dos modelos de comportamento habituais".⁶

Uma parte interessante da performance do início dos anos 1970, entretanto, e certamente a que atraiu a maior atenção da mídia e do público em geral foram as peças que ultrapassaram a atividade cotidiana para forçar o corpo a seu extremo ou mesmo submetê-lo a considerável risco ou dor. Os artistas mais associados a obras desse tipo foram Chris Burden e Vito Acconci. A primeira grande peça de performance de Chris Burden, *Five-Day Locker Piece* [Peça de cinco dias no armário] (1971), confinou-o a um pequeno armário de 2 x 2 x 3 pés, numa galeria de arte de um *campus*, que lembrou uma caixa de confinamento semelhante à desenvolvida por Beuys com o *Fluxus* em 1965. Para seu *Shoo*, em 1971, um amigo atirou em seu braço com um rifle, fascinando a mídia nacional. Durante vários anos posteriores, ele brincou com eletrocução, enforcamento, incêndio e uma variedade de objetos agudos, rasgando sua carne. Dois temas percorreram suas muitas entrevistas a respeito dessas peças. Um deles é que estava tentando usar situações extremas de corpo para induzir certos estados mentais. "A parte violenta não era realmente importante", ele disse em 1978, "era apenas o x da questão para fazer todo o estofamento acontecer".⁷

O outro tema é que tais atos compartilharam a realidade, em vez do mundo do teatro mais ilusório e "piegas". "Parece que a arte ruim é o teatro", Burden disse em 1973, "ser alvejado é real (...) não há elemento de fingimento ou engano nele".⁸ Depois de 1975, Burden afastou-se de obras que lidavam com seu próprio corpo, mas a preocupação com a violência e as estruturas de poder continuaram a estar presentes em sua obra posterior, como em *Samson* [Sansão] (1985), na Galeria de Arte de Seattle, onde

o tomiquete da soleira era montado com duas toras de madeira falsas, de modo que, quando as pessoas passassem, a frente do edifício desmoronaria.

Os discursos do corpo⁹ de Acconci, mostrados em Nova Iorque enquanto Burden estava trabalhando inicialmente na Califórnia, foram altamente influenciados pela ideia de campos de força, descrita no *The Principles of Topological Psychology* [Os princípios da psicologia topológica, por Kurt Lewin].¹⁰ Cada uma das obras de Acconci era então envolvida com o "iniciar de um campo no qual a audiência se posicionava, de maneira a se tornar parte do que eu estava fazendo (...) ela se tornava parte do espaço físico no qual eu me movia".¹¹ Como Burden, Acconci executou certo número de peças perigosas que rejeitavam violentamente a ilusão tradicional do teatro. Mas a maioria delas era menos espetacular e, em algumas, ele não era fisicamente visível, como no notável *Seedbed* (1971), no qual ele se masturbava de baixo de uma rampa sobre a qual a audiência da galeria caminhava.

Enquanto artistas e críticos lutavam para definir o novo gênero de performance, e traçar limites dos quais os artistas individuais, como era de se esperar, estavam sempre escapando, o teatro foi provavelmente o "outro" mais comum contra o qual a nova arte poderia ser definida. Em Washington, em 1975, Kaprow encabeçou um painel sobre "performance e artes", que incluía Acconci, Yvonne Rainer e Joan Jonas, cujas obras de performance incorporaram elementos das cerimônias dos nativos americanos Zuni e Hopi, da costa do Pacífico. Na tentativa de definir "performance", esse painel observou que o espaço utilizado na performance "é, na maioria das vezes, mais um espaço de trabalho do que um cenário teatral formal" e que os artistas de performance inicialmente evitavam "a estrutura dramática e a dinâmica psicológica do teatro tradicional e da dança" para focar "as atividades de movimento e de presença do corpo".¹² Essa orientação certamente se espalhou na obra de performance do início dos anos 1970, especialmente devido à influência de Kaprow, dos *happenings* e do *background* da arte visual da maioria dos praticantes principais. A influência do teatro não foi, entretanto, tão facilmente negada. A própria presença de uma audiência assistindo a uma ação, embora neutra ou "non-matrixed" e apresentada em qualquer espaço não convencional, inevitavelmente reunia associações com o teatro.

Além de tudo, mesmo quando a performance emergiu como um gênero distinto, no início dos anos 1970, muitos de seus praticantes utilizaram recursos teatrais. A despeito da grande quantidade de prática experimental desse período, é possível agrupar essas performances mais “teatrais” em dois tipos gerais, que permaneceram ligeiramente diferentes ao longo dos anos 1970, até que se juntaram no que foi considerado como a emergência da arte da performance na consciência cultural principal, *United States*, de Laurie Anderson, em 1980, (veja a discussão mais adiante neste capítulo). De um lado, havia a performance como ela era, em grande parte desenvolvida na Califórnia e em Nova Iorque – a obra de um único artista frequentemente usando material da vida cotidiana e raramente fazendo o papel de um personagem convencional, enfatizando as atividades do corpo no tempo e no espaço, em algumas vezes enquadrando o comportamento natural, noutras vezes expondo as habilidades físicas virtuosísticas ou as exigências físicas extremamente desgastantes, e se voltando gradualmente em direção a explorações autobiográficas. Por outro lado, houve uma tradição nem sempre designada como performance mesmo depois de 1980, mas geralmente incluída em tal trabalho, de espetáculos mais elaborados não baseados no corpo ou na psiquê do artista individual, mas dedicada à exibição de imagens não literárias visuais e orais, sempre envolvendo espetáculo, tecnologia e *mixed-media*. Ambas as abordagens eram usualmente realizadas fora dos espaços tradicionais do teatro, mas a performance de uma pessoa tendia a favorecer os locais “artísticos” como as galerias, enquanto os espetáculos maiores procuravam uma quantidade maior de espaços de performance, dentro e fora de casa. Uma parte importante dessa última atividade veio a ser conhecida como “site-specific” ou “environmental”.

No fim dos anos 1960 e início dos 1970, esses espetáculos orientados para a imagem foram reconhecidos como representantes de uma área importante de experimentação de vanguarda, e embora lhes fossem dados vários rótulos, a “performance” não estava entre eles.¹³ Em 1968, Richard Kostelanetz deu o título de “teatro de meios mistos” às novas obras, que rejeitavam a ênfase verbal e narratológica do teatro tradicional, “para enfatizar meios representacionais tais como som e luz, objetos e cenário, e/ou o movimento de pessoas e *props* sempre agregados às mais novas tecnologias do cinema, da fita de gravar, dos sistemas de

amplificação, do rádio e da televisão de circuito interno”.¹⁴ Em 1977, Bonni Marranca cunhou o termo “teatro de imagens” para descrever essa mesma abordagem – obras que rejeitavam enredo tradicional, personagem, cenário e especialmente a linguagem para enfatizar o processo, a percepção, a manipulação de tempo e espaço e os *tableaux* para criar uma nova linguagem do palco, uma gramática visual “escrita” em códigos perceptuais fechados.¹⁵

Kostelanetz e Marranca seguiram a tradição desse novo teatro oral e visual de volta a uma herança mista de vanguardas teatrais e artísticas – a nova dança, o cinema, a estética de Cage, a cultura popular, a pintura experimental, o *happening*, os *ismos* artísticos do início do século 20. A essa lista eclética, pode-se adicionar a própria arte de performance inicial, já que muitos dos mais influentes praticantes dela, como Laurie Anderson e Robert Wilson, começaram como artistas de performance trabalhando com meios muito simples.

Contemporaneamente, com o desenvolvimento do *happening* e da arte de performance anterior nos EUA, um número significativo de grupos na Europa estão experimentando o trabalho de performance, enfatizando imagens visuais em vez do corpo, muitos dos quais apresentam-se ao ar livre, e muitas vezes com interesse particular em engenhocas mecânicas esquisitas do tipo das de Rube Goldberg. Os artistas de performance britânicos tiveram a liderança em tal trabalho em meados dos anos 1960, sob a influência combinada dos *happenings* americanos, um renovado interesse pelo Dadaísmo e por outros experimentos de teatro de vanguarda e a tradição anárquica da comédia britânica. O *Show do Povo*, fundado por Jeff Nuttall em 1965 e caracterizado pelo historiador de teatro alternativo, Sandy Craig, não apenas como “o grupo de arte de performance mais antigo e mais influente da Inglaterra” (1980), mas também como “o teatro britânico dos pós-dadaístas”,¹⁶ introduziu para sua audiência um novo tipo de experiência aberta, oferecendo colagens de atmosferas, disposições e imagens perturbadoras, unidas em volta de um tema central. A despeito de seu título e de sua formação no ano revolucionário de 1968, o *The Welfare State*, pelo menos em seus primeiros anos, não era abertamente político, mas operava num espírito muito mais próximo do *Show do Povo* carnavalesco. O manifesto do *The Welfare State* de 1972 declarou, dentre seus objetivos:

Criar imagens, inventar rituais, realizar cerimônias, objetivar o imprevisível, estabelecer e criar atmosfera para pessoas, situações, tempos e lugares especiais. Na terminologia corrente, nós fundimos arte, teatro e estilo de vida, mas objetivamos fazer tais categorias e a definição de um papel em si mesmo obsoleto.¹⁷

Mais formalístico foi o “Teatro dos erros”, fundado em 1974 por Anthony Howell, anteriormente membro do Royal Ballet, que, sob a influência de Artaud, do drama Nô e de experimentos recentes na pintura e na escultura, iniciou uma oficina de arte de performance para explorar a negligenciada “arte da ação, a arte do que o povo faz”.¹⁸

Nos EUA e no continente europeu em geral, os primeiros artistas da performance moderna tendiam a enfatizar seu passado artístico e a rejeitar qualquer conexão com a performance popular, mas muitos artistas britânicos de performance, desde o início, incorporaram conscientemente em seus experimentos o material da mímica de rua, dos atos dos palhaços, do *vaudeville* tradicional e do burlesco – certos artistas se especializaram neste material não obstante a consciência teórica ou de vanguarda que deu a ele novo contexto e nova orientação. O desejo britânico de misturar entretenimento popular com experimentação artística pôde ser visto na popularidade de tais grupos como o World’s First Pose Band, fundado em Londres em 1972, que reviviu a tradição popular do quadro vivo do século 19 para apresentar noites de quadros extremamente engraçadas, a maioria delas criticando ou imitando as pretensões da arte corrente no mundo e da sociedade da arte atual.

Durante esse mesmo período, os britânicos receberam com entusiasmo um grupo de performance experimental de Paris, Grand Magique Circus (O Grande Circo Mágico), de Jérôme Savary. Ele foi um importante pioneiro internacional na mistura de entretenimento de variedade com espetáculo físico e na utilização de locais não convencionais que viriam a ser associados com o teatro “site-specific”. Numa entrevista de 1970, no *The Drama Review*, Savary disse: “Eu acredito firmemente em mágica, na criação de atmosfera. Para reviver coisas, nós usamos no teatro fogo real, fumaça de todos os tipos e cores, fogos de artifício e animais. Algumas vezes nós usamos uma pequena árvore ou uma cadeira, mas zombeteiramente.” Savary condenou a vanguarda corrente

como muito intelectual (de fato a vanguarda francesa nunca teve muito respeito por Savary). Ele procurou, como alternativa, um público geral amplo, com *background* na televisão e no cinema e aberto a “formas visuais de entretenimento”.¹⁹

Depois que a trupe de Savary visitou a Inglaterra, no início dos anos 1970, sugerindo possibilidades de vanguarda para tal entretenimento, as habilidades de circo, a música ao vivo e as mudanças de variedade foram desenvolvidas por um grande número de organizações mais novas da performance britânica, como Incubus e Kaboodle, e por grupos feministas como Beryl, The Perils e Cunning Stunts. Tais grupos se tornaram conhecidos coletivamente como “Performance Art Vaudevillians”. Um interesse semelhante desenvolveu-se mais tarde, nos EUA, onde um grupo muito eclético, a maioria de performers artistas solo referidos como os “New Vaudevillians”, tornaram-se, durante os anos 1980, alguns dos performers experimentais com maior publicidade no país.

Espectáculos ao ar livre em larga escala, freqüentemente usando fogos de artifício, vestuário e propriedades elaboradas, e produzidos em uma infinita variedade de locais construídos e naturais, tornaram-se uma especialidade da companhia britânica Welfare State, durante os anos 1970 e ao longo da década seguinte; foi o maior exemplo de performance experimental tanto na Europa como nos EUA. Warner von Wely, que trabalhou com o Welfare State por três anos, baseou-se nessa inspiração para encontrar Dogtroep, a principal companhia de teatro ao ar livre na Holanda, que apresentou em casa, na Europa e nos EUA, uma performance inovadora envolvendo imagens visuais elaboradas, construções mecânicas bizarras e fogos de artifício. O objetivo, diz Von Wely, “é criar imagens herméticas, ambíguas às quais se pode aferir significados, mas que não tenham nenhum significado por si mesmas (...) a estrutura dramática é um pretexto para mostrar as imagens”.²⁰ Outra companhia orientada para a imagem, que representou numa grande variedade de espaços não teatrais na Inglaterra, e que também descendeu do Welfare State, foi a International Outlaw University (IOU), estabelecida em 1976.

Os anos 1980 também viram o desenvolvimento de certos artistas e grupos nos EUA, especializados em espetáculos multimídia “site-specific” com enorme elenco e equipe. Na Califórnia,

Lin Hixson reuniu enormes “environments” como cenários de filme, com corsos e coros no estilo da comédia musical. Seu livro *Hey John, Did You Take the Camino Far?* [Ei, John, você tomou o caminho?], de 1984, ocupou o depósito das docas de um edifício industrial em Los Angeles, mas os números de dança e canção, os movimentos de suas gangs de adolescentes e seus carros espalhados pelas ruas adjacentes romperam a divisão entre a performance e a cidade. Em 1985, Anne Hamburger fundou o En Garde Arts, em Nova Iorque, que produziu uma quantidade impressionante de eventos “site-specific” em locais de toda a cidade. Dentre os mais ambiciosos, estava o *Father was a Peculiar Man* [Papai era um homem peculiar], de Reza Abdoh, de 1990, uma série de meditações visuais e orais sobre *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, e sobre a cultura popular da América dos anos 1950 e 1960, encenada por sessenta atores e músicos, numa área de quatro quarteirões de ruas e depósitos no local de venda de carne de Nova Iorque.

Numa sessão especial dedicada à arte de performance, em *Artweek* em 1990, Jacki Apple mostrou como a orientação da performance tinha mudado em sua primeira década:

Nos anos 70, a arte de performance era inicialmente uma forma de arte visual baseada no tempo na qual o texto estava a serviço da imagem; no início dos anos 80, a arte de performance tinha mudado para uma obra baseada no movimento, com o artista da performance como coreógrafo. A colaboração interdisciplinar e o “espetáculo” influenciado pela TV e por outros modos de entretenimento popular, como a nova obra de Lin Hixson, deu o tom para a nova década.²¹

Muitos desses novos “espetáculos”, como vimos, continuaram a orientação antiteatro da performance inicial, procurando espaços não teatrais para seu desenvolvimento, mas a despeito da visibilidade e da popularidade das performances elaboradas “site-specific”, especialmente na Europa, as exigências técnicas de tal obra encorajaram alguns dos mais conhecidos performers de imagem e *mixed média* a apresentar a maioria de seu trabalho em espaços de teatro mais convencionais. Isso é verdade para os três artistas discutidos no livro de Marranca como os praticantes principais do *Theater of Images* [Teatro de imagens] – Richard

Foreman, Lee Breuer e Robert Wilson. Desses três, *The Ontological-Hysteric Theater* [O teatro histórico ontológico] de Foreman tem sido mais consistentemente desenvolvido em pequenos espaços de performance experimental, mas esses estão cheios de material visual e oral elaborado que caracteriza a obra de Foreman – quadro, uma mistura de objetos estranhos, rasunchos, fragmentos de palavras e sentenças, todas as espécies de recursos que enquadram e que indicam, como caixas, janelas, molduras e barbantes, gravações, efeitos sonoros estranhos, movimentos repetidos – tudo contribuindo para um rico empilhamento que chama a atenção continuamente para a construtividade da obra de Foreman e para seu próprio processo de recepção. Breuer e Mabou Mines trabalharam com uma narrativa mais convencional, embora apresentassem, em estilo colorido, poses enfatizadas, movimento, jogos de palavras visuais e incorporação de ecos visuais e orais, a partir de uma grande quantidade de cultura popular. A maioria da obra de Breuer, assim como a de Foreman, foi apresentada em exposições experimentais modestas; mas um espetáculo de sua época em progresso, *The Warrior Ant*, [A formiga guerreira], foi apresentado na Academia de Música de Brooklyn, um grande centro de performance. Ele tirou vantagem das facilidades lá disponíveis, com grande número de bandas e companhia de dança étnicas, desfiles de rua, bonecos enormes e pequenos.

A Academia Brooklyn também tem sido considerada o melhor local dos EUA para os realizadores mais conhecidos de espetáculos de imagem: Robert Wilson, cuja maior obra, *The Life and Times of Sigmund Freud* [A vida e os tempos de Sigmund Freud] estreou nesse local no fim de 1969. Wilson começou como um artista de performance, dançarino e desenhista nos anos 1960, grandemente influenciado pelo *happening* e pela obra de performance inicial daquele período. O seu *Sigmund Freud* foi imediatamente reconhecido com uma nova abordagem significativa na performance experimental, especialmente por leitores simpáticos como Richard Foreman, que escreveu no *Village Voice*:

Wilson pertence a um pequeno grupo de artistas que parece ter aplicado uma estética muito diferente ao teatro – algo atual entre pintores, músicos, dançarinos e cineastas avançados – uma estética não manipuladora que verta a arte criar uma espécie de

campo dentro do qual o espectador pode se examinar (como receptor) em relação às descobertas que o artista fez dentro de seu meio (...) Corpos e pessoas emergiram como os objetos impenetráveis (sagrados), que eles realmente são, ao invés das ferramentas virtuosas usuais usadas para projetar sentidos e energias pré-determinadas de algumas peças.²²

As óperas visuais de Wilson, nos anos 1970, especialmente *Deadman Glance* [O olhar do surdo] (1970), o espetáculo de 168-horas *KA MOUNTAIN AND GUARDENIA TERRACE* no festival de Shirz no Irã, em 1972, *A Letter for Queen Victoria* [Uma carta para a rainha Vitória] (1974) e *Einstein on the Beach* [Einstein na praia], em 1976, estabeleceram-no como um dos principais artistas de teatro experimental dessa geração, posição que ele ainda mantém. Sua manipulação de espaço e tempo, sua fusão das artes de performance e das artes visuais e orais, sua utilização das causalidades e das técnicas de colagem na construção, o uso que faz da linguagem para o som e a evocação, em vez de um sentido discursivo, tudo isso mostra sua relação estreita com a obra experimental inicial em teatro, música, artes visuais e dança. Comentando *Einstein on the Beach* [Einstein na praia], Wilson diz: "Você não precisa pensar na história, porque não há. Você não precisa ouvir as palavras, porque elas não significam nada. Você apenas aproveita o cenário, os arranjos arquitetônicos no tempo e no espaço, a música, os sentimentos que eles evocam. Escute os quadros."²³ Entre 1973 e 1980, Wilson criou pelo menos um projeto por ano com Christopher Knowles, um adolescente com distúrbios cerebrais, cujas abordagens não convencionais de percepção, linguagem e performance forneceram importante fonte de inspiração para ele e seu teatro, refletido especialmente na estrutura e no uso da linguagem em *A Letter for Queen Victoria* e *The \$ Value of Man* [O valor \$ do homem] (1975).

Espectáculos de performance e de mídia mista baseados no teatro apareceram, como parte altamente visível da cena da performance experimental em muitos centros de teatro fora dos EUA, também nesse período. Wilson começou estreando a maioria de suas obras de grande porte no exterior, particularmente na Alemanha, inspirando muitos jovens artistas europeus e japoneses (partes do projeto internacional monumental de Wilson, *o the CIVIL wars* (1984) foram desenvolvidas em EUA, Holanda, Alemanha,

Itália e Japão). As obras do tipo da de Wilson tornaram-se uma parte tão importante da cena experimental italiana que foram consideradas um novo gênero, o "Nuova Spettacolarità" [Novas espetacularidades] ou o "Media Theater" [Teatro da mídia]. Os espetáculos visuais de Jan Fabre, na Bélgica, como *The Power of Theatrical Madness* [O poder da loucura teatral] (1986), os da visceral Companhia *Fura dels Baus*, na Espanha, que atrorizou audiências internacionais com o seu *Suz'o/Suz* (1990), ou os do franco-canadense Robert Lepage, em performances como *Needles and Opium* [Aguilhas e ópio] (1992), ampliaram, imaginativa e internacionalmente, esse tipo de performance.

Alguns coreógrafos importantes dos anos 1970 e 1980 trabalharam em direções semelhantes. Mesmo Wilson trabalhou com dançarinos e coreógrafos importantes (com Lucinda Childs e Andrew deGroat, em *Einstein on the Beach*, por exemplo). Outros coreógrafos contemporâneos desenvolveram várias combinações de dança, teatro e arte de performance. Dentre eles estão: Martha Clarke, nos EUA, cujo *Garden of Earthly Delights* [Jardim das delícias terrenas] e *Vienna: Lusthaus* [Viena: pavilhão do prazer] (1986) foram os maiores eventos de dança e performance desse período; e Maguy Marin, na França, que se baseou em fontes espanholas e surrealistas assim como na obra de Samuel Beckett em peças como *My B* (1981). O teatro de dança moderno (*Tanztheater*) tornou-se importante particularmente na Alemanha, conduzido pela obra de Pina Bausch, cujo uso de violência sexual e choque, como em seu *Bluboard* [Barbazull], de 1984, contribuiu para sua associação com o Expressionismo alemão. Ela também tem muito em comum, visualmente, com as óperas visuais mais abstratas e frias de Robert Wilson em seu amor pelas obras em larga escala com seqüências hipnóticas e arredores físicos monumentais como o palco inundado e seus hipopótamos errantes em *Arien* (1984).

Enquanto a performance multimídia e orientada para a imagem estava desenvolvendo espetáculos visuais elaborados e explorações de espaço, tempo e percepção representados pelas óperas de Wilson, as produções histórico-ontológicas de Foreman, a *site-specific* e a dança teatro e as exibições de mídia mista na Europa e nos EUA, a performance individualmente orientada em pequena escala diminuiu, em termos de interesse ou popularidade, mas continuou a mudar em termos de espécie. A arte do corpo,

especialmente o tipo de exposição que enfatizava a fisicalidade do corpo, representada por Burden ou Acconci, foi trocada por outras espécies de exibição. Um grande número de artistas de performance na Grã-Bretanha tomou literalmente o conceito de transformar seus corpos em arte por meio de pintura do corpo, da face e do vestuário. Os mais conhecidos internacionalmente foram Gilbert e George, cuja primeira “escultura cantante”, *Underneath the Arches* [Sob os arcos] (1969), apresentou-os com temas e faces pintadas de dourado, movendo-se mecanicamente conforme a letra de uma canção gravada. Gilbert e George foram também considerados os pioneiros do *static freeze*, nos anos 1960, no qual um performer que imitava um robô atraiu a atenção de uma audiência, conservando uma posição de tensão em meio a uma ação. Nessas atividades relacionadas, a mímica tradicional dos entretenimentos populares como quadro-vivo, mágica, acrobacia, saltos mortais e séries de palhaço foram listadas a serviço da performance moderna.

Um elemento importante da arte de performance americana nos anos 1980 envolveu atividades desse tipo separadas das tradições que as inspiraram pela consciência moderna, irônica e reflexiva da arte de performance. Um grupo de performers tem sido caracterizado como os “new vaudevillians”, termo rejeitado por muitos deles e por Ron Jenkins, que prefere dizer simplesmente palhaços modernos ou cômicos e que forneceu um dos melhores resumos de sua obra, em seu *Acrobats of the Soul* [Acrobatas da alma] de 1988.²¹

Dentre seus “acrobatas”, Jenkins inclui: o ventríloquista Paul Zaloom, que manipula detritos da sociedade – brinquedos, utensílios, caixas de leite, caixas e partes de automóvel – num “teatro do lixo” socialmente satírico; o tocador de banjo, Stephen Wade; os atos de palhaço de circos contemporâneos importantes – The Big Apple, Cirque du Soleil, Pickle Family Circus [A grande maçã, O circo do sol, Circo da família Pickle]; os palhaços mágicos Penn e Teller; o monologista Spalding Gray; Os Irmãos Karamazov, cuja especialidade era fazer acrobacia com objetos inconcebíveis; e os dois palhaços de solo: Bill Irwin e Avner, o excêntrico. Separado de Gray, que, como um monologista direto, parece fora de lugar nessa coleção de artistas altamente físicos, Bill Irwin é provavelmente o mais conhecido desse grupo, sendo, para muitos, o exemplo central dos “new vaudeville” ou da performance do palhaço

moderno. O *background* de Irwin inclui treinamento em dança moderna, em performance de palhaço com os Ringling Brothers e a Família Pickle contemporânea, e o teatro de vanguarda, com a reunião Kracken de Herbert Blau. Essa mistura diversa aparece em suas performances de vários níveis. *The Regard of Flight* [O olhar do voo] (1982), de Irwin, misturou rotinas tradicionais de palhaço com tentativas continuamente frustradas de estabelecer uma estratégia de vanguarda para o teatro e de administrar o acompanhamento de um crítico na audiência, comentando a obra. Em *Largely New York* [Liberalmente Nova Iorque] (1989) Irwin apareceu, de acordo com o programa, como “post-modern hooper”²⁵ que tentou em vão absorver as complexidades de uma variedade de estilos de dança moderna antes de terminar encurralado dentro de um aparelho de TV.

Enquanto alguns dos “vaudevillians” americanos e britânicos, especialmente os mais próximos da tradição do palhaço, encenavam com roupas conhecidas, a maior preocupação de sua exibição não tinha sido a apresentação de um “personagem” particular no sentido teatral, mas de uma atividade física e uma realização – mímica, prestidigitação, acrobacias etc. Outra performance do fim dos anos 1970 e início dos 1980 mostrou o corpo vestido mas sem a ênfase dos “vaudevillians” sobre a realização física. Em geral, essas performances com roupa não procuravam estabelecer um personagem narrativo coerente, no sentido tradicional, mas criar uma imagem visual poderosa, ou incorporar algum indivíduo contemporâneo, histórico ou típico sobre o qual o artista gostaria, muitas vezes, de fazer comentários sociais ou satíricos. Paul Best criou Octavia, *persona* alternativa feminina que aparecia maquiada e vestida em situações sociais que Best sentiu que revelaria expectativas estereotipadas de gênero.²⁶ Outras performances públicas improvisadas procuraram revelar aspectos da própria realidade ou sonhos do artista. Eleanor Antin desenvolveu uma série de *personae* construídas numa série de performances. A mais conhecida foi a bailarina negra, Eleanor Antinova e o seu Rei de Solona Beach, que aparecia de tempos em tempos maquiado e vestido para conversar com seus “súditos”.²⁷

O Rei andarilho de Antin e a Octavia de Best têm uma relação estreita com um tipo de atividade europeia que os britânicos chamaram de “walkabouts”, na qual performers fantasiados improvisam interações com o público em geral. Alguns tentam se misturar

com seu ambiente, muitas vezes procurando criar confusão. O trio La Compagnie Extrêmement Prétentieux fingem ser garçons atenciosos mas incompetentes nos cafés de rua na França. O teatro Décale é constituído de detetives do tipo do inspector Clouseau que verificam a bagagem das pessoas, inspecionam exposições nas lojas, param ciclistas que passam e depois saem com muitos objetos. Um dos grupos mais conhecidos e mais conscientemente subversivos é o Natural Theater [Teatro Natural], que, como se fossem babás empurrando carrinhos de bebês, cumprimentaram a então primeira-ministra Margaret Thatcher. Também agiu como se fosse um policial fumando maconha no festival de Glastonbury e parodiou demonstrações de protesto contra bicicletas, em roupas normais, e não fora de moda. Outro grupo atrai a atenção assumindo papéis públicos interessantes. O German Scharlatan Theater fingiu ser a equipe de um filme começando uma filmagem. Os atores do Trapu Zaharra Teatro Trapero da Espanha aparecem como pacientes mentais confusos, inofensivos, com ataduras na cabeça e que pedem ajuda aos transeuntes até que são apanhados e levados por algo que parece ser uma ambulância de verdade. Outros performances de *walkabout* são mais excêntricos ainda. No Natural Theater aparecem como alienígenas do espaço com cabeça ovalada, e o trio alemão The Crazy Idiots [Idiotas Doidos] perambula pelas ruas da cidade em roupas de pinguim, abordando e até mesmo atacando os transeuntes.²⁸ A maioria do trabalho do autor de rua é executado por um, dois ou três performers, mas o Natural Theater normalmente trabalha com mais, como a companhia de Amsterdã, Tender, que se tornou uma parte tão familiar da paisagem intelectual local que os cidadãos de Amsterdã sempre deduzem que qualquer ocorrência estranha que eles notem nas ruas seja uma performance do Tender.

O grupo denominado "Walkabouts", nos EUA, tendeu a ser mais interessante do que as performances paralelas da Europa na exploração de *selves* alternativos. De fato, o uso da performance, para explorar os *selves* alternativos ou para revelar fantasias e autobiografias psíquicas, tornou-se, na metade dos anos 1970, uma abordagem maior de performance nos EUA. Para o público em geral isso ainda permanece como a manifestação mais familiar e acessível desse movimento. A obra de Antin sugere as duas direções completamente diferentes que esse trabalho pode tomar.

Uma direção apresenta "alternate selves", um por performance, ou muitos em sequência, explorando preocupações vitais para a psique do performer. Um exemplo disso seriam os monólogos dramáticos de Whoopi Goldberg que alcançaram sucesso na Broadway em 1975, que se baseavam em sua posição marginalizada como mulher negra e artista para retratar uma quantidade de *personae* marginalizadas e ainda assim voltando-se para a tradição do monólogo da linha principal de entretenimento de Ruth Draper e Beatrice Herford. As artistas de monólogo contemporâneo, importantes e populares como Eric Bogosian e Anna Deavere Smith, podem também ser vistas como se trabalhassem nessa tradição, mas ambas se baseiam conscientemente no material nas atitudes da arte de performance moderna. O *background* de Bogosian inclui trabalho de arte de performance e ela tem sido caracterizada "menos como uma escritora e atriz do que como uma mistura de comediante *stand-up*, e artista de performance."²⁹ Ela mesma comentou essa posição ambígua:

As pessoas do teatro chegam e dizem: "Isso não é teatro" (...) Os artistas da performance vêm e dizem: "Isso não é arte de performance". Mas eu realmente não me importo como vou chamar isso, não é importante. O que importa é o efeito.³⁰

Não há dúvida de que a retratação de "personagens" inventados torna muitas pessoas interessadas na arte de performance, desejosas de aplicar esse rótulo a performers como Whoopi Goldberg e Eric Bogosian. Um problema menor é colocado por outra direção no trabalho de monólogo contemporâneo que utiliza uma narrativa autobiográfica distintamente mais individualizada, evitando que os "eus" alternativos ou *personae* ficcionais tenham a tendência de se cristalizarem em novos "personagens" com intuição distintamente "teatral". A despeito de privilegiar a linguagem não característica da arte de performance anterior, esse tipo de trabalho ainda se foca na *persona* específica do performer exibindo agora o corpo. Um exemplo bem conhecido dessa estratégia é Spalding Gray, que mistura seus sonhos, suas lembranças e reflexões numa série de encenas orais fascinantes, simplesmente proferidas, com ela sentada a uma mesa com notas e um copo d'água. A arte de performance de solo e o monólogo têm sido associados, particularmente, no fim dos anos 1980 e no início dos anos 1990, às performers feministas

e *gays*, como Holly Hughes, Karen Finley e Tim Miller, que serão tratados com detalhes nos próximos capítulos.

O material autobiográfico é também a base para as obras de Laurie Anderson cujo *United States* é, em muitos aspectos, um evento pivotante na performance moderna. Ele trouxe o conceito de arte de performance pela primeira vez para o grande público, conforme foi testemunhado por periódicos de circulação massiva como o *Time*, que o chamou de "o exemplo maior, mais ambicioso e mais bem-sucedido até o momento do híbrido de vanguarda conhecido como a arte de performance"³¹ e o *People Weekly*, que observou ter sido Anderson "a única praticante desse gênero de forma livre e estranha chamado arte da performance que veio para a cultura popular".³²

Entretanto, agregando-se à atenção pública que a *United States* trouxe à arte de performance, ela foi uma obra-chave ao juntar duas abordagens díspares, representadas por performers individuais que enfatizavam o corpo e o "teatro de imagem" *mixed-media*. A própria carreira de Anderson foi influenciada por praticantes importantes em ambas as abordagens. No início dos anos 1970, ela se interessou pelo trabalho de corpo de Vito Acconci, que, em 1974, financiou *O-Range*, uma obra de conceito inicial de Anderson. Depois disso, ela explorou material autobiográfico apresentado em *mixed-media*, com a ajuda de pequenos recursos como um violino que tocava sozinho, sugerindo os recursos dadaístas dos grupos de performance britânicos contemporâneos como o The People Show. Em 1976, ela assistiu ao filme *Eisenstein on the Beach* [Eisenstein na praia], de Philip Glass e Robert Wilson, que a inspirou a desenvolver pequenas peças em produções *multi-media* complexas e grandes que levaram para *United States*, "um retrato da performance do país, de sete horas de duração, que combinava histórias, canções, projeções de slides, filme e, numa espécie de tributo à tradição da arte de performance, um solo de percussão tocado no crânio amplificado de Anderson".

O periódico *People Weekly*, atento para o apelo populista de Anderson, caracterizou-a como uma "Whizzbang Techno-vaudeville".³³ As canções e histórias nasceram de sonhos e experiências de Anderson, incluindo até a experiência de criar essa

produção, mas como a obra mais minimalista de Spalding Gray (para quem Anderson forneceu trilhas sonoras), esses questionamentos pessoais reverberaram por meio de um momento cultural. Anderson estava consciente disso:

Se eu realmente estivesse apenas me expressando, não pensaria que as pessoas pudessem estar interessadas dessa forma. Eu tento pegar coisas que fariam as pessoas dizerem "eu estava pensando nisso há uns dias atrás; eu não diria exatamente assim mas eu tive essa ideia".³⁴

Essa perspectiva, de fornecer uma voz e um corpo para a experiência comum (e geralmente não articulada), é muito importante para a performance moderna, especialmente aquela citada por e para comunidades oprimidas ou marginalizadas. A artista de performance Barbara Smith, por exemplo, explicou: "eu questiono a audiência para ver se sua experiência vai iluminar a minha e quebrar o isolamento de minha experiência, para ver se a arte de performance os coloca no mesmo dilema".³⁵

A despeito da enorme variedade das atividades de performance durante os anos 1970 e 1980, é possível seguir duas tendências relacionadas entre si. Em primeiro lugar, a oposição inicial e disseminada da performance para o teatro eclodiu firmemente; em segundo lugar, a ênfase inicial no corpo e no movimento com uma rejeição geral da linguagem discursiva deu lugar, gradativamente, à performance centrada na imagem e a um retorno à linguagem. Em seu rápido levantamento da arte de performance moderna no *Artweek*, Jacki Apple propõe precisamente essas fases, defendendo que, em 1990, a palavra tinha se tornado "o fator dominante – o artista da performance como poeta, contador de histórias, pregador, *rappier*, com a imagem a serviço do texto".³⁶

Esta mudança é clara em quase todo lugar em que se observa a performance recente. A performance de solo, embora ainda consistente sobre a presença física do performer, se baseia fortemente na palavra e, muitas vezes, na palavra como revelação do performer, por meio do uso de material autobiográfico. Isso é verdade se se considera a obra de um minimalista visual como Spalding Gray ou as produções de *mixed-media* de Laurie Anderson.

Mesmo os "new vaudevillians", orientados fisicamente como Bill Irwin, Paul Zaloom, Avner Eccentric ou Os Irmãos Karamazov, se apoiam firmemente na linguagem, para dar à exposição física uma profundidade intelectual e muitas vezes política e artística-mente autorreflexiva. Henry Louis Junior em um número de 1995 do *The New Yorker* relata o aparecimento recente de uma nova "cena" ou "movimento" em performance de linguagem intitulada "rap meets poetry" em dois espaços de performance no centro de Nova Iorque (O Fez e o Nuyorican Café). A descrição de Gates enfatiza a natureza performativa dessa obra – que está "cativa da performance" embora ela "não sobreviva na página". A descrição de Gates do espaço performativo dessa obra mostra que ele é muito similar ao espaço de performance limnóide de Victor Turner, "espaço híbrido onde os estilos culturais empurram-se e colidem; onde as guerras da cultura disseminam não novos ressentimentos, mas novas culturas".³⁷

O "teatro de imagens", especialmente nos EUA, também aceitou a palavra como uma parte importante de sua atividade. Isso é verdade no caso de Richard Foreman e Lee Breuer, por exemplo, mas mesmo Robert Wilson, depois de uma espécie de transição na qual as palavras eram empregadas como elementos de probabilidade, voltou-se desde 1980 para a encenação de peças a partir da tradição verbal – Chekhov, Ibsen, Eurípedes, Büchner e Shakespeare. Wilson até mesmo partiu dos enormes espetáculos de multimídia que estabeleceram sua reputação, para oferecer, no verão de 1995, sua adaptação-solo de *Hamlet* no New York's Lincoln Center's Serious Fun Festival.

Algumas correntes que encorajaram o maior uso da linguagem tanto em performance solo quanto de grupo a partir dos anos 1980, especialmente nos EUA, foram as preocupações políticas e sociais que se tornaram um dos temas principais da atividade, especialmente do trabalho que envolvia indivíduos ou grupos com pouca ou nenhuma voz ou papel social no sistema atual. A relevância do conteúdo político e social, intimamente ligada à importância da linguagem na arte de performance mais recente, não apenas alterou a paisagem da performance do presente, mas mudou as visões de seu desenvolvimento histórico. Os historiadores da performance hoje reconhecem que, durante os anos 1960,

muitos tipos de demonstrações políticas incluíam conscientemente elementos performativos, mas não eram associados com a arte de performance, quando ela se desenvolveu por causa de sua ênfase original na atividade não discursiva. Essas performances políticas dos anos 1960, mais tarde, desenvolvidas por participantes com *backgrounds* teatrais, eram frequentemente referidas naquele tempo como "Teatro de Guerrilha", termo cunhado por R. G. Davis para descrever performances populares que usavam materiais do teatro popular e dos espaços públicos, trazendo mensagens políticas para uma audiência mais ampla.³⁸

Foi Richard Schechner, com sua visão ampliada de performance, que logo notou que aquilo, que mais tarde seria chamado de "performance", poderia muito bem incluir muito do chamado "Teatro de Guerrilha", assim como outras ações contemporâneas com motivo similar, mas com uma ambientação menos teatral executada pelos Provos, pelo Abbie Hoffman e mais tarde por Jerry Rubin:

Deixar cair notas de dólar no chão da Bolsa de Valores; desovar um caninhão de carvão e lixo na placa do *Consolidated Edison*; aparecer nos encontros do UAC (House Unamerican Activities Committee) vestido como um patriota de guerra revolucionário.³⁹

Companhias mais formais como a Bread and Puppet Theater, a San Francisco Mime Troupe e a Teatro Campesino nos EUA, e o Cartoon Archetypical Slogan Theater da Inglaterra aplicaram muitas das estratégias de performance moderna a preocupações políticas e sociais, enfatizando a mostra visual, revivendo elementos de performance populares e folclóricos dos *vandevilles*, dos atos dos palhaços e dos *shows* de bonecos, apresentando seu trabalho ao ar livre ou em espaços não teatrais e não convencionais. Os grupos iniciais de performance feministas, como o WITCH, que retomaremos em outro capítulo, formaram outra parte dessa atividade.

Com o fim da Guerra do Vietnã, tais atividades diminuiram nos EUA, mas nunca desapareceram inteiramente. Nos anos 1980, a performance política tornou-se mais comum novamente, mas agora muitas vezes estava envolvida com preocupações

ecológicas. Na Inglaterra, o grupo Welfare State, por exemplo, tomou uma orientação muito mais política, inspirada, em parte, pela procura das respostas às preocupações das comunidades onde encenava, e em parte, por acreditar que a arte deveria resistir à superprodução e ao consumismo dos países desenvolvidos. Uma afirmação, em 1982, do "Intentions" começou com objetivos artísticos e sociais:

1. Fundir fronteiras entre a pintura, a escultura, o teatro, a música e os eventos.
2. Analisar a relação entre o *input* estético e seu contexto social.
3. Explorar estilos de performance visuais e não naturalísticos.⁴⁰

A obra mais conhecida da companhia, repetida muitas vezes nos anos 1970 e início de 1980, foi *The Burning of the House of Parliament* (A queima da casa do parlamento), que apontava preocupações sociais correntes usando uma série de esculturas de fogo espetaculares e modelava figuras gigantes representando Margaret Thatcher e Guy Fawkes, um Hell Mouth, e um grande final de conflagração.⁴¹

Agora que a "performance" entrou no vocabulário cultural, certas ações como ligar canos de lixo industrial químico ou pendurar cartazes ecológicos na Estátua da Liberdade (1984) ou no Monte Rushmore (1987) foram corretamente resenhadas pelo jornal *High Performance*.⁴² É verdade que as ações ecológicas do Green Peace, conscientemente ou não, convergiam com as experimentações de performance em curso, muito mais enraizadas no mundo da arte. Artistas da terra, como Smithson e Christo, desde 1960, vêm utilizando temas de meio ambiente, como o fizeram a obra de performance de Joseph Beuys, *7000 Oaks* (1982-7) [7000 Carvalhos], que juntou dinheiro para plantar árvores em Kassel, na Alemanha,⁴³ ou o artista brasileiro Bené Fonteles, cuja "performance de entrega de lixo" em 1984, 1986 e 1987 empilhou carregamentos de lixo na praça de uma cidade para "trazer de volta para o povo de Cuiabá o lixo que ele deixou na floresta, nas montanhas e nas cachoeiras durante os piqueniques de final de semana".⁴⁴

O materialismo, a indiferença ecológica e a suspeita quanto aos elementos esquerdistas decadentes nas artes feitas na era de Ronald Reagan, nos EUA, e na era de Thatcher, na Inglaterra, estimularam uma orientação polêmica muito mais contrária e admoestativa em muitas performances, típica e visivelmente mostradas por Laurie Anderson, cujo *Empty Places* [Espaços vazios] (1989) usou um computador visual, mas apresentou o artista sozinho no palco, contando histórias e cantando canções contra as imagens de uma América escura e sofrida da era Reagan, e cujas *Voices from the Beyond* [Vozes do além] (1991), eram um monólogo de duas horas com algumas canções e uma única imagem visual, que tratava de censura nas artes, do patriotismo *know-nothing* que circundou a Guerra do Golfo e do *status* de segunda classe das mulheres, ilustrado por meio das anedotas pessoais. O seu *Halcton Days: Stories from the Nerve Bible* [Dias tranquilos: histórias da Bíblia revisorada] (1992) voltou-se para um cenário mais *multi-media*, mas continuou a misturar preocupações políticas e pessoais.

A performance também se direcionou para a atividade política direta dentro das comunidades menos favorecidas, inspirada, em parte, pelas tradições americana e europeia da performance política e, em parte, pelos reformadores especificamente orientados para a comunidade, como Stuart Brisley, Joan Littlewood e Welfare State, na Inglaterra; Armand Gatti, na França, e especialmente Augusto Boal, na América Latina. Aqui a arte se mistura com a atividade diária não para a experimentação perceptual, como na arte do corpo ou na dança moderna de Cunningham, mas como um meio para se explorar situações sociais e desenvolver liderança e capacidade de lidar com a habilidade dos participantes/audiência. Um exemplo, entre muitos, é o de John Malpede e o Los Angeles Poverty Dept. [Departamento de Pobreza de Los Angeles], uma coleção de performance endereçada às necessidades e preocupações da população desprivilegiada da cidade de Los Angeles, utilizando a performance para ajudá-la a compreender suas condições, a lidar com elas e, assim se espera, melhorá-las.⁴⁵

Se as preocupações sociais e políticas, como alguns teóricos sugeriram, tornaram-se centrais para a performance em 1990, não há dúvida de que a extensão de tal interesse aumentou enormemente nos anos recentes e continua a crescer. Sua abrangência

também é muito grande, apresentando uma enorme variedade de preocupações ecológicas, sociais, econômicas e políticas com uma igualmente ampla gama de estratégias de performance. A despeito das grandes implicações sociais de muitas dessas preocupações, o trabalho solo permaneceu a maior e, para muitos, a forma mais típica de performance, mas ele se tornou mais envolvido com as preocupações sociais e com a relação dessas com a identidade individual. Tal trabalho será o foco do Capítulo 7. Já o Capítulo 8 tratará, ainda que superficialmente, do assunto complexo e difícil das estratégias e operações relevantes da performance social e política na era pós-moderna.

Parte 3
PERFORMANCE
E TEORIA CONTEMPORÂNEA

PERFORMANCE E O PÓS-MODERNO

Os termos contemporâneos “performance” e “pós-modernismo” são um produto do mesmo meio cultural e têm sido empregados amplamente para caracterizar um largo espectro de atividades, especialmente nas artes. A relação entre eles é, assim, altamente complexa. Críticos e revisores encontraram em “pós-moderno” um rótulo útil para ser aplicado à muito do trabalho contemporâneo de performance. Assim, Bill Irwin foi rotulado como um “coreógrafo pós-moderno” pelo crítico de dança do *New York Times*¹ e como um “palhaço pós-moderno” pelo crítico de teatro.² Os performers apropriaram-se do termo, às vezes para dar a seus experimentos uma característica contemporânea, de moda, e talvez, mais vezes, (dada a natureza irônica e autorreflexiva de muito da performance moderna) para brincar com o processo total de nomes de gênero e moda crítica. Assim, nós encontramos a artista de performance de Nova Iorque, Annie Sprinkle, que ofereceu um *show* em 1991 com o título “Post-porn Modernism”, enquanto um grupo popular de performance de São Francisco se estilizou como Pomo Afro Homo (homossexuais afro-americanos pós-modernos).

Assim, há claramente uma relação muito mais próxima entre a performance e o Pós-Modernismo do que as apropriações anteriores ocasionais e divertidas de um termo crítico da moda como uma forma de ironizá-la. Nick Kaye, em estudo recente, estimulante e profundo da relação entre esses dois termos sugere que “a condição de ‘performance’ pode ser lida como tendendo a promover ou olhar em direção às contingências e instabilidades pós-modernas”, e que a performance “pode ser pensada como

um modo primário do pós-moderno”.³ Michel Benamou defende, numa antologia maior, *Performance in Postmodern Culture* [Performance na cultura pós-moderna] (1977), que ele coeditou com Charles Caramello, uma posição semelhante de que a performance é “o modo unificador do pós-moderno”.⁴

Uma das primeiras tentativas de articular uma estética pós-moderna foi a de Ihab Hassan em seu *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* [O desmembramento de Orfeu: para uma literatura pós-moderna], em 1971.⁵ Ao traçar o desenvolvimento dessa estética na literatura, Hassan seleciona, como figura central, Marcel Duchamp, que, como vimos, também ocupa uma posição-chave no desenvolvimento da estética da performance moderna. Ainda mais extraordinário foi que no ensaio de 1980, “The Question of Post-Modernism” [A questão do Pós-Modernismo], Hassan oferece uma tabela binária – que opõe características do Modernismo e do Pós-Modernismo (surpreendentemente, tal organização binária parecia uma estratégia oposta ao projeto pós-moderno.). A primeira oposição nessa organização confronta dois movimentos de arte com forte orientação “performativa” – Pataphysics e Dadaísmo – como representativos do Pós-Modernismo em contraste com o Romantismo e o Simbolismo representando o Modernismo. Um pouco adiante, nessa lista, encontramos o “processo/performance/*happening*”, oferecido como a oposição pós-moderna à “obra acabada/objeto de arte”. Essa distinção entre o trabalho em si, finito, completo e imutável, e a obra em progresso, incompleta, contingente e fluida, é amplamente encontrada em sistemas como os de Hassan que procuram opor atitudes modernas às pós-modernas. Mais tarde, consideraremos o *background* e algumas das implicações de tal distinção. Quando Hassan sumariza o Pós-Modernismo “como um fenômeno artístico e filosófico, erótico e social”, sua lista de características se assemelha estreitamente àquela atividade que se pode classificar como “performativa”. De acordo com Hassan,

o Pós-Modernismo se volta em direção a formas abertas, lúdicas, opativas, disjuntivas, deslocadas ou indeterminadas, um discurso de fragmentos, uma ideologia de ruptura, um desejo de não fazer, uma invocação do silêncio – volta-se em direção a tudo isso e ainda implica sua própria oposição em realidades antitéticas.⁶

A relação histórica entre performance e Pós-Modernismo é, entretanto, muito mais problemática do que a que a proximidade teórica atual sugere. Quando a performance emergiu como uma atividade de arte nova e específica por volta dos anos 1970, seus teóricos e praticantes eram quase sempre associados ao mundo da arte, então ainda dominados pelos interesses teóricos do minimalismo e do alto modernismo. Esses interesses estavam muito preocupados com a separação das artes, procurando desenvolver a “essência” de cada uma. Duas afirmações dos objetivos da arte modernista, ambas extremamente influentes e amplamente citadas, podem ser tomadas como exemplos centrais dessa atitude: “After Abstract Expressionism” [Depois do expressionismo abstrato] (1962) de Clement Greenberg e a “Art and Objecthood” [Arte e objetificação] (1968) de Michael Fried. Greenberg interpretou a história da arte como uma busca empírica e progressiva pela “essência irreduzível da arte e das artes separadas”. Nesse projeto, cada arte rejeita as “convenções dispensáveis não essenciais” de sua própria tradição, assim como os elementos de outras artes procuram sua própria essência formal, que Greenberg observou na arte pictórica, como “horizontalidade e delimitação da horizontalidade”.⁷ Estudantes da história do teatro devem se lembrar das tentativas modernistas desse campo, tal como as de Gordon Craig e Adolphe Appia, na virada do século, e subsequentemente as de Artaud, para descartar as convenções acumuladas e os empréstimos de outras artes e descobrir a “essência” do teatro. Nos primórdios da teoria e da prática da performance, essa atitude modernista ou minimalista pode ser vista claramente – nas obras de arte do corpo, por exemplo, que consistiam apenas de ações simples, sem narrativa, mime ou forma estética.

Um ensaio que uniu os artistas de Greenberg e de Fried foi o “Recentness of Sculpture”⁸ [Atualidade da escultura]; discutido extensamente por Fried, que introduziu o conceito de “presença” para a análise da arte minimalista moderna. A presença, segundo Fried, envolvia não a intrusão ou, muitas vezes, até a agressividade da obra mas a

cumplicidade especial que aquela obra exortava em seu possuidor.

Algo tem presença quando exige que seu possuidor leve-o em conta *seriamente* – e quando a realização daquela exigência consiste simplesmente em ser *consciente* dela, isto é, agir de acordo.

Tal presença, diz Fried, poderia de fato ser denominada como uma espécie de presença “no palco” e, como tal, é antitética ao projeto minimalista essencial, que rejeita a situação ou a interação com um observador, para ser totalmente manifesto dentro de si mesmo.⁹ De maneira similar, Fried nega qualquer efeito de duração na experiência de arte, a presença sendo disponível no instante perceptual e a duração da experiência sendo “paradigmaticamente teatral”. A tensão relativa à situação e à participação do espectador que introduz, por sua vez, questões irrelevantes de valor, a consciência de uma experiência no tempo e a rejeição da busca da essência de cada arte, em favor de uma mistura de fronteiras, tudo isso Fried caracteriza como tendências teatrais na arte, o que leva a seu sempre citado pronunciamento: “O próprio sucesso da sobrevivência das artes vem dependendo cada vez mais de sua habilidade em derrotar o teatro.”¹⁰

Dada a rejeição de Fried quanto à duração e à recepção, é difícil imaginar como a performance de qualquer espécie poderia ser qualificada como uma expressão modernista ou minimalista. Mas um grande número de teóricos e praticantes, envolvidos com performance durante os anos 1970, tentou criar algo dessa espécie. Significativamente, como Fried, todos eles notaram a separação entre performance e teatro e a rejeição a ele como central a essa visão. Um precursor importante nesse projeto foi Antonin Artaud, que ofereceu um exemplo particularmente influente, na tentativa de fazer retornar a arte da performance à sua essência, que ele sentiu que tinha sido corrompida pela fala e pelas palavras, pela lógica e pela narrativa. Seu interesse numa grande variedade de mídia – luz, som, cor, espaço, gesto – parece estar distante do essencialismo de Fried, mas existem também pontos fortes de semelhança entre eles. Artaud também procurou uma arte completa em si mesma, na qual ambas, a passagem do tempo e a separação entre o observador e o observado cessassem de existir. As primeiras performances, como a arte do corpo, concebidas sob influência da teoria minimalista, compartilharam certas preocupações de Artaud e chegaram mais perto delas do que a maioria das performances subsequentes o fizeram. Tal performance procurou o que poderia ser caracterizado como essencialismo psíquico, e não físico. Como Artaud, essa performance rejeitou as amadrlhas “teatrais” da linguagem discursiva da narração e do personagem mas, em nome do minimalismo e do antiteatro, também rejeitou

o interesse de Artaud pelo espetáculo não verbal procurando “a essência” da performance nas operações do corpo no espaço.

Associada intimamente à rejeição do teatro, tanto em Artaud quanto nos primeiros artistas e teóricos da performance, estava a rejeição do “fingimento” do teatro, de sua tentativa de evocar uma realidade “ausente”, por meio da mimese. Os *happenings* e experimentos similares eram baseados na pura “presença”; em termos de Michael Kirby, eles eram “non-matrixed”. A orientação semiótica tradicional do teatro cedeu lugar, no novo trabalho experimental, à orientação fenomenológica especificamente caracterizada como “não semiótica” por Kirby, que tentou encontrar estruturas que iriam “operar contra o envio de uma mensagem sobre alguma coisa”.¹¹ Essa ideia é muito visível no *The Theater of Images* [Teatro de imagens] de Marranca, que a autora percebe, focada no “processo – a *productiveness*, ou a qualidade intra-associativa de uma obra”, numa tentativa de

tornar a audiência mais consciente dos eventos no teatro do que está acostumada. É a ideia de ‘estar lá’ no teatro que é o impulso por trás da ênfase de Foreman na imediaticidade da relação da audiência com o evento teatral.¹²

A obra de Richard Foreman é sempre citada por teóricos fenomenológicos, e muito apropriadamente, já que ele, tanto em sua prática quanto em sua escrita, rejeitou o interesse tradicional pelo teatro que tentava influir na audiência alguma ideia imaginária ou emoção. Ele procurou, ao invés disso, chamar a atenção, a cada momento, para a presença da audiência no teatro – para ver o que estava lá, para ver eles mesmos se vendo, e assim “nos tornar conscientes da realidade que vivemos”.¹³

Assim, a rejeição de Fried à “teatralidade”, interpretada no caso da performance como uma rejeição à qualidade mimética, discursiva e narrativa do teatro tradicional, adequou-se bem ao interesse crescente da performance não narrativa, não discursiva e não mimética, preocupada com a experiência imediata de um evento. De fato, a despeito da tendência, no início dos anos 1980, de caracterizar a arte de performance como um fenômeno pós-moderno, suas raízes e muito de seus primeiros desenvolvimentos foram claramente mais modernistas, como Xexes Mehta mostrou, em uma revisão da arte de performance atual, no fim dos anos 1970. Mehta concluiu que essa arte, longe de ser um fenômeno

“pós-moderno”, estava “em sua insistência na horizontalidade e na abstração, e em seu débito profundo para com todo o movimento de arte moderno desde o cubismo, firmemente na maior tradição desse século do formalismo modernista”.¹⁴

Os movimentos contraditórios do Modernismo e do Pós-Modernismo têm sido articulados na teoria da dança em que os dois termos ganharam uso quase universal, mesmo que seus significados precisos tenham sido debatidos veementemente. Tem havido também uma espécie de evolução nas associações do termo “pós-modernismo”, que pode ser vista, por exemplo, nos escritos de Sally Banes, a teórica mais voltada para a aplicação desse termo à dança. Banes coloca o desenvolvimento da “dança pós-moderna” nos anos 1960, centrada na Judison Church em Nova Iorque, mas logo se espalhando por galerias, galpões, outras igrejas e vários espaços fora do prosênio. Dentre os dançarinos modernos de vanguarda que prepararam o caminho para a dança pós-moderna, Banes cita Merré Cunningham, James Waring e Ann Halpring, sendo que todos eles tiveram estudantes que foram líderes da geração pós-moderna. O evento multimídia de Cage e Cunningham no Black Mountain College, 1952, e os desenvolvimentos posteriores do *happening* e dos vários experimentos com formas de arte misturadas, utilizando material do mundo real e ocasional, espaços não convencionais e tempo variável (incluindo simultaneidade), todos contribuíram para os experimentos da dança.

A despeito dessas inovações, Banes sugere que, nos anos 1950, mesmo na obra de Cunningham, a estética de dança moderna tradicional ainda predominava – uma estética que considerava a dança em termos de uma função expressiva particular, executada sob certos modelos compostos de estilos e materiais particulares. Banes situou no Judson Dance Theater, nascendo das aulas de coreografia de Robert Dunn, no estúdio Cunningham, a quebra com essa tradição expressiva, ocorrida entre 1962 e 1964, que lançou a dança pós-moderna. Dunn desafiou especialmente a abordagem de influentes professores de dança moderna, como Louis Horst e Doris Humphrey, que viam a dança como expressão de sentimentos, por meio das linguagens naturais dos corpos e dos ritmos da vida, ecoados na essência da forma coreográfica.¹⁵ Ele teve como um de seus objetivos liberar das formas os dançarinos “de Louis e Doris” e mesmo a da tradição que eles representavam como formas e funções de dança “apropriadas” e

mesmo "essenciais". Dunn procurou, ao invés disso, "várias fontes de ação contemporânea: dança, música, pintura, escultura, *happening*, literatura".¹⁶ Esse ecletismo naturalmente levou a uma grande quantidade de experimentação, embora se possa discutir (como Banes não faz) que o Judson Dance não se distanciou tanto do Modernismo como teria se distanciado da ideia tradicional do que constituiria a dança. O que foi realmente rejeitado foi a estética expressionista, que ancorava o movimento convencional numa ideia literária ou numa forma musical.

Outros teóricos e comentaristas na cena da dança contemporânea questionaram a linha de argumento de Banes, não porque ela categoriza a obra de Judson e as manifestações relacionadas como pós-modernas – essa caracterização agora é aceita no mundo da dança – mas porque ela defende que o trabalho "pós-moderno" tem paralelos muito íntimos com o trabalho "modernista" em outras artes. "Tem sido precisamente na arena da dança pós-moderna que as questões do modernismo nas artes têm surgido", sugere Banes, "assim, em muitos aspectos, é a dança pós-moderna que funciona como arte modernista".¹⁷ Em oposição a isso, Nick Kaye, em seu estudo da performance pós-moderna, defende que ela é um fenômeno demasiadamente variado e complexo para ser caracterizado dessa maneira e que, em qualquer caso, uma arte performática como a dança, seja moderna ou pós-moderna, nunca pode alcançar uma forma realmente "modernista". A "redução" da dança à "essência legitimadora" modernista do movimento é um gerenciamento altamente problemático, e a rejeição de sua duração e situação pelos teóricos modernistas como Fried excluíam do projeto modernista não apenas o que Fried chama de "teatro", mas também a dança e de fato qualquer performance.¹⁸

Susan Manning, ao longo de um extenso debate com Banes desenvolvido nas páginas do *The Drama Review* no fim dos anos 1980, defendeu algo semelhante: que a abordagem de Banes teria representado mal a dança moderna e pós-moderna, chocando-se com suas preocupações estéticas. Se, como diz Banes, o Pós-Modernismo é baseado no "conhecimento dos materiais dos meios, na revelação das qualidades essenciais da dança como uma forma de arte, na separação dos elementos formais, na abstração das formas, e na eliminação das referências externas como sujeitos",¹⁹ então ele não apenas corresponde bem ao projeto modernista em outras artes (como o próprio Banes aponta), mas,

de fato, como Manning argumenta, corresponde intimamente ao projeto da dança moderna como foi descrito por historiadores da dança como Lincoln Kirstein e John Martin, nos anos 1930.²⁰

Indubitavelmente, muitos teóricos e performers no mundo da dança aceitam, pelo menos em geral, o conceito de dança pós-moderna articulado no *Terpsichore in Sneakers* [Terpsicore de sapatilha]. Em 1975, *The Drama Review* lançou um número especial sobre "dança pós-moderna" em cuja introdução Michael Kirby definiu tal dança nos mesmos termos minimalistas que estavam então em moda e por isso mesmo no mundo da arte de performance, no qual Kirby também tinha grande interesse. A dança pós-moderna, sugeriu Kirby, "cessa de pensar em movimento em termos de música", não se envolve com "coisas tais como sentido, caracterização, 'mood' ou atmosfera" e usa iluminação e vestuário "somente de maneira formal e funcional".²¹ Claramente, essa abordagem informa, por exemplo, numa resenha por Anne Kisselgoff em 1981, crítica de dança do *New York Times*, que, "como um bom coreógrafo pós-moderno, Mr. Irwin usa repetição, muda em velocidade e dinâmica e quebra os modelos para alcançar seu efeito. Puro movimento é tudo."²² O poder do paradigma essencialista é claro quando se considera quão inapropriado é sugerir que "puro movimento é tudo" nisso ou, de fato, em qualquer das produções de Irwin que estão cheias de conteúdo irônico. Mas, para o caso imediato, entretanto, está a questão de o que tornaria essa obra "pós-moderna boa" quando conceitos como "puro movimento" são tão obviamente modernistas. Claramente, as declarações aqui estão de acordo com o argumento de Banes, na obra *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, que o Pós-Modernismo na dança seria chamado de "pós-modernista em qualquer lugar". Quando essa crítica foi escrita, no início dos anos 1980, parece ter havido um consenso geral de que "a dança pós-moderna", embora se referisse a um corpo de experimentação distinto, não era apropriado, pois essa obra era realmente mais modernista. Essa é, basicamente, a mesma defesa que Mehta fez, ao mesmo tempo, sobre a chamada "arte de performance pós-moderna".

Mais recentemente, entretanto, respondendo à crescente complexidade da experimentação da dança e talvez a críticas como as de Manning e Kaye, Banes mostrou um modelo mais complexo

de dança pós-moderna. No ensaio que encerra o Fórum de *TDR*, intitulado "O que aconteceu com a dança pós-moderna?", em 1992, Banes sugeriu que "a dança pós-moderna analítica" modernista, que foi o foco de seu livro em 1987, era realmente formada por períodos de experimentação totalmente diferentes. A dança experimental do início dos anos 1960, ela sugere, foi criada num espírito de "pluralismo democrático" que ia do minimalismo a um "conjunto grande e confuso de multimídia", com o minimalismo se tornando dominante mais tarde, quando essa geração "se aliou pouco a pouco com o mundo da arte".²³ No fim dos anos 1980 e 1990, entretanto, uma segunda geração de coreógrafos pós-modernos, assim como as influências de mídia intermacionais, mais uma vez encorajaram a diversidade estilística que, segundo Banes, tinha afinidades muito grandes com o Pós-Modernismo como ele foi definido em outros campos artísticos.

Não houve surpresa, quando Banes procurou modelos de uso em outros campos e sua atenção se voltou para a arquitetura, pois, embora o termo "pós-moderno" ocasionalmente pudesse ser encontrado na crítica da arte desde 1930, ele não ganhou muita presença ou especificidade até que foi popularizado por Charles Jencks, que começou, em 1975, a aplicá-lo ao campo da arquitetura. Central à formulação de Jencks foi o conceito de "código duplo". A arquitetura pós-moderna, de acordo com Jencks, calculadamente atrai uma dupla audiência, de especialistas e do público em geral, combinando elementos do Modernismo e do Classicismo numa mistura lúdica, decorativa e autoconsciente.²⁴

Provavelmente, a afirmação teórica mais desenvolvida dessa abordagem ao Pós-Modernismo é *Poetics of Post-Modernism* [A poética do Pós-Modernismo], de Linda Hutcheon (1988), devoteda primariamente à literatura, embora sugira que um trabalho análogo possa ser encontrado em pintura, escultura, filme, vídeo, dança, televisão e música. (Infelizmente, ela não menciona nem o teatro nem a arte de performance). Hutcheon segue um fenômeno similar ao código duplo de Jencks na ficção recente e "paradoxal", que, irônica e autoconscientemente, "usa e abusa, instala e depois subverte o próprio conceito que ela desafia".²⁵ Umberto Eco sugeriu um código duplo semelhante na literatura pós-moderna, que misturava experimento contemporâneo com a utilização irônica e autoconsciente de formas tradicionais, permitindo (como o sucesso popular considerável de Eco com

The Name of the Rose [O nome da rosa], em 1983, demonstrou) um apelo às audiências tanto popular como especializada. John Barth também deu relevância ao apelo potencial do Pós-Modernismo tanto "para um público mais geral quanto para os aficionados da alta Arte" e enfatizou a qualidade "performativa" da obra pós-moderna – obra que "é mais e mais sobre si mesma e seus processos e cada vez menos sobre a realidade objetiva e a vida no mundo".²⁶ Essa abordagem ao Pós-Modernismo focou-se na tendência do projeto modernista em todas as artes para se tornar cada vez mais uma arte para artistas e críticos – altamente abstrata e técnica – e viu o Pós-Modernismo, pelo menos em parte, como uma reação que restaurava a arte para um público maior sem sacrificar sua riqueza estética ou sua complexidade.

A "segunda geração" dos coreógrafos pós-modernos, segundo Banes, tem produzido obras que poderiam ser consideradas como parte do "cânone do Pós-Modernismo" como definido por Jencks. Tais obras tinham paralelos claros com a arquitetura pós-moderna por meio de suas "referências ao classicismo e a outras culturas de dança, sua plenitude de meios teatrais e sua acessibilidade crescente". Em resumo, segundo Banes, a dança pós-moderna "começou como um movimento pós-modernista, sofreu um interlúdio *modernista*, e agora embarcou num segundo projeto *pós-modernista*".²⁷ Assim, pelo menos para essa nova geração (e para muito do trabalho recente da geração mais velha), os conceitos de Pós-Modernismo na dança, articulados por Banes, e, na arquitetura, articulados por Jencks, parecem estar convergindo – uma convergência já defendida em 1983 por Roger Copeland, cujo ensaio "Postmodern Dance/Postmodern Architecture/Postmodernism" sugeriu que muito do trabalho atual na dança, e em particular o de Twyla Tharp e Laura Dean, tinham as mesmas "características essenciais" da arquitetura moderna, estas sendo "um afastamento das doutrinas de pureza e unidade, um historicismo eclético e aprendido, e talvez uma nova determinação para curar a rixa centenária entre a vanguarda modernista e a diretriz da classe média".²⁸

A popularidade geral do "pós-modernismo" como um termo crítico garantiu seu grande aparecimento em escritos recentes, nos campos de teatro e de arte de performance, mas, para o bem ou para o mal, nenhum desses campos produziu um teórico específico, como Jencks na arquitetura ou Banes na dança, que

forneceram uma espécie de ponto focal, embora disputado, para o uso do termo. Assim, o "Pós-Modernismo" nunca realmente foi estabelecido como o que define uma abordagem particular ou mesmo um grupo de artistas dentro do teatro (como, por exemplo, termos de arte anteriores como "naturalismo" ou "expressionismo" o fizeram). Algumas obras podem ser caracterizadas, por um escritor ou outro, como pós-modernas.²⁹ Mas o termo é mais frequentemente encontrado quando descreve certas tendências ou estratégias que lembram ou parecem se relacionar à obra pós-moderna como tem sido descrito e analisado em outros campos, particularmente na arquitetura, na dança e nos estudos literários.

Assim, o conceito de código duplo, associado tanto por Banes como por Jencks com a expressão "pós-moderno", claramente influenciou certos elogios críticos tanto à arte de performance quanto ao teatro experimental recente. É mais provável, por analogia ao modelo de Jencks e não por causa de seu uso de "puro movimento", que o termo "Pós-Modernismo" tenha sido tão frequentemente aplicado a Bill Irwin e a outros representantes do grupo chamado "New Vaudevillians". Similarmente, pode-se argumentar que a instalação simultânea e a subversão de códigos já familiares, material que Hutcheon caracteriza como prática pós-moderna, tornaram-se virtualmente uma marca registrada do Wooster Group, com sua reutilização de material de T. S. Eliot, Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Arthur Miller, Gustave Flaubert, Anton Chekhov e outros.

Paródia, pastiche e citação irônica estão certamente envolvidos na obra desses e de muitos performers, que têm sido caracterizados como pós-modernos, mas as operações de "código duplo" certamente fornecem uma perspectiva parcial. É claro que mesmo os performers como o Wooster Group, que estão muito envolvidos com a citação cultural, não podem ser primariamente caracterizados como experimentando o código duplo e não se pode dizer de muitos dos chamados performers "pós-modernos" que estejam envolvidos com o código duplo.

A inadequação de uma tentativa de associar, estreita ou exclusivamente, o Pós-Modernismo com a abordagem de Jencks é especificamente desafiada pelo teórico de arte Hal Foster em seu ensaio de 1984 "(Post)-Modern Polemics", que sugeriu que, na

política cultural atual dos EUA, havia "pelo menos duas posições no pós-modernismo": uma que ele considerava "alinhada com a política neoconservadora" e outra "relacionada com a teoria pós-estruturalista".³⁰ Embora Foster não mencionasse Jencks pelo nome (pelo menos nesse ensaio específico), é claramente sua abordagem do Pós-Modernismo que Foster caracteriza como "neoconservadora", programa designado a "recuperar as rupturas do Modernismo e restaurar a continuidade com as formas históricas".³¹ Assim, pelo menos retoricamente, o Pós-Modernismo neoconservador procura se mover para além da esterilidade abstrata do Modernismo, equilibrando contra essa abstração um retorno à representação, às imagens e aos sentidos dos períodos anteriores. O Pós-Modernismo pós-estruturalista, por outro lado, é baseado numa crítica da representação: "questiona a verdade contida na representação visual seja ela realista, simbólica ou abstrata, e explora os regimes de significado e ordem que esses diferentes códigos suportam".³² Tendo feito essa distinção, entretanto, Foster continua a problematizá-lo, sugerindo que o retorno aparente dos neoconservadores à história e ao estilo é, de fato, uma celebração do pastiche que retorna tanto o estilo quanto a história numa "representação histórica, histórica, na qual a história é fragmentada e o sujeito disperso em suas próprias representações".³³ Em resumo, as duas posições com as quais Foster começou desmoronaram epistemologicamente em uma, em que o sujeito é descentrado, a representação é negada e o senso de história e do referente, rejeitado.

Nessa formulação, Foster parece claramente influenciado pelo crítico cultural Fredric Jameson, que ele cita ao definir "o paradigma modernista" que envolve uma "valorização de mito e símbolo, temporalidade, forma orgânica e universal concreto, a identidade do sujeito e a continuidade da expressão linguística" em oposição ao paradigma pós-modernista, que enfatiza "a descontinuidade; a alegoria, o mecânico, a abertura entre o significante e o significado, o lapso no sentido, a síncope na experiência do sujeito".³⁴ Jameson condenou o pluralismo lúdico da arte pós-moderna como sendo, muitas vezes, nada mais do que um desejo de pastiche e uma multiplicação "plana" de estilo, em contraste com a expressão "profunda" do Modernismo. Na expressão pós-moderna, a obra de arte unificada que expressa uma personalidade unificada é substituída por uma arte

“esquizofrênica” que reflete uma cultura fragmentada e dispersa. Entretanto, nem Foster nem Jameson estão preocupados, afinal, com uma mera descrição do fenômeno do Pós-Modernismo. Ambos estão profundamente interessados se uma estratégia para a expressão política pode ser encontrada dentro desse novo modo de pensar e onde ela estaria. Nem o modernismo de “pastiche” de código duplo de Jencks, que Foster caracteriza especialmente como aliado ao neoconservadorismo, nem uma dispersão Pós-estruturalista do sujeito, do significado e da linguagem discursiva, parecem fornecer campo para uma arte crítica engajada. Esse problema se tornou central no Pós-Modernismo e retomaremos a ele no capítulo final deste estudo.

Nós traçamos, por meio do conceito de código duplo de Jencks e de expressões teóricas relacionadas, algo do *background* que Foster caracteriza como pós-modernismo “neoconservador”. Vamos retornar para a segunda corrente que, recentemente, tornou-se a mais importante nos escritos sobre teatro e performance e que é a expressão pós-moderna relacionada ao pós-estruturalismo. A abordagem fenomenológica da performance com ênfase na presença (a despeito das observações de Fried) tomou-se muito mais problemática com a chegada da teoria pós-estruturalista, pois esta questionou tanto o censo de plenitude como a liberdade dos valores externos e as afirmações defendidas pela abordagem fenomenológica. O desafio que se colocou pelo pós-estruturalismo para a estética da presença desafiou também a defesa essencialista e modernista da performance, da separação das outras artes em geral e do teatro em particular. Trata-se de um aspecto baseado na presença do corpo performático. Assim, enquanto a visão modernista da performance estava desaparecendo, ela foi gradualmente substituída por uma visão pós-modernista da performance, que não desistiu do vocabulário de “presença” e “ausência”, ou de “teatro” e “performance”, mas que tratou esses termos e sua relação de maneira radicalmente diferente.

Henry Sayre sugeriu que a performance, sob a influência do pós-estruturalismo, tenha se separado de uma “estética da presença imanentista” que procurava transcender a história e escapar à temporalidade, para uma “estética da ausência”, que aceita a contingência e o “choque” do cotidiano com a arte.³⁵ De acordo com Sayre, o vocabulário moderno de ausência deriva primeiramente dos escritos de uma das figuras centrais do pós-estruturalismo,

Jacques Derrida, que, em certo sentido, “é, para o estabelecimento literário, o que a performance e a arte conceitual são para o museu: ele expõe a fraqueza do sistema, aponta suas elipses estratégicas e destrói sua autoridade – pedindo emprestada sua própria palavra, ele *deconstructs*”.³⁶ Substituir simplesmente uma estética da presença pela da ausência, entretanto, reverteria a estrutura tradicional, não a rejeitando. Derrida aconselha consistentemente contra a tentativa de reinscrever simplesmente um sistema binário, revertendo seus termos. O projeto de Derrida sugere um campo constante de jogo entre esses termos, de presença impregnada com ausência, um campo perpetuamente em processo, sempre como ausência e presença no entrelugar. Tal arte “rejeita a forma, que é imobilidade, e opta, em vez disso, pela descontinuidade e pelo fracasso”.³⁷

Muito dos escritos de Derrida é endereçado às preocupações mencionadas por Sayre, mas dois ensaios de 1968 são de importância central para as preocupações relacionadas a teatro, performance, presença e ausência. “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation” [O teatro da crueldade e o fim da representação] e “La parole soufflée” [A palavra soprada], ambos explorando questões levantadas pelo projeto modernista de Antoine Artaud do teatro da crueldade. Derrida rejeita a possibilidade do teatro visionário de Artaud, em um argumento que poderia servir para rejeitar a tentativa de Fried de purgar a arte do “teatral” assim como muito do privilégio fenomenológico da presença em *happenings* ou na arte e na teoria anteriores à performance. Permeando toda essa tradição, estão os temas de linguagem, pensamento discursivo e, de fato, sistemas simbólicos tradicionais em geral como as estruturas de repetição que derivam seu poder e sua autoridade da essência originária ou do evento, porém removidos do poder dessa origem. A arte moderna, a performance ou o teatro da crueldade procuraram, por meio de várias estratégias, causar uma ocorrência não contaminada por essa qualidade secundária derivativa. Derrida, entretanto, defende que o escape da repetição (e portanto do teatro) é impossível, que a consciência está sempre envolvida com a repetição.³⁸ Esse afastamento de um centro, de um lugar fixo de sentido original, traz todo o discurso, toda a ação e toda a performance para um jogo contínuo de significação, em que os signos se diferenciam uns dos outros, mas em que um sentido final e autenticado de

qualquer signo é sempre desprezado. (Combinando *differing* e *differing*, Derrida cria um de seus neologismos mais conhecidos ao falar do jogo da “différance”).

Depois de Derrida, teóricos e performers, conhecedores do pensamento pós-estruturalista ou relacionados com ele, não puderam abraçar confortavelmente o objetivo da presença pura, tão atrativo para o Modernismo. Dentro do espírito de Derrida, Herbert Blau, no “Universals of Performance: Or, Amortizing Play” [Universais da performance: ou peça que amortizal (1983)], rejeita especialmente a tentativa dos modernistas de criar uma experiência de presença não mediada, separando o “teatro” da “performance”. De fato, Blau afirma, o teatro, que envolve mediação e repetição, “perseguir toda a performance”, forçando o reconhecimento de que há algo na natureza tanto do teatro quanto da performance que “não implica primeiro tempo, nem origem, mas apenas recorrência e reprodução”.³⁹

A rejeição pós-estruturalista da presença “pura” do Pós-Modernismo (e da arte de performance inicial) não inspirou, entretanto, uma rejeição pós-moderna total nem da presença nem da performance; mas, ao invés disso, reinterpretou ambos os conceitos. Dois ensaios-chave nessa reinterpretção apareceram juntos num número especial do *Modern Drama* em 1982, dedicado à teoria do drama e da performance. Foram “Performance and Theatricality: The Subject Demystified” [Performance e teatralidade: o sujeito desmistificado], de Josette Féral, e “The Eye Finds no Fixed Point on Which to Rest...” [O olho não encontra ponto fixo onde descansar], de Chantal Pontbriand, que dedicam muito ao conceito de presença mas distinguem entre “presença clássica” e “presença pós-moderna”. Ambos os artigos utilizam a performance; mas o primeiro está profundamente envolvido em mediação e repetição, tendo como objetivo demonstrar, no presente, verdades previamente estabelecidas, restaurando e reatualizando a presença desse material.⁴⁰ Pontbriand não coloca a “presença moderna” numa categoria especial, pois essas afirmações são paralelas às da “presença clássica” – a performance é usada para atualizar, no presente, verdades universais e escondidas que, de fato, estão fora do tempo e do espaço. A despeito do olhar mais fenomenológico da atitude “moderna”, entretanto, ele compartilha com o “clássico” a declaração de uma verdade primária

autenticadora em algum lugar e, então, necessariamente, mais envolvida com a representação do que com a presentificação. Enquanto a obra minimalista ainda procurou incorporar e codificar alguma espécie de sentido, a performance pós-moderna é uma “quebra incoativa”, um “movimento contínuo, um deslocamento ou reposicionamento”.⁴¹ Nick Kaye utilizou termos muito similares, sugerindo que o “pós-moderno poderia ser mais bem concebido como alguma coisa que *acontece*” e aquilo que esse acontecimento envolve “liberando formas específicas e figura. A razão pela qual a performance serve particularmente à experiência pós-moderna é que ela compartilha com o Pós-Modernismo a recusa de ser estabilizada, vacilando entre presença e ausência, entre deslocamento e reinstalação.”⁴² Nessa vacilação, nessa recusa em ser situada, podemos de novo ver em operação o “jogo da *différance*” de Derrida.

Féral utilizou a rejeição de Fried ao teatro como um ponto de partida em sua discussão sobre as diferenças entre o teatro e a performance, mas ela levou esse debate para direções bem diferentes, longe do contexto da teoria de arte minimalista e modernista e muito mais em direção ao trabalho dos pós-modernistas franceses e dos pós-estruturalistas, baseando os conceitos e as linhas de argumento não apenas em Derrida mas também nas teorias psicanalíticas pós-estruturalistas de Jacques Lacan e Julia Kristeva. Assim, ela está muito menos preocupada com assuntos como presença e duração (pelo menos como Fried as abordou) do que com a representação; o imaginário lacaniano e a construção do sujeito. Ela começa não com o objetivo minimalista de reduzir as artes às suas essências (um objetivo incompatível com o relativismo pós-moderno e a dissolução das fronteiras) mas com a estratégia pós-estruturalista de problematizar as afirmações estruturalistas e procurar as costuras e margens onde as estruturas são negociadas. Ela vê a teatralidade como devotada à representação, à narratividade, ao encerramento e à construção do sujeito no espaço físico e psicológico, ao cerne das estruturas codificadas e àquilo que Kristeva chama de “o simbólico”.

Féral opta a performance diretamente às atividades desse tipo; ela desfaz ou desconstrói as competências, os códigos e as estruturas do teatro. Embora comece com os materiais do teatro – códigos, corpos vistos como sujeitos, ações e objetos envolvidos

em sentido e em representação –, ela destrói esses sentidos e as relações representacionais para permitir um fluir livre de experiência e desejo. A narratividade é negada, exceto para a citação irônica com um certo distanciamento, de maneira a revelar as operações interiores da narrativa ou suas margens. Não há “nada para segurar, projetar, intrometer, exceto fluxos, redes e sistema. Tudo aparece e desaparece como uma galáxia de ‘objetos transicionais’ representando apenas as falhas de representação”. A performance “tenta não contar (como o teatro) mas provocar relações sinestésicas entre sujeitos”.⁴³

Em tais escritos, a atenção dos críticos que era voltada para o objeto de arte se volta para a experiência da arte – uma mudança implícita no próprio conceito de performance, mas, como o conceito de presença, abordado de modo muito diferente pelos teóricos pós-estruturalistas e pós-modernistas. O livro muito influente de Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition* [A condição pós-moderna] (1984), tinha a preocupação com a ciência contemporânea e o problema do conhecimento, mas como Fredric Jameson observou em seu prefácio à edição inglesa, as especulações de Lyotard também tiveram implicações profundas “nas direções da estética e da economia”.⁴⁴ Na estética, o foco de Lyotard sobre o evento e sobre “a performatividade”, como um princípio operante de conhecimento, afetou profundamente o pensamento pós-moderno sobre a performance. A condição pós-moderna, discute Lyotard, surge de uma erosão contemporânea na crença nas formas que ele chama de “metanarrativas” que davam legitimidade a uma grande variedade de normas culturais, procedimentos e crenças. Ele caracteriza o período “moderno” como dedicado ao conhecimento que se legitimou “com referência ao metadiscurso (...) e fez um apelo explícito à grande narrativa, como a dialética do Espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou operante ou a criação de riqueza”. “Simplificando ao extremo”, Lyotard definiu o Pós-Modernismo como a incredulidade em relação às metanarrativas.⁴⁵ Tendo perdido o suporte das metanarrativas, que ligou a descoberta científica a uma liberdade absoluta de conhecimento, a ciência moderna se dividiu numa grande variedade de especialidades, cada uma seguindo seus próprios caminhos ou jogos de linguagem, sendo incapaz de se harmonizar com o resto por meio de qualquer

apelo a uma verdade ou autoridade total. Os jogos de linguagem que dão suporte ao que nós chamamos de “conhecimento” são compostos, segundo Lyotard, por dois aspectos: discurso e figura (análogos à *parole* e *la langue* da linguística clássica). “Discurso” é o processo geral e a estrutura por meio da qual uma narrativa significa, enquanto “figura” é o evento específico de narração. O moderno enfatiza o discurso como o que controla e limita a contingência da figura, sujeitando-a a uma universalidade assumida. O pós-moderno afirma o poder da figura de reclamar seu próprio espaço disruptivo, nem mais nem menos “universal” do que os outros. Lyotard afirma: “Nem um único exemplo de narrativa pode querer dominar as narrativas que estão além delas.”⁴⁶ Essa orientação, como a “fala” performativa de Bakhtin ou a “tática de De Certeau”, chama a atenção das estruturas gerais, intelectuais ou culturais, para eventos individuais e muda a determinação de uma verdade geral ou estratégia de operação geral para o interesse na “performatividade” – atividade que permite a operação da experimentação improvisada baseada na necessidade percebida e no desejo sentido da situação única. O teste de realidade dentro dessa nova orientação não é o que pode ser demonstrado como sendo geralmente “verdadeiro”, mas simplesmente o que pode ser demonstrado. Por meio da “performatividade” de Lyotard, o privilégio do evento liga-se ao “pós-modernismo” e a como ele começa a ser aplicado a uma extensão maior de fenômenos culturais contemporâneos. Um resumo excelente dessas relações é fornecido por David George em seu artigo de 1969, “On Ambiguity: Toward a Post-Modern Performance Theory” [Da ambiguidade: para uma teoria pós-moderna de performance]. George defende que a ênfase pós-moderna em termos como “jogo”, “brinquedo”, “contradição”, “processo” e “performance” sugere que

podemos estar entrando numa era em que há apenas mítica (semiosis, certezas, paradigmas, modelos) e nenhuma ontologia, somente experiências (e nenhum eu, exceto aquele que a carreira de um ator construiu de partes que nós encenamos e reescrevemos), um mundo no qual a diferença é primordial (no Ur-whole) e infinitude do tempo.

Em tal era, George conclui: “a performance é o modelo e a mídia ideais”.⁴⁷

Dentre os efeitos dessa nova orientação, está uma mudança para além do foco inicial da performance sobre o corpo performativo, para a situação de performance mais geral, incluindo, é claro, a audiência – aquela que Fried tentou excluir precisamente porque ela introduziu na experiência da arte um sentido de contingência, tempo e situação. Quando os teóricos falam da qualidade performativa da arte como sendo seu aspecto mais pós-moderno, eles estão sempre preocupados especificamente com a contingência que a obra precisa sofrer quando se envolve no processo de recepção. Joel Weinsheimer, ao comentar a obra de recepção do teórico Hans Georg Gadamer, enfatiza a importância e as implicações da performance para destruir a ideia de um texto essencial:

A performance não é algo antigo, acidental ou supérfluo que possa ser distinguido do jogo propriamente dito. A peça propriamente dita existe primeiro e apenas quando ela é encenada. É a performance que traz a peça para a vida, e o encenar a peça é a peça em si mesma (...). Ela surge na representação e em todas as contingências e particularidades das ocasiões de seu surgimento.⁴⁸

Para Gadamer, entretanto, o teatro era um exemplo particularmente claro, mas único, desse fenômeno. Todas as artes, não apenas as chamadas “artes performativas”, agem desse modo, existindo apenas nos momentos de sua recepção em diferentes contextos e então modificam à medida que se movem através do tempo e do espaço. Somente ao negar a dinâmica da recepção e a performatividade de toda a arte, Fried e os minimalistas procuram estabelecer obras “essenciais” inmutáveis. Mesmo os experimentos mais antigos com a arte de performance se moveram nessa direção e, ao fim da sua primeira década, a mudança de orientação foi geralmente aceita e conhecida. Isso pode ser visto claramente nas reações de um grupo de artistas de performance reunidos no início de 1980 pela revista de teatro *Artforum*, que perguntou “que mudanças na ênfase, na estética, dentre outras, a impermanência e a especificidade do projeto e da arte a performance causou?” Vito Acconci observou que, ao escolher usar a galeria “como o lugar onde a arte realmente ocorre”, ele mudou

a atenção do “fazer arte” para “experimentar arte”. Isso envolveu, como a maioria dos artistas notaram, uma nova atitude em relação à audiência e em relação à sua colaboração ativa. Como Eve Sonneman observou, a audiência foi encorajada “a construir sua própria sintaxe de prazer estético ou trabalho intelectual”,⁴⁹ depois de ter uma multiplicidade de escolhas.

A construção dessa sintaxe, entretanto, permanece necessariamente um processo provisório, parcial e em andamento; o evento, como Férál e Pontbriand discutiram, um fluxo contínuo de energias e negociações. O Pós-Modernismo, como pensa Barbara Freedman em seu estudo psicanalítico da comédia de Shakespeare, utiliza a metáfora do teatro pela mesma razão que a psicanálise moderna usou-a “e pela mesma razão pela qual Fried rejeitou-a”, porque ela nega “a possibilidade de um observador objetivo, de um objeto estático, ou de um processo estável de visão”. Ambos, o Pós-Modernismo e a psicanálise, empregam “recursos teatrais para subverter a posição estável do observador e assim obter um jogo contínuo de pontos de vistas parciais – nenhum deles estável, seguro ou completo”.⁵⁰

Jon Erickson mostrou como a sensibilidade para com os problemas da audiência problematiza muitas das certezas tradicionais de como o teatro político opera. Frequentemente, os teóricos desse teatro “assumem que tal audiência é apenas uma projeção de si mesmos e que, desde que eles desejem que uma certa estratégia teatral opere (usualmente para ilustrar uma teoria já assumida), ela realmente funciona para todo mundo”. De fato, Erickson sugere para audiências que não compartilham da agenda de um teórico ou performer, um trabalho de subversão presumida ou resistência que pode não ser experimentada dessa maneira. “De fato, por mais sofisticadas que sejam essas estratégias no uso da ironia, por exemplo, é bastante provável que o sentido oposto seja assumido e reforçado, não destruído.”⁵¹ Retornaremos a essa preocupação em nossa discussão da performance feminista ou travestida.

A ênfase sobre o evento único, o poder do observador e o teste de performatividade à custa da verdade geral, tudo parece separar a performance pós-moderna de preocupações significativas,

políticas, sociais ou culturais. Sem metanarrativas, sem conhecimento autenticado ou base aparente para a ação ou mesmo para a observação social significativa, o Pós-Modernismo fornecerá para a performance apenas um jogo de energia e posicionamentos relativos? Certamente, essa é uma carga que alguns teóricos politicamente orientados usaram contra ela. A partir dos anos 1980, entretanto, um grande número de teóricos se preocupou especificamente com a questão de localizar uma função crítica séria, pelo menos em certos aspectos, para a performance pós-moderna.

A obra de Randy Martin, *Performance as Political Act* a performance como ato político (1990), mostra que o corpo performático está envolvido, por natureza, na resistência ao que ele chama de “simbólico”, a tentativa da autoridade da arte ou da política de reforçar uma estrutura monolítica e unificada oposta à qualidade “fluida” do corpo que se move, que age e que deseja. Nos níveis pessoal e público, o simbólico tenta limitar os significados da ação e do corpo para canalizar os fluxos do desejo, mas tal limitação estará inevitavelmente em conflito com o corpo performático potencial, carnavalesco e desafiador do simbólico. Atenção, emotividade, fluxos de desejo e circulação cinética de performance podem, diz Martin, “instigar uma tensão no corpo social” que destrói a estrutura plana de autoridade, e as performances individuais criam “intervenções e rupturas, nas condições de reprodução de domínio”. Na performance, sujeito e objeto são realinhados para substituir a “autoridade solitária” do simbólico com a circulação polifônica dos sentimentos humanos.⁵²

Philip Auslander, numa série de ensaios e em seu livro de 1994, *Presence and Resistance* [Presença e resistência], reuniu os escritos de grande quantidade de teóricos pós-modernos com a análise de artistas contemporâneos, como Laurie Anderson, o Wooster Group e as comédias contemporâneas para desenvolver tal função. Auslander nota, em Jameson e Foster, a sugestão de que seria possível, dentro dos termos do pós-modernismo, descobrir o potencial para operações críticas e de resistência; de fato, Foster chama seu modernismo mais liberal de “resistência”. Entretanto, segundo Auslander, a resistência da arte pós-modernista não é em função de nenhuma prática política específica

(tipo de resistência representado por muita performance política dos anos 1960) mas, ao invés disso, é uma resistência à representação em geral, uma estratégia mais abstrata e difícil. Nesse aspecto, Auslander cita Lyotard:

Prender o significado de uma obra de arte a seu efeito político subsequente é mais uma vez não tomá-la seriamente, tomá-la como instrumento útil para algo diferente, tomá-la como uma representação de algo a vir; permanecer dentro da ordem de representação, dentro de uma perspectiva teológica ou teológica. É colocar a obra de arte, mesmo quando se lida com obras não representacionais ou antirepresentacionais dentro de um espaço (social, político) de representação. Isso deixa a política como representação não crítica.⁵³

A última sentença aponta o caminho em direção à performance pós-moderna politicamente engajada. Ao invés de fornecer “mensagens” políticas de resistência ou representações, como fizeram as performances políticas dos anos 1960, a performance pós-moderna oferece resistência precisamente por não oferecer “mensagens”, positivas ou negativas, que se ajustem confortavelmente às representações populares do pensamento político, mas por desafiar o processo de representação em si, mesmo quando ela precisa executar esse projeto por meio de representação. Por necessidade, diz Auslander, é “um discurso elusivo e frágil que está sempre forçado a andar na ponta dos pés entre a simplicidade e a crítica”.⁵⁴

De modo similar, Alan Read sugeriu que o teatro não está ligado ultimamente à representação — “à reflexão de uma posição ‘existente’ como se fosse fato” — mas à apresentação de alternativas e possibilidades “exemplares e radicais”. O Pós-Modernismo chamou a atenção para esse lado performático e eticamente engajado do teatro, por causa do interesse comum “na desestabilização de normas e na dissolução de certezas”. Read alinha as operações de performance com as da ética, sempre envolvidas não apenas com a conduta normativa, mas também com a negação e o desafio de normas. A descrição de ética de De Certeau, ele sugere, aplica-se também aos mundos possíveis do teatro e da performance: “a ética é articulada por meio de

operações efetivas e define a distância entre o que é e o que deveria ser. Esta distância designa um espaço onde nós temos algo a fazer."⁵⁵

As relações e interações complexas entre a performance, o Pós-Modernismo e as preocupações políticas têm sido o campo de muito trabalho interessante tanto na teoria quanto na prática de performance, durante as duas últimas décadas. Nos EUA, a exploração da preocupação de gênero em geral e as preocupações feministas em particular forneceram as manifestações mais proeminentes e mais variadas desse trabalho e serão uma preocupação central do último capítulo. O Capítulo 8 examinará os problemas da performance política e culturalmente resistente de uma maneira mais geral.

C A P Í T U L O 7

PERFORMANCE E IDENTIDADE

Os capítulos anteriores procuraram demonstrar como os conceitos modernos de "performance" e de "arte da performance" se desenvolveram, primeiramente em associação com os movimentos modernista e minimalista nas artes e, depois, na relação com o Pós-Modernismo. Retomando o desenvolvimento da performance a partir dos anos 1990, uma de suas mais surpreendentes características é o interesse, cada vez mais crescente, por uma função social ou política, a despeito da tendência, tanto no Modernismo quanto no Pós-Modernismo, de não enfatizar ou mesmo rejeitar as atividades políticas ou sociais específicas. Um dos capítulos anteriores, sobre a arte de performance moderna, forneceu um breve resumo desse desenvolvimento recente, particularmente definido no fim dos anos 1980 e início dos 1990. Entretanto, um aspecto da performance socialmente engajada, que fez parte importante e complexa da teoria e da prática de performance moderna, merece consideração independente. É a performance envolvida com as preocupações, os desejos e mesmo a visibilidade dos normalmente excluídos por raça, classe ou gênero, pelo teatro tradicional ou mesmo pela performance moderna, pelo menos em seus anos de formação. A área mais elaborada e desenvolvida de tal performance, tanto na teoria quanto na prática, envolve performance de mulheres, mas recentemente muitas das preocupações exploradas por performers e teóricas da performance, durante os anos 1970 e 1980, desenvolveram-se em relação à performance preocupada com os homossexuais e com as várias minorias étnicas.

O desenvolvimento rápido do pensamento e das atividades feministas, nas décadas de 1970 e 1980, trouxe à tona uma grande variedade de abordagens diferentes tanto para a performance feminista quanto para a teoria feminista (e, eventualmente nos anos 1980, para a interação da teoria e da performance). Já em meados dos anos 1980, grande variedade de “feminismos” tinha se desenvolvido, mas a maioria dos teóricos, enquanto utilizavam termos e características ligeiramente diferentes, tenderam a categorizá-los em três grupos. Jill Dolan, uma das primeiras teóricas da performance feminista, adaptou, em seu livro *The Feminist Spectator as Critic* [O espectador feminista como crítico] (1988), as categorias de Alison Jaggar em *Feminist Politics and Human Nature* [Política feminista e natureza humana] (1983) – feminismo liberal, cultural (ou radical) e materialista.¹ Essas divisões podem ser superficialmente comparadas com as dos estudos de performance da feminista britânica, Michéle Wandor, *Carry On Understudies* [Executar suplentes] (1986), – feminismo burguês, feminismo radical e feminismo socialista.²

O feminismo liberal teve ligações estreitas com vários tipos de performance de ação política nos anos 1960, que tenderam a chamar a atenção para a desigualdade sexual em várias áreas da sociedade contemporânea e procuraram modelar considerações, direitos e proteção iguais, independentemente do sexo. As feministas culturais ou radicais, preocupadas porque a chamada “universalidade” do feminismo liberal tinha aceito prontamente os modelos criados pelos homens para tal “universalidade”, procuraram, ao invés disso, definir e dar suporte à ideia de uma cultura de mulheres, separada e diferente da cultura dos homens. Linda Walsh Jenkins, escrevendo, em 1984, no jornal *Women and Performance*, recentemente fundado, enfatizou, por exemplo, “uma performance” autenticamente feminina “repleta de signos femininos” e baseada num “biograma” derivado das “experiências que o corpo conhece com base no gênero”.³ Similarmente, Rosemary K. Curb enfatizou “uma linguagem teatral capaz de comunicar percepções femininas que tinham sido apagadas pelos pais e assim apareciam como não existentes para a cultura dominante”.⁴

Embora o feminismo materialista compartilhe preocupações comuns com o feminismo cultural e o liberal, ele tentou evitar a tendência do feminismo liberal, de “absorver as mulheres no

universo dos homens”, assim como a do feminismo cultural, de “sobrepunir o equilíbrio de poder em favor da supremacia feminina”.⁵ Ao invés do universalismo liberal ou do essencialismo cultural, o feminismo materialista vê o gênero como construído culturalmente dentro de um conjunto de relações de poder. Nas palavras de Sue-Ellen Case, uma das principais teóricas da performance feminista, a posição materialista “descobre o papel da classe e da história, ao criar a opressão das mulheres”, em vez de assumir “que as experiências das mulheres são induzidas por opressão de gênero dos homens ou que a liberação pode ser causada por forças únicas do gênero das mulheres”.⁶

Esses vários tipos de teoria feminista, cada um deles podendo ser relacionado estreitamente com a performance feminista em particular, forneceram muito impulso para um inovador trabalho de performance, especialmente nos EUA durante os anos 1980. No fim dessa década, entretanto, muitos teóricos importantes de performance sentiram que uma espécie de impasse tinha surgido – o que Case caracterizou como um “crucial stall” resultante da dificuldade de negociar uma relação operacional entre as posições materialista e essencialista, particularmente em face de um conservadorismo crescente e progressivo e do reforço das posições tradicionais da sociedade como um todo. Enquanto desconfiavam das afirmações dos essencialistas, os materialistas invejavam essas afirmações como se elas fornecessem um terreno para a resistência ao poder da cultura dominante. O mais amplo projeto teórico e político da teoria feminista e da performance, nos últimos anos, foi o de procurar uma estratégia para se mover a partir desse “stall” – um projeto a que foi dada grande urgência pelo desenvolvimento concorrente das performances étnicas e *gay's* modernas, com sua tentativa de dar voz e ação a outros grupos oprimidos, encontrou as mesmas dificuldades teóricas e práticas.

Para ganhar a compreensão dessas negociações correntes e as implicações dessas performances, observaremos, neste capítulo e no próximo, ambos os lados da dialética da performance recente e socialmente orientada. Este capítulo está mais orientado para o que poderia ser chamado de “posição existencialista”, particularmente no que tem sido desenvolvido em termos de performance cultural, mítica e autobiográfica, enquanto o capítulo seguinte é mais “materialista, explorando grande variedade de estratégias

pós-modernas e desconstrutivas de performance engajada cultural e politicamente”.

Como vimos, as artistas foram, desde o início dos anos 1960, envolvidas com a performance moderna. Na costa leste dos EUA, estavam Yvonne Rainer, Simone Forti, Carolee Schneemann, os participantes da *Judson Dance*, Deborah Hay, Elaine Summers, Trisha Brown e Lucind Childs; os participantes do *Fluxus*, Alison Knowles, Yoko Ono e Charlotte Moorman. Na costa oeste, Ann Halprin, na dança, e Pauline Oliveros, na música, foram as grandes pioneiras da performance, logo seguidas por Barbara Smith, Bonnie Sherk e outras. Muito pouco desse trabalho de performance, entretanto, levantou questões diretamente sociais ou de gênero. Algumas artistas, entre elas Yvonne Rainer, Carolee Schneemann e Yoko Ono, produziram peças que se moveram claramente nessa direção, porém com resistência considerável. Em entrevista de 1972, Yvonne Rainer relembrou que ela foi criticada por seus pares no *Judson Dance*, no início dos anos 1960, por explorar a ideia de “projeções femininas”:

Eu imitei mulheres no metrô. Eu tive ataques de nervos. Eu fui sexy; Eu estava sempre sendo alguma outra pessoa no palco (...) O que eu estava fazendo era tirar coisas da vida e transpô-las para a forma dramática.⁷

Na atmosfera orientada para o minimalismo da *Judson Dance*, esse interesse na *persona* feminina parecia muito pessoal e muito próximo do teatral, para obter apoio.

O interesse em assuntos de gênero levantou muita oposição no mundo da arte de performance. As artistas, Lucy Lippard sugere, encontraram pouco apelo na principal linha da arte do corpo ao fim dos anos 1960 “quando Bruce Nauman estava requebrando, Vito Accorci estava se masturbando, Dennis Oppenheim estava tomando sol e se bronzecendo e Barry Le Va estava se batendo nas paredes”.⁸ Yoko Ono talvez tenha chegado mais perto desse trabalho em peças como sua *Wall Piece for Orchestra* (1962), na qual ela se ajoelhou no palco e bateu a cabeça no chão. Mas esta peça e a subsequente, *Cut Piece* (1964), na qual ela se assentava passivamente enquanto membros da audiência rasgavam sua roupa, observavam a violação pessoal e a violência, de uma forma mais feminista e diferente dos artistas masculinos. De fato, essas

peças do início dos anos 1960 poderiam ser vistas como preparativas para o caminho do estudo cinemático da vitimização, como *Rape* [Estupro], de Ono, em 1969.

No início dos anos 1960, Carolee Schneemann descreve a si e a Yoko Ono como se ambas estivessem trabalhando sós essencialmente contra uma ideia predominantemente masculina de performance.

Em 1963, usou meu corpo como uma extensão de minhas construções de pintura foi um desafio e uma ameaça às linhas de poder territoriais e psíquicas. As mulheres eram admitidas no *Art Studio Club*, desde que se comportassem como os homens e fizessem um trabalho claramente dentro das tradições e dos caminhos desbravados por eles (a única artista que eu conheço que fez a arte do corpo antes desse tempo foi Yoko Ono).⁹

No início dos anos 1970, entretanto, o surgimento do movimento das mulheres favoreceu o clima para o trabalho de performance criado por mulheres e preocupado com sua experiência privada e pública. Os programas de arte feminista nas escolas do sul da Califórnia foram pioneiros nesse caso e, durante os anos 1970, a maior parte do trabalho de performance na Califórnia estava relacionada a preocupações feministas: “Eu acredito que o movimento feminista no sul da Califórnia afetou a arte do resto do mundo”, disse Eleanor Antin, numa entrevista em 1978. “Eu realmente penso que as mulheres praticamente inventaram a performance no sul da Califórnia.”¹⁰

Judy Chicago começou um programa como esse na Fresno State, em 1970, quando ela e muitos de seus estudantes, incluindo Faith Wilding e Suzanne Lacy, mudaram-se para Cal Arts, em Los Angeles, para iniciar um programa similar, em 1971, para o qual Chicago, Wilding e Lacy deram importantes contribuições como praticantes e teóricas da performance de mulheres. A performance era vista como central a ambos os programas. Como Chicago explicou, “a performance pode ser alimentada pela raiva de maneira que a pintura e a escultura não podem. As mulheres em Fresno fizeram performances quase sem habilidade, mas essas tinham poder porque surgiram de sentimentos autênticos.”¹¹ As mulheres também foram atraídas para a performance porque ela lhes permitia o controle pessoal. Diferentemente dos atores

tradicionais, elas criaram seus próprios projetos – servindo como escritoras, produtoras, diretoras, desenhistas, elenco e, muitas vezes, também carpinteiras e figurinistas.¹²

As afirmações psicológicas e pessoais eram muitas vezes ligadas, na performance feminista inicial, às ações específicas e físicas, como a conhecida *Waiting [Espera]*, de Faith Wilding (1971), na qual Wilding se balançava monotonicamente para a frente e para trás, recitando uma litania da espera que as mulheres experimentam, do nascimento à morte. No “Womanhouse”, uma grande casa decadente transformada pelo Cal Arts Feminist Art Program, em 1972, em centro para *environments* feministas e performance, Sandra Orgel e Chris Rush, repetida e obsessivamente, executaram atividades convencionais de mulheres como lavar e passar, atividades que, de acordo com a artista de performance Martha Rosler, eram designadas para demonstrar “as preocupações impostas às mulheres” e para externalizar a “reação interna altamente negativa que provocam”.¹³

Outras performances procuraram não tanto exibir os fardos de atividades não gratificantes, impostas às mulheres, mas dar nova atenção a essas atividades de mulheres, gratificantes ou não. O *Home Endurance* [Resistência do lar] (1973), de Linda Montano, “enquadrou” sessões de sua vida diária. Durante uma semana, ela ficou em casa, convidou amigos para visitá-la e documentou cuidadosamente todos os pensamentos, as comidas, as visitas e as chamadas telefônicas.¹⁴ Muito dessa performance, direta ou indiretamente, procurou a identificação emocional com a experiência de mulheres espectadoras. Durante seu *Ordinary Life* [Vida ordinária], em 1977, Barbara Smith voltar-se-ia para questionar os espectadores “para ver se as experiências deles poderiam iluminar a dela e quebrar o isolamento de experiência”, usando a performance para revelar dilemas comuns.¹⁵

Em seu estudo sobre a arte de performance das mulheres nos anos 1970, *The Amazing Decade* [A década interessante], Moira Roth distinguiu, a despeito da grande quantidade de superposição, três grandes orientações: performance relacionada à experiência pessoal das mulheres, ao passado coletivo das mulheres e à exploração de estratégias de ativismo feminista específico. As duas primeiras claramente se relacionam às preocupações deste capítulo e, sob o ímpeto do movimento

das mulheres, a performance começou a ser utilizada para compreender melhor a situação delas na sociedade e na história. O feminismo cultural teve seu maior impacto na performance durante os anos 1970, enquanto os artistas de performance se basearam num *corpus* crescente de pesquisa da magia medieval, nas deusas pré-históricas e não ocidentais e nas figuras de fertilidade das antigas culturas matriarcais. Donna Hennes esteve envolvida, desde os anos 1970, em performance voltada para os mitos dos nativos americanos, particularmente *Southwest Spiderwoman* [A Mulher-Aranha do Sudoeste], que Hennes vê como a incorporação, pelo índio americano, da grande deusa europeia. Mary Beth Edelson baseou-se diretamente na adoração da deusa europeia, oferecendo “imagens de [seu] corpo como um duplê para a deusa” e viajando para uma gruta neolítica da deusa, na Iugoslávia, em 1977, a fim de executar um ritual privado.¹⁶

Outras performers procuraram relacionar material mítico à experiência pessoal, como pode ser visto em muito da obra de Rachel Rosenthal ou no *Education of the Girlchild* [Educação da menina], de Meredith Monk, de 1972. A respeito da última obra, Sally Banes observou: “sua tribo estranha de mulheres poderia constituir-se de deusas, heroínas, pessoas comuns ou aspectos diferentes de uma mesma pessoa”.¹⁷ Peças poderosas foram também criadas nos anos 1970 por performers que colocaram material autobiográfico sob uma forma ritualizada que sugeria preocupações quase míticas, gerais ou universais. Duas das mais conhecidas obras dentre essas foram: *Mitchell's Death* [A morte de Mitchell], de Linda Montano, de 1968, que usou a performance como um exorcismo de sua dor pessoal pela perda de seu ex-marido e amigo Mitchell Payne, e uma peça maior, criada no ano seguinte, por Barbara Smith, que explorava seus sentimentos e suas observações sobre a morte de sua mãe.

A performance ritualizada e relacionada ao mito tem sido menos comum desde os anos 1970, enquanto aquela relacionada à autobiografia e às experiências pessoais permaneceu a mais comum e, para muitos, a mais típica orientação da performance feminista. Moira Roth deu a esse tipo de performance o título de “Confusão pessoal e persistência de sentimentos”, citando um momento memorável da arte de performance moderna.¹⁸ Em *Interior Scroll* [O rolo interior] (1975), Carolee Schneemann, nua,

tirou um texto de sua própria vagina e o leu em voz alta. O texto era a explicação de como um "cinesta estruturalista", a despeito de sua admiração por Schneemann, não podia olhar para seus filmes que citavam sua "confusão pessoal", sua "persistência de sentimentos", sua "sensibilidade ao toque manual", sua "indulgência diária" e suas "técnicas primitivas".¹⁹ As preocupações com o *self*, a autoimagem e o eu social não ganharam muita simpatia dos estruturalistas e modernistas, cujas vozes dominaram as performances experimentais e o filme experimental no fim dos anos 1970, mas elas eram preocupações centrais ao movimento emergente das mulheres do mesmo período – e esse movimento encontrou na performance um campo importante de expressão. Como Eleanor Antin a descreveu, a performance feminista "tem sido mais uma coisa psicológica, social e política sobre o que significa ser uma mulher nessa sociedade, uma mulher particular, uma artista (...) as questões políticas muito reais são sempre consideradas".²⁰

Uma das primeiras manifestações da performance feminista, que é também uma abordagem importante, utilizou material especificamente autobiográfico e, como sugere Antin, quase inevitavelmente, com a consciência das dimensões sociais e políticas desse material. Em *The Story of My Life* [A história de minha vida] (1973), Linda Montano subiu uma montanha numa esteira durante três horas, enquanto recitava sua autobiografia num sistema de amplificação.²¹ Yvonne Rainer teceu material autobiográfico junto com ficção em seu *This is the Story of a Woman Who...* [História da mulher que...] (1973), mais tarde transformado em um grande filme feminista.

É importante enfatizar a popularidade e a ubiquidade da performance que utiliza autobiografia e "acervo pessoal" desde o início da arte de performance moderna, porque ela não é lida apenas por cineastas estruturalistas, como o amigo de Schneemann, mas também por teóricos modernistas, estruturalistas e historiadores da performance, que tentaram escrever a partir de registros históricos. Pode-se talvez compreender que a mídia focalize quase que exclusivamente os exemplos extremos da arte do corpo masculino, mas mesmo teóricos sofisticados, como Josette Féral, defenderam uma definição monolítica da arte de performance, baseada em princípios modernistas e formais. Retomando um artigo de 1982,

Féral defende que, embora o termo "performance" "dure e esteja se tornando institucionalizado", a performance como era praticada nos anos 1970 era muito diferente, ocupando-se com "uma única e mesma função: contestar a ordem estética do tempo, explorar a relação do artista com a arte". Essa primazia das preocupações formalistas, segundo Féral, caracterizou a performance até meados dos anos 1980 e, com o seu desaparecimento, também desapareceu a arte de performance "verdadeira", para ser substituída por uma visão de performance não como função envolvida apenas com a experiência da arte, mas como gênero que pode se voltar para qualquer preocupação, marcando um retorno à "mensagem e à significação", que, segundo Féral, são inimigas dos objetivos originais da performance.²²

As limitações dessa leitura da performance moderna podem ser claramente percebidas na análise específica de Féral do *Pangea*, de Rachel Rosenthal, de 1991. Féral fornece uma análise extensa, profunda e solidária dessa peça, notando diretamente que nela "Rosenthal afirma sua posição como um sujeito na história, uma história que ela se recusa a rejeitar e que ela quer possuir". Isso parece totalmente comum, mas Féral continua defendendo que tal afirmação faz de Rosenthal um exemplo claro da arte de performance de hoje, oposta à de 1970:

Em lugar da imagem de um sujeito essencialmente instintivo – o da arte de performance dos anos 70 – a arte de performance dos anos 90 troca a imagem de um sujeito que se recusa a eliminar as tensões entre o *self* e a história, entre a política e a estética, e que reestabelece a complexidade da enunciação. Enquanto a arte de performance nos anos 70 estava simplesmente recusando a representação de um real que ela tentava atingir na sua imediatividade (...) a arte de performance nos anos 90 renunciou ao jogo de ilusão. Escolheu voltar para o real como uma construção do político, e mostrar o real ligado necessariamente ao individual.²³

Ainda assim, a negação de Féral quanto ao envolvimento importante e disseminado de grande quantidade da arte de performance dos anos 1970 no *self*, na história, na política e na estética torna ainda mais surpreendente o fato de Rosenthal ter sido um exemplo central dessa atividade, durante aquele período. Depois de trabalhar como dançarina com Merce Cunningham e como

diretora de um grupo de teatro de improvisação de Los Angeles, ela se interessou, nos anos 1970, tanto pela performance como pelas questões feministas. Sua obra de performance, autobiográfica e todo-poderosa, tratando de sua infância em Paris (*Charm*, 1977) [Encanto], sua relação com a meia-irmã que ainda morava na África (*The Head of Olga K*, 1977) [A cabeça de Olga K] e seus medos pessoais e obsessões (*The Death Show*, 1978) [O show da morte] não foram apresentações de um corpo abstrato “instintivo”, mas explorações de um *self* específico num contexto histórico.

Similamente, e ainda menos compatível com a teoria formalista que tinha procurado separar “performance” de “teatro” pela ausência de mimese ou de *role-playing* na primeira, é um outro tipo de performance autoexploratória, também bem estabelecida durante os anos 1970. Às vezes chamada de arte da “persona” ou do “personagem”, ela não lidava com experiência autobiográfica ou da “vida real”, mas com a exploração, via performance, de eus alternativos, imaginários e mesmo míticos. A obra fotográfica de Martha Wilson, *Positively Drag*, de 1975, explorou a construção de imagens como a construção da identidade: ela começou a trabalhar com Jacki Apple, criando um eu de fantasia composto de várias partes de Cláudia, um *self* subsequentemente “encenado” também por outras pessoas. Treinada como desenhista de moda, Apple concentrou-se em papéis mutantes com novos e múltiplos papéis definidos pelas percepções de outros performers. Mais detalhada e elaborada foi a *persona* de fantasia “Roberta Breimore”, encenada entre 1975 e 1978, por Lynn Hershtman. Com a sua própria carteira de motorista, conta de banco, terapeuta e *background* ficcional, Roberta viveu muitos dos conflitos pessoais e problemas de uma mulher de meados dos anos 1970, antes de ser posta cerimonialmente em descanso numa tumba na Itália.²⁴

Uma das mais conhecidas artistas de performance é Eleanor Antin, que se autodenominou uma “artista pós-conceitual” preocupada “com a natureza da realidade humana, especificamente com a natureza transformacional do *self*”. Sua obra sobre o *self* no início dos anos 1970, embora relacionada à arte do corpo masculino contemporâneo, foi também claramente feminista em sua orientação e preocupações. Em 1972, ela ofereceu uma exibição que procurava “redefinir os termos antigos” da metodologia e da

história da arte, primeiramente usando seu próprio corpo e sua experiência como matéria-prima. Seu primeiro vídeo, chamado *Representational Painting* [Pintura representacional], mostrou-a maquiando-se com a câmera como se fosse um espelho enquanto um “companion work”, chamado *Sculpture*, mostrava diariamente fotografias dela nua, tiradas ao longo de um mês, durante o qual ela emagreceu oito libras, transformando seu corpo para apresentar um *self* diferente para o mundo.²⁵

Depois das transformações específicas de seu corpo, por meio de estratégias femininas tradicionais de comésticos e perda de peso, Antin interessou-se pela questão mais complexa de “definir os limites de mim mesma, o que significa me mover para cima e para baixo, para as fronteiras de mim mesma. As ajudas usuais para a autodefinição – sexo, idade, talento, tempo e espaço – são meras limitações tirânicas de minha liberdade de escolha.”²⁶ As versões alternativas exóticas e imaginativas do *self* que Antin explorou incluíram um rei, uma bailarina, uma estrela de cinema e uma enfermeira, cada uma desenvolvida em certo número de anos por meio de uma variedade de performances. Cada uma dessas *personae* desenvolveu uma vida de fantasia complexa sobre si mesma: a enfermeira, por exemplo, apareceu como Florence Nightingale e encenou uma série complexa de relacionamentos com personagens em sua própria vida de fantasia representada por bonecas de papel. O rei desenvolveu seu “personagem”, com maquiagem e figurino, andando entre seus súditos em Solona Beach e perguntando “como as coisas estão indo no reino?”²⁷

É importante lembrar, entretanto, que as *personae* encenadas por Antin, Apple ou Wilson não são “personagens” no sentido tradicional do palco – com papéis fora deles mesmos e rotinizados por outros. Uma exibição em Los Angeles, em 1976, demonstrando a obra de Antin e de sete outros artistas “autotransformativos” foi intitulada acertadamente de “fantasias autobiográficas”.²⁸ É precisamente essa insistência no pessoal e no específico que une muito da arte de performance feminista mas também que a provê, com a maior exigência, para a eficácia política e social. Catherine Elwes, ela mesma uma artista da performance, disse que “quando uma mulher fala dentro da tradição da performance, ela parece estar transmitindo suas próprias percepções, suas próprias fantasias e suas próprias análises”. Ela “combina autoria ativa e um

meio elusivo para afirmar sua presença irrefutável (um ato de feminismo) dentro de um meio hostil (patriarcalo)”.²⁹

Essa dimensão política da relação entre a arte de performance e a identidade é bem diferente quando consideramos performers masculinos. É porque o teatro tradicionalmente serviu como um pódio para a expressão das preocupações masculinas que a performance das percepções pessoais ou fantasias autobiográficas por um artista de performance masculino como Spalding Gray não envolve, por sua própria natureza, essa dimensão sociopolítica. Gray assume preocupações políticas e sociais, mas a simples afirmação de sua “autoria ativa” e sua “presença irrefutável” não pode levar consigo o desafio à tradição patriarcal proposto por qualquer artista feminina de performance, seja quando sua obra aborda, diretamente ou não, assuntos de política.

As coisas tornam-se mais complicadas quando nos voltamos para a performance homossexual masculina e sua relação com a expressão ou a exploração da identidade. A identidade homossexual masculina é talvez ainda mais firmemente excluída do sistema patriarcal do que a identidade feminina. (Um exemplo recente e surpreendente é a afirmação feita por Roy Cohn no *Angels in America* [Anjos na América], de Tony Kushner, de que, embora fizesse sexo com outros homens, ele não tinha uma *identidade* homossexual). *Stigma* [Estigma], de Erving Goffman, em 1963, revisa a obra sociológica e psicológica sobre a situação do indivíduo que, como o homossexual, por uma razão ou outra, é colocado fora do campo da “aceitação social total”. Goffman discute a gama de alternativas de “management”, disponíveis para aqueles que caem dentro desse reino de “identidades desconstruídas” e duas dessas alternativas têm relevância especial para a identidade e a performance. As tentativas de desviar a atenção do estigma podem “apresentar os signos de suas falhas estigmatizadas como signos de outro atributo, o que é menos significativamente um estigma”, ou um indivíduo estigmatizado “pode vir a sentir que ele estaria acima disso, que se ele se aceita e se respeita não sente necessidade de esconder sua falha”.³⁰

A primeira estratégia pode ser empregada pela mudança de performance da identidade do estigma em si mesmo (homossexualidade) o que Esther Newton, num livro sobre “personificações” femininas, chama de “halo effect”, a violação de cânones

culturalmente estandardizados e de cânones codificados de gênero, de gosto, de comportamento e de fala, que normalmente apontariam para uma orientação sexual. Para os homens, tais violações poderiam incluir fala e comportamento “feminino” ou abertamente “delicado”, uma orientação “estética”, um interesse por roupas decorativas e chamativas, a preocupação excessiva com aparência pessoal etc.³¹

Uma performance desse tipo evita declarar o estigma de homossexualidade mas “controla-o”, declarando uma identidade construída sobre esses signos secundários. O *dandy* do fim do século 19 é um modelo importante para tal performance, mais notadamente na figura de Oscar Wilde, de quem se diz que usou “performance solo” como um meio de autoexibição e autodefinição assim como de “controle” goffmanesco do estigma da homossexualidade.³² Na performance atual, um paralelo que mistura a gestão e a formação da identidade pode ser visto em performances em *An Evening with Quentin Crisp* [Uma noite com Quentin Crisp], que consiste de um monólogo autobiográfico e de uma sessão de pergunta e resposta. A feminilidade aberta de Crisp e seu autoestilo lembram alguns ecos de Wilde e pode-se facilmente ouvir um eco wildeano na observação cuidadosamente modificada de Crisp: “Eu sou alguém que foi forçado pela vida a ser autoconsciente e tentado a fazer dessa autoconsciência um modo de vida.”³³

Fortemente associado às estratégias masculinas de “controle” social é o conceito de “Camp”, um termo que Susan Sontag trouxe para a discussão cultural moderna com sua “Notes on ‘Camp’”, publicada em 1966. Dentre as características de “Camp”, Sontag observou, estava sua relação estreita com o dandismo do século 19 assim como sua visão de “*Being-as-Playing-a-Role*, a extensão mais distante, em sensibilidade, da metáfora da vida como teatro”, em que o “Personagem é compreendido como um estado de incandescência contínua – uma pessoa sendo uma coisa muito intensa”.³⁴ Em seu livro de 1972 sobre “personificações do feminino”, Esther Newton acrescentou algo à obra de Sontag, sugerindo que “Camp” era teatral não apenas quando enfatizava “a interpretação”, mas quando enfatizava performance e estilo, como algo se parece e como é feito, incluindo o *self*.³⁵

A relação entre “Camp” e a subversão de papéis tradicionais de gênero estimulou muito o interesse de teóricos e performers

que exploravam as possibilidades da performance de resistência; elas serão consideradas no próximo capítulo. Aqui, entretanto, nossa preocupação não é com a performance subversora, mas com a performance habilitante, que propicia um campo para a construção ou a expressão da identidade. Segundo Wilde e Crisp, a performance forneceu claramente uma estratégia para a construção social de uma identidade que permitia a integração de uma quantidade normalmente problemática de características “femininas” em uma *persona* “masculina”. Mais comumente, entretanto, a performance tipo “Camp” é associada, na opinião pública, com a performance de uma *persona* “feminina” por um homem da tradição do “drag”.

A história longa e complexa dos homens fazendo papel de mulher e das mulheres fazendo papel de homem dentro do teatro convencional está fora de nossas preocupações aqui e é, em todo caso, menos problemática do que a performance tradicional de travestimento, pois a linha entre o ator e o personagem no teatro convencional sempre foi, historicamente, delineada mais claramente.³⁶ Dentro da tradição popular como o *vaudiville*, o burlesco, o circo e os “menestréis”, um homem vestido de mulher, para efeito cômico ou grotesco, é um fenômeno comum. Mas o travestimento mais simpático tem sido, por muito tempo, parte dessa tradição e não há dúvida de que muitos performers “travestidos” criaram *personae* alternativas, que funcionaram para eles precisamente como o “Rei” de Eleanor Antin atuou para a exploração e a expressão de uma parte de sua identidade “marcada por gênero”.³⁷ Talvez a criação de uma identidade de “travestimento de gênero” contemporânea mais elaborada e conhecida seja Dame Edna, de Barry Humphries, uma figura *cult* adorada na Inglaterra que encheu a Drury Lane com suas performances solo, participou de um *talk show* de TV popular no horário nobre, cantou no Royal Albert Hall, abriu a liquidação anual da Harrods e acendeu as luzes do Natal na Regent Street, apareceu em pontas em novelas e se tornou uma das quatro australianas representadas em obra de cera no museu Madame Tussaud. A “realidade” de Dame Edna tornou-se tão surpreendente que eclipsou quase totalmente seu criador masculino.³⁸

Como quase toda performance envolvida com a identidade e com a exibição social, as operações desse tipo de expressão são sempre fortemente condicionadas pelas circunstâncias da performance. Em seu estudo de 1990 sobre a performance *gay* atual, Mark Gevisser sugere que as performances *drag* em boates de Nova Iorque estão sempre menos envolvidas com a exibição social do que com “uma representação, no palco, de ideias, sempre misógenas, sobre quem são as mulheres”.³⁹ Embora Laurence Senelick tenha traçado o aparecimento da performance *drag* moderna e da personificação da mulher a uma subcultura homossexual e a um interesse pela exploração de gênero na sociedade como um todo, no fim do século 19,⁴⁰ dentro do contexto natural de massa do burlesco tradicional ou do *vaudiville*, a performance *drag* sempre se tornou muito mais que um segredo de propaganda (removendo a peruca depois de enganar a audiência) ou um truque de caricaturas de tipos femininos fora dos modelos normais da sociedade (como a “prostituta” cômica tradicional do *shaw* de comediantes). Longe de usar as personificações para sugerir negociação de papéis de gênero ou para expressar uma personalidade alternativa, a maioria das grandes *impersonators* femininas do *vaudiville* clássico e do palco burlesco afirmou separar seus “eus” atuais daqueles “papéis”, enfatizando a masculinidade do primeiro. De acordo com Joe Laurie, historiador do *vaudiville*, Julian Eltinge, a mais admirada dessas *impersonators*, enfatizou sua habilidade como boxeadora, então considerada marca de “verdadeiro homem” e até encenou uma briga de salão onde fazia aparecer alguns personagens durões que faziam comentários sobre as *impersonators* femininas como sendo “nances”. Tudo isso aumentou visivelmente sua popularidade.⁴¹ O tratamento aparentemente mais favorável conferido a “camp” e performance *drag* em sucessos da Broadway como *Lalage aux folles* [A gaiola das loucas] e *M. Butterfly* ainda funciona previsivelmente de acordo com as exigências do entretenimento principal ou das questões culturais. “Assim como a cultura negra foi apresentada à América branca dominante como um *show* de menestréis”, observa Gevisser a respeito de tais espetáculos, “a cultura *gay* é apresentada à América heterossexual dominante como um ‘drag show’”.⁴²

Entretanto, não há dúvida de que como a performance tem sido recentemente mais e mais utilizada para ganhar visibilidade política e social, o *drag*, para alguns performers e para certa audiência, pode ser visto como capacitador político e pessoal. O título do ensaio "Gay Activist or Beauty Queen?" [Ativista gay ou rainha da beleza?] (1991) do performer David Drake expressa essa tensão. "Usar um vestido no palco é parte de uma estética gay", afirma Drake. "É como se alguém se expressasse teatralmente numa sociedade heterossexual."⁴³ Os aparecimentos de Paul Best como "Octavia", com roupa e maquiagem de mulher, em situações sociais, são indicados para afirmar o que Best chamou de pontos "feministas radicais". Best discute que os aparecimentos performativos de "Octavia" funcionam para revelar "as implicações sociais e políticas dos homens *vestidos* roupas femininas e como as pessoas são confinadas, oprimidas e estereotipadas e, muitas vezes, conseguem aprovação social de acordo com o que vestem".⁴⁴ Entretanto, Alicia Solomon e outras (particularmente mulheres) expressaram ceticismo sobre a habilidade do *drag* masculino para desestabilizar afirmações de gênero: "precisamente porque 'homem' é o universal presente, e a 'mulher' o outro 'gussied up', o *drag* muda o significado, dependendo de quem está usando o quê". Desde que, nesse sentido, a "feminilidade seja sempre *drag*", homens vestidos de mulher quase invariavelmente estão envolvidos na paródia de gênero e as mulheres na performance dele.⁴⁵ Essa visão de "feminilidade como *drag*", central para a teoria do disfarce e para a performance, será retomada no próximo capítulo.⁴⁶

Muito menos fáceis de assimilar na tradição de *drag show* burlesco, e consequentemente muito mais perturbadoras para os críticos conservadores da performance contemporânea, têm sido as performances de artistas *gay* que tratam das experiências da vida real de homossexuais na sociedade de hoje. Um dos artistas mais conhecidos é Tim Miller, que perdeu o subsídio do National Endowment for the Arts, em 1990 (junto com Holly Hughes, Karen Finley e John Fleck). Isso não apenas demonstrou a extensão da resistência conservadora à articulação de identidades fora do *mainstream* heterossexual masculino, mas, paradoxalmente, deu proeminência e publicidade aos artistas em questão. O material autobiográfico foi autorizado por todos esses artistas, mas como

é típico da performance mais recente, especialmente a que trata de gênero e sexualidade, a ênfase está menos em dar voz a um *self* silenciado do que no uso de material autobiográfico para fins políticos. Em peças como *Buddy Systems* [Sistemas de amigos], de 1986, encenada por Douglas Sadownick, ou seu *Sex/Love/Stories* [Sexo, amor, histórias], de 1991, Miller aborda experiências de homem *gay* na era da Aids, de lembranças de criança, de demonstrações ativistas, de encontros sexuais e de amigos agora mortos, porém essa aparente autobiografia está continuamente enquadrada e comentada. Na primeira peça, Sadownick interrompe as reminiscências de Miller regularmente, para comentar, criticar ou exigir explicações.⁴⁷ A outra peça abre com a observação de Miller: "eu me lembro de muitas coisas, algumas até aconteceram". Como David Román acentuou, o que estava em jogo em Miller era "não tanto o relato de sua vida, mas, em vez disso, um deslucamento deliberado dessa vida através da performance".⁴⁸ Tal performance usa conscientemente a identidade como um campo de resistência, que é assunto do próximo capítulo.

Mais recentemente, a arte de performance causou problemas novamente para o National Endowments for the Arts quando senadores conservadores protestaram contra um auxílio modesto concedido pelo The Walker Art Center em Minneapolis ao *Four Scenes from a Hansh Line* [Quatro cenas de uma linha âspera], de Ron Athey, que continha mutilações com sangue. A performance de tais experiências desagradáveis lembra alguns dos espetáculos extremos de arte do corpo dos artistas do século passado, Vito Acconci e Chris Burden. Porém, a obra de Athey vem de uma origem muito diferente e reflete o mundo da performance atual, assim como Acconci e Burden refletiram seus próprios mundos. A arte do corpo foi calculadamente descontextualizada e a mutilação física usada para enfatizar o poder e a presentificação do momento, com a experiência da dor separando o corpo das representações de abstrações. Athey, por outro lado, usa a performance da dor e da mutilação para expressar e controlar os demônios autobiográficos – sua infância pobre, sua educação severa numa família pentecostal, sua primeira dependência da heroína, suas várias tentativas de suicídio, suas experimentações com sexo sadomasoquista consensual, seu *status* atual de HIV

positivo. Mark Russell, diretor do New York's P.S. 122, um centro de arte de performance que apresentou Athey depois de seus problemas em Minneapolis, afirmou que a obra mostrava um homem que tratava "de seu próprio sofrimento e sua mortalidade, sem artifício. E que obrigava a audiência a fazer perguntas a si mesma sobre a dor, a doença e os tabus."⁴⁹

Uma conexão ainda mais estreita entre o corpo em sofrimento, a performance e a construção da identidade é oferecida por Bob Flanagan, que, aos 40 anos, é um dos mais velhos sobreviventes de fibrose cística, uma doença degenerativa dos pulmões e do estômago, normalmente fatal na adolescência. Flanagan, com seu *Visiting Hours* [Horas de visita], de 1992, recebe os membros da audiência em um quarto de hospital construído na galeria onde ele fica atado a um cilindro de oxigênio, agora necessário à sua respiração, e cercado por vários recursos de monitoramento e retratos de seus experimentos sadomasoquistas, que continuavam enquanto ele e seu colaborador Sherree Rose compartilhavam com os outros as conexões que eles tinham descoberto entre sexualidade, doença e dor. Laura Trippi, curadora do The New York Museum em Nova Iorque disse que as performances de Flanagan articulam "um *self* que é poroso e maleável, abarcando um meio ambiente no qual o *self* vai gradual mas radicalmente sendo redefinido".⁵⁰

O projeto do artista francês contemporâneo, Orlan, em andamento, tem uma relação interessante tanto com os corpos em sofrimento de Athey e de Flanagan quanto com os primeiros trabalhos de corpo de Eleanor Antin. Por meio de uma série de cirurgias plásticas encenadas diante da câmera e sem anestesia, Orlan muda sua face para se assemelhar a uma face composta por cinco tipos de beleza feminina idealizados, representadas por pinturas clássicas como a *Monalisa*. Enquanto o trabalho sangrento da operação continua, pode-se observar uma frase impressa na manga de um dos assistentes de Orlan: "O corpo é apenas uma vestimenta."

A performance envolvida com identidade e autobiografia tem sido mais elaboradamente desenvolvida no que diz respeito a gênero e sexualidade. A aura de escândalo e tabu que

vem cercado muito desse trabalho também o tem tornado mais público. Durante os anos 1980, entretanto, outros aspectos da história pessoal, outras tensões entre *self* e sociedade, começaram a ser cada vez mais explorados pela performance. Classe e raça começaram a receber o tipo de atenção inicialmente dada a gênero, fornecendo uma performance de identidade muito diferente e mais ampla. Enquanto esse ainda é um projeto em processo, uma das características mais distintas da obra de performance, dos anos 1980 e do início dos 1990 nos EUA, tem sido o aparecimento de performers e comunidades de espectadores dedicados a estender um tipo de autoexploração e exploração de gênero, que era inicialmente executado na década precedente por mulheres educadas, brancas e de classe média, a mulheres de classe social baixa, homens e mulheres homossexuais e homens e mulheres de cor.

Ocasionalmente, artistas nos anos 1970 procuraram usar a performance como um meio de abordar o problema ainda muito difícil de fazer alianças entre mulheres de diferentes classes ou *backgrounds* étnicos, mas com sucesso pouco reconhecido. Suzanne Lacy, por exemplo, tentou em muitas de suas peças, como *Prostitution Notes* [Notas de prostituição] ou *The Life and Time of Donaldina Cameron* [A vida e tempos de Donaldina Cameron] (1977), "afrouxar os limites da carne, e assim, da identidade". Lacy explica:

Nas peças, eu mudei conscientemente para o cerne de outra experiência, outro cenário social, e assumi uma identificação com isso. Obviamente, não significa que eu tenha me tornado negra ou chinesa, mas que me integrei tão estreitamente quanto possível naquela experiência para compreender as correlações de nossa experiência compartilhada, para expandir minha identidade e me tornar o outro. É um processo de autoeducação.⁵¹

Entretanto, Lacy encontrou muita resistência das feministas radicais chinesas que sentiram que uma feminista branca com sua própria agenda não poderia compreender nem representar suas preocupações, e que viram nessa tentativa de falar "por elas" pouca diferença dos dramaturgos masculinos falando pelas mulheres. A teoria feminista também foi atacada por ter

sido criada pelas mulheres brancas educadas de classe alta⁵² e se dirigir às suas preocupações. Entre meados dos anos 1970 e início dos 1980, especialmente em performance de mulheres, o interesse anterior em explorar assuntos comuns começou a ser desafiado pela necessidade de se focalizar a experiência de minorias específicas. A evolução do Spiderwoman, um dos maiores grupos de performance durante esse período, ilustra precisamente essa dinâmica. Começando em 1976, com *Women and Violence* [Mulheres e Violência], construído com material autobiográfico e histórico, a companhia das sete mulheres viu sua força ao reunir as “diversas experiências como mulheres”: mulheres nativas americanas, lésbicas, nascidas sob o signo de escorpião, mulheres acima de 50 e abaixo de 25, mães, mães e avós.⁵³

Durante os anos 1980, entretanto, homens e mulheres de cor começaram a usar a arte de performance para buscar auto-definição, explorar e expressar suas preocupações sociais, culturais e éticas mais específicas. As mulheres não brancas do Spiderwoman sentiram que a adversidade do grupo estava repetindo a dinâmica social familiar e se tornou uma máscara para o controle branco e, em 1981, a companhia se separou. O Spiderwoman agora explora, em particular, as lembranças e as experiências dos nativos americanos. Mulheres de outras etnias também reconheceram a “voz” capacitante da performance. Cherrí Moraga desenvolveu sua obra de 1990, *Shadow of a Man* [Sombra de um homem], para que as chicanas pudessem vir para o centro da cena e falar por si mesmas, reconhecendo a necessidade de estabelecer a “presença chicana” que diferia da identidade unificada chicana (masculina) frente à cultura branca dominante.⁵⁴

Guillermo Gómez-Peña é um representante importante nessa nova orientação da performance – artista talentoso, imaginativo, articulado e muito considerado no México, concentrou-se na experiência latina nos EUA. Uma excelente ilustração da diferença entre a performance de identidade do fim dos anos 1970 e a de uma década mais tarde é a comparação das identidades “alternadas” de uma performer como Antin e as de Gómez-Peña. Antin vê seu rei, sua enfermeira e sua estrela de cinema como versões

alternadas de si mesma, criadas primariamente para explorar aquele *self* e não para comentar a circunstância social. “Elas me ajudaram a sair de minha própria pele para explorar outras realidades”, Antin comentou em 1989.⁵⁵ Como grande quantidade da arte de performance mais recente se moveu para uma direção cultural e social, performances como as da bailarina negra de Antin começaram a ser criticadas, como a mulher chinesa de Lacy, por repetirem, sem sensibilidade ou sem certeza cultural, a tradicional “black face” do artista branco que faz papel de outros. C. Carr, do *Village Voice*, acusou tal performance de “presunção e ingenuidade”.⁵⁶

Gómez-Peña também caracterizou sua obra por envolver a expressão “identidades múltiplas”, mas essas surgem menos das escolhas internas do que de uma matriz cultural particular:

Dependendo do contexto, eu sou um chicano, um mexicano, um latino-americano, ou um americano no sentido mais amplo do termo. O Outro Mexicano e o Outro Chicano estão constantemente lutando para se apropriarem de mim ou para me rejeitarem. Mas eu penso que minha obra pode ser útil a ambos os lados porque eu sou um intérprete, um intérprete intercultural.⁵⁷

Como o próprio Gómez-Peña, cada um dos personagens que ele apresenta (numa variedade de vestimentas coloridas) pode abrigar muitas personalidades diferentes, mesmo se cada um leva um único nome como Border Brujo ou Warrior for Gringostroika. Esses são extensões muito menos imaginativas da própria personalidade completa de Gómez-Peña do que suas projeções sensitivas de tipos culturais e estereótipos que refletem a política intercultural atual.

O teatro afro-americano tem uma longa e importante tradição de performance própria, algumas das quais se valeram diretamente da performance moderna, mesmo quando essa influência tinha sido ignorada pelos artistas e críticos de *performance* brancos. Como artista de performance negro, Keith Mason relatou:

Os negros sempre foram excluídos da vanguarda, mas a história da vanguarda é baseada na tradição do jazz. Onde Merce Cunningham conseguiu a estrutura temática de suas peças? Do grande jazz urbano. Leroi Jones não as chamou de

happenings, mas ele as criou. No meio de algumas das mais famosas séries francesas nos anos 20, Josephine Baker pararia e falaria sobre o racismo na América – para mim Kate Mason isto é arte de performance.⁵⁸

Enquanto estudante na Webster University em St. Louis, no início de 1980, Mason demonstrou tendência para a performance politicamente orientada por meio de ações como usar um nó de força em volta do pescoço por mais de um semestre. Em 1985, ele se mudou para Los Angeles e fundou o *Hitite Empire* [Império hitital, devorado à utilização da performance para melhorar a comunicação, o autorrespeito e a autocompreensão entre os homens negros.

As três mulheres negras que criaram performances sob o título “Thought Music” [Música de pensamento] nos anos 1980 – Laurie Carlos, Jessica Hagedorn e Robbie McCauley – também vieram para a performance de outros *backgrounds* artísticos e só gradualmente utilizaram o potencial da performance para expressar suas preocupações e para relacioná-las à herança étnica. Durante os últimos anos de 1960, McCauley fez experiência com o “jazz theater” no New Lafayette Theater, e Carlos e Hagedorn se envolveram com o trabalho de *mix-media*. O coral Gangster de Hagedorn misturou música e fragmentos de sua escrita. “Eu nada sabia sobre a arte de performance”, ela observa, “eu apenas a chamei de banda do poeta”. Nos anos 1980, quando a “Thought Music” foi formada, esses artistas tomaram conhecimento da relação que sua obra e suas preocupações tinham com a performance atual. “Nós estamos começando a encontrar as nossas vozes” relembra Carlos, mas eles não podiam fazer isso rapidamente em nenhum dos eventos convencionais, seja no teatro branco ou no teatro negro. A “arte de performance era o único lugar onde havia tão poucas definições”.⁵⁹ No fim dos anos 1990, Robbie McCauley desenvolveu uma série de performances, *Confessions of a Black Working Class Woman* [Confissões de uma mulher negra da classe trabalhadora], usando a fisicalidade de seu corpo (talvez de maneira mais chocante como uma escrava nua no local do leilão em *Sally's Rape* [O estupro de Sally], 1989) para explorar os efeitos sociais e pessoais do racismo sobre sua própria vida e a de seus ancestrais.⁶⁰

Em 1989, o artista de performance Tim Miller e a maior cronista da arte de performance dos EUA, Linda Burnham, editora fundadora da *High Performance*, cofundaram a Highways Performance Space em Los Angeles, um lugar de encontro para o trabalho de performance e um dos mais importantes espaços para se observar a cena de performance contemporânea. Burnham contrasta essa cena com a “gallery performance” dos anos 1970 e a “club performance” dos anos 1980:

Agora, a maioria das pessoas que nós apresentamos aqui estão fazendo *trabalho solo*, e não vieram das artes visuais. Elas são, em sua maioria, escritores e pessoas do teatro e alguns dançarinos que querem testar os próprios limites. Mais da metade do que nós vemos em “Highways” é sobre identidade individual. É sobre pessoas de culturas diferentes reunidas em Los Angeles e se apresentando umas às outras.⁶¹

A combinação do estudo de identidade individual e de diferentes culturas, com atenção especial aos oprimidos, excluídos ou em desvantagem – os *gays* e as lésbicas, os aleijados, os idosos, os pobres, junto com as minorias raciais e étnicas –, caracteriza muito do trabalho de performance mais provocativa e imaginativa dos EUA no início dos anos 1990. Highways anfitriou os *Hitites* e os *Pomo Afro Homos*; Gómez-Peña, assim como Dan Kwong, cujo *Secrets of a Samurai Centerfilder* [Segredos de um centroavante samurai] (1989), explora as tensões do filho *gay* de pais japoneses e chineses, que luta contra a cultura dominante e contra as expectativas de papéis sexuais.

Num relato de 1990 sobre a performance atual em Los Angeles, Jacki Apple observou que a maioria de tais obras estava sendo produzida por uma “coalisão de mulheres, homens-*gay*, afro-americanos, hispânicos e jovens artistas asiático-americanos, cuja estética e política desafiavam tanto a versão do mundo da arte quanto a versão de nossa realidade sociocultural veiculada pela mídia”. A característica distintiva do trabalho dessa coalizão, dizia Apple, tem sido

[o] desejo não de rasgar ou destruir as nossas instituições, mas de *cunhá-las*. Além da arte como processo está a ideia da arte como um meio de se construir comunidade e não comodidade.

Adicionado a isso, está a necessidade de descobrir e fazer conexões entre um passado, cultural e espiritualmente dissociado, e nossas realidades sociais e políticas atuais.

Como um exemplo de obra orientada para a comunidade atual, Apple citou *Multicultural Passover Seder* (1990) de Douglas Sadowick, que ofereceu “uma convergência da arte de performance, da prática espiritual, da tradição cultural e da consciência política”.⁶²

Uma visão semelhante sobre as potencialidades e preocupações da performance atual tem sido oferecida por Gómez-Peña, que defende que o campo da performance tem mudado significativamente desde o fim dos anos 1980, quando Karen Finley falou sobre “ideias radicais da corrente principal” como o objetivo da arte de performance. Esse objetivo, diz Gómez-Peña, vem sendo atingido e agora deve ser atacar “o mito europeu do artista como um boêmio marginal”, ainda muito comum na América do Norte:

Eu aspiro a falar a partir do centro, a ser ativo no fazer da cultura. O mesmo é verdade para *gays*, mulheres e artistas de cor que não podem mais suportar serem marginalizados. A arte da performance é o único lugar onde isso pode acontecer — onde o ritual pode ser reinventado e onde as fronteiras podem ser transpostas.⁶³

PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA

A obra de performance, baseada primeiramente em material autobiográfico e frequentemente dedicada a dar voz aos indivíduos ou grupos previamente silenciados, tornou-se, no início de 1970, e ainda permanece nos anos 1990, a maior parte da performance social e politicamente engajada. Mas outra performance também comprometida se desenvolveu sob formas diferentes e, em geral, mais claramente resistentes. Aqui, como na performance da identidade, o caminho foi tomado, tanto na teoria como na prática, por mulheres, embora mais recentemente homens *gays* e minorias étnicas continuem a desenvolver essas estratégias canalizando-as para suas próprias preocupações.

Quando o movimento moderno das mulheres começou, no fim dos anos 1960, ele existia num mundo bem diferente do trabalho de performance do mesmo período, apolítico, formalista e orientado para o público. Ainda assim, ao mesmo tempo, muitas feministas radicais sentiram-se bastante atraídas pelos valores simbólicos e pelas estratégias de performance da guerrilha radical e do teatro de rua do período. O teatro de guerrilha feminista começou a surgir em um número de demonstrações surpreendentes e bastante públicas, como o fim do desfile de *Miss América* em Atlantic City, que incluía a coroação de um carneiro vivo, o leilão de um manequim de *Miss América* e o arremesso de panos de prato, cintas e sutiãs na “Freedom Trash Can” [Lata de lixo da liberdade]. Mais tarde, as mulheres organizaram, em Nova Iorque, o WITCH [Women International Terrorist Conspiracy in Hell] (a Conspiração Terrorista Internacional das Mulheres

do Inferno) e, em "All Hallow's Eve" [Dia de todas as Evas] apareceram fantasiadas e mascaradas de "Shamans, Faerie Queens, Matriarchal Old Sorceresses e Guerrilla Witches" [xamãs, rainhas encantadas, velhas feiticeiras matriarcas e bruxas guerreiras] para confrontar e enfeitiçar os frequentadores da região de Wall Street. Os adeptos do WITCH logo apareceram espalhados pelos EUA, para se engajar numa atividade de guerrilha de teatro similar, enfeitando Pat Nixon e o Boston Transit Authority, segurando um "objeto de feitiço" na United Fruit Company. Robin Morgan, uma das pioneiras dessa atividade, mais tarde observou que os participantes dessas demonstrações estavam "identificados politicamente com as táticas de confronto da esquerda masculina e estilisticamente com o protoanarquismo cômico de grupos como Yippies", mas que "não tendo ampliado nossa própria consciência muito mais além do que a nossa própria vivência, não sabemos o que estávamos fazendo ou por quê".¹

Mais tarde, a ampliação da consciência redirecionou muito dessa energia protoanárquica para uma atividade mais diretamente política e social, mas a tradição do teatro de guerrilha feminista continuou viva, por exemplo, nas atividades altamente visíveis e em progresso da New York Guerrilla Girls, cujos cartazes e demonstrações de performance, (com máscaras de gorilas) chamaram a atenção para o domínio continuado dos homens no mundo da arte de Nova Iorque.² O teatro de guerrilha ou de rua tem sido, em geral, menos empregado para levantar a consciência das mulheres do que para chamar a atenção de homens e mulheres para problemas não resolvidos e muitas vezes ignorados pela sociedade contemporânea. Isso também foi verdadeiro quando as preocupações do teatro de guerrilha feminista começaram a ser exploradas, no fim dos anos 1970, por mulheres na cena de arte de performance. Suzanne Lacy e sua colaboradora Leslie Labowitz, por exemplo, ofereceram uma série poderosa de obras, na Califórnia, procurando levantar a consciência da comunidade sobre o estupro (*Three Weeks in May*, 1977) [Três semanas em maio], imagens comerciais de violência contra as mulheres (*Record Companies Drag Their Feet*, 1977) e imagens sexistas degradantes em geral.

Entre as demonstrações do WITCH, no fim dos anos 1960, e as performances ativistas sociais de uma década mais tarde, houve

também um período de emergência do movimento moderno das mulheres e de um discurso teórico e político rapidamente desenvolvido dentro do movimento feminista. Como resultado disso, as performances posteriores tenderam a se preocupar não apenas em fazer uma afirmação política específica, mas em expor práticas subliminares, sociais, culturais, estéticas e afirmações que davam suporte e validavam o fenômeno específico que estava sendo exibido. *Three Weeks in May* [Três semanas em maio], de Lacy e Labowitz, depois de uma série de eventos apoiados em material específico e relacionado a incidentes recentes de estupro, terminaram, abstrata ou teoricamente, com uma cena numa galeria na qual quatro mulheres nuas, pintadas de vermelho, espremiam-se silenciosamente contra uma parede. Jeanie Forte sugere que elas "guardavam semelhança surpreendente com os inúmeros nus femininos pendurados nos museus do Ocidente" fornecendo assim uma crítica à "prática cultural que fez da mulher um objeto, uma categoria, um signo" e sugerindo "como a transposição da mulher em signo de representações do feminino" põe em perigo a vida das mulheres reais.³

Em termos das várias subdivisões aplicadas ao feminismo moderno, essa última preocupação está mais diretamente de acordo com os materialistas, que procuram, além do estudo de casos individuais, compreender o aparato social particular ou a prática cultural que os produziu e como esse aparato favorece certos interesses sociais e não outros. No fim dos anos 1980, havia grande interesse entre os performers feministas, e internacionalmente entre os teóricos, em questionar, expor e talvez até destruir construções sociais e culturais e afirmações que governaram os papéis tradicionais de gênero, a encenação do corpo e a performance de gênero tanto no palco como na vida diária.

Os teóricos e performers alemães Ulrike Rosenbach e Valerie Export desenvolveram uma abordagem da performance chamada de "ação feminista", que perseguia uma agenda fraturada similar, "procurando substituir a equação material = corpo = natureza, por corpo = construção social = natureza transfigurada". De acordo com Export,

a representação do corpo da mulher, gravada pela história nas imagens de nossa cultura falocêntrica, exigiu que as encenações

do corpo que tinham sido definidas por ideologia estrangeira colocassem em questão e desmanchassem as ocupações do corpo pelas forças dos signos estrangeiros.

Esse questionamento, em performances como as de Rosenbach e Export, enfatizaram a “construção social do corpo, o corpo como um transportador de signos, e com ele a construção social do sujeito na performance”.⁴

Uma trajetória similar na performance política iniciada com o teatro de guerrilha, passando por um teatro mais liberal de debate, até atingir um exame materialista das políticas de representação, também ocorreu na performance moderna feminista da Inglaterra, de acordo com a história desse movimento, *Carry On, Understudies*, escrita por Michelene Wandor. Ela traça três estágios gerais de tais performances: “a imagem visual vívida do teatro de rua inicial, com sua espontaneidade e seu ataque à imagem feminina estereotipada”, que deu lugar, em meados dos anos 1970, a um “teatro de argumento”, que tentava “salvar a experiência de mulheres e *gays*” das “prioridades convencionais da experiência heterossexual masculina”, incluindo a perspectiva de classe. Finalmente, em uma terceira fase, algo daquela espontaneidade inicial retornou, mas num contexto diferente. “Em vez de usar fantasia e imagem visual para desafiar as certezas da audiência sobre a opressão real, a nova espontaneidade voltou-se para um exame do modo como as formas teatrais operam para representar a sexualidade.”⁵

Esse interesse crescente pela dinâmica cultural, embebido na representação teatral e na performance, foi inicialmente estimulado por uma preocupação materialista em expor as operações de poder e opressão na sociedade; mas os escritos teóricos sobre o assunto foram, no mínimo, tão influenciados pelas teorias psicanalíticas recentes como pelas políticas sociais e econômicas. O modelo do *self* psicológico, desenvolvido por Freud e ampliado pelo seu seguidor francês, Jacques Lacan, exerceu influência particularmente forte nos estudos culturais modernos. Os teóricos feministas em particular encontraram em Freud e Lacan o modelo mais desenvolvido para o estabelecimento do sujeito masculino dominante no sistema cultural patriarcal.

Lacan, seguindo Freud e o sistema ocidental tradicional de representação, coloca o homem na posição de sujeito. Esse

sujeito entra na autoconsciência e na linguagem com um senso de separação e incompletude, um “desejo” em processo por um “outro” objetificado que ameaça e promete uma unidade perdida. O teatro tradicional e a arte visual estão baseados nesse sistema, assumindo um espectador masculino e oferecendo o feminino como “o outro”, o objeto do olhar de desejo do masculino. Como Sue-Ellen Case observou, dentro do sistema patriarcal de signos e de representação, “as mulheres não têm mecanismos culturais de significado para se constituírem a si mesmas como sujeitos ao invés de objetos da performance”. Assume-se que a audiência tradicional seja o sujeito masculino e que a mulher, no palco, seja “uma espécie de cortesã cultural”, um lugar objetificado para o preenchimento do desejo. Uma barreira é assim desenhada entre o signo de cortesã, “mulher”, e uma mulher real que “insinua a alienação na própria participação das mulheres no sistema de representação teatral”.⁶

A arte de performance das mulheres desafia diretamente esse sistema, estabelecendo que uma mulher real seja o sujeito falante, fenômeno que o sistema nega. Hélène Cixous sugeriu que a escrita das mulheres deveria ocupar o mesmo mundo fluido e liminar associado por muitos teóricos com a performance. Ela descreveu essa escrita como

algo operando precisamente no “entrelugar”, examinando o processo do mesmo e do outro sem o qual nada vive (...) não congelada em sequências de luta e expulsão ou outras formas de matar, mas infinitamente dinâmica por uma troca incessante entre um e outro sujeitos diferentes, que se conhecem e começam somente a partir da fronteira viva do outro: é um curso de muitos lados e inexaurível, com milhares de encontros e transformações do mesmo, no outro e no “entrelugar”.⁷

Outras teóricas feministas e performers, especialmente as interessadas em procurar um modo de expressividade essencialmente feminista, seguiram o caminho de pensadoras como Luce Irigaray e Julia Kristeva, ao considerar a linguagem tradicional como uma construção masculina, dominada pelas operações de lógica e abstração e refletindo os interesses do patriarcado. A performance física tem oferecido uma possibilidade para as mulheres escaparem do que Kristeva chamou de linguagem discursiva lógica e

"simbólica" do pai para a linguagem poética, física e "semiótica" da mãe.⁸ A utilização do corpo na performance pode, assim, fornecer uma alternativa para a própria ordem simbólica da linguagem que, segundo muitas teóricas feministas afirmaram, não fornece abertura para a representação da mulher.

Marcia Moen, trabalhando com os modos de conhecimento de Charles Peirce, sugeriu como a exploração da cognição baseada em sentimento e num senso de "retidão" corporal pode "comprometer o corpo num papel *ativo*, tomando possível, por exemplo, a resistência às influências dos discursos de poder do conhecimento".⁹ Outras defenderam que o corpo em performance fornece não apenas um modo alternativo de conhecimento, mas a subversão necessária da ordem simbólica dominante. Jeanie Forte, por exemplo, apontou que essa ruptura potencial é muito maior na performance física do que no campo da escrita, pois o corpo feminino na performance envolve não apenas o discurso da linguagem, mas "a presença física em tempo real, e a mulher real em dissonância com suas representações, ameaçando a estrutura patriarcal com o texto revolucionário de seus corpos reais".¹⁰ Sally Potter argumenta, num catálogo de 1980 devotado à performance das mulheres em Londres, que a performance ao vivo sempre possui uma qualidade subversiva e ameaçadora mesmo quando ela envolve os papéis mais tradicionais e mais altamente codificados, como a bailarina graciosa ou o comediante barulhento, os quais parecem ter sido designados apenas para "reforçar estereótipos e um desejo masculino gratificante". A presença física real, diz Potter, exerce um contrapoder mesmo aqui: "A força física e a energia da bailarina são comunicadas a despeito do roteiro; o oposto da rainha burlesca e sua interjeição inteligente transformam o significado do que ela está fazendo e revelam-no para o ato que ele é."¹¹

Alguns teóricos que se basearam nessa estratégia também expressaram certas críticas a ela. Rachel Bowly, por exemplo, advertiu contra a aceitação imediata do "discurso" do corpo como o mais efetivo modo para as mulheres "falarem". "Falta ser mostrado", adverte Bowly, "que o corpo feminino é produtor de um modo distinto de subjetividade".¹² Também é preciso verificar se um "modo distinto de subjetividade" é o objetivo desejável para o feminismo, pois corre-se o risco de reforçar as

relações estruturais tradicionais entre as posições dominantes e subordinadas, dando assim novo suporte para as relações de poder que as envolvem.

O surgimento da teoria pós-estruturalista exigiu esse tipo de questionamento das estratégias essencialistas. O feminismo materialista geralmente procurou utilizar o descentramento pós-moderno do sujeito, não para reverter Lacan e criar uma nova posição de sujeito para a mulher, mas para encorajar performers e espectadores a pensarem criticamente sobre todo o aparato tradicional de representação, incluindo, em particular, a relação sujeito/objeto. Esse "estilo de performance" pós-moderno, de acordo com Jill Dolan, "rompe com as estratégias de narrativas realistas, promove a morte de personagens unificados, descentra o sujeito e enfatiza convenções perceptivas", tendo como objetivo encorajar o pensamento crítico sobre "a representação como um lugar para a produção de sentidos culturais que perpetuam papéis de gênero conservadores".¹³ Do mesmo modo, Elin Diamond sugeriu que uma abordagem feminista da performance poderia procurar se mover para além dos "universais fenomenológicos de sujeitos e objetos transcendentais" que caracterizaram tanto a psicologia quanto a performance tradicionais, para colocar a identidade "numa relação instável e contingente em relação à identificação".¹⁴

Um problema maior ainda permanece — como utilizar a representação ou a performance para executar esse projeto, dado que ambas têm sido totalmente envolvidas nas declarações culturais que os performers e teóricos desejam desafiar? No centro da obra de uma das mais influentes escritoras de gênero da atualidade, Judith Butler, está uma visão de gênero não como um dado atributo social ou cultural, mas como uma categoria construída por meio da performance. Em *Gender Trouble* (1990) Butler chamou de ato "performativo" de gênero a um "fazer". Igualmente importante e revolucionário, foi ela caracterizar o gênero não como "algo feito por um sujeito que pode ser preexistente a este fazer". Ao contrário, o "sujeito" é ele mesmo "constituído performaticamente" por atos incluindo aqueles que significam um gênero particular.¹⁵ Esses atos, por sua vez, não são eventos únicos, mas "produção ritualizada, um ritual reiterado sob e por meio de limites, da força de proibição e do tabu, com a ameaça de ostracismo

e mesmo da morte controlando e determinando a forma da produção".¹⁶ Tal formulação parece deixar pouco espaço para alterar as categorias da performance, pois o agenciamento não surge da escolha de objetos que existiram antes da performance da identidade, mas do *self* constituído pela performance. Aqui e ainda mais centralmente, Butler discute que a possibilidade e mesmo a tendência à alteração e à modificação existem dentro do processo de se repetir a performance. Lembrando que Derrida desafiou o conceito de "fala" performática de Austin e Searle, enfatizando a citacionalidade,¹⁷ e assim, em seu envolvimento na repetição, Butler enfatiza que a performance de gênero também é citacional e, como toda citação, nunca repete exatamente o original ausente. Bakhtin, que deve ser lembrado, declara o mesmo em relação à "fala linguística" e De Certeau, em relação às "táticas" de ação cotidianas. Todos os teóricos também descreveram um "deslize" semelhante entre qualquer conceito ou ação culturalmente estabelecidos e declarações específicas ou suas reencenações. Adorno, por exemplo, recomendou uma "dialética negativa" ao reconhecer que nenhum modelo ou conceito é sempre "totalmente congruente e isomórfico com a experiência que ele se propõe a denotar".¹⁸ A atividade humana, ele sugeriu, "é caracterizada, sobretudo, pelo fato de que o novo aparece qualitativamente nela (...) é um movimento que não segue o caminho da pura identidade, da pura reprodução do que já estava lá".¹⁹ Um esforço social enorme de limite e proibição, baseado no que Adorno chama de "pensamento identitário", continuamente opera para negar ou limitar esse "deslizamento", para manter uma congruência total entre o conceito e a experiência, a identidade pura e a repetição, mas não pode nunca ser plenamente bem-sucedido. A possibilidade de agenciamento inovador está sempre presente, não baseada num sujeito preexistente limitado por leis regulatórias, mas no "deslize" inevitável que surge da repetição reforçada e da citação da performance social.²⁰

Elin Diamond notou que a própria terminologia associada à performance sugere essa situação:

Enquanto uma performance inclui traços de outras performances, ela também produz uma experiência cuja interpretação apenas parcialmente depende da experiência prévia. Daí a terminologia "re" na discussão de performance como em relembrar, reinscrever,

reconfigurar, reiterar, restaurar. "Re" dá conhecimento do campo discursivo preexistente da repetição dentro do presente performático mas "figurar", "inscrever" e "iterar" confirmam a possibilidade de algo que excede a nosso conhecimento, que altera a forma dos lugares e imagina novas posições de sujeito não suspeitadas.²¹

Embora as teorias de Butler estejam focalizadas não na arte de performance mas na dimensão performática da vida do dia a dia, sua abordagem se mostrou ricamente sugestiva também para a primeira. Ironicamente, quanto mais conscientes os teóricos se tornaram da centralidade da performance na construção e na manutenção das relações sociais em geral e dos papéis de gênero em particular, mais difícil se tornou desenvolver uma teoria e uma prática da performance que pudessem questionar ou desafiar essas construções. Pouca performance crítica atual segue a estratégia tão comum dos anos 1960 de performance de guerrilha, de oposição direta, mas uma variedade extremamente grande de performance social e politicamente engajada de um tipo diferente se desenvolveu, refletindo as preocupações, tensões e afirmações de uma consciência pós-moderna. Quando a própria estrutura da situação performática é reconhecida como já envolvida nas operações dos sistemas sociais dominantes, a performance diretamente opostora se torna altamente suspeita, pois não há "lado de fora" a partir do qual ela possa operar. Incapaz de mover para o lado de fora das operações de performance (ou representação) e assim estar inevitavelmente envolvido nas declarações de recepção e em seus códigos, o performer contemporâneo que procura resistir, desafiar ou mesmo subverter esses códigos e certezas, precisa encontrar algum modo de fazer isso "de dentro". Ele precisa procurar, do lado de fora do espaço institucionalizado da atividade "própria", alguma estratégia sugerida pela "tática" de De Certeau, que ele vê como atividades que "pertencem ao outro", fora do espaço institucional da atividade "própria". Uma tática, diz De Certeau,

insinua-se no outro lugar, fragmentariamente, sem assumi-lo em sua inteireza, sem ser capaz de mantê-lo a distância. Ele não tem à sua disposição nenhuma base de onde possa tirar vantagens, preparar suas expansões e ter independência com respeito às circunstâncias (...) mas não tem um lugar, uma tática que dependa dele — é sempre observando as oportunidades que ele pode ter

vantagens. O que quer que seja que ganhe, ele não guarda. Ele pode constantemente manipular os eventos para transformá-los em "oportunidades".²²

Sem fornecer estratégias específicas para tais operações, Butler e outros contribuíram significativamente para o embasamento de tais estratégias fornecendo uma orientação teórica que aceita a suspeita pós-moderna de um sujeito "autorizado", que existe do lado de fora e anteriormente às formações sociais, sem renunciar à possibilidade de uma posição de agenciamento para se opor às opressões dessas formações. A chave para essa orientação está no conceito operador de performance que, como todo o "compontamento restaurado", simultaneamente reescreve e resiste a modelos preexistentes. Como Wlad Godzich observa, ao resumir as contribuições do autor para as teorias do discurso: "De Certeau recuperou uma dimensão agencial para nós, tanto que reconhece que a atividade discursiva é uma forma de atividade social, uma atividade na qual tentamos aplicar os papéis dos discursos que nós assumimos" e assim nos colocando "diretamente frente à nossa responsabilidade como atores sociais".²³ Uma dupla operação tipicamente pós-moderna está envolvida nessa performance; a constituição do *self* por meio da performance social é vista, simultaneamente, como coerciva e capacitante.

O tipo de operação dupla que Butler percebe como envolvida na performance social está estreitamente relacionada às estratégias de teóricos e performers atuais, preocupados com o desenvolvimento de uma arte de performance de resistência, no contexto cultural do pensamento pós-moderno. A possibilidade, mesmo a necessidade, da crítica e até da subversão vinda de dentro da atividade, tornou-se completamente aceita, mas as estratégias de performance mais efetivas para essa subversão ainda permanecem questionadas. A preocupação central da performance de resistência surge do jogo perigoso que ela executa como agente duplo, reconhecendo que, no mundo pós-moderno, a cumplicidade e a subversão estão intrinsecamente interligadas. Teóricos de resistência e performers estão muito conscientes do aviso de Derrida de que "repetindo o que está implícito nos conceitos fundadores (...) usando contra o edifício os instrumentos e pedras disponíveis na casa, há risco de confirmação e consolidação infundável (...) do que supostamente se desconstrói".²⁴ Ou mais provavelmente que

"as ferramentas do mestre nunca desmancham a casa do mestre",²⁵ declarou sucinta e surpreendentemente Audre Lorde.

Muito mais na linha das atitudes atuais, entretanto, é a posição de De Certeau: "os fracos precisam continuamente empregar para seus próprios fins as forças externas a eles"²⁶ – posição muito mais congruente com a visão pós-moderna e ambivalente de Butler:

Não há *self* que seja anterior à convergência ou que mantenha integridade anterior à sua entrada no campo cultural conflituoso. Existe apenas uma continuação das ferramentas onde elas ficam, onde a própria continuação é permitida pela ferramenta que lá está.²⁷

Muito da performance moderna de resistência prosssegue com quaisquer ferramentas que a cultura lhe oferece e as emprega de maneira paralela às operações. Auslander observou que a obra política pós-moderna, em geral, é "um discurso elusivo e frágil que está sempre forçado a andar na corda bamba entre a cumplicidade e a crítica".²⁸

A partir dessa atitude mais recente, as possibilidades subversivas das atividades vivas se tornaram menos claras. A ideia de que em tal performance "mulheres reais, presença real e tempo real" poderiam ser separadas de suas "representações" não poderia ser facilmente reconciliada com o sentimento crescente de que a chamada "realidade" foi experimentada apenas por meio de representação. Os feministas materialistas ou pós-modernos não mais aceitaram o privilégio modernista da presença de tais ideais de performance essencialista como o de oferecer o corpo feminino nu como não inscrito, liberto dos papéis socialmente constituídos. O espaço da performance em si já está atribuído a um gênero, apontaram críticos como Dolan e, nesse espaço, os corpos das mulheres "são levados em conta para os padrões definidos de exibição aceitável".²⁹ Na encenação das representações assumem-se todas as associações culturais – a exibição de gênero, a estrutura de referência, as expectativas de narrativa dos espectadores – que formam parte do mecanismo de controle que evita o desafio à convenção. O poder das estratégias de recepção orientadas pelos homens sobre a performance das mulheres parece fornecer pouca oportunidade aos performers para ganhar qualquer agenciamento nesse processo, seja quando eles tentam

exercer sua presença, como Potter sugere, em papéis de performer altamente codificados, como a bailarina graciosa ou a rainha burlesca inteligente, ou quando eles procuram literalmente se distanciar de todos esses papéis por meio da nudez.

Isso não significa que a performance de crítica feminista recente tenha evitado nudez ou as representações tradicionais altamente codificadas de mulheres. Pelo contrário, ela frequentemente procurou esse material para sujeitá-lo aos vários tipos de citações irônicas, uma espécie de "código duplo" político. Os performers que trabalham ou que funcionam nessa direção introduzem na execução de um papel uma autoconsciência paródica e subversora que está muito difundida na performance engajada contemporânea pelos feministas e outros, na Europa e nos EUA.

Elin Diamond sugeriu o uso do termo "mimicry" para caracterizar essas várias formas de "distúrbio irônico".³⁰ O conceito moderno de "mimicry", ele mesmo uma distorção mímica da doutrina convencional platônica de mimese, é derivado da teórica francesa Luce Irigaray, que viu na sua condenação platônica uma tentativa de controlar a proliferação de alternativas a uma Verdade patriarcal monolítica e estável. Em vez de uma "mera cópia" sombria de mimese, Irigaray propõe uma "mimicry" múltipla e excessiva que destrói, em vez de reforçar, o ponto único da Verdade patriarcal. As mulheres, ela sugere, precisam "jogar com ela", e necessitam "assumir o papel feminino deliberadamente: O que já significa converter uma forma de subordinação em afirmação, e assim começar a desencorajá-la".³¹

Numa análise de Laurie Anderson, Herman Rapaport sugeriu que ela estava utilizando um processo similar, que ele chamou de "mimning". Lembrando da caracterização de Jencks do pós-moderno como a expressão "código duplo", Rapaport sugere que o artista pós-moderno precisa mudar a representação com meios críticos ou mesmo subversivos enfatizando a desarmonia dos códigos.

Ao fazer a performance da hegemonia, Anderson está também imitando-a e, ao fazê-lo, ela está desprendendo ou atirando ressonâncias dentro da colisão das expressões culturais elitistas e vernáculos, ressonâncias que destroem a eficácia da hegemonia como um equilíbrio estável no qual o poder da cultura de elite parece natural.

De acordo com essa visão, em *United States*, ao "performar" a "hibridização da elite e do vernacular" pós-moderno, Anderson também encena

as unificações ilusórias da hegemonia e revela sutilmente suas dissonâncias e discrepâncias, mas sem necessariamente encenar uma postura crítica de si mesma, uma postura que seria recuperada como uma outra formação teórica ou ideológica, com a finalidade de dominar um campo de relação.³²

Outros teóricos consideraram que o poder primariamente disruptivo da "mimicry" reside menos em seu conflito de códigos, que enfatiza sua relação com Jencks e com o pós-modernismo, do que em seu excesso e seu exagero, numa ênfase próxima a Irigaray e à sua preocupação com a subversão da unidade patriarcal e da ordem. Essa é a direção tomada pela teoria do *disfance*, que se desenvolveu dentro da análise de performance no filme, mas que mais recentemente também se tornou importante como performance viva. No artigo "Film and the Mascara" [Filme e *disfance*] (1982), Mary Ann Doanne sugeriu que uma performer feminina num filme poderia subverter os papéis tradicionais e as máscaras, se ela pudesse se "gabar de sua feminilidade, produzir-se como um excesso de feminilidade – evidenciar o *disfance*".³³ Uma perspectiva ligeiramente diferente, nessa mesma estratégia de performance, é oferecida por Mary Russo, que se baseia em Bakhtin para postular um corpo performático carnavalesco, conscientemente "fazendo um espetáculo de si mesmo" para chamar a atenção quanto ao espetáculo como processo e construção.³⁴ Quando Lois Weaver, em *Upwardly Mobile Home* [Lar móvel para cima] (1985), por meio de "exagero sutil (...) evita a fetichização óbvia" numa artificialidade do país cuidadosamente coreografada a partir da estrela de cinema do *western*, quando Franca Rame, em *Female Parts* [Partes femininas] (1977), explora "os signos de gênero de feminilidade heterossexual" pelo uso de cabelo louro e maquiagem exagerada, quando Rachel Rosenthal, em *Rachel's Brain* [O cérebro de Raquel] (1987), aparece como uma "paródia exagerada de um aristocrata de salão" cuja fala sobre o discurso racional se desintegra em urros, grunhidos e gritos históricos sufocados, diferentes tipos de estratégias de *disfance* estão sendo empregados.³⁵

A performance do disfarce, como uma operação crítica, sempre correu o risco, apontado por Derrida em qualquer operação desconstrutiva, que procura se voltar, de novo, para as estruturas estabelecidas em si mesma – de que esse processo pode também, especialmente para uma audiência convencional, simplesmente reinscrever ou reforçar aquelas estruturas. Isso é um problema comum em todas as performances políticas e pós-modernas, que, como Auslander admoesta, “podem se tornar seus próprios opostos ao reificar as mesmas representações que supostamente desconstruem”.³⁶ Um surpreendente mas evidentemente único exemplo disso foi encontrado no grupo de performance feminista britânico *Monstrous Regiment* [Regimento monstruoso], quando ele tentou, no *Time Gentlemen Please* (1978), enfatizar a autoperformação sexual degradante das mulheres no cabaré tradicional e na comédia *stand-up*. Uma carta de uma mulher no jornal do partido comunista *Morning Star* aparentemente compreendeu a estratégia mas, mesmo assim, queixou-se de que “longe de criar uma imagem de Dietrich para subvertê-la, *Monstrous Regiment* aparece para se permitir a criação, para ter prazer na fantasia”. A diretora Susan Todd foi forçada a justificar a performance em outra carta, defendendo que as mulheres no *show* “desconstroem seu modo tradicional de presença no palco e abandonam timidez, terror e autodivida em favor de uma expressão direta de sexualidade”. Isso, ela insistiu, “representou uma vitória para cada mulher sobre seu autodenegamento”.³⁷

“Apenas as mais espertas feministas disfarçadas”, sugere a artista de performance britânica Catherine Elwes, “podem virar os holofotes para o disfarce e para aqueles para quem ele é usado”.³⁸ No entanto, Elwes sente que a performance viva, na qual o olhar do espectador masculino pode ser retornado, ou pelo menos desafiado ou tomado problemático, oferece possibilidades para a quebra do sistema de expectativa convencional, impossível nas representações que oferecem imagens de mulher permanentemente fixas e objetificadas como o cinema, a pintura ou a escultura. A performer viva, segundo ela, pode expor o espectador (masculino) “à proximidade aterrorizante da performer e às consequências perigosas de seu próprio desejo. O manto de invisibilidade foi rasgado e sua expectativa se torna uma questão dentro da obra”.³⁹ A importância de chamar pelo menos a atenção para as relações de poder envolvidas na expectativa tradicional,

se não subvertê-las, levou muitos performers, de um modo ou de outro, a “jogar o holofote” no espectador masculino e desafiá-lo sua invisibilidade. Algumas fizeram isso literalmente, como Sonia Knox, que se inunda e à sua audiência da mesma luz não compromissada. Valie Export, Lydia Lunch e Rachel Rosenthal estão entre as muitas performers que desafiaram o *voyeurismo* da performance de várias maneiras. Mas um caso particularmente surpreendente é o de Karen Finley, que combinou posições de gêneros mutantes, a escatologia e a sexualidade perversa em seus monólogos, zombando do “consumo” visual de seu corpo nu ou quase nu, cobrindo-o com uma variedade de materiais em sua maioria comestíveis. Em vez de se oferecer como um objeto passivo, nas palavras de Dolan, Finley

força os homens a serem passivos em face de sua raiva e ela se dessexualiza como um objeto do desejo deles, assim zombando de sua sexualidade. Sua recusa em jogar esse jogo deixa o espectador masculino sem lugar para se colocar em relação à performance dela. Ele não pode mais manter a posição do sujeito sexual que vê a performance.⁴⁰

Finley conseguiu maior atenção pública em 1990, como uma das quatro artistas de performance a quem foi negado o fundo do National Endowment of the Arts e logo tornou-se um exemplo da performer sexualmente explícita e chocante que tanto desafiou os elementos conservadores, durante e depois dessa controvérsia.

O poder, a raiva e a imaginação da obra de Finley inspiraram muitas artistas de performance mais recentes. “Muitas pessoas parecem se basear no trabalho que Karen Finley fez,” diz Scott Macaulay, diretor de programação de The Kitchen, um dos locais principais de Nova Iorque para a performance. “Você pode realmente ver o impacto do freio da censura hoje: artistas tratando de assuntos de tabu ou apresentando obra agressiva e explicitamente política.”⁴¹ Entretanto, mesmo a performance tão disruptora e confrontante como a de Finley, arisca-se, pelo menos diante de alguns espectadores, a ser neutralizada pelo poder do processo de recepção que ela procura desafiar. Como a reputação de Finley cresceu (como resultado da negação do fundo do National Endowment of the Arts, ela se tornou exigente em locais mais convencionais e comerciais), segundo Forte, mesmo sua obra mais chocante

“se tornou reinscrita no processo fetichizado associado com o *strip-tease* ou o sexo ao vivo, e de forma alguma com a estratégia feminista ou subversiva que a teoria podia endossar”.⁴²

Jon Erickson, no artigo “Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance” [Apropriação e transgressão na performance americana contemporânea], de 1990, defendeu que tal reinscrição ou reapropriação é quase inevitável à medida que a performance marginalizada ou minoritária se permite, mesmo por meio de subversão irônica, “ser definida apenas pelo que nós estamos transgredindo, resistindo ou desconstruindo”. Quanto mais sofisticadas as estratégias irônicas se tornam e quanto mais atenção é dada à apropriação e à desvalorização da cultura dominante, mais provável é, para as audiências que subscreverem essa cultura, que o sentido tradicional “seja assumido e reforçado e não minado”. A resistência somente dentro dos termos “combinados”, Erickson defende, pode, no mínimo, ser apenas reformista, não revolucionária, e ele propõe que a resistência seja desenvolvida com base num “modo alternativo de percepção ou ação” que possa fornecer uma alternativa dialética clara para o sistema existente.⁴³

Em vez de tentar, na performance, resistir à recepção convencional por vários tipos de exagero, todos correndo o risco de reinscrição, uma área importante da teoria feminista e da performance seguiu a estratégia mais radical de colocar a mulher na posição do sujeito de desejo da performance “em contraste com o papel passivo tradicionalmente dado à mulher como objeto do desejo masculino”.⁴⁴ Elwes sugere que os aspectos sexuais da presença física da mulher na performance deveriam ser constantemente explorados precisamente porque “o território desconhecido do desejo das mulheres pode intensificar a ameaça delas”.⁴⁵

A performance lésbica forneceu uma das mais importantes áreas para a experimentação desse tipo. Em um artigo de 1986, Kate Davy defendeu que a performance lésbica poderia minar a recepção convencional “subtendendo um espectador que não é o homem genérico, universal, e não é a mulher de construção cultural, mas a lésbica – um sujeito (...) cujo desejo está fora do modelo fundamental ou das escoras das diferenças sexuais”.⁴⁶ De forma semelhante, em “Toward a Butch - Femme Aesthetic” [Para uma estética da *butch-femme*] (1989), Sue-Ellen Case sugere que a

procura por um sujeito feminino heterossexual “permanece estagnada” à medida que esse sujeito é ainda percebido em termos do homem. Baseando-se na teoria do “carnaval” e do disfarce, mas rejeitando as certezas heterossexuais, Case vê na performance *butch-femme*, no palco e fora dele, de um casal como Peggy Shaw e Lois Weaver, do “Split Britches”, uma realização do projeto de disfarce contra a essencialização dos papéis sociais e teatrais e das narrativas. A questão da performance lésbica, diz Case, “não é conflitar a realidade com outra realidade, mas abandonar a noção de realidade por meio dos papéis e de sua atmosfera sedutora e das aparências ligeiramente manipuladas”.⁴⁷

Essa estratégia, Case sugere, pode também ser encontrada em performance de *camp gay*, pelo menos em suas manifestações politicamente conscientes. Num artigo de 1968 sobre o então organizado “Theater of the Ridiculous” [Teatro do ridículo], Stefan Brecht sugeriu que a obra representava ali as atitudes do *free-person* diferentes do “repetidor autoritário”, o “adulto civilizado” normal. Performers ridículos “adotam e executam papéis assim como o *free-person* ludicamente assume sua identidade – sem se identificar e apenas pelo prazer de jogá-la”. Por meio da “performance ardilosa e irônica”, procura a “corrosão da identidade do faz de conta” como ela é encontrada na “sociedade institucionalizada” do *authoritarian phony*.⁴⁸ Butler sugere que a replicação das relações heterossexuais em estruturas não heterossexuais “libera o *status* arduamente construído do chamado heterossexual original”. Em consequência, o *gay* está para o heterossexual “*não* como uma cópia está para o original, mas como a cópia está para a cópia”.⁴⁹

É essa corrosão de identidade e demonstração de construtivismo na performance *gay* que Case relaciona à performance lésbica de disfarce, mas outras teóricas, como Dolan e Davy, enquanto elogiam a expansão do terreno sexual e da performance de Case, questionam a associação que ela faz entre a performance lésbica e a de *camp gay*. Davy cita Earl Jackson, que escreveu sobre travestimento masculino nas performances oriental e ocidental:

Através da história, por várias razões, as práticas homoeróticas masculinas serviram de suporte para as concepções hegemônicas de masculinidade ao invés de servirem de subversão. Mesmo nas

sociedades capitalistas pós-modernas do século XX, os discursos homoeróticos masculinos foram sempre reinscritos dentro do próprio patriarcado que eles pareciam contra-atacar.⁵⁰

Davy afirma que as ferramentas das performances *camp* – artifício, *wit*, ironia, exagero – são da maior importância para a performance lésbica, mas ela também discute que essas ferramentas são empregadas como objetivo central para a performance lésbica e periférica, no máximo, para o *camp gay*: A primeira “desmonta a construção da mulher e desafia a sexualidade como uma norma universal”, e assim, mais radicalmente, subverte as relações sociais de gênero e de ideologia de gênero na vida diária.⁵¹

Teresa de Lauretis, em seu “Sexual Indifference and Lesbian Representation” [Indiferença sexual e representação lésbica], de 1998, discutiu outros problemas que confrontavam a teoria lésbica e a performance que ela sentiu que tinham sido inadequadamente tratados por teóricas como Davy, Case e Dolan. Um deles foi a dificuldade de definir uma forma autônoma de sexualidade e desejo feminino livre da tradição platônica e da tendência de se eleger um espectador unificado. Outro problema foi a tentativa de alterar a estrutura de visibilidade de *o que poderia ser visto*.⁵² Cada uma dessas áreas de preocupação recebeu de fato atenção crescente na teoria e na performance dos anos 1990.

O processo de mudar o que pode ser visto, de dar visibilidade e também voz aos fenômenos dos excluídos, como os desejos femininos ou a subjetividade feminina, de fato se tornou uma preocupação central de muitas das performances feministas, da teoria da performance e da teoria lésbica e da performance lésbica em particular. A desestabilização lúdica dos papéis sexuais executados por Split Britches ou a exposição do espectador masculino passivo e o retorno de seu olhar por Knox ou Finley fornecem duas estratégias muito diferentes para isso, e ligam a performance feminista moderna às preocupações comuns da “política de visibilidade”, que têm envolvido várias formas do que poderia ser chamado de performance pública ou social.

Tanta atenção foi dada à importância social da visibilidade de fato, que Peggy Phelan, em seu recente livro, *Unmarked* [Não marcado] (1993), avisou que as operações de visibilidade necessitam estar sujeitas à maior pesquisa crítica. Ao enfatizar a

habilidade da performance em tornar algo visível, as feministas não consideraram o poder do invisível, nem a qualidade não marcada da performance ao vivo, que “se torna ela mesma via desaparecimento”. Sem procurar se preservar por meio de uma cópia estabilizada, ela “mergulha na visibilidade – num presente violentamente carregado – e desaparece na memória dentro do reino de invisibilidade e do inconsciente onde ela disfarça a reglamentação e o controle”.⁵³ Phelan cita a performance de Angelika Festa como uma obra “na qual ela aparece para desaparecer” – aparecendo como uma figura imóvel, usando um espelho como máscara (*You are Obsessive, Eat Something*, 1984) ou pendurada por horas num poste inclinado com os olhos cobertos e o corpo enrolado em folhas semelhantes a casulos (*Untitled Dance (with fish and oysters)*, 1987).⁵⁴ A representação tradicional, empenhada na semelhança e na repetição, tenta estabelecer e controlar “o outro” como “o mesmo”. Essa é a estratégia do *voyeurismo*, do feticismo e da fixação, a ideologia do visível. Se a performance pode ser concebida como representação sem reprodução, ela pode romper com a tentativa totalizadora do olhar e assim abrir uma paisagem representacional inclusiva e diversa. Como Elwes notou, as performers mulheres nunca deveriam “atuar o tempo suficiente para serem nomeadas ou para serem feticizadas”.⁵⁵

Thi Minh-Ha Trinh, teórica e cineasta feminista, enfatiza a importância de romper com o processo tradicional de performance e recepção. A ideologia dominante, ela argumenta, é reforçada na atividade tanto do performer quanto do espectador “toda vez que a interpretação de uma obra se apresenta implicitamente como uma mera (óbvia ou objetiva) decodificação da mensagem do produtor”. Isso ocorre na arte muito tradicional toda vez que acontece “a negação cega da subjetividade mediadora do espectador como um sujeito leitor e um contribuinte fazedor de sentido” ou toda vez que que artistas “consideram suas obras como descrições transparentes ou experiências imediatas da realidade como ela é”. Trinh encoraja um tipo de estratégia de alienação brechtiana, para “quebrar o hábito do espetáculo perguntando em voz alta: endereçando a realidade de representações e entrando explicitamente em diálogo com o leitor”, tendo como objetivo romper o “papel convencional” dos espectadores de modo que não mais se espera que eles descubram “sobre o que a obra é”,

mas “completam-na e a coproduzam” falando “na sua própria língua e com a sua própria subjetividade da representação”.⁵⁶ A performance não é mais criada por alguém para alguém, mas é a expressão de um mundo plurívoco de corpos comunicantes, onde a diferença é “concebida não como um elemento de divisão mas como uma fonte de interações; objeto e sujeito não estão nem em oposição nem misturados um com o outro”.⁵⁷

Esse projeto se relaciona também a outro desafio feminino de De Lauretis – isto é, teóricos e praticantes devem prestar maior atenção à diversidade de espectadores e a seus efeitos sobre a performance. Há, de fato, um reconhecimento crescente, na teoria e na performance engajadas mais recentes, de que ambas, como Dolan sugeriu, precisam reconhecer uma quantidade de “comunidades expectativas separadas e diferenciadas por classe, raça e ideologia”.⁵⁸ Enquanto esse é um projeto ainda em processo, uma das mais distintivas características da obra de performance do fim dos anos 1980 e início dos anos 1990 nos EUA, como nós já percebemos em nosso capítulo sobre performance e identidade, foi o aparecimento de performers e comunidades de espectadores dedicadas a estender o gênero e a autoexpressão às mulheres de classe mais baixa, aos homens homossexuais e aos homens e às mulheres de cor.

Cada um desses performers e comunidades representando posições diferentes das dominantes na cultura é forçado, de alguma maneira, a negociar a mesma tensão que vemos na performance feminista entre o desejo de fornecer uma base para a ação política efetiva, afirmando uma identidade específica e uma posição de sujeito, e o desejo de destruir as certezas essencialistas de todas as construções culturais. Esse é o dilema no centro da obra de Butler – o problema de que o *self* em ação vem à tona apenas por meio de construções culturais opressivas e preexistentes. A intervenção nas operações dos sistemas simbólicos dominantes – linguístico, teatral, político, psicológico, performático – parece exigir, nas palavras de Elin Diamond, “que se assumam uma posição de sujeito, mesmo que provisória, e que se façam afirmações da verdade que, apesar de flexíveis, se preocupem com suas próprias representações”.⁵⁹ Essa operação foi apropriadamente chamada de “essencialismo estratégico”.

Quanto menos são “provisórios” ou “flexíveis” os clamores de verdade, mais perto se chega dos exemplos puros do tipo de

performance de identidade discutida no capítulo anterior. Quanto mais provisórias ou flexíveis são essas demandas, mais perto se chega do tipo de performance de resistência, que é o assunto deste capítulo, em que identidades e posições do sujeito se tornam marcadores de uma peça irônica cujo objetivo é realmente questionar o processo de representação, para perguntar o que está em jogo na performance (social e teatral) em termos de etnicidade, gênero ou sexualidade – para quem, por quem e com que fim a representação está acontecendo. Judith Butler articulou narrativamente essa posição, recomendando um movimento fora da tentativa de “resolver essa crise de política de identidade”, concentrando-se em quem ou em que detém o poder para definir a identidade: “para proliferar e intensificar a crise” e “afirmar categorias de identidade como um local de rixa inevitável”.⁶⁰

É importante ter em mente, entretanto, especialmente quando se fala de uma performance recente, que os exemplos claros de uma performance essencialista, materialista, que lida com o processo de construção de identidade, não são nem um espaço comum nem um tipo de espaço negociado entre essas posições. A maioria da performance moderna, politicamente orientada, é flexível, da forma que Diamond sugere, deslizando para a frente e para trás, entre exigindo uma posição de identidade e questionando ironicamente as declarações culturais que a legitimam. O objetivo disso não é negar a identidade; pelo contrário, trata-se de fornecer, via performance, possibilidades alternativas para posições de identidade fora das autenticadas pela representação e pela performance convencional.

Muitos dos artistas de performance discutidos nos capítulos anteriores, como operando dentro da identidade, especialmente aqueles que funcionavam nos anos 1980 e 1990, são, de fato, mais bem compreendidos em termos do que Diamond propõe, como simultaneamente engajados na exigência e no comentário irônico sobre as posições de identidade. Essa estratégia de performance, complexa e ambígua, está clara, particularmente na obra de artistas de performance, que exploram sua identidade como membros das comunidades culturais, étnicas ou sexualmente marginalizadas. A identidade *gay* de Tim Miller é central a essa obra, mas é também uma atenção constante para tornar a audiência consciente de como essa “identidade” está sendo construída por meio da performance – uma estratégia que David

Román chamou de “distanciamento brechtiano”.⁶¹ Numa estratêgia muito similar à de “mimicry” de Diamond ou à da mascarada lesbica, os artistas de performance ao vivo, como Miller, procuram produzir “uma caótica multiplicidade de representações, representações que deslocam, por seu próprio processo de proliferação, a autoridade de uma hegemonia sexual e de uma ideologia conservadora, a Aids, os mitos e as práticas sexuais”.⁶²

Essa multiplicidade é bastante clara no caso de performances que procuram articular a experiência das minorias étnicas, pois as pressões da alteridade e da estereotípia cultural são centrais à sua experiência e inextricavelmente inter-relacionadas com a exploração de uma “identidade” étnica. A complexidade da performance potencial desse processo tem sido iluminadamente explorada por Rebecca Schneider, em sua análise de *Reverberations* (1990) pelas performers nativas americanas “Spiderwoman”.⁶³ Schneider cita a discussão de Diamond sobre o poder disruptivo crítico da “mimicry”, observando que ela foi explorada não apenas dentro do feminismo mas também por teóricos interessados em desenvolver estratégias para romper com o colonialismo político. Mais notavelmente Homi Bhabha, em “Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse” (1984), coloca uma “mudança cômica” dentro do uso de representação do colonialismo, tentando justificar a dominação de um povo subjugado criando representações desse povo como ignóbil, primitivo e infantil. Entretanto, a representação do “outro” como um “mesmo” incompleto ou subdesenvolvido também funciona contra o processo de dominação, introduzindo a carnavalização desestabilizadora de “mimicry” e a ameaça de sua “visão dupla, que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também destrói sua autoridade”.⁶⁴ Schneider cita a reencenação da “Spiderwoman”, do Snake Oil Sidepows (*Winnelous Snake Oil Show from Wiganam City*, 1989), e um material exótico similar como “mimicry” cômica e subversiva que

veementemente jogou, no espaço doloroso entre a necessidade de exigir uma identidade nativa autêntica e a certeza da utilidade histórica dos signos dessa autenticidade. O material cai nos interstícios onde suas autobiografias encontram construções populares dos índios americanos.⁶⁵

Uma performance desse tipo oscila entre “uma declaração firme de identidade” e a paródia dos clichês sociais que perseguem aquela identidade, insistindo numa “experiência do sagrado a despeito da corrupção histórica e do compromisso de identidades”.⁶⁶

Numa “virada cômica” ainda mais complexa, Schneider sugere que “Spiderwoman” também utiliza o que ela chama de “countermimicry”. Na sequência da “Indian Love Call”, em *Sun, Moon, Feather* [Sol, lua, penas] (1981), por exemplo, as atrizes nativas americanas

não encenam as partes dos índios – os bravos dançarinos seminus virulentos, ou a corajosa princesa índia morena – eles lutam para saber quem consegue (...) conquistar Janette MacDonald ou quem vai encenar Nelson Eddy. Eles não estavam reencenando, relembrando ou reexigindo imagens nativas, mas se apropriando do apropriado.⁶⁷

Algumas das mais complexas e desafiadoras performances étnicas recentes utilizaram estratégias mímicas ou “countermímicas” para tratar diretamente do processo de representação cultural ou representação de etnicidade. A performance/instalação *The Artifact Piece* [A peça de artefato], de James Luna (1987), vencedora do prêmio Bessie, foi criada no Museu do Homem, em San Diego, e despertou um comentário irônico em seus meios etnográficos e em suas funções culturais. Luna colocou-se em exibição, seu corpo estendido numa caixa com rótulos identificando cicatrizes infligidas durante lutas de bêbados. Outra caixa mostrou seu diploma de universidade, fotos de seus filhos, um relatório de prisão e papéis de divórcio, junto com objetos usados em cerimônias contemporâneas dos nativos americanos. Painéis explicativos descreviam, com zombeteira objetividade etnográfica, a vida moderna do nativo americano, na qual os encontros dos Alcoólatras Anônimos tomaram o lugar das cerimônias rituais tradicionais.⁶⁸

Uma exibição semelhante, mas ainda mais complexa, foi a bem conhecida *Tuo Undiscovered Amerindians Visit* [Visita de dois ameríndios não descobertos] (1992), de Guillermo Gómez-Peña e Coco Fusco, inicialmente apresentada em Madrid e Londres, depois na Austrália e nos EUA, e finalmente tomando-se o assunto

de um fascinante documentário de vídeo.⁶⁹ Apoiando-se na prática popular norte-americana e europeia de então, de exibir povos indígenas da África, Ásia e Américas em feiras, mostras e circos, Gómez-Peña e Fusco exibiram-se por três dias numa jaula dou-rada como se fossem ameríndios recentemente descobertos numa ilha no Golfo do México. Eles encenaram "tarefas tradicionais" como costurar bonecas "vudu", fazer levantamento de peso e ver televisão, tendo sido alimentados com sanduíches e frutos e levados ao banheiro por guardas. Como na exibição de Luna, painéis explicativos forneciam informação científica zombeteira sobre os "índios" e sua "cultura nativa". Para surpresa dos performers, muitos observadores levaram a exibição a sério, encenando uma rica variedade de assentimentos ou resistências a esse processo e levantando questões mais complexas sobre a interpretação cultural da exibição, do que as que eles tinham previsto.

A performance de resistência atual é tão variada e complexa que não se poderia citar um "exemplo típico". Mas o *show Undiscovered Amerindians* [Ameríndios não descobertos] ilustra uma das principais preocupações atuais, que é a dinâmica envolvida quando um performer específico encontra uma audiência específica, cultural e historicamente situada. O que começou em *Undiscovered Amerindians* como um comentário irônico sobre apropriação, representação e imaginação colonial, via reconstrução lúdica de uma performance intercultural, uma vez popular e simbolicamente marcada, tornou-se um fenômeno muito mais complicado e interessante; enquanto os performers gradualmente compreendiam que todas essas preocupações tinham de ser negociadas, sempre de maneira surpreendente e inesperada em cada novo encontro. O movimento de performance lésbica e *gay*, separado das audiências identificadas com essas subculturas em situações de recepção mais heterogêneas, colocou questões muito mais concretas sobre como negociar a apropriação, a exibição e a representação, social e politicamente responsáveis. A atividade do performer não é mais a preocupação central da especulação sobre esse fenômeno. E sim a interação entre performer e público.

O QUE É PERFORMANCE?

O termo "performance" tornou-se extremamente popular nos anos mais recentes, abrangendo grande quantidade de atividades nas artes, na literatura e nas ciências sociais. Como sua popularidade e seu uso têm crescido, também tem aumentado um complexo corpo de escritos sobre performance, tentando analisar e compreender que espécie de atividade humana é essa. Para a pessoa com interesse em estudar performance, este corpo de análise e comentário pode, a princípio, parecer mais um obstáculo do que uma ajuda. Tanto tem sido escrito por especialistas dessa grande quantidade de disciplinas e tão complexa é a rede de vocabulário crítico especializado que tem sido desenvolvida ao longo desta análise que o iniciante à procura de um caminho para a discussão pode se sentir confuso e surpreso.

Como um leitor atento pode observar, essas foram as palavras que abriram a Introdução a este estudo. Entre o ato de escrever estas palavras e o de reescrevê-las, eu escrevi a maioria do material neste texto e assumo que, entre a leitura e a releitura, o leitor também considerou muito, senão todo, o material. Essa experiência me levou, como talvez tenha levado o leitor, a considerar que tipo de performance estava envolvido nesse processo de escrever sobre performance. Ao longo deste trabalho, senti um certo desconforto com a tentativa de capturar em termos históricos ou descritivos um fenômeno tão complexo, conflituoso e mutável como a performance. Fiquei perturbado, mais do que na maioria da escrita, com o material de um "capítulo" à parte, sempre desaparecendo e se associando ao material de outros capítulos. Por uma rede de

indicadores estilísticos do tipo “como vimos”, “como veremos mais tarde”, “isto será desenvolvido com maior detalhe num próximo capítulo” etc., as bordas quase porosas do texto foram mantidas, no interesse de apresentar uma série de mapeamentos mais ou menos coerentes do território fluido da performance. Mesmo enquanto executava este projeto, entretanto, eu reconhecia que, fundamentalmente, ele foi contrário à natureza do assunto. Thi Minh-Hà Trinh, uma americana vietnamita que escreveu de maneira comovente e perceptiva sobre a procura do exílio e refúgio modernos para encontrar uma identidade e uma voz, articula narrativamente uma *insight* crucial de performance e de Pós-Modernismo: “a despeito de nossa eterna e desesperada tentativa de separar, conter e conter, as categorias sempre escapam”.¹

Como sugeriu o ensaio clássico de Clifford Geertz, “Blurred Genres”,² [Gêneros misturados], de 1983, as precupações antropológicas tradicionais como tradições contínuas, culturas estáveis e únicas, estruturas coerentes e identidades estáveis têm sido amplamente substituídas por um conceito de “identidade” e “cultura” como construídas, relacionais e em constante fluxo, com as fronteiras porosas ou questionadas substituindo centros como foco de interesse – porque é nessas fronteiras que o sentido é continuamente criado e negociado. Isso se relaciona claramente à realidade do mundo pós-colonial, com seus novos modelos de comunicação global, corporações multinacionais e o deslocamento contínuo de povos. Renato Rosaldo, analista cultural, afirma: “todos nós habitamos um mundo do fim do século 20, interdependente, marcado por empréstimos nas fronteiras culturais e nacionais que estão saturadas por desigualdade, poder e dominação”.³ “As normas clássicas” da análise social são inadequadas para tratar das questões de “conflito, mudança e desigualdade”, características desse novo mundo social. Como resultado disso, os analistas sociais “não mais procuram harmonia e consenso às custas de diferença e inconsistência” e “as fronteiras culturais se moveram do lugar marginal para o central”.⁴ A crescente fluidez e porosidade das estruturas culturais e sociais está, cada vez mais, sendo refletida também no nível social, dando origem a um novo sentido do *self* – o que Robert Jay Lifton chamou de “*self* proteano”, reflexo do fluxo do mundo pós-moderno. Essa nova espécie de *self* pode reter “cantos de estabilidade”, mas está primariamente engajada “na exploração contínua e no experimento pessoal”.⁵ Lifton, de

fato, cita a arte da performance como uma das ferramentas de tal experimentação.

Um leitor do esboço inicial deste estudo queixou-se de que eu não tinha esclarecido se considerava a performance como sendo uma nova disciplina ou um campo interdisciplinar. Procurei respostas para essa pergunta, com os diretores de dois programas pioneiros em estudos de performance nos EUA, Joseph Roach, da Universidade de Nova Iorque, e Dwight Conquergood, da Northwestern, e descobri que suas reações eram quase idênticas – que não era nenhum nem outro – “é claro que é uma antidisdisciplina”, disse Roach, “e estamos quase testemunhando sua encenação da primeira conferência antidisdisciplinar do mundo, em maio de 1994”. Na palestra de abertura dessa conferência, Conquergood falou em termos quase idênticos, chamando o *trickster* de guru dessa nova antidisdisciplina.

Agora, chegando a esta parte do estudo, onde uma espécie de conclusão é normalmente esperada, sinto novo desconforto. A performance, por sua própria natureza, resiste a conclusões assim como resiste a definições, fronteiras e limites tão úteis à escrita acadêmica tradicional e às estruturas acadêmicas. Pode ser útil, então, considerar essas observações como uma espécie de anticonclusão a um estudo dessa antidisdisciplina enquadrada no modo de autorreflexividade, um modo que caracteriza muito da consciência performática moderna ou pós-moderna, se alguém está falando de performance teatral, performance social, performance etnográfica ou antropológica, performance linguística ou, no presente caso, a performance de escrever um estudo acadêmico. James Clifford, em *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* [A categoria da cultura: etnografia, literatura e arte do século 20], 1998, aborda a crescente consciência da etnografia de que o campo está “desde o início até o fim entascado na escrita”, e que a escrita, como qualquer forma de representação, nunca é inocente, estando sempre envolvida “em relações histórias específicas de dominação e diálogo”.⁶ Em seu estudo sobre Julia Kristeva, John Lechte devota uma seção interessante à análise de Shoshana Felman do livro de John Austin, *How to do Things with Words* [Como fazer coisas com as palavras], observando o humor e a ambiguidade consciente de Austin e chamando sua escrita de “um exemplo de se fazer filosofia que é tão performático como é *constative*”. Lechte dá à sua análise

uma outra virada considerando que tipo de performance está sendo realizada na própria escrita de Felman, em sua utilização do modo analítico francês com seus interesses estruturais, pós-estruturais e suas ênfases.⁷

Olhando para trás, com consciência reflexiva, para o parágrafo de abertura deste estudo e desta Conclusão, e considerando que tipo de performance ele parece estar executando, vejo funcionar uma clara e familiar estratégia performática – o estabelecimento de um mediador “autorai” assim como de uma voz “de autoridade”, colocando-se como um intérprete útil entre “os especialistas em tal amplitude de disciplinas” com sua “rede complexa de vocabulário crítico especializado” e o neófito, “confuso e surpreso”, que é, em parte, o leitor implícito, que vai se beneficiar destas interpretações no “interesse de estudar performance”. A tentativa de engajar operações elocucionárias e performativas de minha própria escrita traz à memória não semelhantes às operações dessa espécie de discurso acadêmico são as operações tradicionais de outros discursos acadêmicos, em que o que foi usado para ser considerado como objetividade acadêmica e neutralidade se torna algo muito diferente quando é considerado performativamente por críticos culturais como Clifford Geertz ou Conquergood. Dessa perspectiva, tal discurso é visto como governado fundamentalmente menos pela realidade objetiva do que pelas estratégias retóricas. Como Geertz observou:

A capacidade de persuadir os leitores (...) de que o que eles estão lendo é um relato autêntico por alguém pessoalmente familiarizado com o modo como a vida continua em algum lugar, em algum tempo, entre algumas pessoas, é a base sobre a qual qualquer coisa que a etnografia procura fazer (...) finalmente se apoia.⁸

Esse reconhecimento de que a performance da pesquisa acadêmica e sua escrita não são o processo inocente e transparente que parecem ser, não levou os etnógrafos a abandonar em tal atividade mais do que eu a escrever este livro. O que esse reconhecimento fez foi alertá-los e a mim para as implicações ilocucionárias e perlocucionárias do discurso, considerar como o conhecimento é criado, compartilhado e legitimado, como campos de estudo são criados, desenvolvidos e suas fronteiras protegidas,

como a identidade pessoal, cultural e social está envolvida em todo tipo de comportamento performativo. A “Introdução” a uma coleção recente de ensaios *Creativity/Anthropology* [Criatividade/ Antropológico (1993) afirma que “a aceitação do próprio papel na produção da escrita etnográfica” como “objeto de análise também se torna um sujeito analisante e vice-versa”.⁹ A performance aqui se torna não apenas um assunto de estudo, mas também uma rede interpretativa apoiada no processo de estudo e, de fato, sobre quase toda atividade humana, coletiva ou individual. Como Stephen Tyler observou, em “PostModern Ethnography” [Etnografia pós-moderna], o objetivo da pesquisa “não é promover o crescimento do conhecimento, mas reestruturar a experiência”, e seus escritos acadêmicos procuram “não revelar objetivos, mas tornar os objetivos possíveis”,¹⁰ isto é, demonstrar como os objetivos são criados. Assim, o estudo de performance iniciado (que o leitor também pode ter começado) como um projeto devotado ao “crescimento do conhecimento”, talvez tenha servido melhor aos propósitos de uma introdução à performance moderna, se tiver também reestruturado experiências e percepções e aumentado a consciência de como uma experiência opera para “tomar os propósitos possíveis.”

Iniciei este estudo com uma discussão sobre como esta preocupação com a performance vem mudando os campos da antropologia e da etnografia e parece apropriado que essas notas resumidas tenham também começado lá, pois os teóricos com *background* nesses campos continuam a fornecer algumas das mais estimulantes e perceptivas análises de como a performance opera nas atividades de indivíduos, sociedades e cultura. Não conheço melhor resumo geral das questões e dos temas atuais nessa área fecunda do que o artigo de Conquergood, de 1991, “Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics”¹¹ [Repensando a etnografia: para uma política cultural crítica]. Conquergood defende que um “repensar radical desse campo de estudo está a caminho, desenvolvendo-se a partir de quatro preocupações interligadas, que podem ser aprofundadas também como preocupações centrais da teoria de performance atual. Muito do que já disse nesta Conclusão sobre a escrita e a performance é baseado em duas dessas preocupações – uma consciência da construtividade de muito da atividade humana e de sua implicação na retórica e nas codificações sociais e

culturais, e um interesse particular no território liminar, nas fronteiras e limites. Como Bakhtin observou, “a vida da cultura mais intensa e produtiva acontece nas fronteiras”.¹²

Uma terceira questão discutida por Conquergood se refere, ainda mais diretamente, a uma das preocupações fundamentais da performance moderna: “o retorno do corpo”. Ele opta a etnografia, uma “prática incorporada” que “privilegia o corpo como um lugar de saber”, à maioria das disciplinas acadêmicas, que seguem uma hierarquia mente/corpo, favorecendo abstrações e pensamento racional sobre a experiência sensual.¹³ Depois de se estabelecer como uma disciplina acadêmica “respeitável” por seguir o modelo racionalista, a etnografia moderna está finalmente retornando à sua própria preocupação com a experiência sensual total de uma cultura. O texto etnográfico pós-moderno, diz Tyler, “será o texto do físico, do falado e do performado”.¹⁴

Em seu resumo de 1989, sobre as questões correntes na etnografia, *Paths Toward a Clearing* [Caminhos para um esclarecimento], Michael Jackson defende um retorno ao que William James chamou de “empirismo radical” que rejeita a separação do empirismo tradicional entre o observador e o observado, para ganhar um sentido do imediato, ativo, ambíguo e “pleno de existência”, estudando “a *experiência* de objetos e ações na qual o *self* é um participante”.¹⁵ O empirismo radical, diz Jackson, exige um foco na “experiência viva” que está preocupada não com identidade e fechamento, mas com interjogo e interação, e com a duplicidade peculiar que notamos em algum outro lugar na teoria da performance e na consciência performativa que “engloba *ambas*, a ‘ira pela ordem’ e o impulso que nos leva a desestabilizar ou confundir a ordem fixa das coisas”, que “acomoda o sentido mutante de nós mesmos como sujeitos e como objetos, como agentes e como pacientes do mundo, vivendo com e sem certeza de pertencer e ser transformado em estrangeiro”.¹⁶

Mais significativamente para os propósitos deste nosso estudo, a quarta preocupação de Conquergood sobre a etnografia contemporânea, é o “surgimento da performance”, que envolve a mudança de se ver “o mundo como texto” para se ver “o mundo como performance”. Essa mudança, sugere Conquergood, abriu novas áreas de questionamento, que ele agrupa sob cinco pontos. Os dois primeiros se engajaram particularmente em pesquisas

etnográficas e estão, de fato, mais próximos das preocupações tradicionais daquele campo. Em primeiro lugar, há a questão do processo cultural: quais são as consequências de se pensar a cultura “como uma invenção performativa que se descontrola, ao invés de um sistema reificado”? Em segundo lugar, está a questão da práxis da pesquisa: Quais são as implicações de se ver o trabalho de campo como uma “uma ficção capacitante” entre o observador e o observado?

As outras três áreas, menos desenvolvidas até aqui pelos escritores que Conquergood cita, são também as de preocupação performativa mais geral, em que muito do trabalho em teoria e prática foi feito pelo povo não envolvido, e de fato não necessariamente familiar, em relação à ênfase performativa da ciência social moderna como representada pelos exemplos de Conquergood. Essas outras três áreas tratam da hermenêutica (“que tipos de conhecimento são privilegiados ou substituídos quando as experiências performadas tornam-se um meio de saber, um método de pesquisa crítica, um modo de compreender?”), a representação acadêmica (“quais são as problemáticas da performance retórica ou institucional como uma forma complementar ou alternativa de se publicar a pesquisa?”) e política (“como a performance reproduz, permite, sustenta, desafia, subverte, crítica e naturaliza a ideologia?”).¹⁷

Não conheço nenhum outro resumo de orientações, preocupações e desafios dos estudos de performance contemporâneos tão abrangente e tão precisamente focado como o ensaio de Conquergood e isso parece apropriado, pois a convergência das preocupações e da retórica dos teóricos orientados-para-o-teatro e dos orientados-para-a-cultura, como Turner, foi particularmente importante para o desenvolvimento do estudo de performance moderna, e os escritos antropológicos e especialmente etnográficos continuaram altamente influentes nesse campo.

Seria incorreto, entretanto, permitir que a utilidade ou a articulação do resumo de Conquergood desse a impressão de que as preocupações etnográficas como tal dominam os estudos de performance contemporâneos. Mesmo o resumo de Conquergood das questões centrais correntes sugere outro modo. A performance e a performatividade, como sempre foi observado, são figuras quase ubíquas na consciência pós-moderna e não se apoiam em

nenhum campo ou disciplina particular. Como outros termos culturais, em especial termos essencialmente contextualizados, a performance deve ser compreendida por uma práxis que é contraditória, fluida e mutante. Enquanto escrevia este estudo, na primavera de 1995, dois trabalhos maiores tentativos do campo da performance forneceram *insights* sobre como esse campo está sendo configurado e apresentado. Já mencionei o congresso *The First Annual Performance Studies Conference* (A primeira conferência anual de estudos da performance) sobre o tema “The Future of the Field” [O futuro do campo] que aconteceu em março de 1995 na Universidade de Nova Iorque. Painéis, performances e aproximadamente 115 trabalhos foram apresentados por representantes de todo os EUA (especialmente da área de Nova Iorque, Chicago e Califórnia) assim como Inglaterra, Canadá, França, Israel, Sérvia e Eslovênia.

Somente uns poucos artigos dessa conferência trataram de material de natureza claramente antropológica ou etnográfica (de fato, uma das críticas levantadas na sessão final foi a de que tal pesquisa estava sendo pouco representada). O que poderiam ser considerados assuntos de “teatro” mais tradicional e/ou dança eram claramente mais comuns (Brecht, Piscator, Ópera de Pequim, Grotowski, *shows* de menestres, ópera e dança clássica, Stanislavski, teatro experimental), embora esses fossem naturalmente orientados para o aspecto da performance de tal obra, e, em alguns casos, apresentados de maneira altamente performática (como na performance multimídia de Dorothy Chansky, que explorava a obra de Mrs. Lyman Gale, no Boston Toy Theater).

As três questões de Conquergood, que tratavam de hermenêutica, representação acadêmica e política, estavam todas extensamente representadas, e as políticas de gênero, de classe e de cultura foram especialmente proeminentes. Um grupo de oito artigos foi dedicado especificamente à *New Social Identities: Race/Nation/Gender* (Identidades sociais novas: raça/nacão/gênero) e um grande número de artigos discutiam performatividade *gay* e lésbica, identidades performáticas e a relação entre a performance de raça e de gênero. Relacionados estreitamente a esses, havia muitos artigos que tratavam da inscrição do corpo (incluindo performance médica e performance sadomasoquista). A performance envolvida com preocupações políticas mais tradicionais foi

o assunto de outro grande grupo de artigos, com ênfase especial na performance de resistência na América Latina e na África e a busca por novas identidades políticas por meio da performance na Europa Oriental. Outros artigos consideraram um assunto político próximo de casa – o papel dos estudos de performance e da própria performance na universidade e no mundo acadêmico. Finalmente, duas seções de artigos consideraram as implicações para a performance da ciber-tecnologia do mundo emergente.

O outro maior mapeamento desse campo apareceu na primavera de 1996 numa antologia de ensaios editada por Elin Diamond intitulada *Writing Performance: Culture, Politics, Embodiment, Desire* [Escritura da performance: cultura, política, incorporação, desejo]. Essa antologia era baseada em três painéis de conferência, inovadores e diferentes, organizados por Diamond na convenção da Modern Language Association de 1982 sob a rubrica de “Performance in Cultural Studies” [Performance nos estudos culturais]. Outros artigos foram adicionados para constituir essa antologia, que, com a introdução perceptiva de Diamond, apresenta uma representação útil e bem-informada do trabalho corrente por parte de alguns teóricos de destaque nesse campo. Embora certos temas comuns perpassassem essa coleção – a produção de gênero, voz, identidade, visibilidade, a disciplina dos corpos, as operações de expectativa, a política de desejo –, os assuntos específicos investigados, como é típico do estudo de performance corrente, são extremamente diversos. Apenas um ensaio, “Pygmalion’s No-Body and the Body of Dance” [Nenhum corpo de Pigmaleão e o corpo de dança], de Susan Foster, investiga uma produção da história do teatro tradicional e o faz a partir de uma nova direção – a função performática do corpo. Além do mais, na conferência, Foster leu seu artigo e também dançou.

Outros ensaios cobrem tópicos da arte de performance (Rebecca Schneider abordando Annie Sprinkle ou Philip Auslander sobre *lip-synching and simulation*), da performance cultural (Joseph Roach desenvolvendo suas investigações em progresso da cultura crioula e o Mardi Gras, Peggy Phelan explorando as interseções do Parlamento Britânico, as escavações do Teatro Rose em Londres e a homofobia, Vivian Patraka sobre o discurso público circundando o Museu do Holocausto, Margaret Drewel sobre os Rituais Yoruba entre as comunidades

de imigrantes na cidade de Nova Iorque), da performance de identidade e dos papéis sociais (Ed Cohn sobre Oscar Wilde como "poseur" e Linda Hart sobre sadomasoquismo lésbico), da performance da escrita (Glenda Dickerson sobre a escrita das escritoras negras e Amy Robinson sobre "passing" narrativas) e os aspectos performativos da fotografia (Herbert Blau).

Os temas gerais e as questões associadas com a performance podem ser, e estão claramente sendo, aplicados produtivamente a uma quase ilimitada gama de atividades humanas, como essa coleção e essa impressionante conferência demonstram. Além de tudo, a antologia e ainda mais claramente a conferência deram atenção particular à performance "teatral" e àquela espécie de atividade contemporânea geralmente designada como "performance" ou "arte de performance". Dada a fluidez, a ubiquidade e a variabilidade do conceito de "performance" na cultura moderna ou pós-moderna, essa orientação pode parecer algo surpreendente e talvez não suficientemente reflexiva sobre as operações dessa nova antidisciplina. Eu penso que existe uma consideração a ser feita, entretanto, para a atenção particular que ainda está sendo dada a um tipo particular de performance (em si altamente variado).

Há muitas razões para a grande popularidade da performance como uma metáfora ou uma ferramenta analítica para os praticantes atuais de tão grande variedade de estudos culturais. Uma delas é a grande mudança em muitos campos culturais do "o quê" da cultura para o "como", da acumulação de dados sociais, culturais, psicológicos, políticos ou linguísticos para uma consideração de como esse material é criado, valorizado e mudado; para como ele vive e funciona dentro da cultura, por suas ações. O significado real é agora procurado na práxis, em sua performance. O fato de que a performance é associada não apenas com o fazer mas com o refazer é importante – sua incorporação da tensão entre uma forma dada ou conteúdo do passado e os ajustes inevitáveis de um presente sempre em mudança faz dela uma operação de particular interesse num tempo de grande atenção pelas negociações culturais – como os modelos humanos de atividade são reforçados ou transformados dentro de uma cultura e como eles são ajustados quando várias culturas diferentes interagem. Finalmente, a performance

implica não apenas fazer ou mesmo refazer, mas uma autoconsciência sobre o fazer e o refazer, por parte dos performers e dos espectadores.

Todas essas preocupações estão refletidas em afirmações como o modelo de "performance cultural" distintamente "teatralizado" de John MacAloon como uma espécie de cadinho para o autoexame cultural:

Mais do que entretenimento, mais do que formulações didáticas ou persuasivas e mais do que indulgências catárticas. Elas são ocasiões sobre as quais, como uma cultura ou como sociedade, nós refletimos e definimos a nós mesmos, dramatizamos nossos mitos e histórias coletivas, apresentamos a nós mesmos alternativas.¹⁸

A metáfora teatral tornou-se tão significante aqui que, se não se conhece a fonte dessa citação, pode-se assumir que o sujeito era o teatro tradicional.

Enquanto se reconhece que essa formulação está em verdadeira harmonia com muito da teoria cultural recente, ainda concordo que o uso generalizado da metáfora teatral borra uma distinção que ainda pode e deveria ser feita entre a performance mais cultural e social e a performance "teatral" (incluindo o "teatro" tradicional mas talvez especialmente no caso da "performance contemporânea"). A importância da práxis na definição dos *seles* e das sociedades dificilmente pode ser negada, muito menos a importância de ocasiões culturais específicas como cerimônias, rituais, ou a celebração de mitos e histórias culturais. O que está sempre faltando em tal atividade, entretanto, é a mistura específica de ocasião e reflexividade que caracteriza a "performance teatral". A performance cultural pode, de fato, funcionar como uma espécie de metacomentário sobre a sociedade, e pode ser mais bem estudada nessa função pelos etnógrafos, mas nem os performers nem os espectadores podem ser caracterizados em primeiro lugar procurando conscientemente a performance cultural como um metacomentário sobre sua cultura. Na performance "teatral", entretanto, essa preocupação é central. Performers e audiência semelhantemente aceitam que uma função primária dessa atividade é precisamente o metacomentário cultural e social, a exploração do *self* e do outro, do mundo como experimento

e de possibilidades alternativas. Os comentários de Margaret Wilkerson sobre essa função do teatro estão muito próximos, retoricamente, dos de Macaloon sobre a performance cultural: “o teatro fornece a oportunidade para que uma comunidade se reúna e reflita sobre si mesma”, servindo não apenas como um “espelho através do qual a sociedade pode refletir sobre si mesma”, mas também como uma ajuda para modelar “as percepções dessa cultura através do poder de sua imaginação”.¹⁹ Eu iria discutir que esse espelho e a função modeladora têm sido mais especificamente associados com o teatro do que com a maioria de outras performances culturais e, além disso, que esse aspecto do teatro tradicional tornou-se ainda mais proeminente no desenvolvimento da arte de performance moderna. Isso toma a performance “teatral”, seja sob a forma de teatro “tradicional” ou de arte de performance, um laboratório especial, senão único, para negociações culturais, função de grande importância no mundo contemporâneo plurivocal e em rápida mudança. Jill Dolan talvez tenha articulado mais claramente essa missão em seu artigo de 1993, “Geographies of Learning: Theater Studies, Performance, and the ‘Performative’” [Geografias do aprendizado: estudos de teatro, performance e o “performativo”].

A contribuição distinta dos estudos de teatro para as disciplinas pode ser um lugar de experimento da produção de sentidos culturais em corpos desejosos de tentar uma gama de significações diferentes para espectadores desejosos de lê-las. Os estudos de teatro tornam-se um local material, organizado por tecnologias de desenho e incorporação (por meio de artesanato e treinamento de ator), um campo de jogo pedagogicamente flexível ao qual a cultura é liminar ou limnóide e disponível para intervenção.²⁰

Quase ao final do artigo, Dolan observa que mesmo os teóricos de pensamento estruturalista levantaram preocupações legítimas sobre a capacidade do teatro de gerar uma *community* não teorizada; o teatro (e a arte de performance) “permanece um local para o qual as pessoas viajam para ver e/ou experimentar alguma coisa juntas”, para “se engajarem com o social em circunstâncias material e fisicamente incorporadas”.²¹ A escolha inconsciente das pessoas, em se juntar para essa espécie particular de atividade incorporada, e a expectativa de que espécie de experiência será essa, são igualmente importantes.

O uso que Dolan faz dos termos “comprometer-se com” ao invés de “observar” ou mesmo “contemplar”, aponta para uma preocupação-chave. Mesmo quando a performance “teatral” serve apenas como metacomentário sobre as circunstâncias sociais e culturais, a consciência particular na estrutura dessa atividade separa-a de outra atividade cultural não reflexiva. Como o teatro se move mais na direção da arte de performance, a elaboração futura dessa consciência sempre ocorre: o “papel” que se espera da audiência muda de um processo hermenêutico passivo, de decodificação da articulação, incorporação ou desafio do material cultural particular do performer, para se tornar algo muito mais ativo, entrando numa prática, contexto no qual os sentidos não são comunicados mas criados, questionados ou negociados. A “audiência” é convidada e se espera que opere como cocriadora de quaisquer sentidos e experiências que o evento gere.

Muitos tipos de atividades – campanhas políticas, eventos esportivos, apresentações públicas, bailes à fantasia, ritos religiosos – são claramente performativos e são larga e corretamente reconhecidos como tal. Muitas outras atividades, dentre elas a escrita, as interações sociais do dia a dia e, de fato, quase toda atividade cultural ou social, podem certamente ser consideradas performativas, mesmo se elas não são normalmente consideradas como tal. Estudos recentes demonstraram a utilidade do conceito de “performance” na análise e na compreensão de todas essas operações humanas, mas eu defenderia que se pode também distinguir de maneira útil a performance “teatral” de suas relações próximas recentemente descobertas e encontrar nela não apenas uma orientação particular, mas também uma utilidade particular.

Várias tentativas têm sido feitas para se definir a qualidade especial desse tipo de performance. Alguns comentaristas têm enfatizado sua corporalidade, falando de performance “incorporada”, e contrastando-a, por exemplo, com o cinema ou as artes plásticas, mas não, é claro, com o vasto conjunto de performance social e cultural. Outros, de maneira semelhante, enfatizam a importância da “presença”, ênfase que, como vimos, tem sido seriamente qualificada pela pós-moderna estética da ausência e pela atenção crescente à citação própria da teoria de performance pós-moderna.

Sem negar a importância, seja do corpo físico ou da presença, outras dúvidas e preocupações relacionadas a mim me parecem ainda mais importantes para se definir a qualidade particular e o poder da performance "teatral". Uma delas é que tal performance é experimentada por um indivíduo que é também parte de um grupo, de modo que as relações sociais são construídas na própria experiência. Alan Read enfatiza essa qualidade em seu estudo sobre a ética da performance. Na experiência religiosa, no ritual e na terapia, Read sugere (e ele deveria ter adicionado as artes plásticas e a escrita) que as operações envolvem você mesmo e o performer, enquanto o ato do teatro é tripartite, envolvendo você, o performer e o resto da audiência, inevitavelmente trazendo a experiência para o centro do político e do social.²²

Relacionado estreitamente a isso, está o conceito do modo particular com que nos tornamos envolvidos nessa espécie de performance. Trata-se de um evento específico com sua natureza liminóide trazida à tona, quase invariavelmente separada do resto da vida, apresentada por performers e assistida por uma audiência, ambos considerando a experiência como constituída de material a ser interpretado, a ser refletido e a ser engajado – emocionalmente, mentalmente e talvez fisicamente. Esse senso particular de ocasião e foco, assim como esse envolvimento social importante combinam com a fisicalidade da performance teatral para fazer dela um dos mais poderosos e eficazes procedimentos que a sociedade humana desenvolveu para o processo infinitamente fascinante da autorreflexão pessoal, cultural e da experimentação.

INTRODUÇÃO - O QUE É PERFORMANCE?

¹ GAILIE. *Philosophy and the Historical Understanding*, p. 187-188.

² STRINE; LONG; HOPKINS. Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities, p. 183.

³ MacDONALD. *Theatre at the Margins: Text and Post-Structured Stage*, p. 175.

⁴ PRITCHARD. Fort Ross: From Russia with Love, p. 53.

⁵ Como a maioria dos usos de "performance", este tem sido desafiado, particularmente pelo famoso semiótico de circo, Paul Bouissac. Ele discute que o que parece ser "performance" é, na verdade, uma reação natural provocada por um treinador que o "enquadra" como performance. Nas palavras de Bouissac o animal não "performa", mas "negocia situações sociais se apoiando no repertório de um comportamento ritualizado que caracteriza sua espécie" (BOULISSAC. Behavior in Context: In What Sense Is a Circus Animal Performing?, p. 24). Dificilmente isto põe um ponto final no assunto. Como veremos, muitos teóricos da performance humana poderiam geralmente aceitar a afirmação alternativa de Bouissac, e ainda mais, alguém que treinou cavalos e cachorros sabe que, mesmo contando com um preconceito antropológico, esses animais não estão apenas negociando situações sociais, mas repetindo certas ações por recompensas físicas ou emocionais, um processo que, pelo menos para mim, tem características em comum com a performance humana.

⁶ SCHECHNER. *Between Theater and Anthropology*, p. 35-116.

⁷ BAUMAN. Performance.

PART E 1

PERFORMANCE E AS CIÊNCIAS SOCIAIS

CAPÍTULO 1-PERFORMANCE DE CULTURA: ESTRATÉGIAS

ANTROPOLÓGICAS E ETNOGRÁFICAS

¹ SCHECHNER. Performance and the Social Sciences, p. 5.

² GURWITCH. Sociologie du théâtre, p. 197.

³ HYMES. Breakthrough into Performance, p. 13.

- ⁴ SCHECHNER. *Between Theater and Anthropology*, p. 35.
- ⁵ MACALOON. Introduction: Cultural Performances, Culture Theory, p. 9.
- ⁶ JANSSEN. Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore, p. 110.
- ⁷ SINGER. *Traditional India: Structure and Change*, p. xii.
- ⁸ SINGER. *Traditional India: Structure and Change*, p. xiii.
- ⁹ DORSON. *Folklore and Folklife*. An Introduction, p. 145.
- ¹⁰ Hynes desenvolveu esta ideia em muitos escritos nas décadas de 1960 e 1970, mas veja especialmente o texto "Introduction Toward Ethnographies of Communication", p. 1-34.
- ¹¹ BEN-AMOS; GOLDSTEIN. Introduction, p. 4.
- ¹² ABRAHAMIS. Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore, p. 145.
- ¹³ BURKE. *The Philosophy of Literature Form*, p. 3, 93.
- ¹⁴ BAUMAN. *Story, Performance, and Event*. Contextual Studies in Oral Narrative, p. 3.
- ¹⁵ BAUMAN. *Verbal Art as Performance*, p. 11.
- ¹⁶ Anteriormente publicado em BATESON. *Steps to an Ecology of Mind*.
- ¹⁷ Anteriormente publicado em BATESON. *Steps to an Ecology of Mind*, p. 179.
- ¹⁸ Anteriormente publicado em BATESON. *Steps to an Ecology of Mind*, p. 188.
- ¹⁹ BARBA. Introduction, p. 8.
- ²⁰ ALTER. *A Sociosemiotic Theory of Theatre*, p. 38.
- ²¹ BARBA. Introduction, p. 10.
- ²² BARBA. Pre-expressivity, p. 203.
- ²³ BARBA. Pre-expressivity, p. 187-188. JAMES. *The Philosophy of William James*, p. 128.
- ²⁴ TURNER. *Schism and Continuity*.
- ²⁵ TURNER. *From Ritual to Theatre*.
- ²⁶ Dwight Conquergood, "The Institutional Future of the Field", palestra proferida na "First Annual Performance Studies Conference", Citado em VAN GENNEP. *The Rites of Passage*, p. 21.
- ²⁷ VAN GENNEP. *The Rites of Passage*.
- ²⁸ TURNER. *Dramas, Fields and Metaphors*, p. 33.
- ²⁹ SCHECHNER. Approaches to Theory/Criticism.
- ³⁰ TURNER. *From Ritual to Theatre*, p. 90-91.
- ³¹ SCHECHNER. *Essays on Performance Theory 1970-76*, p. 144.
- ³² TURNER. *From Ritual to Theatre*, p. 90-91.
- ³³ TURNER. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, p. 22.
- ³⁴ Brian Sutton-Smith, "Games of Order and Disorder", redação apresentada no simpósio "Forms of Symbolic Inversion" no American Anthropological Association, Toronto, 1 Dezembro 1972, p. 17-19. Citado em TURNER. *From Ritual to Theatre*, p. 28.
- ³⁵ TURNER. *From Ritual to Theatre*, p. 20-60.
- ³⁶ TURNER. *From Ritual to Theatre*, p. 28.
- ³⁷ Para os estudiosos de performance, esses termos significam "jogo aberto" e "jogo fechado", porém normalmente não são traduzidos. Utilizam-se as formas em inglês. (N. da T.)
- ³⁸ GEERTZ. Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight, p. 1-37.
- ³⁹ KAPFERER. The Ritual Process of the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcisms, p. 204.
- ⁴⁰ MacALOON. *Rite, Drama, Festival, Spectacle*. Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance, p. 1.
- ⁴¹ CAILLOIS. *Man, Play and Games*, p. 13.
- ⁴² CAILLOIS. *Man, Play and Games*, p. 9-10.
- ⁴³ HUIZINGA. *Homo Ludens*, p. 8.
- ⁴⁴ CAILLOIS. *Man, Play and Games*, p. 23.
- ⁴⁵ HUIZINGA. *Homo Ludens*, p. 10.
- ⁴⁶ TURNER. *From Ritual to Theatre*, p. 55-56.
- ⁴⁷ HUIZINGA. *Homo Ludens*, p. 10.
- ⁴⁸ HUIZINGA. *Homo Ludens*, p. 12-13.
- ⁴⁹ BAKHTIN. *Rabelais and his World*.
- ⁵⁰ BAKHTIN. *Rabelais and his World*, p. 122-123.
- ⁵¹ BAKHTIN. *Rabelais and his World*, p. 131.
- ⁵² Veja, por exemplo, BRISTOL. *Carnival and Theatre*.
- ⁵³ Veja, por exemplo, RUSSO. Female Grotesques: Carnival and Theory, p. 213-229.
- ⁵⁴ EHRMANN. Homo Ludens Revisited, p. 33.
- ⁵⁵ HUIZINGA. *Homo Ludens*, p. 53.
- ⁵⁶ EHRMANN. Homo Ludens Revisited, p. 50.
- ⁵⁷ SAHLINS. *Islands of History*, p. xi-xiii.
- ⁵⁸ TURNBULL. Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience, p. 50.
- ⁵⁹ TURNBULL. Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience, p. 76.
- ⁶⁰ CONQUERGOOD. Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnographic of Performance, p. 9.
- ⁶¹ CLIFFORD. *The Predicament of Culture*. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art, p. 15, 230.

⁴⁰ Deve-se observar, entretanto, que certos teóricos e praticantes resistiram ao argumento de que toda performance intelectual envolve tal mistura. Peter Brook buscou um teatro que transcendesse culturas particulares num apelo às condições humanas universais além das divisões de raça, cultura, ou classe, um tipo de projeto que Patrice Pavis chama de "transcultural", enquanto Eugenio Barba, como vimos, tenta atingi-lo universalmente de modo muito diferente, por meio do apelo "pré-expressivo" a um solo comum de toda a humanidade antes de ser individualizada em tradições culturais específicas. Esta abordagem Pavis chama de "pre-cultural". PAVIS, *Theatre at the Crossroads of Culture*, p. 20.

CAPÍTULO 2 - PERFORMANCE NA SOCIEDADE: ABORDAGENS SOCIOLOGICAS E PSICOLÓGICAS

- 1 Ver o número especial de *TRR* sobre "Theatre and Social Sciences", Summer 1966; e artigos sobre Berne no número de 1967.
- 2 EVREINOFF. *The Theater in Life*, p. 24.
- 3 EVREINOFF. *The Theater in Life*, p. 30.
- 4 EVREINOFF. *The Theater in Life*, p. 49, 99-100.
- 5 BURKE. *A Grammar of Motives*, p. XVII. BURKE. *A Rhetoric of Motives*.
- 6 KIRSHENBLATT-GIMBLETT. A Parable in Context: A Social Interactional Analysis of Storytelling Performance, p. 105-130.
- 7 GOFFMAN. On Facework: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction, p. 213-231. GOFFMAN. *The Presentation of Self in Everyday Life*, p. 22.
- 8 GOFFMAN. *The Presentation of Self in Everyday Life*, p. 22.
- 9 BATESON. *Steps to an Ecology of Mind*, p. 183. GOFFMAN. *Frame Analysis*, p. 157.
- 10 GOFFMAN. *Frame Analysis*, p. 157.
- 11 GOFFMAN. *Frame Analysis*, p. 124-125. Citado em ECO. Semiotics of Theatrical Performance, p. 112.
- 12 Citado em ECO. Semiotics of Theatrical Performance, p. 112.
- 13 STATES. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, p. 35-36.
- 14 GOFFMAN. *The Presentation of Self in Everyday Life*, p. 208.
- 15 GOFFMAN. *The Presentation of Self in Everyday Life*, p. 65.
- 16 HYMES. Breakthrough into Performance, p. 18.
- 17 NIETZSCHE. *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*, p. 51.
- 18 SANTAYANA. *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, p. 133-134.
- 19 SARTRE. *Being and Nothingness*, p. 59-60. WILSHIRE. *Role Playing and Identity*, p. 280-281.
- 20 WILSHIRE. *Role Playing and Identity*, p. 280-281. WILSHIRE. The Concept of the Paratheatrical, p. 177-178.

²¹ WILSHIRE. The Concept of the Paratheatrical, p. 177-178. PARK. Behind Our Masks. Reeditado em PARK. *Race and Culture*, p. 249-250.

²² PARK. Behind Our Masks. Reeditado em PARK. *Race and Culture*, p. 249-250. JAMES. *The Philosophy of William James*, p. 128.

²³ JAMES. *The Philosophy of William James*, p. 128, 133, 152.

²⁴ JAMES. *The Philosophy of William James*, p. 133, 152. MORENO. *Psychodrama*, p. 13-15.

²⁵ MORENO. *Psychodrama*, p. 13-15.

²⁶ MORENO. *Psychodrama*, p. 153, 174. SARBIN; ALLEN. Role Theory, p. 548. Para um maior desenvolvimento desse paralelo, veja GOLDFRIED; DAVISON. *Clinical Behavior Therapy*.

²⁷ SARBIN; ALLEN. Role Theory, p. 548. Para um maior desenvolvimento desse paralelo, veja GOLDFRIED; DAVISON. *Clinical Behavior Therapy*.

²⁸ KIPPER. *Psychotherapy through Clinical Role Playing*, p. 20, 22.

²⁹ BERNE. *Games People Play*, p. 61. BERNE. *Transactional Analysis in Psychotherapy*, p. 116.

³⁰ BERNE. *Transactional Analysis in Psychotherapy*, p. 116. PARSONS. *The Structure of Social Action*, p. 733.

³¹ PARSONS. *The Structure of Social Action*, p. 733. BERGER; LUCKMAN. *The Social Construction of Reality. Ideology and Utopia*.

³² BERGER; LUCKMAN. *The Social Construction of Reality. Ideology and Utopia*. SCHUTZ. The Problem of Rationality in the Social World, p. 72-73.

³³ SCHUTZ. The Problem of Rationality in the Social World, p. 72-73.

³⁴ Ver, por exemplo, GARFINKEL. Common Sense Knowledge of Social Structure: The Documentary Method of Interpretation, p. 689-713.

³⁵ DE CERTEAU. *The Practice of Everyday Life*, p. xix. READ. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, p. 1.

³⁶ READ. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, p. 1.

³⁷ GOFFMAN. *Frame Analysis*, p. 10. BAUMAN. *Verbal Art as Performance*, p. 22.

³⁸ BAUMAN. *Verbal Art as Performance*, p. 22. HYMES. Breakthrough into Performance, p. 18.

³⁹ HYMES. Breakthrough into Performance, p. 18.

⁴⁰ SCHECHNER. *Between Theater and Anthropology*, p. 35.

⁴¹ SCHECHNER. *Between Theater and Anthropology*, p. 137. WINNICOTT. *Playing and Reality*, p. 12. Citado em SCHECHNER. *Between Theater and Anthropology*, p. 110.

⁴² Por não existir tradução consagrada para esse termo, optamos traduzi-lo ao pé da letra como "suspensão voluntária da incredulidade". (N. da T.)

- ⁴³ WINNICOTT, *Playing and Reality*, p. 12. Citado em SCHECHNER, *Between Theater and Anthropology*, p. 110.
- ⁴⁴ CARLSON, *Invisible Presences: Performance Intertextuality*, p. 111-117.
- ⁴⁵ QUINN, *Celebrity and the Semiotics of Acting*, p. 155-156.
- ⁴⁶ STATES, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, p. 46.
- ⁴⁷ STATES, *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, p. 110-111.
- ⁴⁸ Derivado, por sua vez, da "representificação" de Mircea Eliade, utilizada em Schechner, *Rites and Symbols of Initiation* como um termo para caracterizar as operações de cerimônias tribais repetidas regularmente nas quais cada repetição era vista como possuidoras de todo o poder de um ato original.
- ⁴⁹ SCHECHNER, *Essays on Performance Theory 1970-76*, p. 18.

CAPÍTULO 3 - PERFORMANCE DA LINGUAGEM:

ABORDAGENS LINGÜÍSTICAS

- ¹ Esta é uma abordagem que Jürgen Habermas introduziu em seu artigo "On Systematically Distorted Communication", *Inquiry*, v. 13, p. 205-218, 1970, e que foi desenvolvida totalmente em seu livro *The Theory of Communication Action*, em dois volumes. Boston, Mass., Beacon Press, 1984 e 1987.
- ² Uma crítica do transcendentalismo que privilegia a competência em Habermas do ponto de vista da etnografia da comunicação pode ser encontrada em HUSPEK, *Taking Aim on Habermas's Critical Theory*, p. 225-233.
- ³ HYMES, *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*, p. 79.
- ⁴ DORE; McDERMOTT, *Linguistic Indeterminacy and Social Context in Utterance Interpretation*, p. 396.
- ⁵ BAKHTIN, *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 88-89.
- ⁶ BAKHTIN, *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 93.
- ⁷ KRISTEVA, *Le mot, le dialogue et le roman*, p. 438-456.
- ⁸ KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, p. 79.
- ⁹ KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, p. 79.
- ¹⁰ AUSTIN, *How to do Things with Words*, p. 5-6.
- ¹¹ AUSTIN, *Performative Utterances*, p. 249.
- ¹² AUSTIN, *How to do Things with Words*, p. 109
- ¹³ SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, p. 16.
- ¹⁴ SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, p. 17.

- ¹⁵ SEARLE, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, p. 24-25.
- ¹⁶ MORRIS, *Foundations of the Theory of Signs*, p. 30.
- ¹⁷ STALNAKER, *Pragmatics*, p. 35.
- ¹⁸ KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, p. 340.
- ¹⁹ BENVENISTE, *Analytical Philosophy and Language*, p. 236-238.
- ²⁰ KATZ, *Propositional Structure and Illocutionary Force*, p. xii.
- ²¹ KATZ, *Propositional Structure and Illocutionary Force*, p. 143.
- ²² FELMAN, *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*, p. 35.
- ²³ FELMAN, *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*, p. 143.
- ²⁴ SCHNEIDER, *The Promise of Truth - The Promise of Love*, p. 32.
- ²⁵ LECHTE, *Julia Kristeva*, p. 28.
- ²⁶ AUSTIN, *How to do Things with Words*, p. 71, 104.

- ²⁷ Para os que desejam rever os principais documentos sobre essa controversia, o texto "Signature Event Context" apareceu inicialmente em inglês, em *Glyph*, v. 1, 1977, que também contém o artigo de J. R. Searle, "Reiterating the Differences: A Reply to Derrida". A subsequente revista de Derrida em *Glyph*, "Limited Inc. abc..." e um "Afterword" foram publicados juntos com seu artigo original como *Limited Inc.*, Evanston, Ill., Northwestern University Press, 1988. Searle recusou-se a dar permissão para que essa "Reply" fosse publicada nessa coletânea, mas ele continuou com o debate, mais especialmente em sua revisão da obra de Jonathan Culler, *On Deconstruction no New York Review of Books*, 27 October 1983, p. 74-79.
- ²⁸ DERRIDA, *Signature Event Context*, p. 18.
- ²⁹ DERRIDA, *Signature Event Context*, p. 79.
- ³⁰ OHMANN, *Speech Acts and the Definition of Literature*, p. 13-15.
- ³¹ OHMANN, *Literature as Act*, p. 104.
- ³² FISH, *Is There a Text in This Class?*, p. 243.
- ³³ PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, p. viii.
- ³⁴ PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, p. 136.
- ³⁵ PRATT, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, p. 115.
- ³⁶ KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, p. 75.
- ³⁷ KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*.
- ³⁸ KRISTEVA, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, p. 46. (grifos da tradutora.)
- ³⁹ PETREY, *Speech Acts and Literary Theory*, p. 115.
- ⁴⁰ AUSTIN, *How to do Things with Words*, p. 9.

⁴¹ VAN DIJK. *Text and Context*, p. 182.

⁴² VAN DIJK. *Text and Context*, p. 177.

⁴³ CHAMBERS. Le masque et le miroir: vers une théorie relationnelle du théâtre, p. 104.

⁴⁴ ECO. Semiotics of Theatrical Performance, p. 115.

⁴⁵ CHAMBERS. Le masque et le miroir: vers une théorie relationnelle du théâtre, p. 398.

⁴⁶ CHAMBERS. Le masque et le miroir: vers une théorie relationnelle du théâtre, p. 401-402.

⁴⁷ PORTER. *The Drama of Speech Acts*: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy, p. 161.

⁴⁸ OHMANN. Literature as Act, p. 83.

⁴⁹ ELAM. *The Semiotics of Theater and Drama*, p. 159.

⁵⁰ FISH. *Is There a Text in This Class?*, p. 218.

⁵¹ CLARK; CARLSON. Hearers and Speech Acts, p. 332.

⁵² RIVERS. *Quixotic Scriptures*: Essays on the "Textuality" of Spanish Literature.

⁵³ RIVERS. *Things Done with Words*: Speech Acts in Hispanic Drama.

⁵⁴ Entre os exemplos recentes: FLECK. Barthes on Racine: A Different Speech Act Theory, p. 143-155; GRAF. Sprechakt und Dialoganalyse-Methodensatz zur externen Dramainterpretation on Lessing's *Emilia Galotti*, p. 315-338; HALSTEAD. Peter Handke's *Sprechstille* and Speech Act Theory, p. 183-193; O'GORMAN. The Performativity of the Utterance in Deirre and the Player Queen, p. 90-104.

⁵⁵ ROZIK. Categorization of Speech Acts in Play and Performance Analysis, p. 117-132; ROZIK. Plot Analysis and Speech Act Theory, p. 1.183-1.191; ROZIK. Speech Acts and the Theory of Theatrical Communication, p. 1-2, 41-55.

⁵⁶ Citado em ROZIK. Plot Analysis and Speech Act Theory, p. 119.

⁵⁷ LEECH. *Principles of Pragmatics*; LEVINSON. *Pragmatics*; VAN DIJK. *Text and Context*.

⁵⁸ ROZIK. Speech Acts and the Theory of Theatrical Communication, p. 44-45.

⁵⁹ ROZIK. Plot Analysis and Speech Act Theory, p. 1.187.

⁶⁰ ROZIK. Theatrical Conventions: A Semiotic Approach, p. 12.

⁶¹ LONG. Editorial Statement, p. V.

⁶² CHESEBRO. Text, Narration and Media, p. 2-4.

PARTE 2 A ARTE DE PERFORMANCE

CAPÍTULO 4 - A PERFORMANCE EM SEU CONTEXTO HISTÓRICO

¹ GOLDBERG. *Performance*: Live Art 1909 to the Present.

² GOLDBERG. *Performance Art*: From Futurism to the Present.

³ GOLDBERG. *Performance Art*: From Futurism to the Present, p. 9.

⁴ STERN; HENDERSON. *Performance*: Texts and Contexts, p. 382-405.

⁵ STERN; HENDERSON. *Performance*: Texts and Contexts, p. 382-383.

⁶ STERN; HENDERSON. *Performance*: Texts and Contexts, p. 6.

⁷ GOLDBERG. *Performance Art*: From Futurism to the Present, p. 8.

⁸ ALTER. *A Sociosemiotic Theory of Theater*, p. 32.

⁹ "Posturers", como os posteriores contorcionistas, podiam colocar seus membros e outras partes do corpo em posições grotescas e não naturais. O famoso Joseph Clark (morto em 1960), de acordo com o *Transactions of the Royal Philosophical Society*, "podia deslocar quase todo o seu corpo" e se especializou na imitação de todas as espécies de deformidades físicas. Uma "Gimnacing Spaniard" em Londres em 1698 trabalhou intrinsecamente com as mudanças faciais, fazendo com que a boca, nariz e olhos tomassem várias formas, contraindo e expandindo suas feições e lambendo seu nariz com a língua. Veja FROST. *The Old Showmen and the London Fairs*, p. 59, 61.

¹⁰ FROST. *The Old Showmen and the London Fairs*, p. 19.

¹¹ STRUTT. *The Sports and Pastimes of the People of England*, p. 180-181.

¹² *Willing suspension of disbelief stand-up comedian*: aquele comediante que se apresenta de pé, às vezes no meio da rua e do movimento e com público espontâneo. (N. da T.)

¹³ Ato do Parlamento no Reino Unido promulgado em 1824. Foi uma medida para tratar de problemas específicos na Inglaterra depois da Guerra de Napoleão, quando grande quantidade de soldados sem casa e sem trabalho migraram para a Inglaterra. O ato proibia a mendicância e as pessoas dormirem na rua. (N. da T.)

¹⁴ STRUTT. *The Sports and Pastimes of the People of England*, p. 185.

¹⁵ BRADBROOK. *The Rise of the Common Player*, p. 97.

¹⁶ EVELYN. *The Diary of John Evelyn*, p. 325.

¹⁷ GAY. *Poetry and Prose*, p. 121.

¹⁸ CLARKE. *Circus Parade*, p. 7.

¹⁹ Veja, por exemplo, GOETHE. *Italianische Reise*, p. 228f.

²⁰ HOLMSTRÖM. *Monodrama, attitudes, tableaux vivants*, p. 143.

²¹ FRASER. *Emma, Lady Hamilton*, p. 107.

- 22 JELAVICH. *Mimic and Theatrical Modernism*, p. 160.
- 23 KOSTELANETZ. *On Innovative Performance(s)*: Three Decades of Recollections on Alternative Theater, p. 50, 56. Em relação à performance na escrita, nota-se que Kostelanetz, diferentemente do autor desse livro, grifa a palavra teatro "theater", escolha que marca uma separação necessária entre a tradição americana e a europeia. (p. 54)
- 24 GENTILE. *Cast of One*: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage.
- 25 SENELICK. *Cabaret Performance 1890-1920*, p. 9.
- 26 BRAUN. *Meyerhold on Theater*, p. 136.
- 27 Veja RUDNITSKY. *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, p. 57.
- 28 RUDNITSKY. *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, p. 97.
- 29 GOULB. *Eyrenee*: The Theatre of Paradox and Transformation, p. 9.
- 30 RUDNITSKY. *Russian and Soviet Theater 1905-1932*, p. 17.
- 31 BRAUN. *Meyerhold on Theater*, p. 148-149.
- 32 MARINETTI. The Pleasure of Being Booped, p. 122.
- 33 MARINETTI. The Variety Theater, p. 125, 128.
- 34 "O povo protesta grita quebra vidraças mata cada cada denoite brigas aqui vem a interrupção da polícia. Cessado box: dança cubista, roupas de janco, cada homem seu próprio tambor grande na cabeça, barulho, música de negro/tribaça bonooooo oo ooooo (...)” TZARA. Zurich Chronicle 1915-1919, p. 223-234. (N. e Trad. da T.)
- 35 HUELSNBECK. *En avant Dada*: Eine Geschichte des Dadaismus, p. 26.
- 36 BRETON. Manifesto of Surrealism, p. 35.
- 37 CAMFIELD. *Francis Picabia*: His Life and Times, p. 210-211.
- 38 LÉGER. *Vive Relâche*, p. 4.
- 39 ARTAUD. O teatro da crueldade (primeiro manifesto), p. 106.
- 40 MOHOLY-NAGY. Theater, Circus, Variety, p. 58.
- 41 Karl Schwitters, "Merzbühne", 1919, p. 3; citado em ELDERFIELD. *Karl Schwitters*, p. 109-110.
- 42 SCHMITT. *Actors and Onlookers*: Theater and Twentieth Century Scientific Views of Nature, p. 8.
- 43 CAGE. The Future of Music: Credo, p. 54.
- 44 GOLDBERG. *Performance Art*: From Futurism to the Present, p. 140.
- 45 "Works". *Art News*, p. 62, mar. 1959.
- 46 GOLDBERG. *Performance Art*: From Futurism to the Present, p. 130-131.
- 47 Citado em KIRBY. *Happenings*: An Illustrated Anthology, p. 47.
- 48 Citado em KIRBY. *Happenings*: An Illustrated Anthology, p. 21.
- 49 KAPROW. *Assemblages, Environments, and Happenings*, p. 47.

50 *Bumbeurse stik*: espécie de casa de esqueres, em contraposição à casa de shows. (N. da T.)

51 KAPROW. *Assemblages, Environments, and Happenings*, p. 188.

52 KAPROW. *Assemblages, Environments, and Happenings*, p. 188-196.

53 Kostelanetz, Richard. "Mixed-Means Theater", primeira publicação em *Contemporary Dramatists*. New York, St. James Press, 1977; reeditado em KOSTELANETZ. *On Innovative Performance(s)*: Three Decades of Recollections on Alternative Theater, p. 3. KOSTELANETZ. *The Theater of Mixed Means*.

54 FILLIUS I: An Anthology.

55 KOSTELANETZ. *On Innovative Performance(s)*: Three Decades of Recollections on Alternative Theater, p. 5-7.

56 WILES. *The Theater Event*: Modern Theories of Performance, p. 117.

CAPÍTULO 5 - A ARTE DE PERFORMANCE

- 1 No Brasil chama-se genericamente de contemporâneos a todos estes artistas do *environment*, os *earth and site artists*. Optamos por nomeá-los de *artistas da escala ambiental*. (N. da T.)
- 2 SHARP. Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof, p. 17.
- 3 NEMISER. Subject-Object: Body Art, p. 41.
- 4 Veja, por exemplo, NEMISER. Subject-Object: Body Art, p. 38.
- 5 Em escala ambiental. (N. da T.)
- 6 TAMBLYN. Hybridized Art, p. 19.
- 7 WHITE. Interview with Chris Burden; citado em LOEFFLER, TONG. *Performance Anthology*, p. 399.
- 8 SHARP, BEAR, Chris Burden: The Church of Human Energy, p. 61.
- 9 Não existe uma tradução para *body works*; optamos por traduzir como "discursos do corpo". (N. da T.)
- 10 LEWIN. *The Principles of Topological Psychology*.
- 11 Citado em GOLDBERG. *Performance Art*: From Futurism to the Present, p. 156.
- 12 HAYUMI. Notes on Performance and the Arts, p. 339.
- 13 Acredito que o primeiro crítico a juntar artistas como Robert Wilson, Richard Foreman e o grupo The Wooster Group sob a rubrica de "teatro de performance" foi Timothy Wiles em sua obra de 1980, *The Theatre Event*: Modern Theories of Performance.
- 14 Richard Kostelanetz, "Mixed-Means Theater", publicado pela primeira vez em Kostelanetz, *Contemporary Dramatists*, New York, St. James Press, 1977; reeditado em KOSTELANETZ. *On Innovative Performance(s)*: Three Decades of Recollections on Alternative Theater, p. 3.
- 15 MARRANCA. *The Theatre of Images*, p. xv.

PARTE 3

PERFORMANCE E TEORIA CONTEMPORÂNEA

CAPÍTULO 6 - PERFORMANCE E O PÓS-MODERNO

1 KISSELGOFF. *Not Quite/New York*.

2 RICH. *The Regard of Flight*.

3 KAYE. *Postmodernism and Performance*, p. 22-23.

4 BENAMOU. *Presence as Play*, p. 3.

5 HASSAN. *The Disembodiment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature*.

6 HASSAN. *The Question of Postmodernism*, p. 123, 125.

7 GREENBERG. *After Abstract Expressionism*, p. 30.

8 GREENBERG. *Recentness of Sculpture*, p. 22-25.

9 FRIED. *Art and Objecthood*, p. 127.

10 FRIED. *Art and Objecthood*, p. 139, 145.

11 KIRBY. *Nonsensiotic Performance*, p. 110.

12 MARRANCA. *The Theatre of Images*, p. 3.

13 FOREMAN. *Plays and Manifestos*, p. 145.

14 MEHTA. *Some Versions of Performance Art*, p. 165.

15 HORST; RUSSELL. *Modern Dance Forms*, p. 16, 24.

16 BANES. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*, p. 3.

17 BANES. *Teipsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, p. xv.

18 KAYE. *Postmodernism and Performance*, p. 76-77.

19 BANES. *Teipsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, p. xiv.

20 MANNING. *Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric*, p. 34.

21 KIRBY. *Post-Modern Dance*, p. 3-4.

22 KISSELGOFF. *Not Quite/New York*.

23 BANES. *Is It All Postmodern?*, p. 59-62.

24 JENCKS. *The Language of Postmodern Architecture*.

25 HUTCHESON. *A Poetics of Postmodernism*, p. 92.

26 BARTH. *The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction*, p. 68, 70.

27 BANES. *Is It All Postmodern?*, p. 59-62.

28 COPELAND. *Postmodern Dance/Postmodern/Architecture/Postmodernism*, p. 39.

29 Um título como *Directing Postmodern Theatre*, de Jon Whitmore, pode sugerir um corpo claro de material sendo endereçado, mas não é assim. Whitmore lista um grupo de artistas incluindo Richard Foreman, Peter

16 CRAIG. *Dreams and Deconstructions: Alternative Theatre in Britain*, p. 97.

17 COULT; KERSHAW. *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*, p. 217.

18 HOWELL; TEMPLETON. *Elements of Performance Art*, p. 17.

19 KNAPP. *Sounding the Drum: An Interview with Jerome Savary*, p. 94.

20 Citado em MASON. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, p. 84.

21 APPLE. *Art at the Barricades*, p. 21.

22 FOREMAN. *The Life and Times of Sigmund Freud*.

23 Citado em SHYER. *Robert Wilson and his Collaborators*, p. xv.

24 Publicado pelo Theatre Communications Group, Nova Iorque.

25 Expressão muito contextualizada na sua época. (N. da T.)

26 BURNHAM. *Performance Art in Southern California: An Overview*, p. 416.

27 MUNRO. *Originals: American Women Artists*, p. 427.

28 Exemplos de "walkabout" foram tirados de MASON. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, especialmente a seção "Walkabout", p. 166-177.

29 FREEDMAN. *Echoes of Lenny Bruce, via Bogosian and Reddin*, p. 5.

30 ARKATOVY. *Bogosian's One-Man Bunch: Bouncing Ideas off Funhouse Walls*, p. 2.

31 WALSH. *Post-Punk Apocalypse*, p. 68.

32 SMALL. *Laurie Anderson's Whizzbang Techno-Vaudeville Mirrors Life in These United States*, p. 107.

33 Termo pejorativo. (N. da T.)

34 Citado em HOWELL. *Laurie Anderson*, p. 75.

35 SMITH. *Ordinary Life*, p. 13.

36 APPLE. *Art at the Barricades*, p. 21.

37 GATES. *Sudden Def*, p. 42.

38 DAVIS. *Guerrilla Theatre*, p. 130-136.

39 SCHECHNER. *Guerrilla Theatre: May 1970*, p. 163.

40 COULT; KERSHAW. *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*, p. 219.

41 A versão de 1981 dessa obra está descrita em MASON. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, p. 134-135.

42 DURLAND. *Witness, the Guerrilla Theater of Greenpeace*, p. 30-35.

43 ALBIG. *Heiliger Krieg um Bäume und Steine*, p. 64-69.

44 VATER. *Ecology Art is Alive and Well in Latin America*, p. 35.

45 CARLSON. *Performance Art as Political Activism*, p. 24.

Brook, Robert Wilson, Martha Clarke e JoAnne Akalaitis que "contribuíram para o desenvolvimento do teatro pós-moderno", mas nem todos eles são, de fato, "hard-core post-modernists". Esses "hard-core post-modernists" não são identificados, embora Whitmore defina performance pós-moderna como "de orientação primariamente não linear, não literária, não realista, não discursiva e não fechada" (p. 3-4). De fato, a abordagem de Whitmore é altamente semiótica, como é indicado pela sua afirmação de abertura: "a razão para se criar e apresentar teatro é comunicar significado" (p. 1). O resto do livro é dedicado à análise com *insights* e inteligência, dos vários sistemas semióticos no teatro e como eles se comunicam, mas esses teóricos e praticantes que relacionam pós-modernismo com pós-estruturalismo certamente rejeitariam essa orientação a uma abordagem igualmente e, com certeza, especificamente rejeitada como objetivo por muitos, se não a maioria dos "hard-core post-modernists". Isto não é para condenar o livro de Whitmore, que é útil e denso em seu projeto, mas apenas para sugerir quão distante os estudos do teatro estão de um consenso a respeito do teatro pós-moderno.

- ³⁰ Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *New German Critique*, v. 33, 1984; reediado em FOSTER, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, p. 121.
- ³¹ Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *New German Critique*, v. 33, 1984; reediado em FOSTER, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, p. 125.
- ³² Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *New German Critique*, v. 33, 1984; reediado em FOSTER, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, p. 128.
- ³³ Hal Foster, "(Post)Modern Polemics", *New German Critique*, v. 33, 1984; reediado em FOSTER, *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, p. 129.
- ³⁴ JAMESON, *Fables of Aggression*, p. 20.
- ³⁵ SAYRE, "The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies", p. 174.
- ³⁶ SAYRE, "The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies", p. 182.
- ³⁷ FÉRAL, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", p. 175.
- ³⁸ DERRIDA, *Writing and Difference*, p. 249-250.
- ³⁹ BIAU, "Universals of Performance: Or, Amortizing Play", p. 143, 148.
- ⁴⁰ PONTBRIAND, "The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest...", p. 157.
- ⁴¹ PONTBRIAND, "The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest...", p. 155, 158.
- ⁴² KATÉ, *Postmodernism and Performance*, p. 22-23.
- ⁴³ FÉRAL, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", p. 179.
- ⁴⁴ JAMESON, Foreword, p. vii.
- ⁴⁵ JAMESON, Foreword, p. xxiv, xxvii.
- ⁴⁶ READINGS, *Introducing Lyotard: Art and Politics*, p. 69.
- ⁴⁷ GEORGE, "On Ambiguity: Towards a Post-Modern Performance Theory", p. 38.

⁴⁸ WEINSHHEIMER, *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of Truth and Method*, p. 109-110.

⁴⁹ SONNEMAN, "Situation Esthetics: Impermanent Art and the Seventies Audience", p. 22-29.

⁵⁰ FREEDMAN, *Staging the Gaze*, p. 74.

⁵¹ ERICKSON, "Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance", p. 235.

⁵² MARTIN, *Performance as Political Act: The Embodied Self*, p. 175-176.

⁵³ LYOTARD, *Notes on the Critical Function of the Work of Art*, p. 78.

⁵⁴ AUSLANDER, *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, p. 31.

⁵⁵ READ, *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, p. 90.

CAPÍTULO 7 - PERFORMANCE E IDENTIDADE

¹ DOLAN, *The Feminist Spectator as Critic*, p. 3, JAGGAR, *Feminist Politics and Human Nature*.

² WANDOR, *Carry On, Understudies: Theatre and Sexual Politics*, p. 131.

³ JENKINS, "Locating the Language of Gender Experience", p. 6-8.

⁴ DOLAN, *The Feminist Spectator as Critic*, p. 10.

⁵ DOLAN, *The Feminist Spectator as Critic*, p. 10.

⁶ CASE, *Feminism and Theatre*, p. 82.

⁷ RAINER, "The Performer as a Person", p. 50.

⁸ Ciado por ROTH, *The Amazing Decade*, p. 125.

⁹ SCHNEEMANN, *More Than Meat Joy*, p. 52.

¹⁰ Ciado por RUBINFLEN, "Through Western Eyes", p. 76.

¹¹ Ciado por ROTH, "Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California", p. 466.

¹² Ponto enfatizado por ZIMMER, "Has Performance Art Lost Its Edge?", p. 78.

¹³ ROSIER, "The Private and the Public: Feminist Art in California", p. 96.

¹⁴ BURNHAM, "High Performance", *Performance Art, and Me*, p. 40.

¹⁵ SMITH, "Ordinary Life", p. 45-47.

¹⁶ EDELSON, "Pilgrimage/See for Yourself", p. 96-99.

¹⁷ BANES, *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*, p. 156.

¹⁸ ROTH, *The Amazing Decade*, p. 20.

¹⁹ SCHNEEMANN, *More Than Meat Joy*, p. 238

²⁰ Ciado por RUBINFLEN, "Through Western Eyes", p. 76.

²¹ Ver MONTANO, *Art in Everyday Life*.

²² FÉRAL, "What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre", p. 158-159.

- ²³ FÉRAL. What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre, p. 154.
- ²⁴ ROTH. *The Amazing Decade*, p. 17, 20, 102.
- ²⁵ NIX. Eleonor Antini's Traditional Art, p. 3.
- ²⁶ Citado por BURNHAM. Performance Art in Southern California: An Overview, p. 406.
- ²⁷ MUNRO. *Original's*: American Women Artists, p. 427.
- ²⁸ TRAYLOR. Catalog: Autobiographical Fantasies.
- ²⁹ ELWES. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, p. 162.
- ³⁰ GOFFMAN. *Stigma*: Notes on the Management of Spoiled Identity, p. 94, 101.
- ³¹ NEWTON. *Mother Camp*: Female Impersonators in America, p. 108.
- ³² A "performance" da vida de Wilde é analisada em COHEN. Posing the Question: Wilde, Wit, and the Ways of Men.
- ³³ Citado por GENTILE. *Cast of One*: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage, p. 153.
- ³⁴ SONTAG. Notes on "Camp", p. 280, 286.
- ³⁵ NEWTON. *Mother Camp*: Female Impersonators in America, p. 107.
- ³⁶ Isso, é claro, não significa que o travestimento não possa fornecer um lugar de tensão social e cultural e de exploração de identidade no teatro tradicional como muitos teóricos recentes do renascimento inglês também têm discutido. Veja, por exemplo, DOLLMORE. *Sexual Dissidence*, especialmente capítulo 18; DEKKER; POL. *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*; ORGEL. Nobody's Perfect, p. 7-29.
- ³⁷ Ocasionalmente artistas como Split Hitches utilizam performance para explorar as possibilidades de gênero diferentes de si mesmo, na mesma peça. Em sua peça *I Got this He-Be-She-Be's* (1986), John Fleck, nu, encenou suas próprias metades femininas e masculinas, acurricando-se, exaltando-se e fazendo sexo consigo mesmo.
- ³⁸ Ver LAHR. Playing Possum, p. 38-66.
- ³⁹ GEVISSER. Gay Theater Today, p. 46.
- ⁴⁰ SENEELICK. Boys and Girls Together, p. 82, 83.
- ⁴¹ LAURIE. *Vaudeville*: From the Honky-Tonks to the Palace, p. 92.
- ⁴² GEVISSER. Gay Theater Today, p. 48.
- ⁴³ DRAKE. Gay Activist or Beauty Queen?, p. 19.
- ⁴⁴ Citado em BURNHAM. Performance Art in Southern California: An Overview, p. 416.
- ⁴⁵ SOLOMON. It's Never Too Late to Switch, p. 145.
- ⁴⁶ É importante observar também que, embora a teoria recente esteja muito interessada nas implicações da performance na formação da identidade e na localização política, tal obra (*drag*, em particular) raramente faz surgir qualquer especulação nos performers ou na audiência, na hora de sua criação. Um exemplo claro dessa virada foi a recriação feita por Ron Vawter, em 1992, de uma performance de Jack Smith, de 1931. A produção final, como toda a obra de Smith, preocupava-se principalmente com a exibição excessiva e *flamboyant*, semelhante à exuberância aristocrática do Teatro do Ridículo anterior. Dez anos mais tarde, num contexto performático mais reflexivo, Vawter viu essa peça (e uma encenação de Roy Cohn) sob um ponto de vista diferente: como afirmações "sobre a repressão e como o homossexual lida com sua repressão". Em entrevista em HOLDEN. Two Strangers meet through an Actor, p. 8. Rich estava suficientemente consciente da reencenação de Vawter para caracterizá-lo como "um ato heroico da antropologia cultural minoritária".
- ⁴⁷ BURNHAM. Making Family, p. 48-53.
- ⁴⁸ ROMÁN. Performing All Our Lives: Aids, Performance, Community, p. 215.
- ⁴⁹ Citado por HARRIS. Demonized and Struggling with his Demons, p. 31.
- ⁵⁰ TRIPPL. *Visiting Hours*.
- ⁵¹ ROTH. Vision and Re-Visions: A Conversation with Suzanne Lacy, p. 39-40.
- ⁵² Ver, por exemplo, CHRISTIAN. The Race for Theory, 1988.
- ⁵³ De um panfleto impresso, citado por SCHNEIDER. See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back, p. 241.
- ⁵⁴ YARBRO-BÉJARANO. Cherrie Moragá's Shadow of a Man, p. 85.
- ⁵⁵ GLUECK. In a Roguish Gallery, p. 3.
- ⁵⁶ CARR, C. "Revisions of Excess", reeditado em CARR. *On Edge*: Performance at the End of the Twentieth Century, p. 179.
- ⁵⁷ Citado por Carr, C. "Rediscovering America", reeditado em CARR. *On Edge*: Performance at the End of the Twentieth Century, p. 1-196.
- ⁵⁸ Citado em MIFFLIN. Performance Art: What Is It and Where Is It Going?, p. 87.
- ⁵⁹ Ambos citados em CHAMPAGNE. *Out from Under*. Texts by Women Performance Artists, p. 92-93.
- ⁶⁰ Ver WHYTE. Robbie McCauley: Speaking History Other-Wise, p. 277-293.
- ⁶¹ Citado por MIFFLIN. Performance Art: What Is It and Where Is It Going?, p. 87.
- ⁶² APPLE. Art at the Barricades, p. 21.
- ⁶³ Citado em MIFFLIN. Performance Art: What Is It and Where Is It Going?, p. 89.

CAPÍTULO 8 - PERFORMANCE DE RESISTÊNCIA

- 1 MORGAN. *Going Too Far*, p. 65, 72, 75.
- 2 GABLIK. A Conversation with the Guerrilla Girls, p. 43-47.
- 3 FORTE. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism.
- 4 EXPORT. Persona. Proto-Performance, Politics: A Preface, p. 22. EXPORT. Feminist actionism.
- 5 WANDOR. *Carry On, Understudies*: Theatre and Sexual Politics, p. 87.
- 6 CASE. *Feminism and Theatre*, p. 120.
- 7 CIXOUS. Le rite de la Méduse, p. 46.
- 8 SAYONA. French Feminism and Theatre: An Introduction, p. 540.
- 9 MOEN. *Peirce's Pragmatism as a Resource for Feminism*, p. 439.
- 10 FORTE. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism, p. 260.
- 11 Criado em ELWES. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, p. 170.
- 12 Criado em FORTE. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism, p. 261.
- 13 DOLAN. In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism and Theory, p. 59-60.
- 14 DIAMOND. The Violence of "We": Politicizing Identification, p. 397.
- 15 BUTLER. *Gender Trouble*, p. 25.
- 16 BUTLER. *Bodies That Matter*, p. 95.
- 17 O Capítulo 7 sobre linguística e performance resume este argumento.
- 18 ADOORNO. *Negative Dialectics*, p. 5.
- 19 BUCK-MORSS. *The Origin of Negative Dialectics*/Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute, p. 54.
- 20 BUTLER. *Bodies That Matter*, p. 94.
- 21 DIAMOND. Introduction.
- 22 DE CERTEAU. *The Practice of Everyday Life*, p. xix.
- 23 GODDZICH. The Further Possibility of Knowledge, p. viii.
- 24 DERRIDA. The End of Man, p. 135.
- 25 LORDE. *Sister/Ousider*: Essays and Speeches, p. 223.
- 26 DE CERTEAU. *The Practice of Everyday Life*, p. xix.
- 27 BUTLER. *Gender Trouble*, p. 145.
- 28 AUSLANDER. *Presence and Resistance*: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance, p. 31.
- 29 DOIAN. The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance, p. 159.
- 30 DIAMOND. Mimesis, Mimicry, and the "True-Real", p. 59-60.
- 31 IRIGARAY. The Power of Discourse, p. 76
- 32 RAPAPORT. Can You Say Hello? Laurie Anderson's United States, p. 76.
- 33 DOANE. Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator, p. 81.
- 34 RUSSO. Female Grotesques: Carnival and Theory, p. 85.
- 35 AUSLANDER. *Presence and Resistance*: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance, p. 23.
- 36 Criado em WANDOR. *Carry On, Understudies*: Theatre and Sexual Politics, p. 72.
- 37 ELWES. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, p. 172.
- 38 ELWES. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, p. 172.
- 39 ELWES. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, p. 37.
- 40 DOLAN. The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance, p. 162-163.
- 41 Criado em MIFFLIN. Performance Art: What Is It and Where Is It Going?, p. 86.
- 42 FORTE. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism, p. 268.
- 43 ERICKSON. Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance, p. 235.
- 44 CASE; FORTE. From Formalism to Feminism, p. 65.
- 45 ELWES. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, p. 154.
- 46 DAVY. Constructing the Spectator: Reception, Context, and Address in Lesbian Performance, p. 47.
- 47 CASE. Toward a Butch-Femme Aesthetic, p. 283, 296.
- 48 Posteriomente publicado em BRECHT. *Queer Theatre*, p. 31-32.
- 49 BUTLER. *Gender Trouble*, p. 31.
- 50 JACKSON. Kabuki Narratives of Male Homoerotic Desire in Saikoku and Mishima, p. 459.
- 51 DAVY. Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp, p. 244.
- 52 DE LAURETTIS. Sexual Indifference and Lesbian Representation, p. 169-171.
- 53 PHELAN. *Unmarked*, p. 149.
- 54 PHELAN. *Unmarked*, p. 136.
- 55 ELWES. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women, p. 173.
- 56 TRINH. When the Moon Waxes Red: Representation, p. 93-94.

- 57 TRINH. When the Moon Waxes Red: Representation, p. 136.
- 58 DOLAN. "Epilogue" to "Desire Cloaked in a Trenchcoat", p. 113.
- 59 DIAMOND. Mimesis, Mimicry, and the "True-Real", p. 59.
- 60 BUTLER. The Force of Fantasy: Feminism, Maplethorpe, and Discursive Excess, p. 121.
- 61 ROMÁN. Performing All Our Lives: Aids, Performance, Community, p. 215.
- 62 ROMÁN. Performing All Our Lives: Aids, Performance, Community, p. 218.
- 63 SCHNEIDER. See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back, p. 227-256.
- 64 BHABHA. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse, p. 126.
- 65 SCHNEIDER. See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back, p. 237.
- 66 SCHNEIDER. See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back, p. 251.
- 67 SCHNEIDER. See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back, p. 246.
- 68 MIEFELIN. Performance Art: What Is It and Where Is It Going?, p. 88.
- 69 VEJA FUSCO. The Other History of Intercultural Performance, p. 143-167.
- CONCISSÃO - O QUE É PERFORMANCE?
- 1 TRINH. *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*, p. 94.
- 2 GEERTZ. *Blurred Genres*, p. 19-35.
- 3 ROSALDO. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, p. 45.
- 4 ROSALDO. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*, p. 28.
- 5 LIFTON. *The Protean Self*, p. 1.
- 6 CLIFFORD. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, p. 23, 25.
- 7 LECHTE. *Julia Kristeva*, p. 27.
- 8 GEERTZ. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*, p. 143.
- 9 LAVIE; NARAYAN; ROSALDO. Introduction, p. 6. Essa coleção é dedicada a Victor Turner, cuja obra é o foco de introdução. A relação estreita entre criatividade, jogo, carnaval é também enfatizada, com referência a Johan Huizinga e Mikhail Bakhtin.
- 10 TYLER. *The Unspeakable: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World*, p. 179-194.
- 11 CONQUERGOOD. *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, p. 212, 218.
- 12 BAKHTIN. *Speech Genres and Other Late Essays*, p. 2.
- 13 CONQUERGOOD. *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, p. 180.
- 14 TYLER. *The Unspeakable: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World*, p. 225.
- 15 EDIE. Notes on the Philosophical Anthropology of William James, p. 119.
- 16 JACKSON. *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*, p. 2.
- 17 CONQUERGOOD. *Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics*, p. 190.
- 18 MACALOON. *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, p. 1.
- 19 WILKERSON. *Demographics and the Academy*, p. 239.
- 20 DOLAN. *Geographics of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"*, p. 432.
- 21 DOLAN. *Geographics of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"*, p. 441.
- 22 READ. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*, p. 90.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM, Roger D. Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore. *Journal of American Folklore*, v. 81, p. 143-158, 1968.
- ADDORNO, Theodor W. *Negative Dialectics*. Trans. E. B. Ashton. New York: Seabury Press, 1973.
- ALBIG, Jorge-Uwe. Heiliger Krieg um Bäume und Steine. *Art*, v. 6, p. 64-69, 1987.
- ALTER, Jean. *A Sociosemitic Theory of Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- ANDERSON, Jay (Ed.). *A Living History Reader*. Nashville: American Association for State and Local History, 1991. v. 1.
- APPLE, Jacki. Art at the Barricades. *Artweek*, v. 21, 1990.
- ARKATOV, Janice. Bogosian's One-Man Bunch: Bouncing Ideas off Funhouse Walls. *Los Angeles Times*, 5 Apr. 1985. Sec. 6, p. 2.
- ARTAUD, Antonin. *The Theater and its Double*. Trans. from the French by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press, 1958.
- ARTAUD, Antonin. O teatro da crueldade (primeiro manifesto). Trans. Teixeira Coelho. In: _____. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- AUSLANDER, Philip. *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.

- AUSTIN, J. L. *Philosophical Paper*. Ed. J. O. Urmson and G. L. Warnock. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- AUSTIN, J. L. Performative Utterances. In: ———. *Philosophical Papers*. Edited por J. O. Urmson and G. L. Warnock. Oxford: Oxford University Press, 1979.
- BAKHITIN, Mikhail. *Rabelais and his World*. Trans. Hélène Iswolsky. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965.
- BAKHITIN, Mikhail. *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BANES, Sally. *Democracy's Body*. Judson Dance Theater, 1962-1964. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1983.
- BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers*. Post-Modern Dance. 2nd ed. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1987.
- BANES, Sally. Is it all Postmodern? *TDR*, v. 36, p. 59-62, 1992.
- BARBA, Eugenio. Introduction. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Ed.). *The Secret Art of the Performer*. Trans. Richard Fowler. London: Routledge, 1991.
- BARBA, Eugenio. Pre-expressivity. In: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola (Ed.). *The Secret Art of the Performer*. Trans. Richard Fowler. London: Routledge, 1991.
- BARNOUW, Erik (Ed.). *International Encyclopedia of Communications*. New York: Oxford University Press, 1989.
- BARTH, John. The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction. *Atlantic Monthly*, v. 245, p. 65-71, 1980.
- BATESON, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind*. San Francisco: Chandler, 1972.
- BATTCOCK, Gregory (Ed.). *Mindful Art*. New York: Dutton, 1968.
- BAUMAN, Richard. Performance. In: BAMOUW, Erik (Ed.). *International Encyclopedia of Communications*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- BAUMAN, Richard. *Story, Performance, and Event*. Contextual Studies in Oral Narrative. New York: Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass.: Newbury House, 1977.
- BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Ed.). Introduction. In: ———. *Folklore*. Performance and Communication. The Hague: Mouton, 1975a.
- BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Ed.). *Folklore*. Performance and Communication. The Hague: Mouton, 1975b.
- BENAMOU, Michel; CARAMIELLO, Charles. *Performance in Postmodern Culture*. Milwaukee, Wisc.: Center for Twentieth Century Studies, 1977.
- BENAMOU, Michel. Presence as Play. In: BENAMOU, Michel; CARAMIELLO, Charles. *Performance in Postmodern Culture*. Milwaukee, Wisc.: Center for Twentieth Century Studies, 1977.
- BENVENISTE, Emile. Analytical Philosophy and Language. In: ———. *Problems of General Linguistics*. Trans. M. E. Meek. Coral Gables, Fl.: University of Miami Press, 1971. v. 1.
- BERGER, P. L.; LUCKMAN, T. *The Social Construction of Reality*. Garden City, New York: Doubleday, 1967.
- BERNE, Eric. *Games People Play*. New York: Grove Press, 1964.
- BERNE, Eric. Notes on Games and Theatre. *TDR*, v. 11, n. 4, p. 89-91, 1964.
- BERNE, Eric. *Transactional Analysis in Psychotherapy*. New York: Grove Press, 1961.
- BHABHA, Homi. Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse. *October*, v. 28, p. 125-133, 1984.
- BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the World*. Performance and the Politics of Culture. London: Routledge, 1993.
- BLAU, Herbert. *Blooded Thought*: Occasions of Theatre. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- BLAU, Herbert. Universals of Performance: Or, Amortizing Play. *Sub-Stance*, v. 37-38, p. 140-161, 1983.
- BLAU, Herbert. *The Eye of Prey*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- BLAU, Herbert. *The Audience*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1990.
- BLAU, Herbert. *To All Appearances*: Ideology and Performance. London: Routledge, 1992.
- BOUISSAC, Paul. Behavior in Context: In What Sense is a Circus Animal Performing? In: SEBOK, Thomas A.; ROSENTHAL, Robert (Ed.). *The Clever Hans Phenomenon*: Communication with Horses, Whales, Apes, and People. New York: New York Academy of Sciences, 1981. p. 18-25.

- BRADBROOK, M. C. *The Rise of the Common Player*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.
- BRAUN, Edward (Ed.). *Meyerhold on Theatre*. New York: Hill & Wang, 1969.
- BRECHT, Stefan. *Queer Theatre*. London: Methuen, 1986.
- BRETTON, André. First Manifesto. Trans. Herbert S. Gershman. In: GERSHMAN, Herbert S. *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1974a.
- BRETTON, André. Manifesto of Surrealism. Trans. Herbert S. Gershman. In: GERSHMAN, Herbert S. *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1974b.
- BREWER, Maria Minich. Performing Theory. *Theatre Journal*, v. 37, p. 13-30, 1985.
- BRISTOL, Michael D. *Carnival and Theatre*. New York: Methuen, 1985.
- BUCK-MORSS, S. *The Origin of Negative Dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute. Hassocks, Sussex: Harvester Press, 1977.
- BURKE, Kenneth. *The Philosophy of Literary Form*. New York: Vintage Books, 1957.
- BURKE, Kenneth. *A Grammar of Motives*. Cleveland, Oh.: Meridian, 1962a.
- BURKE, Kenneth. *A Rhetoric of Motives*. Cleveland, Oh.: Meridian, 1962b.
- BURNHAM, Linda Frye. High Performance, Performance Art, and Me. *JDR*, v. 30, p. 15-51, 1986a.
- BURNHAM, Linda Frye. Making Family. *High Performance*, v. 9, 1986b.
- BURNHAM, Linda Frye. Performance Art in Southern California: An Overview. In: LOEFFLER, Carl E.; TONG, Darlene (Ed.). *Performance Anthropology: Source Book of California Performance Art*. San Francisco: Last Gasp Press: Contemporary Arts Press, 1989, p. 390-438.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. New York: Routledge, 1988a.
- BUTLER, Judith. Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, v. 40, p. 519-531, 1988b.
- BUTLER, Judith. The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe, and Discursive Excess. *Differences*, v. 2, p. 121, 1990.
- BUTLER, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- CAGE, John. The Future of Music: Credo. In: KOSTELANETZ, Richard (Ed.). *John Cage*. New York: Praeger, 1970, p. 54.
- CAILLOIS, Roger. *Man, Play and Games*. Trans. Meyer Barash. New York: Free Press, 1961.
- CAMFIELD, William A. *Francis Picabia: His Life and Times*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1979.
- CARLSON, Lance. Performance Art as Political Activism. *Artweek*, v. 22, p. 23-24, 1990.
- CARLSON, Marvin. Invisible Presences: Performance Intertextuality. *Theatre Research International*, v. 19, p. 111-117, 1994.
- CARR, C. *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1994.
- CASE, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre*. New York: Methuen, 1988.
- CASE, Sue-Ellen (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press, 1990.
- CASE, Sue-Ellen. Toward a Butch-Femme Aesthetic. In: HART, Lynda (Ed.). *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, c1989, p. 282-289.
- CASE, Sue-Ellen; FORTE, Jeanie K. From Formalism to Feminism. *Theater*, v. 16, p. 62-65, 1985.
- CASE, Sue-Ellen; REINELT, Janelle (Ed.). *The Performance of Power*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
- CHAMBERS, Ross. Le masque et le miroir: vers une théorie relationnelle du théâtre. *Études Littéraires*, v. 13, 1980.
- CHAMPAGNE, Lenora (Ed.). *Out From Under: Texts by Women Performance Artists*. New York: Theatre Communications Group, 1990.
- CHATMAN, Seymour (Ed.). *Approaches to Poetics*. New York: Columbia University Press, 1973.
- CHESEBRO, James W. Text, Narration and Media. *Text and Performance Quarterly*, v. 9, p. 2-4, 1989.
- CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965.

- CHRISTIAN, Barbara. The Race for Theory. *Feminist Studies*, v. 14, p. 67-79, 1988.
- CIXOUS, Hélène. Le rire de la Méduse. *L'Arc*, v. 61, p. 45.
- CLARK, Herbert H.; CARLSON, Thomas B. *Heures and Speech Acts. Language*, v. 58, p. 332-373, 1982.
- CLARKE, John S. *Circus Parade*. London: B. T. Batsford, 1936.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- COHEN, Ed. Posing the Question: Wilde, Wit, and the Ways of Men. In: DIAMOND, Elin (Ed.). *Writing Performances*. London: Routledge, 1995.
- CONQUERGOOD, Dwight. Ethnography, Rhetoric, and Performance. *Quarterly Journal of Speech*, v. 78, p. 80-97, 1992.
- CONQUERGOOD, Dwight. Performing as a Moral Act: Ethical Dimensions of the Ethnography of Performance. *Literature in Performance*, v. 5, p. 1-13, 1985.
- CONQUERGOOD, Dwight. Rethinking Ethnography: Towards a Critical Cultural Politics. *Communication Monographs*, v. 58, p. 179-194, 1991.
- COPELAND, Roger. Postmodern Dance/Postmodern/Architecture/Postmodernism. *Performing Arts Journal*, v. 7, p. 27-43, 1983.
- COULT, Toby; KERSHAW, Baz. *Engineers of the Imagination: The Welfare State Handbook*. London: Methuen, 1983.
- CRAIG, Sandy. *Dreams and Decorstructions: Alternative Theatre in Britain*. Ambergate: Amber Lane Press, 1980.
- CURR, Rosemary K. Re/Cognition, Re/Presentation, Re/Creation in Woman-Conscious Drama: The Seer, The Seen, The Scene, Obscene. *Theatre Journal*, v. 37, p. 302-316, 1985.
- DAVIDSON, Donald; HARMAN, Gilbert (Ed.). *Semantics of Natural Language*. Dordrecht: D. Reidel, 1972.
- DAVIS, R. G. Guerrilla Theatre. *Tulane Drama Review*, v. 10, p. 130-136, 1966.
- DAVY, Kate. Constructing the Spectator: Reception, Context, and Address in Lesbian Performance. *Performing Arts Journal*, v. 10, p. 43-54, 1986.
- DAVY, Kate. Fe/male Impersonation: The Discourse of Camp. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, c1992. p. 244.
- DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Trans. S. F. Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DE CERTEAU, Michel. *Heterologies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- DEKKER, Rudolf; POL, Lotte van de. *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- DE LAURETIS, Teresa (Ed.). *Feminist Studies/Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- DE LAURETIS, Teresa. Sexual Indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal*, v. 40, n. 2, p. 155-177, 1988.
- DELEDALLE, Gérard (Ed.). *Signs of Humanity: Homme et ses signes*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1992. p. 1.183-1.191. v. 2.
- DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978.
- DERRIDA, Jacques. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982a.
- DERRIDA, Jacques. The End of Man. In: _____. *Margins of Philosophy*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1982b.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988.
- DERRIDA, Jacques. Signature Event Context. In: _____. *Limited Inc*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1988.
- DIAMOND, Elin. Mimesis, Mimicry, and the "True-Real". *Modern Drama*, v. 32, p. 58-72, 1989.
- DIAMOND, Elin. The Violence of "We": Politicizing Identification. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, c1992. p. 390-398.
- DIAMOND, Elin (Ed.). *Writing Performances*. London: Routledge, 1995a.
- DIAMOND, Elin (Ed.). Introduction. In: _____. *Writing Performances*. London: Routledge, 1995b.
- DOANE, Mary Ann. Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator. *Screen*, v. 23, 1982.
- DOLAN, Jill. The Dynamics of Desire: Sexuality and Gender in Pornography and Performance. *Theatre Journal*, v. 39, n. 2, p. 156-174, 1987.

- DOLAN, Jill. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1988.
- DOLAN, Jill. In Defense of the Discourse: Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism and Theory. *TDR* v. 33, n. 3, p. 58-71, 1989.
- DOLAN, Jill. Geographics of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative". *Theatre Journal*, v. 45, n. 4, p. 417-442, 1993.
- DOLAN, Jill. "Eplilogue" to "Desire Cloaked in a Trenchcoat". In: HART, Lynda; PHELAN, Peggy (Ed.). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- DOLLMOORE, Jonathan. *Sexual Dissidence*. Oxford: Oxford University Press, 1991.
- DORE, John; McDERMOTT, R. P. Linguistic Indeterminacy and Social Context in Uterance Interpretation. *Language*, v. 58, p. 374-398, 1982.
- DORSON, Richard M. (Ed.). *Folklore and Folklife: An Introduction*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- DRAKE, David. Gay Activist or Beauty Queen? *Theater Week*, p. 19, 5 Aug. 1991.
- DURLAND, Steven. Witness, the Guerrilla Theater of Greenpeace. *High Performance*, v. 10, p. 30-35, 1987.
- ECO, Umberto. Semiotics of Theatrical Performance. *TDR*, v. 21, p. 107-117, 1977.
- EDELSON, Mary Beth. Pilgrimage/See for Yourself. *Heresies*. Spring, p. 96-99, 1978.
- EDIE, James M. *An Invitation to Phenomenology: Studies in the Philosophy of Experience*. Chicago: Quadrangle Books, 1965a.
- EDIE, James M. Notes on the Philosophical Anthropology of William James. In: _____. *An Invitation to Phenomenology: Studies in the Philosophy of Experience*. Chicago: Quadrangle Books, 1965b.
- EHRMANN, Jacques (Ed.). *Homo Ludens Revisited*. Trans. Cathy and Phil Lewis. In: _____. *Game, Play, Literature*. Boston, Mass.: Beacon Press, 1968.
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London: Methuen, 1980.
- EIDERFIELD, John. *Karl Schuiters*. London: Thames & Hudson, 1985.
- ELWES, Catherine. Floating Femininity: A Look at Performance Art by Women. In: KENT, Sarah; MORREAU, Jacqueline (Ed.). *Women's Images of Men*. London: Pandora, p. 64-93.
- ENSLIN, Elizabeth. Beyond Writing: Feminist Practice and the Limitations of Ethnography. *Cultural Anthropology*, v. 9, n. 4, p. 537-558, 1994.
- ERICKSON, Jon. Appropriation and Transgression in Contemporary American Performance. *Theatre Journal*, v. 42, n. 2, p. 225-236, 1990.
- EVELYN, John. *The Diary of John Evelyn*. Ed. from the original by William Bray. London: Dent, 1966, v. 1.
- EYREINOFF, Nikolas. *The Theatre in Life*. Trans. Alexander Nazareff. New York: Brentano's, 1927.
- EXPORT, Valie. Feminist Actionism. In: NABAKOWSKI, Gisliind et al. (Ed.). *Frauen in der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- EXPORT, Valie. Persona, Proto-Performance, Politics: A Preface. Trans. Jamie Daniel. *Discourse*, v. 14, 1992.
- FABIAN, Johannes. *Power and Performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.
- FELMAN, Shoshana. *The Literary Speech Act: Don Juan with Austin, or Seduction in Two Languages*. Trans. Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983.
- FÉRAL, Josette. Performance and Theatricality: The Subject Denystified. *Modern Drama*, v. 25, p. 170-181, 1982.
- FÉRAL, Josette. What is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre. *Discourse*, v. 14, p. 142-162, 1992.
- FERNANDEZ, J. *Persuasions and Performances: The Play of Tropes in Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- FERRIS, Lesley. *Crossing the Stage*. London: Routledge, 1993.
- FINE, Elizabeth. *The Folklore Text: From Performance to Print*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- FISH, Stanley. *Is There a Text in This Class?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980.
- FLECK, Stephen H. Barthes on Racine: A Different Speech Act Theory. *Seventeenth Century French Studies*, v. 14, p. 143-155, 1992.
- FLUXUS. *Fluxus I: An Anthology*. Ed. George Maciunas. New York: ReFlux Editions, 1963.

- FOREMAN, Richard. The Life and Times of Sigmund Freud. *Village Voice*, 1^o Jan. 1970.
- FOREMAN, Richard. *Plays and Manifestos*. Edition by de Kate Davy. New York: New York University Press, 1976.
- FORTE, Jeanie. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. In: CASE, Sue-Ellen (Ed.). *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, c1990. p. 251-269.
- FOSTER, Hal. (Post)Modern Polemics. *New German Critique*, v. 33, 1984.
- FOSTER, Hal. *Recordings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- FRASER, Flora. *Emma, Lady Hamilton*. New York: Alfred A. Knopf, 1987.
- FREEDMAN, Barbara. *Staging the Gaze*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1991.
- FREEDMAN, Samuel G. Echoes of Lenny Bruce, via Bogosian and Redlin. *New York Times*, 19 Jan. 1986. Sec. 2, p. 5.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. In: BATTYCOCK, Gregory (Comp.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: E. P. Dutton, 1968.
- FROST, Thomas. *The Old Showmen and London Fairs*. London: Tinsley Brothers, 1875.
- FUSCO, Coco. The Other History of Intercultural Performance. *TDR*, v. 38, p. 14-17, 1994.
- GABLIK, Suzi. A Conversation with the Guerrilla Girls. *Art in America*, p. 43-47, Jan. 1994.
- GALLIE, W. B. *Philosophy and the Historical Understanding*. New York: Schocken Books, 1964.
- GARFINKEL, Harold. Common Sense Knowledge of Social Structure: The Documentary Method of Interpretation. In: SCHER, Jordan M. (Ed.). *Theories of the Mind*. New York: Free Press of Glencoe, 1962. v. 1, p. 689-712.
- GARNER, Stanton B., Jr. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1994.
- GARVIN, Harry R. (Ed.). Romanticism, Modernism, Postmodernism. *Buchnell Review*, v. 25, Special Issue, 1980.
- GATES, Henry Louis, Jr. Sudden Def. *The New Yorker*, p. 34-42, 19 June 1995.
- GAY, John. *Poetry and Prose*. Ed. Vinton A. Dearing. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- GEERTZ, Clifford. Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight. *Daedalus*, v. 101, p. 1-37, 1972.
- GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983a.
- GEERTZ, Clifford. Blurred Genres. In: ———. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1983b.
- GEERTZ, Clifford. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1988.
- GENTILE, John S. *Cast of One: One-Person Shows from the Chautauqua Platform to the Broadway Stage*. Urbana: University of Illinois Press, 1989.
- GEORGE, David. On Ambiguity: Towards a Post-Modern Performance Theory. *Theatre Research International*, v. 14, 1989.
- GERSHMAN, Herbert S. *The Surrealist Revolution in France*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1974.
- GEVISSER, Mark. Gay Theater Today. *Theater*, v. 21, p. 46-51, 1990.
- GLUECK, Grace. In a Roguish Gallery. *New York Times*, 12 May 1989. Sec. C, p. 3.
- GODZICH, Wlad. The Further Possibility of Knowledge. In: DE CERTEAU, Michel. *Heterologies*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988. p. viii.
- GOETHE, Johann. Italienische Reise. *Gedenkausgabe*, Zurich, v. 11, 1948.
- GOFFMAN, Erving. On Facework: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction. *Psychiatry*, v. 18, p. 213-231, 1955.
- GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Garden City, NY: Doubleday, 1959.
- GOFFMAN, Erving. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1963.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis*. Garden City, NY: Doubleday, 1974.

- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1979.
- GOLDBERG, Rose Lee. *Performance Art: From Futurism to the Present*. New York: Harry N. Abrams, 1988.
- GOLDFRIED, M. R.; DAVISON, G. C. *Clinical Behavior Therapy*. New York: Holt, Rinehart & Winston, 1976.
- GOLUB, Spencer. *Eveinor: The Theatre of Paradox and Transformation*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1984.
- GRAF, Günter. Sprechakt und Dialoganalyse-Methodensatz zur externen Dramainterpretation on Lessings's *Emilia Galotti*. *Wirkendes Wort*, v. 41, p. 315-338, 1992.
- GRAVER, David. Violent Theatricality: Displayed Enactments of Aggression and Pain. *Theatre Journal*, v. 47, p. 43-64, 1995.
- GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. *Art International*, v. 6, 1962.
- GREENBERG, Clement. Recentness of Sculpture. *Arts*, v. 39, p. 22-25, 1965.
- GRINDAL, Bruce T.; SHEPPARD, William H. Redneck Girl: from Performance to Experience. *Journal of the Stewart Anthropology Society*, v. 17, p. 193-218, 1987/1988.
- GROPIUS, Walter (Ed.). *The Theater of the Bauhaus*. Trans. Arthur S. Wensinger. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.
- GURVITCH, Georges. Sociologie du théâtre. *Les Lettres Nouvelles*, v. 34-36, 1956.
- HABERMAS, Jürgen. On Systematically Distorted Communication. *Inquiry*, v. 13, p. 205-218, 1970.
- HABERMAS, Jürgen. *The Theory of Communicative Action*. Boston, Mass.: Beacon Press, c1984, 1987.
- HALSTED, Jack. Peter Handke's *Sprechstücke* and Speech Act Theory. *Text and Performance Quarterly*, v. 10, p. 183-193, 1990.
- HARRIS, William. Demonized and Struggling with his Demons. *New York Times*, 23 Oct. 1994. Sec. H, p. 31.
- HART, Lynda (Ed.). *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1989.
- HART, Lynda; PHELAN, Peggy (Ed.). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- HASSAN, Ihab. *The Disembodiment of Ophelia: Towards a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press, 1971.
- HASSAN, Ihab. The Question of Postmodernism. In: GARVIN, Harry R. (Ed.). *Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Lewisburg, Pa.: Bucknell University Press, 1980.
- HAYUM, Andree. Notes on Performance and the Arts. *Journal*, v. 34, p. 337-340, 1975.
- HOLDEN, Stephen. Two Strangers Meet Through an Actor. *New York Times*, 3 May 1992. Sec. 2, p. 8.
- HOLMSTRÖM, Kirsten Gram. *Monodrama, attitudes, tableaux vivants*. Uppsala: Almqvist & Wiksells, 1967.
- HORST, Louis; RUSSELL, Carroll. *Modern Dance Forms*. San Francisco: Dance Horizons, 1961.
- HOWELL, Anthony; TEMPLETON, Fiona. *Elements of Performance Art*. London: The Ting, The Theatre of Mistakes, 1977.
- HOWELL, John. *Laurie Anderson*. New York: Thunder's Mouth Press, 1992.
- HUELSENBECK, Richard. *Enanté Dada: eine Geschichte des Dadaismus*. Trans. in Motherwell. The Dada Painters, 1951.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. New York: Beacon Press, 1950.
- HUSPEK, Michael. Taking aim on Hagerman's Critical Theory. *Communication Monographs*, v. 58, p. 225-233, 1991.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- HYMES, Dell. Breakthrough into Performance. In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Ed.). *Folklore: Performance and Communication*. The Hague: Mouton, 1975.
- HYMES, Dell. *Foundations in Sociolinguistics: An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1974.
- HYMES, Dell. Introduction Toward Ethnographies of Communication. *American Anthropologist*, v. 66, p. 1-34, 1964.
- IRIGARAY, Luce. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca: New York: Cornell University Press, 1985a.
- IRIGARAY, Luce. The Power of Discourse. In: _____. *This Sex Which Is Not One*. Trans. Catherine Porter with Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985b.

- ISSACHAROFF, Michael. *Discourse as Performance*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1989.
- ISSACHAROFF, Michael; JONES, Robin F. *Performing Texts*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- JACKSON, Earl, Jr. Kabuki Narratives of Male Homoerotic Desire in Sakuku and Mishima. *Theatre Journal*, v. 41, n. 4, p. 459-477, 1989.
- JACKSON, Michael. *Paths Toward a Clearing: Radical Empiricism and Ethnographic Inquiry*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- JACKSON, Shannon. Ethnography and the Audition: Performance as Ideological Critique. *Text and Performance Quarterly*, v. 13, p. 21-43, 1993.
- JAGGAR, Alison. *Feminist Politics and Human Nature*. Totowa, NJ: Rowan & Allanheld, 1983.
- JAMES, William. *The Philosophy of William James*. New York: Random House, 1925.
- JAMESON, Fredric. *Fables of Aggression*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- JAMESON, Fredric. Foreword. In: LYOTARD, Jean François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, c1984.
- JANSEN, William H. Classifying Performance in the Study of Verbal Folklore. In: RICHMOND, W. Edson (Ed.). *Studies in Folklore, in Honor of Distinguished Service Professor Stith Thompson*. Bloomington: Indiana University Press, 1957.
- JELAVICH, Peter. *Mime and Theatrical Modernism*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- JENCKS, Charles. *The Language of Postmodern Architecture*. New York: Rizzoli, 1977.
- JENKINS, Linda Walsh. Locating the Language of Gender Experience. *Women and Performance Journal*, v. 2, p. 6-8, 1984.
- KAPERER, Bruce. The Ritual Process and the Problem of Reflexivity in Sinhalese Demon Exorcisms. In: MACALOON, John J. (Ed.). *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, c1984. p. 179-207.
- KAPROW, Allan. *Assemblages, Environments, and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, 1966.
- KATZ, Jerrold J. *Propositional Structure and Illocutionary Force*. Hassocks, Sussex: Harvester Press, 1977.
- KAYE, Nick. *Postmodernism and Performance*. New York: St. Martin's Press, 1994.
- KENT, Sarah; MORREAU, Jacqueline (Ed.). *Women's Images of Men*. London: Writers and Readers Publishing, 1985.
- KIPPER, David A. *Psychotherapy through Clinical Role Playing*. New York: Brunner/Mazel, 1986.
- KIRBY, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology*. New York: Oxford University Press, 1965.
- KIRBY, Michael. Post-Modern Dance. *TDR*, v. 19, p. 3-4, 1975.
- KIRBY, Michael. Nonsemiotic Performance. *Modern Drama*, v. 25, p. 105-111, 1982.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. A Parable in Context: A Social Interactional Analysis of Storytelling Performance. In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. (Ed.). *Folklore: Performance and Communication*. The Hague: Mouton, 1975. p. 105-130.
- KISSELGOFF, Anne. Not Quite/New York. *New York Times*, 27 Sept. 1981.
- KNAPP, Bettina. Sounding the Drum: An Interview with Jerome Savary. *TDR*, v. 15, p. 92-99, 1970.
- KOSTELANETZ, Richard. *The Theater of Mixed Means*. New York: Dial, 1968.
- KOSTELANETZ, Richard. *On Innovative Performance(s): Three Decades of Recollections on Alternative Theater*. Jefferson, N.C.: McFarland, 1994.
- KRISTEVA, Julia. Le mot, le dialogue et le roman. *Critique*, n. 239, p. 438-465, 1967.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez; trans. Thomas Gora, Alice Jardine and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.
- LAHR, John. Playing Possum. *The New Yorker*, p. 38-66, 1^{er} Jul. 1991.
- LAURIE, Joe, Jr. *Vaudeville: From the Honky-Tonks to the Palace*. New York: Holt, [1953].

- LAVIE, Smadar; NARAYAN, Kirin; ROSALDO, Renato (Ed.). *Creativity/Anthropology*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
- LAVIE, Smadar; NARAYAN, Kirin; ROSALDO, Renato (Ed.). Introduction. In: _____. *Creativity/Anthropology*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.
- LECHTE, John. *Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990.
- LEECH, Geoffrey N. *Principles of Pragmatics*. London: Longmans, 1983.
- LÉGER, Fernand. *Vive Rêlâche. Paris-Midi*, 17 Déc. 1924.
- LEVINSON, Stephen C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- LEWIN, Kurt. *The Principles of Topological Psychology*. New York: McGraw-Hill, 1936.
- LIFTON, Robert Jay. *The Protean Self*. New York: Basic Books, 1993.
- LINDZEY, G.; ARONSON, E. (Ed.). *The Handbook of Social Psychology*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1968.
- LOEFFLER, Carl E.; TONG, Darlene (Ed.). *Performance Anthropology*. San Francisco: Last Gasp Press, 1989.
- LONG, Beverly Whitaker. Editorial Statement. *Literature in Performance*, v. 1, p. i-v, 1980.
- LORDE, Audre. *Sister/Outsider*. Essays and Speeches. Freedom, Calif.: Cross Press, 1984.
- LYOTARD, Jean-François. *Notes on the Critical Function of the Work of Art*. Trans. Susan Hanson. *Driftworks*. New York: Semiotext(e), 1984a.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984b.
- MACALOON, John J. Introduction: Cultural Performances, Culture Theory. In: _____. (Ed.). *Rite, Drama, Festival, Spectacle*. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984a.
- MACALOON, John J. (Ed.). *Rite, Drama, Festival, Spectacle*. Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984b.
- MACDONALD, Erik. *Theater at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.
- MANNHEIM, Karl. *Ideology and Utopia*. New York: Harcourt Brace, 1936.
- MANNING, Susan. Modernist Dogma and Post-Modern Rhetoric. *TDR*, v. 32, p. 32-39, 1988.
- MARINETTI, F. T. *Let's Murder the Moonshine*. Selected Writings. Ed. R. W. Flint; trans. R. W. Flint and A. A. Coppotelli. Los Angeles: Sun and Moon, 1991a.
- MARINETTI, F. T. *Let's Murder the Moonshine*. Selected Writings. Ed. R. W. Flint; trans. R. W. Flint and A. A. Coppotelli. Los Angeles: Sun and Moon, 1991b.
- MARINETTI, F. T. The Pleasure of Being Booed. In: _____. *Let's Murder the Moonshine*. Selected Writings. Ed. R. W. Flint; trans. R. W. Flint and A. A. Coppotelli. Los Angeles: Sun and Moon, 1991c.
- MARRANCA, Bonnie. *The Theatre of Images*. New York: Drama Book Specialists, 1977.
- MARTIN, Randy. *Performance as Political Act*. The Embodied Self. New York: Bergin & Garvey, 1990.
- MASON, Bin. *Street Theatre and Other Outdoor Performance*. London: Routledge, 1992.
- MCCALL, M. M.; BECKER, Howard. Performance Science. *Social Problems*, v. 37, p. 117-132, 1990.
- MEHTA, Xerxes. Some Versions of Performance Art. *Theatre Journal*, v. 36, p. 164-198, 1984.
- MIFFLIN, Margot. Performance Art: What Is It and Where Is It Going? *Art News*, v. 91, n. 4, p. 84-89, 1992.
- MOEN, Marcia K. *Peirce's Pragmatism as a Resource for Feminism*. Transactions of the Charles S. Peirce Society. Amherst: University of Massachusetts Press, 1991.
- MOHOLY-NAGY, Lázlo. Theater, Circus, Variety. In: GROPIUS, Walter (Ed.). *The Theater of the Bauhaus*. Trans. Arthur S. Wensinger. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.
- MONTANO, Linda. *Art in Everyday Life*. Los Angeles: Asiro Artz, 1981.
- MORENO, J. L. *Psychodrama*. New York: Beacon Press, 1946. v. 1.
- MORGAN, Robin. *Going Too Far*. New York: Random House, 1977.
- MORRIS, Charles W. Foundations of the Theory of Signs. In: THE INTERNATIONAL ENCYCLOPEDIA OF UNIFIED SCIENCE. Chicago: University of Chicago Press, 1938. v. 1, n. 2.

- MOTHEWELL, Robert. *The Dada Painters and Poets*. Wittenborn, NY: Schultz, 1951.
- MUNRO, Eleanor. *Originals: American Women Artists*. New York: Simon, 1979.
- NABAKOWSKI, Gisliind *et al.* (Ed.). *Frauen in der Kunst*. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- NEMSER, Gindy. Subject-Object: Body Art. *Arts Magazine*, v. 46, p. 38-42, 1971.
- NEWTON, Esther. *Molber Camp: Female Impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- NIEZSCHE, Friedrich. *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits*. Trans. Marion Faber. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.
- NIX, Marilyn. Eleanor Antin's Traditional Art. *Artweek*, v. 3, p. 3, 1972.
- O'GORMAN, Kathleen. The Performativity of the Utterance in Deirdre and the Player Queen. In: ORR, Leonard (Ed.), *Yeats and Postmodernism*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1991. p. 90-104.
- OHMANN, Richard. Literature as Act. In: CHATMAN, Seymour. *Approaches to Poetics: Selected Papers from the English Institute*. New York: Columbia University Press, 1973.
- OHMANN, Richard. Speech Acts and the Definition of Literature. *Philosophy and Rhetoric*, v. 4, p. 10-15, 1971.
- ORGEL, Stephan. Nobody's Perfect. *South Atlantic Quarterly*, v. 88, p. 7-29, 1989.
- ORR, Leonard (Ed.). *Yeats and Postmodernism*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1991.
- PAGET, Marianne. Performing the Text. *Journal of Contemporary Ethnography*, v. 19, p. 136-155, 1990.
- PARK, Robert Ezra. *Race and Culture*. Glencoe, Ill.: Free Press, 1950.
- PARK, Robert Ezra. Behind Our Marks. *Surrey Graphic*, v. 56, 1926.
- PARSONS, Talcott. *The Structure of Social Action*. New York: McGraw-Hill, 1937.
- PAVIS, Patrice. *Theatre at the Crossroads of Culture*. Trans. Loren Kruger. London: Routledge, 1992.
- PETREY, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. London: Routledge, 1990.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked*. London: Routledge, 1993.
- PHILLIPS, Gerald; WOODS, Julia (Ed.). *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- PONTBRIAND, Chantal. The Eye Finds No Fixed Point on Which to Rest... Trans. C. R. Parsons. *Modern Drama*, v. 25, p. 154-162, 1982.
- PORTER, Joseph A. *The Drama of Speech Acts: Shakespeare's Lancastrian Tetralogy*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- PRATT, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press, 1977.
- PRITCHARD, Diane Spencer. Fort Ross: From Russia with Love. In: ANDERSON, Jay (Ed.). *A Living History Reader*. Nashville, Tenn.: American Association for State and Local History, 1991.
- QUINN, Michael. Celebrity and the Semiotics of Acting. *New Theatre Quarterly*, v. 4, p. 154-161, 1990.
- RAINER, Yvonne. The Performer as a Persona. *Avantgarde*, Summer, p. 50-52, 1972.
- RAPAPORT, Herman. Can You Say Hello? Laurie Anderson's United States. *Theatre Journal*, v. 38, n. 3, p. 339-354, 1986.
- READ, Alan. *Theatre and Everyday Life: An Ethics of Performance*. London: Routledge, 1993.
- READINGS, Bill. *Introducing Lyotard: Art and Politics*. London: Routledge, 1991.
- REINELT, Janelle; ROACH, Joseph (Ed.). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- RICH, Frank. Diversities of America in One-Person Shows. *New York Times*, 15 May 1992. Sec. C, p. 1.
- RICH, Frank. The Regard of Flight. *New York Times*, 10 May 1985.
- RICHTER, Hans. *Dada, Art and Anti-Art*. New York: Oxford University Press, c1965.
- RIVERS, Elias. *Quixotic Scriptures: Essays on the Textuality of Spanish Literature*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.
- RIVERS, Elias. *Things Done with Words: Speech Acts in Hispanic Drama*. Neward: Juan de la Cuesta, 1986.

- ROMÁN, David. Performing All Our Lives: Aids, Performance, Community. In: REINELT, Janelle; ROACH, Joseph (Ed.), *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992. p. 208-222.
- ROSALDO, Renato. *Culture and Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston, Mass.: Beacon Press, 1989.
- ROSLER, Martha. The Private and the Public: Feminist Art in California. *Artforum*, v. 16, p. 66-77, 1977.
- ROTH, Moira. *The Amazing Decade*. Los Angeles: Astro Artz, 1983.
- ROTH, Moira. Vision and Re-Visions: A Conversation with Suzanne Lacy. *Artforum*, v. 19, n. 3, p. 39-45, 1980.
- ROTH, Moira. Autobiography, Theater, Mysticism and Politics: Women's Performance Art in Southern California. In: LOEFFLER, Carl E.; TONG, Darlene (Ed.), *Performance Anthropology*. San Francisco: Last Gasp Press, 1989. p. 466.
- ROZIK, Eli. Categorization of Speech Acts in Play and Performance Analysis. *Journal of Dramatic Theory and Critique*, v. 8, p. 117-132, 1993.
- ROZIK, Eli. Plot Analysis and Speech Art Theory. In: DELEDALLE, Gérard (Ed.), *Signs of Humanity: l'homme et ses signes*. Berlin: Mouton de Gruyter, 1992. v. 2, p. 1.183-1.191.
- ROZIK, Eli. Speech Acts and the Theory of Theatrical Communication. *Kodikas/Code*, p. 41-55, 1989. v. 12.
- ROZIK, Eli. Theatrical Conventions: A Semiotic Approach. *Semiotica*, v. 89, p. 12, 1992.
- RUBINFLEN, Leo. Through Western Eyes. *Art in America*, v. 66, p. 75-83, 1978.
- RUDNITSKY, Konstantin. *Russian and Soviet Theater 1905-1932*. Trans. Roxane Permar. New York: Harry N. Abrams, 1988.
- RUSSO, Mary. Female Grotesques: Carnival and Theory. In: DE LAURETIS, Teresa (Ed.), *Feminist Studies. Critical Studies*. Bloomington: Indiana University Press, c1986. p. 213-229.
- SAHLINS, Marshall. *Islands of History*. Chicago: University Chicago Press, 1985.
- SANTAYANA, George. *Soliloquies in England and Later Soliloquies*. New York: Charles Scribner's Sons, 1922.
- SARBIN, T.; ALLEN, V. Role Theory. In: LINDZEY, G.; ARONSON, E. (Ed.), *The Handbook of Social Psychology*. Reading, Mass.: Addison-Wesley, 1968. v. 1, p. 488-567.
- SARTRE, Jean-Paul. *Being and Nothingness*. Trans: Hazel E. Barnes. New York: Philosophical Library, 1956.
- SAVONA, Jeannette Lailou. French Feminism and Theatre: An Introduction. *Modern Drama*, v. 27, p. 540-543, 1984.
- SAYRE, Henry M. The Object of Performance: Aesthetics in the Seventies. *The Georgia Review*, v. 37, 1983.
- SCHNECHNER, Richard. Approaches to Theory/Criticism. *TDR*, v. 10, p. 20-53, 1966.
- SCHNECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHNECHNER, Richard. *Essays on Performance Theory 1970-76*. New York: Drama Book Specialists, 1977.
- SCHNECHNER, Richard. Guerrilla Theatre: May 1970. *TDR*, v. 14, p. 163-168, 1970.
- SCHNECHNER, Richard. Performance and the Social Sciences. *TDR*, v. 17, p. 5-36, 1970.
- SCHNECHNER, Richard. *Rites and Symbols of Initiation*. New York: Harper, 1965.
- SCHNECHNER, Richard; APPEL, Willa (Ed.). *By Means of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- SCHMITT, Natalie Grohn. *Actors and Onlookers: Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1990.
- SCHNEFMANN, Carolee. *More Than Meat Joy*. New Paltz: Domei, 1979.
- SCHNEIDER, Monique. The Promise of Truth - The Promise of Love. *Diacritics*, v. 11, 1981.
- SCHNEIDER, Rebecca. See the Big Show: Spiderwoman Theater Doubling Back. In: HART, Lynda; PHELAN, Peggy (Ed.), *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. p. 227-256.
- SCHUTZ, Alfred. *Collected Papers*. The Hague: Mar Nijhoff, 1964. v. 2.
- SCHUTZ, Alfred. The Problem of Rationality in the Social World. In: ———. *Collected Papers*. The Hague: Mar Nijhoff, 1964. v. 2.

- SEARLE, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- SEARLE, John R. Reiterating the Differences: A Reply to Derrida. *Glyph*, v. 1, 1977.
- SEARLE, John R. On Deconstruction (Review). *New York Review of Books*, p. 74-79, 27 Oct. 1983.
- SEBEOK, Thomas A.; ROSENTHAL, Robert (Ed.). *The Clever Hans Phenomenon: Communication with Horses, Whales, Apes, and People*. New York: Academy of Sciences, 1981.
- SENELUCK, Laurence. *Cabaret Performance 1890-1920*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1989.
- SENELUCK, Laurence. Boys and Girls Together. In: FERRIS, Lesley (Ed.), *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge, 1993, p. 80-95.
- SHARP, Willowby. Body Works: A Pre-Critical, Non-Definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof. *Atlantique*, v. 1, p. 14-17, 1970.
- SHARP, Willowby; BEAR, Liza; Chris Burden: The Church of Human Energy. *Atlantique*, v. 8, p. 54-61, 1973.
- SHER, J. (Ed.). *Theories of the Mind*. New York: Free Press, 1962.
- SHYER, Laurence. *Robert Wilson and his Collaborators*. New York: Theatre Communications Group, 1989.
- SINGER, Milton (Ed.). *Traditional India: Structure and Change*. Philadelphia: American Folklore Society, 1959.
- SMALL, M. Laurie Anderson's Whizzbang Techno-Vaudeville Mirrors Life in These United States. *People Weekly*, v. 19, p. 107, 1983.
- SMITH, Barbara. Ordinary Life. *High Performance*, v. 1, p. 45-47, 1978.
- SOLOMON, Alicia. It's Never Too Late to Switch. In: FERRIS, Lesley. (Ed.). *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. London: Routledge, 1993, p. 144-154.
- SONNEMAN, Eve. Situation Aesthetics: Imppermanent Art and the Seventies Audience. *Artforum*, v. 18, p. 22-29, 1980.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966a.
- SONTAG, Susan. Notes on "Camp". In: —. *Against Interpretation*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966b.
- STAINAKER, R. C. Pragmatics. In: DAVIDSON, Donald; HARMAN, Gilbert (Ed.). *Semantics of Natural Language*. Dordrecht: Reidel, [1972].
- STATES, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- STERN, Carol Simpson; HENDERSON, Bruce. *Performance: Texts and Contexts*. White Plains, N.Y.: Longmans, 1993.
- STRINE, Mary S.; LONG, Beverly Whitaker; HOPKINS, Mary Frances. Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities. In: PHILLIPS, Gerald; WOODS, Julia (Ed.). *Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990, p. 181-193.
- STRUTT, Joseph. *The Sports and Pastimes of the People of England*. London: Thomas Tegg, 1845.
- TAMBLYN, Christine. Hybridized Art. *Artweek*, v. 21, p. 18-19, 1990.
- TRAYLOR, Marcia. Catalog: Autobiographical Fantasies. *Latka Journal*, v. 10, 1976.
- TRINH, Thi Minh-Ha. *Women, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- TRINH, Thi Minh-Ha. *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. London: Routledge, 1991.
- TRIPP, Laura. *Visiting Hours*. New York: Program of the New York Museum, 1994.
- TURNBULL, Colin. Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience. In: SCHECHNER, Richard; APPEL, Willa. (Ed.). *By means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990, p. 50-81.
- TURNER, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1974.
- TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.
- TURNER, Victor. Liminality and the Performative Genres. In: MACALOON, John J. (Ed.). *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals toward a Theory of Cultural Performance*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984, p. 19-41.
- TURNER, Victor. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

- TURNER, Victor. *Schism and Continuity*. Manchester: Manchester University Press, 1957.
- TURNER, Victor; TURNER, Edith. *Performing Ethnography*. *TDR*, v. 26, p. 33-50, 1982.
- TYLER, Stephen. *The Unspeakable*: Discourse, Dialogue and Rhetoric in the Postmodern World. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.
- TZARA, Tristan. Zurich Chronicle 1915-1919. In: RICHTER, Hans. *Dada, Art and Anti-Art*. New York: Oxford University Press, c1965.
- VAN DIJK, Teun A. *Text and Context*. London: Longmans, 1977.
- VAN GENNEP, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. M. B. Vizedon and G. L. Caffee. Chicago: Chicago University Press, 1960.
- VANDEN HEUVEL, Michael. *Performing Drama/Dramatizing Performance*: Alternative Theater and the Dramatic Text. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1991.
- VATER, Regina. Ecology Art is Alive and Well in Latin America. *High Performance*, v. 10, p. 30-35, 1987.
- WAGNER, Arthur. Transactional Analysis and Acting. *TDR*, v. 11, n. 4, p. 81-88, 1967.
- WALSH, M. Post-Punk Apocalypse. *Time*, v. 121, p. 68, 21 Feb. 1983.
- WANDOR, Michéle. *Carry On, Understudies*: Theatre and Sexual Politics. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- WEINSHENIMER, Joel C. *Gadamer's Hermeneutics: A Reading of Truth and Method*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1985.
- WHITMORE, Jon. *Directing Postmodern Theater*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- WHITTE, Robin. Interview with Chris Burden, *View*, 1979.
- WHYTE, Raewyn. Robbie McCauley: Speaking History Other-Wise. In: HART, Linda; PHELAN, Peggy (Ed.). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. p. 277-294.
- WILES, Timothy. *The Theater Event: Modern Theories of Performance*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- WILKERSON, Margaret. Demographics and the Academy. In: CASE, Sue-Ellen; REINELT, Janelle (Ed.). *The Performance of Power*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991. p. 238-241.
- WILSHIRE, Bruce. The Concept of the Paratheatrical. *TDR*, v. 34, p. 177-178, 1990.
- WILSHIRE, Bruce. *Role playing and Identity*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- WINNICOTT, D. W. *Playing and Reality*. London: Tavistock, 1971.
- WORTHEN, William. Disciplines of the Text, Sites of Performance. *TDR*, v. 39, p. 13-28, 1995.
- YARBRO-BEJARANO, Yvonne. Cherríe Moraga's 'Shadow of a Man'. In: HART, Linda; PHELAN, Peggy (Ed.). *Acting Out: Feminist Performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993. p. 85-104.
- ZIMMER, Elizabeth. Has Performance Art Lost Its Edge? *Ms.*, v. 5, n. 5, p. 78-83, 1995.



Para obter mais
informações sobre
outros títulos da
EDITORIA UFMG,
visite o site

www.editora.ufmg.br

A presente edição foi composta pela Editora UFMG e impressa pela Label Artes Gráficas em sistema offset, papel offset 90g (miolo) e cartão supremo 300g (capa), em agosto de 2010.

MARVIN CARLSON é professor de teatro e literatura comparada no Centro de Pós-Graduação da Universidade da Cidade de Nova Iorque. Seus interesses incluem teoria dramática, história do teatro europeu ocidental e literatura dramática, especialmente dos séculos 18, 19 e 20. Suas obras mais expressivas são: *Theories of the Theatre* (1993), *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century* (1998) e *The Haunted Stage* (2001), pela qual recebeu o prêmio Calloway Award.