

# O CORPO NA LETRA: O TRANSGÊNERO PERFORMÁTICO.

Graciela Ravetti  
UFMG

## I

*Alcibíades diz de Sócrates:*

*“Sócrates diz ser de todo inepto e não saber nada. Não é essa uma figura comparável à dos Silenos? Claro que sim, pois não é outra coisa que uma veste exterior que usa, como a figura talhada de um sileno; mas ao abri-lo, queridos irmãos; vocês não imaginam quanta sabedoria é possível ver nele...! Na frente dos outros dissimula e não os leva a sério; mas quando fica sério, e abre seu interior, não sei se algum de vocês tem contemplado na sua alma imagens do divino. Eu as contemplei uma vez, e se me apresentaram tão divinas e áureas, em todo sentido tão belas e admiráveis, que instantaneamente resolvi que deveria fazer tudo o que Sócrates me ordenasse” (Banquete, Platão)*

Se tentássemos explicitar uma teoria da cultura hoje, que levasse em consideração as interações globais e os contextos (uma intercontextualidade) teríamos que partir de imagens de fluxo e incerteza e da própria experiência da proliferação ao mesmo tempo contundente e efêmera de imagens de todo tipo; da observação dos movimentos migratórios massivos; da sofisticação invasiva e instrumentalizável dos meios de comunicação de massas e dos eletrônicos e das infinitas formas de mediação e seus desdobramentos efetivos e possíveis e, sobretudo, da construção da globalização, hoje em curso. A princípio, as práticas performáticas são geradoras de contextos e os contextos são efeitos de transformações e movimentos gerativos de outros contextos. Os contextos são produzidos por práticas discursivas e não discursivas e os elementos que os compõem e integram são explícitos e implícitos, presentes e ausentes, visíveis e invisíveis, conscientes ou não.

Diz Michel Serres que:

*Cansados desses jogos enganadores, dessas trapaças, sonhando que nossa vida breve escape a esse tempo monótono de sangue e de morte, esperamos voltar a uma instância*

*de confiança que não engana nem trapaceia, para uma teoria do conhecimento que reúna as ciências exatas e as ciências humanas. Novo saber, nova epistemologia, homem novo, educação nova, só escaparemos à morte coletiva nesta condição.* (p. 45-46)

Uma teoria da cultura onde a Performance tem reservado um lugar de importância ainda não quantificada nem ponderada devidamente. Por sua natureza (pelo menos de acordo com minha própria definição e descrição de Performance) participa de todos e cada um dos elementos variáveis e determinantes dessa teoria.

*As ciências humanas vigiam, as ciências exatas observam. As primeiras têm a idade dos mitos, as outras, novas, nasceram conosco, têm a idade da história. O mito, o teatro, a representação, a política não ensinam a observar, incitam a vigiar. (...) Para que serve a teoria? Para vigiar as relações ou para examinar os objetos?* (SERRES, 2001: p. 34)

Vejo a performance como uma forma de genealogia. A genealogia é uma força que nos conduz ao interior da própria cultura, quer dizer, às disposições culturais e estilos que estão fortemente assentados e arraigados nas instituições e na história dos habitus locais” (Appadurai (p. 88). As práticas performáticas, quando se articulam umas com as outras, alcançam também o status de fatores de historização — ou seja, vão se inscrevendo no conjunto maior e exterior do local, tanto no que a performance tem de resistência ao efêmero através de seu aspecto de repetição ritual como pelo que a performance tem, precisamente, de efêmero, por ser objeto único e sem repetição possível. A performance é produzida, também, na complexa imbricação de práticas discursivas e não discursivas, de elementos que permanecem e são a matéria do que constitui a transmissão cultural endógena (por isso, genealógica) e de aqueles elementos que fazem a prática, única. Articulação de um contexto com outros. Por um lado, se produz uma gênese, uma origem de origens, às vezes a ficção de uma origem, novos procedimentos, e por outro, essa articulação traz o mistério do arcano, do que vem de antes, de um espaço residual, delineado pela memória corporal, convocado pela memória performática e atávica.

A performance revela experiências que fazem o percurso do pessoal ao comunitário e vice-versa. Esse trânsito está fortalecido por um impulso de resistência à dissolução de componentes culturais e ideológicos que atuam como resíduos culturais que integram as pessoas a uma região, a uma paisagem, e que passam a ser pele, olhos, roupa, gestos, fala, em partituras que se percebem como restos de algo maior e irrecuperável, reproduzível e passível de ser reescrito, mas que de alguma forma deve ser restituído a um passado e, ao mesmo tempo, transmitido ao futuro e relido no presente.

Pode-se pensar que cada performance, de algum modo, implica outras performances, anteriores (do passado) e sincrônicas (do presente). Por um lado, a cada efêmera prática — efêmera mas nem por isso passageira nem transitória — emerge um significante novo (outra possibilidade performática) com o qual é possível que os grupos se identifiquem. E esse significante novo, transcriado, vai inscrevendo a performance em novos saberes históricos, transbordando os nacionalismos e tribalismos fundamentalistas. Uma história que tenderá não à amnésia, como advertia Adorno falando da fossilização da memória histórica oficializada e imobilizada. O que os novos saberes constroem é uma constante recuperação e apresentação do passado. Como diz Alcibíades de Sócrates quando deixa alguém ver seu interior: *“não sei se algum de vocês tem contemplado na sua alma imagens do divino. Eu as contemplei uma vez, e se me apresentaram tão divinas e áureas, em todo sentido tão belas e admiráveis, que instantaneamente resolvi que deveria fazer tudo o que Sócrates me ordenasse”*. Alcibíades sente

o peso *performático* e o peso *performativo* da presença total de Sócrates.<sup>1</sup> A partir dessa fascinação do simbólico, ele pode entregar sua vida nas mãos de Sócrates. Assim também essa re apresentação do passado, das tradições, pode ter o peso da significação performática e exercer efeitos performativos *outros*, tendentes à humanização da vida.

Neste particular se inscrevem os conhecidos debates contemporâneos sobre memória (oralidade) e história (escrita); repertório e arquivo; mito e história; dialeto e língua; colônia e metrópole; terceiro e primeiro mundos; poetas e loucos vs. normais.

A Performance possui um germe interno que a constitui de forma sutil e este é justamente o ponto que incita a contradição, o ataque, e convoca à defesa: o paradoxo entre o fazer corporal que lhe é inerente e o mostrar este fazer como espetáculo; entre o ser em si e o ser para outro; entre o mostrar e o refletir sobre o mostrado. No fundo, as questões neurálgicas são as relacionadas às perguntas: a Performance é preparada ou espontânea?; se é preparada, em quê se

---

<sup>1</sup> Em outro artigo sobre o tema, defino esses termos da seguinte forma: “Haveria, então, duas expressões complementares: «narrativas performáticas» e «vínculos performativos». As primeiras —as narrativas performáticas— poderiam vir a ser decisivas no momento do questionamento e da resistência aos segundos —os vínculos performativos— nascidos a instâncias do poder estabelecido. Acredito que encontramos estes critérios anunciados já em Freud, quando ele dizia que um sujeito é o efeito de um conjunto de marcas materiais e não uma entidade espiritual que se debate entre os enganos dos sentidos. E, ainda, que o sujeito se constitui em uma atribuição respeito de essas marcas. Considero performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece(m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto à norma social vigente.

O poder performativo do discurso oficial, assim como o das teorias culturais de qualquer signo — sobretudo quando estas alcançam um lugar legitimado e se fazem escutar— reside, por um lado, na faculdade que esses discursos têm de definir, com antecipação, a condição de existência dos sujeitos de uma sociedade dada: definem, por exemplo, o que é *efetivamente* o latino-americano, o feminino, etc. Neste caso, a sobredeterminação dos discursos obstaculiza a possibilidade de assumir posições identitárias não condicionadas de antemão pelo poder, ou seja, impede atos de emancipação efetiva. Entretanto, podemos trabalhar com a hipótese de que a tomada de consciência sobre a existência dessa faculdade performativa do discurso do poder, da qual os sujeitos são objeto, é já um passo no caminho de assumir novas estratégias, dentre as quais observo: os atos performativos ilocutórios — sérios, no sentido da teoria dos atos de fala —, dirigidos e conscientes, públicos ou privados; e os atos performativos paródicos (aos que se referem, entre outros e de diferentes maneiras Judith Butler, Bhabha e Fanon). Esses dois tipos de atos performativos possuem um alto valor de eficiência para encontrar e assinalar pontos de fuga do círculo oclusivo da imposição de identidades e, conseqüentemente, de comportamentos. Um dos lugares privilegiados para «programar» esses atos é a literatura.” (RAVETTI, 2002: P.31-32)

distingue do teatro tradicional?<sup>2</sup>, a Performance se repete ou existe como um sopro que não pode assemelhar-se a outro? E outras: o recente e progressivo descobrimento do valor epistemológico da performance não caracterizaria um novo surto de colonialismo, já que outra vez as comunidades humanas que vivem na periferia do "alto capitalismo" são observadas em sua corporalidade para constituir-se em novos objetos antropológicos?; a rejeição radical da escrita e a condenação da mesma como elemento definitivo de destruição de saberes corporais, ao mesmo tempo em que afirma registrá-los para a posteridade, para a história, não seria um novo caso de desprestígio da teoria nascida na "periferia" do "centro", já que este tipo de literatura em muitos casos é produzida justamente em tais regiões?

Sobre a Performance escrita<sup>3</sup> podem-se levantar mais e não menos comprometedoras perguntas: pode-se compaginar performance e escrita?; o que tem a ver Performance com autobiografia? trata-se do mesmo fenômeno literário? e com relação às memórias?; em que sentido os testemunhos narrativos são performáticos?; até onde pode-se aceitar como performática um tipo de narrativa que seja, ao mesmo tempo, arquivo e recuperação de formas de expressão corporal, mantendo a força transgressora?; em que medida a busca de novas formas de escrita, pautadas por diferentes registros, pode ser considerada performática? em que bases

---

<sup>2</sup> MELÉNDEZ, 2001, p. 539, cita Diana Taylor: "Em inglês, 'performance' se utilizou geralmente para referir-se a dois fenômenos que são essencialmente antitéticos. Em seu sentido mais comum, a palavra poderia ser traduzida por atuação ou *mise en scène*. Se o teatro se considera uma arte híbrida – texto e espetáculo – *performance* se definiria em oposição ao teatro dramático, um sub- gênero teatral. Em seu outro sentido, *performance* chegou a representar quase o *oposto do teatro*; se tornou independente para constituir-se em diversas formas teatrais que resistem a categorizações: *performnace art*, *public art*, instalações vivas, etc. Na teoria, *performance art recusa a institucionalização do teatro e tenta subverter um sistema de representações acusado de ser cúmplice de um sistema social repressivo*". ("En inglés 'performance' se ha utilizado generalmente para referirse a dos fenómenos que son esencialmente antitéticos. En su sentido más común, la palabra se podría traducir como puesta escénica o *mise en scene*. Si el teatro se considera un arte híbrido — texto y espectáculo — *performance* se definiría en oposición al texto dramático, un sub-género teatral. En su otro sentido, *performance* ha llegado a representar casi lo *opuesto de teatro*; se ha independizado para constituirse en diversas formas anti-teatrales que resisten categorización: *performnace art*, *public art*, instalaciones vivas, etcétera. En teoría, *performance art rechaza la institucionalización del teatro e intenta subvertir un sistema de representaciones acusado de ser cómplice de un sistema social repressivo*" (*Negotiating Performance*", 49-50 traducción de Meléndez - inglés)

<sup>3</sup> Sobre este tema, trabalharei em outros lugares, como em RAVETTI, 2002 e RAVETTI, 2001.a e 2001.b.

podemos admitir como performático um tipo de texto que é, ao mesmo tempo, ficcional, teórico e de exposição do si-mesmo? Em qué medida as respostas a estas perguntas passam a fazer parte dessa nova teoria da cultura?

## II

### **Transgênero performático: a escrita como arquivo.**

Contra as tendências genocidas que se serviram de práticas escriturais, a performance possibilitou, desde o princípio dos tempos, o registro e a permanência daquilo que se sabe, como indivíduo e como grupo, sem ter que recorrer a caracteres gráficos, esgrimindo o artifício epistemológico da necessidade da transcrição das experiências em documentos. Trata-se de outros tipos de arquivamento. Ou, para dizê-lo de outra maneira, o não dominar os procedimentos ocidentais de leitura e escritura não implica não possuir memória, história ou reminiscências. Por esses motivos se justifica estudar as ações performáticas quando nos interessamos por nossas tradições, cultura e arte, ou seja, por nosso ser no mundo: é porque tudo o que somos e o que sabemos nos remete sempre além do sacralizado pela escrita e, mais que isso, nos impulsiona a superar os limites do que a língua – qualquer língua – nos permite articular.

Derrida, em *Mal de Archivo*, levanta hipóteses que concernem à *impressão da assinatura freudiana* sobre "su propio archivo, sobre el concepto de archivo y de archivación [...], sobre la historiografía"<sup>4</sup> (DERRIDA, 1997:13). Trataria-se, no caso de Freud, de um projeto de saber, de prática e de instituição. Pergunto-me se poderíamos aproveitar esta reflexão de Derrida para pensar em algo assim como uma *assinatura plural*, aquela que reúne a um e mais assinantes, anônimos em sua individualidade, mas identificáveis em sua *grupalidade*. Uma assinatura *floral*,

---

<sup>4</sup> "seu próprio arquivo, sobre o conceito de arquivo e de arquivamento [...], sobre a historiografia"

*ramificada, performática* com tendência a funcionar como performativo. Então, o arquivo performático estaria chamando a uma assinatura e a um depositário e encarregado dessa assinatura, aquele que traz consigo não só uma denominação – o *representante* -, mas também um saber cuja posse lhe foi garantida pelo grupo. A assinatura *performance* seria o que diferencia essas práticas – performáticas – das demais; a entrega se faz a quem se responsabiliza por essa performance: como executante, como observador, como testemunha, como teórico, como crítico ou cumprindo mais de uma função. O consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e se projeta naquilo que executa. Às vezes, um texto escrito.

*No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera*<sup>5</sup>, afirma Derrida (1997: 19). Há, então, depósitos e depositários.

Entender a lógica da Performance implica decifrar esse arquivo que nos escapa, tentar conter e tornar inteligível parte do que não nos pode ser formulado pela escrita, nem colecionado como quantificável, ainda que esse movimento possa, às vezes, dar a impressão de que pretendemos imobilizar o que deve sempre circular, de que pretendemos consolidar aquilo que tem que manter seu caráter incorpóreo. Como ser consistente e resistir ao passar do tempo e, ao mesmo tempo, ser flexível? Como ser denso de sentido e, simultaneamente, dar a sensação de leveza? E é nesse sentido que penso que essa chave de interpretação, que nos permite reler e reescrever a história da América Latina desde outro ângulo, revelando outros saberes e competências, pode também se dirigir à literatura e ser usada – a performance como chave de leitura e de escrita – para deslindar novos espaços de conhecimento cultural e literário. Para iniciar a descrição e o movimento de outro arquivo. Para fundar uma nova autoridade no manejo

---

<sup>5</sup> "Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Nenhum arquivo sem um fora"

desse arquivo. Não me escapa que muito do que foi escrito neste continente durante o século XX pode ser reinterpretado sob essa luz.

Estou pensando em um *corpus* amplo e versátil, englobado no que chamo 'o transgênero performático' – um *transarquivo* (não apenas registrado por escrito), uma *transescritura* (não apenas alfabética) – cultivado por escritores (as) que fazem uso de seu corpo, de seu saber corporal, para registrar e comunicar esse saber e para, também, sensibilizar-se frente ao saber performático transmitido por outras pessoas e grupos. Ter sensibilidade para descobrir os comportamentos performáticos e em seguida encontrar formas escriturais de registro e transmissão que, sem apagar o que se diz registrar, produza, como consequência, novos códigos que permitam aos leitores sensibilizar-se também.

Geertz falava em 1980 do desdesenho dos gêneros e Appadurai se pergunta já por um “pós desdesenho”. Eu penso em redesenhos, em mapas que estamos obrigados sempre a tentar decodificar com as ferramentas de que dispomos no momento para poder entender e interagir na cultura na qual vivemos; mapas já existentes, mapas novos, mapas futuros. Por outro lado, não existem dúvidas para mim de que os diferentes modos de performance cultural são definíveis, também, por seu papel mediador não só em direção ao exterior, mas também ao interior do grupo. Mediação que recarrega os signos de sentidos e produz história e genealogias.

Por que transgênero? O prefixo *trans* se refere a 'movimento para além de'; 'através de'; 'posição para mais além de'; 'posição ou movimento de passagem'; 'intensidade'. Neste caso, o utilizo no sentido de 'ir além da noção de gênero literário, no mais amplo dos sentidos', e mais ainda, no de atravessar os gêneros em um movimento paradoxal que, ao mesmo tempo em que consegue intensificar esses gêneros em sua especificidade, os homogeneíza porque são transpassados pela experiência performática.

O performático se encontra com facilidade em muitas obras dos antigos gêneros e produtos das distintas escolas históricas e, ao destacar essa característica, minha percepção dos gêneros e das modalidades se modifica. O que passa a ter relevância para uma classificação de tipo genérico são as variantes derivadas da presença ou não da performance, das maneiras como essas formas são registradas e trabalhadas, sem que por isso desapareça o que caracteriza os gêneros. Ou seja, os textos podem continuar sendo romances, poemas, peças de teatro – românticos, barrocos, clássicos, etc. – e, dentro dessa classificação, continuam sendo importantes as variações de subgêneros, só que agora pensados a partir da performance.

A intenção da mistura e da contaminação é muito evidente nessa noção de transgênero, não apenas por incluir formas e conteúdos diversos, mas por trazer signos provenientes de outras linguagens convocadas, de tecnologias não escriturais que se introduzem de algum modo na escrita, de vozes e de ritmos, de dança, de magia, de mitologias orais e de formas artísticas não lingüísticas. O transgênero performático privilegia a voz, quer mostrar o movimento, registrar a ação e produzir efeitos de sensações<sup>6</sup>.

Qual é, então, a economia de leitura que se pode derivar dessas estratégias performáticas de misturar os signos e transformar o texto em registro de ações visualizáveis, seja pela inclusão de desenhos, seja pela descrição de ações corporais espetaculares ou não? Em primeiro lugar, garante a possibilidade perene das (re)leituras. As interpretações mais diretas podem fazer-se com mediações menos obscuras: não é sempre necessário aprender línguas para estabelecer um diálogo com bastantes possibilidades de exercitar um autêntico contato e, quando o é, os processos de tradução têm mais possibilidades de acertar no alvo já que o narrado são

---

<sup>6</sup> MELENDEZ, 2001, p.542, citando a Vanden Heuvel, diz que o discurso da performance "tenta rebelar-se contra a visão fechada do texto, procura quebrar as distinções tradicionais entre arte e vida, defende a primazia do ator/performer frente ao autor, e deseja privilegiar a voz humana sobre a palavra escrita". ("intenta rebelarse contra la visión cerrada del texto, procura quebrar las distinciones tradicionales entre arte y vida, defiende la primacia del actor/performer frente al autor, y desea privilegiar la voz humana por sobre la palabra escrita").

menos elucubrações abstratas e mais ações, mais corpo se abrindo passo entre outras linguagens. Essas outras linguagens são sempre as do presente do leitor performer. Possibilita, ainda, a intermediação com outras culturas e as expressões de diálogos e aproximações culturais.

O transgênero performático nos oferece, entre outras coisas, um registro de experiências que permite, primeiro, um reconhecimento, logo alguma recuperação para, por último, permitir fazer projeções do corpo na letra.

### **Referências bibliográficas:**

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, la Genealogía, la Historia. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1980. pp. 7-29

RAVETTI, Graciela. Gênero e performance na narrativa latino-americana contemporânea de mulheres. In: LIMA DUARTE, Constância, RAVETTI, Graciela, ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas/UFGM, 2002.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados I. Tradução: Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TACUSSEL, Patrick. Autoridade e autenticidade da palavra. *Geraes, revista de comunicação social*. n° 50, junho de 1999. Belo Horizonte: Depto. de Comunicação Social e Programa de Pós-Graduação em Comunicação social da FAFICH/UFGM.