

## **Praz, Ponce, Performance Studies e Performance Art: três abordagens em três tempos nas relações Literatura e Dança**

Praz, Ponce, Performance Studies and Performance Art: three  
approaches in three stages in the relationship Literature and Dance

*Márcio Pizarro Noronha\**

*\* Universidade Federal de Goiás (UFG)*

---

**Resumo:** O artigo apresenta e investiga três sistemas de análise das relações entre Literatura e Dança. O primeiro deles é o clássico de Mario Praz, adaptado para o estudo da dança. O segundo é o de Dolores Ponce que utiliza o alfabeto do movimento de Ann Hutchinson. E o terceiro diz respeito a uma interlocução com o campo da performance art e da performance studies. O objetivo deste artigo é de cunho teórico-metodológico e busca atualizar e cruzar os três sistemas de análise e interpretações das relações entre as linguagens, as mídias, as materialidades e as artes. Partindo das teses de Praz, chega-se ao sistema proposto por Ponce, num diálogo com a obra de Gillo Dorfles. A partir de Ponce, observamos dois aspectos relacionados ao campo dos estudos da performance, levando a um novo nível de relações entre linguagens.

**Palavras-chave:** Dança. Literatura. Performance. Dolores Ponce. Mario Praz.

---

**Abstract:** The article presents and investigates three analytical systems of the relations between literature and dance. The first is the classic from Mario Praz, adapted for the study of dance. The second is authored by Dolores Ponce, that uses the Ann Hutchinson's alphabet motion. The third concerns a dialogue with the field of performance art and performance studies. The purpose of this article is theoretical and methodological and seeks to update and cross these three systems of analysis and interpretations of the relations between the languages, the media, the materiality and the arts. Starting from Praz thesis, comes the system proposed by Ponce, which is a dialogue with the work of Gillo Dorfles. From Ponce, we can observe two aspects related to the field of performance studies, leading to a new level of relations between languages.

**Keywords:** Dance. Literature. Performance. Dolores Ponce. Mario Praz.

---

## Introdução

O objeto de investigação deste artigo ensaístico diz respeito ao desafiador universo das relações entre as linguagens, entre as mídias e entre as artes. Sua proposta é a de traçar alguns aspectos metodológicos no campo reconhecido como sendo a teoria e história interartes e intermídias, promovendo uma leitura de possíveis sistemas de pensamento que tratam das relações entre linguagens. Não há como esgotar este campo no *corpus* de um artigo. Mas há como identificar e promover uma leitura de caráter didático que enseje ultrapassar as correlações históricas e estilísticas entre a literatura e as demais artes.

Neste caso, em especial, elegemos um alvo: as relações da literatura com a dança, das artes da escrita e das artes do corpo, e, portanto, das materialidades da letra e do corpo.

Assim, apresentamos algumas ideias clássicas das relações entre linguagens e quais são os elementos que podem integrar um princípio de correspondência através do sistema de Mario Praz. Logo em seguida, abordamos o tratamento dado por Dolores Ponce ao alfabeto do movimento de Ann Hutchinson e o modo como este permite correlacionar ações com movimentos, processos e sistemas artísticos. Para finalizar, a abordagem de Ponce aponta em dois momentos para aspectos performativos que serão alvo de nossa reflexão.

### 1. A perspectiva de Mario praz e o tratamento das relações entre as artes.

A insistência no tema da relação entre as artes encontra-se formulada como princípio de fusão, correspondência, entrecruzamento, distanciamento/separação e operação de intervalo que cria uma zona de negociação entre uma linguagem e outra, entre uma e outra abissalidade das linguagens.

O interesse aqui é particularmente voltado às possibilidades da existência de convergências com e no campo literário. Para tanto, conhecemos os tradicionais desafios das relações texto e imagem, literatura e artes plásticas e visuais. Estes seguem como tendo relevância, importância e atualidade.

Neste momento da reflexão, a proposição consiste em compartilhar um tema que, se não integra a este debate clássico, tem sua constituição como pressuposto: o das relações entre texto e corpo, entre arte do corpo (com um viés voltado para a dança) e arte do texto,

dança e literatura.

Quando se pensa nesta relação, pode-se afirmar, inicialmente, a distância existente entre uma arte que quase sempre não conta com recursos verbais e a outra, que é toda fundada num vasto sistema de escritura.

Isto nos faz lembrar a questão tão pontuada por Mario Praz (PRAZ, 1982): a da caligrafia e da escritura. Tal como reconhecemos através da obra deste autor, cada época histórica possui sua caligrafia – *ductus* – e sua escritura, suas processualidades e sistemas de escrita/escritura. Dentro do grande sistema de escritura encontramos diversas formas de escrever. Estas se subdividem entre os sistemas de escrita próprios a cada linguagem e, posteriormente, aos sistemas e processos de cada artista em suas singularidades.

Nestes termos, pareceria quase impossível pensar algum tipo de correspondência ou zona de interlocução entre a dança-linguagem e a literatura.

Por outro lado, poderíamos cair na zona oposta, de entender tudo como tudo. Podemos dizer que tudo é texto ou que tudo é corpo. E, deste modo, facilmente diremos que a dança é um texto ou a literatura é um corpo. Em que medida isto procede efetivamente? Ou se trata de um jogo semântico ou de um deslocamento de um campo a outro?

É exigido do pesquisador da História e da Teoria das Artes (e das relações interartísticas e intermediais) o reconhecimento das normas constitutivas e instituintes de um determinado campo. Mas é possível, dentro desta singular marca de uma linguagem, encontrar os jogos de distanciamento e aproximação entre uma linguagem artística e outras e, mais ainda, entre as linguagens artísticas e a dimensão midiática, bem como da dimensão sociocultural (*Cultural Studies*, *Dance Studies*, *Performance Studies*). (PONCE, 2010)

Cada momento e forma de abordar estas relações exige levar em conta aspectos os mais diferentes, sejam eles os da própria História Intelectual das Artes, permitindo a compreensão de configurações e conjugações entre as diferentes artes; e o modo como estas fazem referências contínuas ao campo umas das outras, nas relações formais, culturais e civilizacionais entre arquitetura, literatura, moda, dança, pintura, poesia, etc. Estas relações, abordadas segundo Praz, podem ser de cunho estrutural e estabelecer pontos de comunicação entre as artes e um princípio conceitual e de mentalidade (PRAZ, 1982). Ou podem se revelar como conjuntos discursivos capacitados à promoção e produção identitária cultural em uma determinada época, revelando-se parte integrante de um conjunto de relações de força.

Mas podemos observar que, para aquém ou além desta afinidade estrutural e discursiva, pode-se pensar no modo como a conjugação/conjunção de expressões e forças artísticas podem não ser indicativas de uma mentalidade hegemônica, mas, pelo contrário,

de uma mentalidade díspar, rumando para uma singularização em face do comum, das formas do dissenso ao invés do consensual.

Nestes termos, não se pode falar de uma estrutura evidenciável através das obras. Mas pode-se relatar sobre aspectos míopes ou hipermetropes que, ao invés de promover uma visão justa e ajustada entre linguagens e estruturas, permite a observação de posicionamentos distanciados deste lugar.

Cabe pensar mais e melhor estes aspectos a partir da segunda metade do século XIX, quando o advento da psicologização do campo artístico e a marca da subjetividade se faz presente de forma incisiva nas artes. Esta subjetivação pode ser identificada à figura do sujeito humano e do indivíduo moderno, mas também pode ser a presença de uma força sensorial-perceptual que dilui a identidade individual no mundo e no cosmo.

Questões técnicas e avanços tecnológicos são ressaltados por autores de diferentes escolas de pensamento como elementos preponderantes para os ocorridos a partir da segunda metade do século XIX e no século XX.

Nesta conjunção, Praz propõe uma categorização denominável de interpenetração espacial e temporal para o entendimento das linguagens artísticas. Para ele, estas categorizações são fundamentais ao entendimento não apenas dos aspectos de uma retórica de aproximação entre linguagens – pintura como poesia e vice-versa. A modernidade inaugurada no século XX diz respeito a outro aspecto de inter-relação entre artes no seu uso moderno dos termos e em suas práticas artísticas. (PRAZ, 1982)

Este tratamento de Praz não deixa de lembrar a categorização inaugural de Lessing (artes e estéticas temporais e espaciais) e o modo como esta caracterização separatista acaba por gerar um efeito de comunicação por um princípio e fundamento antitético. Os acontecimentos artísticos inaugurados nas vanguardas e seguidos na esteira do conceitualismo artístico refletem um princípio de antiestesia e de “antiação” artística específica. (LESSING, 1998)

O princípio antiartístico e antiestético que se desdobra da tradição vanguardista do século XX e vai configurar as vertentes modernas experimentalistas e pós-modernistas norte-americanas e europeias, as formas da arte conceitual, da *arte povera* e de uma concepção *duchampiana* do contemporâneo culminam num quadro sintético (com base em PRAZ, 1982):

Acionismo de negação	Melancolia da negatividade, do vazio
Dadaísmo	A pintura de Mark Rothko e o campo da pintura abstração (abstração pictórica)
Modernismo em arquitetura – le Corbusier	A literatura de Kafka
Novo romance francês, o anti-romance (matrizes na obra de Gustave Flaubert)	O cinema de Antonioni
Cinema da nouvelle vague	O teatro de Beckett; o teatro do absurdo e do nada – Ionesco, Adamov, Beckett

Quadro 1.

**Quadro sintético dos desdobramentos das correntes da arte moderna em Mario Praz.**

Observa-se que o autor ultrapassa o chamado período histórico do modernismo para refletir sobre a modernidade lançada na contemporaneidade artística. Ele revela que o comungável entre as artes não diz respeito ao problema específico das linguagens e suas fronteiras. Para ele, a interpenetração moderno-contemporânea pode ser caracterizada pela negatividade contida no projeto de cada linguagem, na derrisão da linguagem como riso alegre e paródico e riso causa de escarnecimento e na autodestruição das linguagens, na forma de não ação e silenciamento, o que determina um conjunto de poéticas melancólicas modernas (algumas delas vizinhas do romantismo). Há uma negação da arte na antiarte, como nas formas poéticas visuais e escritas do dadaísmo, bem como uma negatividade deste vazio – a dimensão silenciosa tão bem pontuada por Susan Sontag em seu ensaio acerca da estética do silêncio (cujas obras paradigmáticas estão em Cage e em Beckett). (PRAZ, 1982; SONTAG, 1987)

Como investigador das linguagens, o que unifica esta relação interartística e a interpenetração temporal é uma desordem do tempo (já enunciada em Walter Benjamin), marcando uma presença espacial do tempo, o tempo especializado e personificado nos diversos planos das obras – seja como linguagem, como forma narrativa, como imagem-som-corpo e sinestésias (sensações ligadas e ou entrecruzadas através da organização perceptual e da aparição destas no plano de linguagem, resultando em combinatórias e permutações sensório-perceptuais-motoras).

Um princípio possível de ser pensado seria o do funcionamento estereoscópico das relações interartísticas. Não basta ressaltar a irmandade entre as artes. É preciso demonstrar que estas se encontram atualmente como um projeto de derrubada de suas fronteiras, de ultrapassagem e que, nos contínuos movimentos dos pontos de vista – e, portanto, da concepção de uma linguagem – é que se encontra uma nova poética.

E por isso que é de suma importância esta justaposição e ou sobreposição compositiva que não mais define o campo de uma linguagem, mas promove um tipo de percepção deslocada – míope ou hipermetrope, como afirmado acima. É por isso tal importância dada ao Tempo ou às temporalidades. Não é mais de um tempo que escoo do passado rumo ao futuro que se fala, atravessando o presente. Mas a temporalidade e a espacialização do tempo revelam a concentração e a contração do temporal e do senso histórico na unidade contemporânea do artista.

O procedimento efetivo consiste em intercalar realidades temporais distintas. Estas podem estar justapostas ou sobrepostas, criando um quebra-cabeça, uma *collage*, um palimpsesto, deveras insistindo na multiplicidade do próprio tempo, no desaparecimento de uma linguagem no seu prolongamento temporal.

Há uma importante tendência a sobrepujar a experiência artística neste momento, carregando-a de todas as marcas de todos os tempos, uma espécie de palimpsesto ou uma forma da desordem do tempo linear revelando as relações entre a urgência do presente e as diferentes formações arcaizantes.

Por sua vez, esta densidade e valoração intensiva dos aspectos temporais acabam se revelando na forma de um movimento da repetição. Este tempo que contrai e atualiza as formas do passado na urgência e na velocidade do presente rumo ao futuro é, ao mesmo tempo, um tempo que se mostra como a repetição diferida do passado, através dos rearranjos mais diversos que o passado opera no presente.

Isto recria quatro conjuntos temporais que são também, por sua vez, formas da linguagem: o anacronismo, o palimpsesto, a montagem e o método construtivo ideogramático.

Se as fronteiras caem entre as linguagens, nem por isso tudo se desloca ou se prolonga para uma antiarte e nisso uma nova concepção aberta de arte.

Há, por um lado, esta devoção pela arte (o sublime, o transcendental, os estados da melancolia). Mas, por outro, na perspectiva da primazia do discurso, a arte é uma das formas discursivas da ilusão e tudo dela é passível de absorção para alguém ou além do seu contexto particular. Não apenas são atravessadas as fronteiras entre as linguagens; ocorre também uma proliferação de princípios artísticos no contexto cultural amplo – para Dorfles esta é a fonte do *kitsch* (DORFLES, 1973; MOLES, 1994) e para Adorno isto é a própria

definição de indústria da cultura (ADORNO, 1971, 1985, 2002). Em Dorflès e Moles se trata da produção generalizada de um não sentido, na medida mesma em que ocorre uma culturalização das artes e sua forma-linguagem passa a exigir mais princípios comunicativos e produção compartilhada de significados e não o que era o alvo justo do moderno, a produção de sentido sem significação estável.

Em ambos, o que se pode ressaltar é que princípios comunicativos e uma possível sociedade da cultura da informação passam a ser preponderantes e, nestes termos, afetar o domínio artístico propriamente dito.

Todos os aspectos aqui enunciados são convidativos por si só ao debate e especialmente ao debate que nos traz aqui, o das relações entre as artes e, neste caso em particular, entre literatura e dança.

Em linhas gerais, o que possuímos desta conjugação clássica de leitura é que a sinalização tempo-espacial provocada pelo moderno constitui duas grandes vias que se desdobram em mais duas, tendo, portanto, quatro possíveis caminhos de observação dos fenômenos artísticos contemporâneos.

De um lado, a via experimental, se vê duchampiana e, posteriormente, novamente kantiana (DE DUVE, 1998), pois o riso alegre acompanha o escárnio e a indiferença e a melancolia do vazio, causando um estado de sublime. De outro, a proliferação colagística se desdobra nas fontes da cultura industrial – *pop culture* – e da cultura *kitsch* – absorção da alta cultura em formas extravagantes e distorcidas, barroquismos, neobarroco, efeito egípcio. (PERNIOLA, 2009)

Os procedimentos da montagem temporal e as estéticas daí decorrentes deveriam ser adequados à compreensão das relações entre literatura e dança, ambas envoltas num debate estético e artístico atual.

## **2. A abordagem da escritura em Dolores PONCE e o alfabeto do movimento de Ann Hutchinson**

Há outra sugestão que nos parece ser bastante operacional na leitura das relações entre linguagens, tais como a dança e a literatura. Dolores Ponce identifica duas grandes vertentes de abordagem destas questões de comunicação entre as linguagens literárias e da dança: o caráter simbólico na arte e o caráter técnico. (ISLAS, 2001)

A dança como arte paradigmática (LANGER) é a configuração de substância imaterial no mundo material, da expressão de sentimentos irrepresentáveis na forma

enigmática do símbolo. Dito isto, as demais artes deveriam seguir em graus menores este potencial de representar o irrepresentável.

Voltando a Dorflès, acima citado, este considera a relevância dos aspectos simbólicos, mas ressalta mais ainda o caráter relacional entre meio expressivo e meio técnico/midiático/tecnológico. O que é passível de ser observado na obra indicada de PRAZ, cuja premissa para o estudo e o acontecimento das relações entre as artes é justamente não apenas as condições de comparação entre linguagens, mas de critérios que dependem das relações entre o que se quer expressar e os meios técnicos utilizados para alcançar uma expressividade. (PRAZ, 1982)

Nos termos de Dorflès, em Ponce, uma arte consiste na presença de meios ou materiais expressivos primários explorados em conjugação com as condições de formação e evolução de uma técnica, o que determina, não só em Dorflès, mas também em Praz, que em dança este elemento primário seja o corpo, e em literatura este elemento primário sejam as letras. (PONCE, 2010)

Em Ponce, o elemento que permite a correlação entre as artes encontra-se no termo escritura, como o sistema gráfico de notação existente em toda e qualquer linguagem, intervindo diretamente sobre o elemento primário e constituindo um primeiro e comum sistema técnico. Partindo desta perspectiva, a autora desenvolve, segundo o sistema de Ann Hutchinson, um sistema relacional entre dança e escritura. O sistema é composto de formas relacionais correlatas a elementos que integram a constituição das linguagens propriamente ditas.

Num quadro, podemos afirmar que determinados graus e formas de relacionamento são identificados a determinadas etapas que vão dos aspectos processuais criativos aos sistemas de dança (ensino, pesquisa, crítica e sistemas de notação).

RELAÇÃO – GRAUS E ASPECTOS	AÇÃO – TERMOS	APROXIMAR- SE E DISTANCIAR- SE	VIZINHANÇA	TOQUE	CHEGADA	SUJEIÇÃO
1. Aspecto processual da criação		X				
2. Aproximação entre as linguagens de dança e literatura			X			
3. Sistema de ensino				X		
4. Sistema de investigação e crítica					X	
5. Sistema de notação						X

**Quadro 2.**

**Quadro Hutchinson / Ponce: relações entre ação e graus e aspectos dos sistemas artísticos. (criação do autor do artigo)**

Este rico sistema de correlações entre ações e relações no interior dos sistemas artísticos demonstra como literatura e dança se encontram em diferentes pontos dos seus processos investigativos de criação e dos sistemas de institucionalização e de legitimação. No que tange à criação, a investigadora apresenta em polaridades opostas os processos de Pina Bausch e de Gelsey Kirkland.



**Figura 1.**

Pina Bausch. Fotografia de site. Disponível em:  
<<https://industriasculturais.files.wordpress.com/2009/07/recorte5.jpg>>.

Ambas as criadoras investem numa metodologia de perguntas e sistemas de notas, mas divergem nos modos de usar. Em Bausch, não há um sistema, mas um extenso (e infinito) universo de notas que se combinam horizontalmente, destinadas ao deslizamento semântico e do sentido, potencializados em elementos de caráter imagético. São imagens-síntese que estruturam esta poética, configurando um tipo de narrativa fragmentária e altamente visual. O objetivo não é constituir um sistema de notação (coreográfica), mas reconduzir a coreografia ao campo acontecimental. Este mecanismo está diretamente relacionado ao princípio da repetição comentado acima, de uma repetição diferida.



**Figura 2.**

**Gelsey Kirkland. Fotografia de site.**

Disponível em: <<https://ksr-ugc.imgix.net/projects/1695127/photo-original.jpg?v=1427243840&w=1536&h=1152&fit=crop&auto=format&q=92&s=4bf014ddd19bae7c311787218a84>>.

Em Kirkland, o objetivo é tecer uma linha de continuidade narrativa. O sistema de perguntas e notas desenvolvidas pela bailarina, nas mais variadas funções que exerce, permite a criação de elementos compositivos que penetram em sistemas já existentes. É assim que a criadora faz da sua atividade um jogo propriamente hermenêutico no qual interpreta os sistemas em conjunto e separadamente (música, libreto, coreografia, corpo dos bailarinos, etc.) propiciando um diálogo e a promoção de contranarrativas, paráfrases, jogos citacionais, no interior de uma narrativa previamente existente.

Na constituição dos grandes sistemas de institucionalização e legitimação da dança, a autora reconhece a reciprocidade entre as duas linguagens e demonstra historicamente como estas relações ocorrem. Para ela, tanto a história da dança quanto a história da literatura são lugares passíveis de identificar trânsitos entre as matérias e materialidades de

corpo e letra, entre as estruturas literárias e as estruturas dancísticas. Neste item ressalta na história ocidental o desenvolvimento da dramaturgia literária (os princípios dramáticos da ação cênica) constituindo um movimento de contar a própria história da dança através dos recursos a maior ou menor aproximação ao *corpus* dramático.

Disso ela retira três grandes mecanismos de instituição e legitimação: o ensino; a investigação e a crítica; e o sistema de notação. Nos três ela reconhece e aponta para o vasto domínio das relações entre a dança e a literatura ou entre a literatura e as demais linguagens.

No sistema pedagógico, Ponce aponta para a conexão entre ensino, linguagens e performance. No sistema da investigação e da crítica, revela o lugar da dança, ela mesma, como uma escritura. Há uma (re)construção do objeto da dança como objeto da escritura, textualização, procedimento retórico, conceituação. O objeto dança é investigado em sua linguagem extracotidiana através de uma camada sobreposta de linguagem conceitual.

Ao fim, identifica os grandes sistemas de notação em dança, não a integração da dança noutro sistema de escritura, mas a criação de uma escritura própria a esta linguagem.

Afirma Dorflès que ‘música, arquitectura y danza son las tres artes que se diferencian de las otras por su posibilidad de ‘visión indirecta’, evocada sólo por medios mecánicos y convencionales de notación’. Esto que él llama ‘visión indirecta’ es posible porque los signos de la notación buscan abarcar-sujetar los movimientos. Y en la sujeción se juega la identidad (y, por lo tanto, la preservación: detener) de la danza, aunque es claro que la notación no es la danza. (PONCE, 2010, p. 40).

Mais uma vez, o sistema de notação se encontra e confronta com princípios de performance, que podem implicar a execução técnica num meio expressivo, seja a palavra, seja o corpo; mas, em se tratando de linguagem ela própria expressiva, indicando a singularização no processo executivo, o que nos faz voltar à ideia apresentada por Praz, do *ductus*, da caligrafia do artista em face de uma obra e o sistema no qual ela se encontra. (PRAZ, 1982).

Na última parte deste artigo, o alvo será justamente esta reflexão acerca dos aspectos performáticos e performativos. Vamos tomá-los de volta e discutir algumas das suas possíveis contribuições no campo dos estudos das relações entre as artes.

### 3. Teorias da performance, alguns aspectos.

Nos pontos anteriores vimos, por duas vezes, o encontro da investigação das relações entre as artes com as teorias da performance. No primeiro deles, a questão encontra-se diretamente associada ao campo do ensino de artes e do ensino que conecta linguagem do movimento e linguagem verbal. A agenda desenvolvida e comentada demonstra que há uma conexão pedagógica ressaltada pelos aspectos performativos contidos na própria língua e nas formas de transição de metáforas de dança para o ensino da escrita e vice-versa. Ainda se observa a relevância da compreensão da performance como experiência oral-corporal de leitura de textos, envolvendo voz, movimento, posição do corpo no espaço e desenvolvimento de um conjunto de sensações-percepções durante o ato da leitura no tempo-espaço.

No segundo aspecto, referente aos sistemas de notação em dança, a performance ocorre em dois momentos. No primeiro momento, corresponde à execução técnica, no sentido usual do termo, desempenho. No segundo, implica num procedimento de leitura e interpretação com a produção de uma textualização singular, ou seja, a incorporação da expressividade na linguagem expressiva, numa duplicação da expressão. Neste domínio, temos a performance como domínio sígnico autonomizado, mas nem por isso desvinculado de outros sistemas de escritura. Se sistemas de escritura – como o da partitura musical, das coreografias e dos projetos arquitetônicos – podem ser autonomizados e lidos em si e por si, independentes do contexto de interpretação (ou seja, o campo de ressemantização, a situação do leitor), cabe refletir sobre o contexto da execução, o *locus* quando e no qual ocorre o evento – o acontecimento.

Portanto, a questão não é apenas da incorporação de uma exegese dos sistemas de notação, de um sistema hermenêutico de leitura das obras, levando em conta as diferentes camadas narrativas, por exemplo. É preciso incorporar o acontecimental, o que se localiza neste lugar da performance, da ação.

Nestes termos, a teoria da performance permite um encontro entre as artes, no sentido que exige uma presença (estar presente e fazer presentificar), um ato, um acontecimento, uma co-presença num contexto determinado (um estar num aqui e agora simultânea e instantaneamente ao ocorrido) e uma escuta, na qual a existência da mensagem poética se instala no plano do vivido, instalando processos abertos de recepção e de nova atuação (ação comunicativa em sua duplicidade).

Mas a perspectiva performativa apontada pelo campo da *Performance Studies* (e da *Dance Studies*) se transforma no campo minado de configuração de uma ferramenta de análise que, ao ressaltar o corpo em sua discursividade, retira a centralidade do corpo

excepcional do próprio campo de pesquisa. A epistemologia que funda este campo dissende da perspectiva que opera na antropologia teatral que mantém a centralidade da materialidade do corpo nas artes do corpo e da cena, mas garante a manutenção de uma distinção do corpo performático cotidiano e as técnicas corporais de instalação e promoção do corpo extracotidiano, pela via da articulação entre técnica e meios expressivos. Eis a grande divergência entre as abordagens que mantêm a distinção entre arte e cultura, entre performance arte e performance cultural. A performance na forma de linguagem artística tem como alvo a investigação e a transformação do uso culturalmente situado do corpo, a partir do reconhecimento do dispêndio de energia no e do campo acontecimental.

Nestes termos, um tratamento destes temas deveria observar questões pontuadas por Lessing, Praz, Ponce, dentre os outros autores aqui citados. Tal como no discurso das “fronteiras das artes”, a performance aparece como forma discursiva sobre e na temporalidade, num condicionamento da espacialidade (a presença como artífice do aspecto mortífero e mortal da performance e da existência humana; a presença como categoria que incide diretamente como signo paradoxal da perecebibilidade).

Surge uma agenda de questões: O que se pode observar do corpo e da letra a partir da teoria da performance? Não seria a escrita automática uma forma performativa? Diante da exigência da presença, haveria um outro recurso capaz de forjar uma operação espetacular e mimética, como nas formas dancísticas e nas formas narrativas?

Luiz Fernando Ramos, ao se enfrentar com esta temática, aponta para um aspecto deveras interessante da instalação deste campo de aproximação das artes a partir de um novo princípio paradigmático. Para ele, a performance e a performatividade no campo artístico visam atingir o núcleo do pensamento dramático, tanto para a literatura dramática como para a cena e a encenação. Por este princípio, a arte se aproxima de uma longa jornada etnográfica (o artista como etnógrafo, de Hal FOSTER) ou nas formas de uma experiência comunicativa (a estética relacional de Nicholas BOURRIAUD).

Para Ramos, a operação mimética é a efetiva resposta a este desejo estridente do real imediato, tal como num “deserto do Real” (no sentido LACAN/ZIZEK). É da mimese que se constituem os procedimentos propriamente poéticos. Além dos diversos exemplos pontuados, o de Stephen Haliweel me parece de suma importância para os objetos e objetivos deste artigo.

Haliweel, nos estudos da poética da Antiguidade clássica, ressalta o modo como a poética permite, no interior dela mesma, a ultrapassagem das memórias de natureza exclusivamente particular, fazendo do artifício e da operação mimética o lugar propício para uma atualização do passado no presente, não como lembrança e confirmação dos estados do vivido (atualização da memória e perspectiva etnográfica de abordar a subjetividade), mas como expressão dramática, operadora, pela via da ficcionalidade de

uma transformação, na repetição diferida, fazendo da história vivida um objeto expressivo. A arte é um meio expressivo para a remissão do fardo da subjetividade, da história real, dos acontecimentos, da história pessoal. A função narrativa literária opera no registro das artes do corpo e da dança para promover uma intensificação da experiência vivida e sua transformação – pela via estética e dramática.

Nestes termos, a vida individual, em sua imediatez em sua realidade, é suplantada na forma de uma dramaturgia que ressalta as diferenças entre as vidas e os planos do vivido. Numa literatura e numa dança de *collage*, as ações autobiográficas – a vida do indivíduo – são ultrapassadas pela potência das diferenças. O que se revela, para além da constituição de uma persona e de uma personagem no campo narrativo é um procedimento pontuado por Haliweel como sendo o de tornar-se objeto de auto-investigação, objeto da narração e audiência, simultaneamente. Da literatura clássica do mundo grego a Pina Bausch, o exigido é a revelação da intimidade com o que ocorre na subjetividade dos envolvidos.

A vida comum se apresenta, o passado se apresenta, a memória se apresenta, tudo residualmente. Tudo isto sob a forma da materialidade do corpo (na memória dos corpos dos bailarinos de Bausch, por exemplo) e sob a forma da materialidade da letra. O papel do canto como literatura (narração) e performance (corporal) não é apenas o do arranjo e atualização de um vivido. O canto é uma zona de confluência entre a imediatez e a mediação, pela via da ficção. Na obra mais afim ao universo do real, a ficção é convocada como operador mimético não para revelar o real, mas para fazer falar o verdadeiro.

## Conclusão

Para finalizar, relações entre linguagens – tais como a dança e a literatura – permitem a observância de implicações de diferentes ordenações.

Assim como aponta praz, em outras culturas e temporalidades, a produção artística produz um conjunto de ficções que podem ser interpretados como sendo fantasmagorias de uma época e de um contexto determinado. Estes fantasmas gerados no núcleo da ordem fictícia se revelam legíveis, visíveis, audíveis e encarnáveis, em outras configurações intelectuais e culturais existentes, em seus esforços de tradução.

Na atualidade, as investigações das artes do corpo e do desejo de real convocado pela presença do corpo na ordem da ficção ganham oposição e, ao mesmo tempo, correspondência, nas demais linguagens artísticas.

Se há alguma possibilidade de pensar a dimensão ontológica do que seja a arte, ela deverá abordar não apenas as inter-relações entre linguagens e mídias, mas também focar a perspectiva de tratamento de que a arte literária ou a arte da dança são ambas ações nas quais um conteúdo é apresentado num meio expressivo, com linguagem expressiva, fazendo referência a uma determinada constituição técnica.

## Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. A indústria cultural. In: COHN, G. (Org). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Cia Editora Nacional/Editora Universidade de São Paulo, 1971.

DAWSEY, John Coward. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Revista Campos*, v. 7, p. 17-25, 2006. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/campos/article/viewFile/7322/5249>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

DORFLES, Gillo. *El Kitsch*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973.

DE DUVE, Thierry. 1998. *Kant depois de Duchamp*. In: *Revista do Mestrado em História da Arte da EBA*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1998, 2º semestre. p. 125-152. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Kant-depois-de-Duchamp-Thierry-De-Duve.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

HALIWEEL, Stephen. Odisseu: A solicitação e a necessidade do canto. In: *Anais De Filosofia Clássica*, v. 3, n. 5, 2009. ISSN 1982-5323. Disponível em: <<http://afc.ifcs.ufrj.br/2009/HALLIWELL%20traduzido.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2016.

HUTCHINSON Guest, Ann. ¿Cómo se describe el movimiento? (1984) in: ISLAS, Hilda (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Ciudad del Mexico: INBA-CONACULTA (Conjunciones), 2001. P. 354-361.

LANGER, Susan. La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza. In: ISLAS, Hilda (comp.) *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. Ciudad del Mexico,

INBA-CONACULTA (Conjunciones), 2001. p. 283-291.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laoconte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. 4. ed. São Paulo, Perspectiva, 1994.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

PONCE, Dolores. *Danza y Literatura, ¿que relación?* Ciudad del Mexico: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1982.

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In: \_\_\_\_\_. *A vontade radical: estilos*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 11-40.

DANTAS, Danilo Fraga. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: Intercom – Sociedade Brasileira De Estudos Interdisciplinares Da Comunicação, *Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, XXVIII, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Sites consultados

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

GELSEY KIRKLAND ACADEMY OF BALLET. Disponível em: <<http://gelseykirklacademyofclassicalballet.org/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

GELSEY KIRKLAND BIOGRAPHY. Disponível em: <<http://www.biography.com/people/gelsey-kirkland-9365803>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

**MÁRCIO PIZARRO NORONHA**

Doutor em Antropologia pela Universidade de São Paulo (USP). Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS). Docente da Universidade Federal de Goiás (UFG). Professor e pesquisador do PPG História (M/D) - UFG. Líder do GP CNPq Interartes Processos e Sistemas Interartísticos e Estudos de Performance e Vice-Líder do GP CNPq Literatura e Cultura Contemporâneas. E-mail: pizarronoronha@gmail.com.