

O Tempo na Performance e no Drama

Marianna Francisca Martins Monteiro ¹

Nesse artigo a idéia do tempo como um elemento comum a diferentes linguagens artísticas, em especial à performance e ao drama, é colocada em cheque. No lugar, entram em foco temporalidades variáveis e moventes. O teatro, as manifestações performáticas na arte contemporânea, os rituais da cultura popular, são colocados lado a lado como instauradores de temporalidades próprias, de acordo com a produção do sentido para e na experiência social. **Palavras-chave:** performance, drama, tempo, experiência, expressão.

Nas artes da performance, como na obra de arte de uma maneira geral, a predominância da dimensão sensível remete-nos necessariamente a parâmetros espaço-temporais. Na pintura, na escultura, na arquitetura, a dimensão espacial é predominante, enquanto que na música, na poesia, na literatura, no filme, no teatro e na performance, a dimensão temporal é que ganha relevância. Uma certa resposta dada à questão do “tempo” está sempre implícita nas criações e práticas de teatro e performance, caberia investigar a natureza dessas operações com o tempo, como se constituem e o que significam em cada contexto performativo.

A questão se torna mais complexa, todavia, se levarmos em consideração que a forma de operar a temporalidade, implica inevitavelmente num desenho específico da relação entre arte e vida. É a temporalidade da experiência, da memória, da tradição que então se antepõe. A festa, o ritual, o drama, a performance, o happening, o *work in progress* podem ser pensados no interior de um único contínuo, a partir das diversas facetas reveladas por esse desabrochar de jogos com o tempo.

Na performance o tempo presentificado constitui a modalidade básica, imprescindível? A presença do corpo é a marca distintiva do ato performático e teatral? A partir de ambientes virtuais e da transmissão de informações, a presença amplia-se e o presente fica perpassado por digitalizações que o constituem em ampla escala, em termos de redes. Seria pueril acreditar na possibilidade de uma presença unitária e orgânica que pudesse ignorar correntes de transmissão digitalizada. Estar é estar em toda parte ou não estar em parte alguma, tendencialmente.

À crise da representação se segue, portanto, a crise da presença, que se fragmenta e converte-se em ubiqüidade e controle. As performances que envolvem tele-presença agenciam os mesmo dispositivos e abordagens, voltados para a segurança. O circuito interno contra furto, o controle do fluxo de veículos, passagens, entradas e saídas controladas por comportas eletrônicas de imagem, são também unidades

¹ Marianna F. M. Monteiro é autora de *Noverre: Cartas sobre a Dança Natureza e Artificio no Balé de Ação*, publicado pela Edusp. É pesquisadora de performance, teatro e cultura popular e professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Participa do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama da Universidade de São Paulo.

presenciais, de articulação espaço-temporal. O presente performático talvez seja inseparável do controle e do esquadramento panóptico.

Há algo no tempo, no entanto, que é sempre instabilidade e incerteza, que o pensamento procura, sem conseguir, neutralizar. Qual o estatuto ontológico do tempo frente a variabilidade dos tempos vividos, experimentados? O tempo esteja ele onde estiver, seja ele o tempo da física, da sociologia, da história, do mito, da ação dramática, da performance, da profecia, do milênio, da festa, ele sempre traz a marca da instabilidade, porque é sujeito e objeto de infinitos recortes. Um tempo produzido, mas sobretudo que se auto produz, um tempo transformado em devir, que deixa de ser substantivo, adjetiva-se como temporalidade, faz-se ação. O tempo não pode ser considerado um elemento ou um fator nas linguagens artísticas, muito menos na performance, pois é a performatividade em toda sua multiplicidade de formas que o institui, é a experiência que o funda. Por isso, pensar o tempo é colocar os limites entre cultura e natureza, sujeito e objeto, sob suspeita, é abalar a estabilidade do pensamento segmentado. O tempo só pode ser unitário e homogêneo quando assim, hipoteticamente, um sujeito instável o postule, estrategicamente.

Sentido, experiência e drama social

Todo ato humano está impregnado de sentido. Difícil de ser apreendido, ambíguo por natureza, o sentido se forma quando se une o que a cultura cristalizou do passado com o que se sente, se aspira, ou se pensa sobre a vida presente. A construção do sentido envolve sempre a vivência de uma temporalidade, a conexão entre um passado e um presente.

A fricção entre o peso da tradição e as vicissitudes do presente é potencialmente dramática, alerta Victor Turner numa observação relevante que aponta para uma dramaticidade além de qualquer fronteira entre o teatro e a vida, além da distinção entre drama social e drama estético, entre ritual e teatro, entre tempo mítico e tempo histórico. Uma dramaticidade imanente e inerente à vida social. A Tragédia é uma forma dramática que tematiza o confronto agudo entre essas duas instâncias: a tradição e o presente. O auto-sacrifício em nome de um ideal, como forma de fé na autoridade do passado, é matéria prima tanto do Drama Social quanto do Drama Teatral (Turner, 1986: 33).

Se o antropólogo Arnold Van Gennep identificava nos ritos de iniciação três momentos: a separação (do cotidiano, dos parentes, das antigas condições de vida, por exemplo); o límen (período onde o neófito, o iniciado, fica em suspenso, já não se integra nos antigos papéis sociais, e ainda não incorporou uma nova condição) e, finalmente, a reintegração (Gennep, 1992), Turner percebe nos momentos de crise política um processo similar que ele, no entanto, concebe com 4 fases: a crise, a intensificação da crise, a ação reparadora, a reintegração ou, quando essa é impossível, a ruptura definitiva. (Turner, 1975: 38-42)

Aquilo que havia sido pensado pontualmente para determinados rituais, surge como um padrão recorrente na vida social, através do conceito amplo de drama social. Momentos em que as sociedades se recriam e produzem algo novo. Turner articula o drama social ao ritual e a criação artística pois observa que, no momento de “reparação da crise”, os rituais, as danças, as representações dramáticas são fundamentais. Reflexão da sociedade sobre si mesma, momento de reorganização e reafirmação da vida simbólica.

A princípio apenas como uma metáfora, o drama teatral serve para explicar o drama social, a seguir, o próprio estudo dos padrões de conflito, crises, restaurações do *status quo*, transformação do *status quo*, vão revelar fases do processo que se caracterizam por intensa mobilização simbólica, onde os elementos da tradição são postos em contato com o tempo presente no ritual reparador ou transformador. Nesse instante o drama social e o drama estético assumem o mesmo estatuto, é o momento em que os símbolos viram ação, tornam-se eficazes².

Dessa forma, a sociedade é pensada a partir de seus momentos de crise, do ponto de vista da anti-estrutura e dos esforços que faz para recompor sua estrutura. A anti-estrutura não é uma categoria negativa, ao contrario seus componentes básicos a liminalidade³ e a *communitas*⁴ são produtores, criadores das metáforas gerativas, que garantem o material com o qual será tecida a estrutura social. Essas metáforas de base são símbolos multivocais que ressoam através de uma gama variada de sentidos. A criação social e a criação estética, alimentam-se das mesmas dinâmicas sociais. O pulsar da estrutura e da anti-estrutura tem como resultante a experimentação dramática, o que dá ao teatro seu viés político evidente, como atesta a clássica especulação sobre a conveniência do teatro nas repúblicas, que de Platão à filosofia Ilustrada ocupou parte do debate filosófico.

Dimensão Estética

Tanto o drama estético quanto o drama social que o abrange possuem uma temporalidade. Eu diria que no drama estético e no ritual entra em ação uma manipulação consciente do tempo. Se o mundo é um teatro, a vida encenação, a performance é necessariamente meta-teatro, ou como diz Turner, um espelho mágico da vida social. (Turner, 1987: 76) Espelho mágico porque retorna uma imagem trabalhada e unificada pela experiência, no interior de agenciamentos metafísicos, religiosos, políticos, estéticos e afetivos. O tempo, nesse meta-teatro, enquanto expressão da experiência, é objeto de considerações explícitas.

Antropologia da performance enquanto antropologia da experiência, parte da distinção feita pelo filósofo norte americano John Dewey entre experiência de “uma experiência”. A primeira uma mera aceitação passiva dos acontecimentos e a segunda, como uma pedra no Jardim de areia Zen, que se destaca na placidez do passar das horas e dos anos e forma o que Wilhelm Dilthey chamou de estrutura da experiência. Sendo a experiência estruturada, ela tem um início que é iniciação e um fim que é consumação. Não se trata de um corte aleatório na seqüência dos acontecimentos. (Turner, 1986: 35)

² Esse assunto terá ressonância na discussão posterior proposta por Richard Schechner a respeito da eficácia e do entretenimento, respectivamente no ritual e no teatro.

³ A liminaridade é a condição de certas pessoas de escaparem a rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam nem aqui nem lá estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, pelas convenções e cerimoniais. Seus atributos ambíguos e indeterminados exprimem-se por uma rica variedade de símbolos [...] (Turner, 1974: 117)

⁴ “Communitas” para Turner é o modelo da sociedade considerada como um “comitatus” não-estruturado ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado [...] ele vai se referir a natureza espontânea imediata, concreta da “communitas” por oposição à natureza governada por normas, abstrata, institucionalizada da estrutura social. Contudo “communitas” só se torna evidente e acessível, por sua justaposição a aspectos da estrutura social ou pela hibridização com esta. Assim como na psicologia da gestalt a figura e o fundo são mutuamente determinantes. (Idem: 118 e 154)

Na constituição desse conceito de experiência, está em jogo a possibilidade de se trazer para o campo da antropologia a relação entre expressão e a ação, o que se faz a partir da instauração voluntária de temporalidades. Em pleno processo de montagem de *Na Selva da Cidade* de Bertolt Brecht, Zé Celso, por exemplo, desabafava:

Aos sábados e domingos vou ter que fazer dois espetáculos no mesmo dia, de uma peça que devia ser levada em capítulos por uma semana inteira. A peça não cabe nos horários que a estrutura do teatro concedeu para o que se chama “peça de teatro” [...] Mas eu topei as regras do jogo da convenção teatral, quero a subvenção, e ainda preciso do público que suporta somente três horas do que chamam cultura. Vou ter que castrar o touro. (Staal, 1998: 139)

O teatro e as performances estéticas de uma maneira geral têm na abordagem do tempo uma de suas dimensões centrais e é notável o caráter recorrente de alguns recursos de manipulação expressiva do tempo. A quebra do tempo imposto pela ação utilitária, pragmática, através de tempos acelerados ou ralentados. Vetores que se definem e estabelecem novos patamares de unificação de linguagem: efeito de desaceleração/aceleração (técnicas de câmera lenta), decupagem do movimento do ator, isolamento, repetição. O que torna a manipulação do tempo significativa na ação performática é sua permanente tensão em relação à representatividade, paradoxalmente o questionamento da função mimética.

Quando se sai da ação coreografada ou teatralmente marcada para o domínio do aqui agora do improvisado, inverte-se a linha de força do comportamento restaurado, não se trata de construir um “frame” a partir de uma visão pré-estabelecida do passado, trata-se de construir no aqui agora uma versão performática não representacional, uma pré-expressão.

A expressão da experiência, o emparelhamento do drama estético e do drama social vão sendo negociados a partir das coordenadas oferecidas por contextos específicos de comunicação e linguagem, por meio de agenciamentos específicos, que vão das teatralidades da cultura popular ao drama, ao teatro épico, para irromperem nas propostas das vanguardas e pós-vanguardas, dos séculos XX e XXI.

No campo da cultura popular. Profundamente entrecortado por tensões políticas e étnicas, o Reinado de Congo com os cortejos que o acompanham a realeza negra nas tradições negro-católicas populares das irmandades, impõem sua temporalidade na festa colonial e negociam com outros segmentos da representação confrarial o uso do tempo no ritual. Os compromissos das irmandades negras no período colonial previam a articulação entre o reinado africano e a outras instâncias de poder da irmandade, no interior dos rituais e das festas. Havia no entanto grande preocupação quanto a forma como a articulação seria feita:

não serão obrigados os juízes, nem juizas de nossa Senhora, e mais santos a it buscá-los (O Rei Congo e a Rainha Conga) em sua casa... se entre todos houver boa união, os poderão ir buscar em sua casa, se quiserem, e acompanhá-los para a Igreja, mas de sorte que não sirva a tal acompanhamento de estorvo para as festas se fizerem as horas competentes, ainda que o rei e a rainha se não achem presentes na igreja, porque não parece justo estar a irmandade, o pároco e o povo esperando por eles até a hora que quiserem vir. (Aguiar, 1993: 218)

Nesse caso a disputa em torno da manipulação do tempo por uma representação política (no caso, teológica-política) transforma a subjuntividade da ação teatral (como se fosse um rei) na efetividade do aqui agora, sem que se negue o ato passado que originou a representatividade atual: o ato de eleição, do pacto ou da coroação desse Rei ou seja, a temporalidade intrínseca a qualquer representação, seja ela política ou teatral.

Nesse ponto de minha exposição devo esclarecer a legitimidade dessa pluralidade de sentidos atribuídos ao termo “performance”, pluralidade de apropriações do conceito em contextos diversos: nas artes plásticas, no teatro contemporâneo, na cultura e religiosidade popular, na política. O que torna, a meu ver, o conceito fecundo é justamente sua aplicação a campos, contextos e vivências artística específicas mas que compartilham um solo comum muito mais amplo, uma espécie de modo de operação dramático. Por mais que possa se dar intramuros, no interior de linguagens artísticas específicas, a reflexão sobre a performance é essencialmente interdisciplinar e implica no questionamento dos limites entre as artes, na aproximação entre arte e vida.

No caso do drama a questão da manipulação e formatação do tempo vai ser pensada em termos do que Aristóteles chamou unidade de tempo. Na Poética a referência à unidade de tempo aparece para distinguir a tragédia da epopéia:

difere a epopéia da tragédia porque a tragédia procura o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo. (Aristóteles: 1985: 73)

Mas é na exigência da unidade de ação que a questão da unidade de tempo está mais profundamente implicada :

o mito, porque é imitação de ações deve imitar as que sejam unas e completas e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. (Idem: 78)

A unidade de tempo corresponde a um fenômeno complexo no qual a obra dramática deve apresentar-se como uma seqüência de presentes absolutos. Como explica Peter Szondi:

sendo o drama sempre primário sua época é sempre o presente. O que não indica absolutamente que ele é estático, senão somente que há um tipo particular de decurso temporal no drama: o presente passa e se torna passado, mas enquanto tal já não está mais presente em cena. Ele passa produzindo uma mudança, nascendo um novo presente de sua antítese. O decurso temporal do drama é uma seqüência de presentes absolutos [...] a partir disso a exigência dramaturgica pela unidade de tempo é compreensível sob uma nova luz. A descontinuidade temporal das cenas vai contra o princípio da seqüência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. (Szondi, 2004: 32-33)

Aristóteles afirma a superioridade da poesia dramática sobre a épica exatamente porque a primeira institui uma unidade de tempo capaz de organizar forma e conteúdo em termos de uma única temporalidade. E mesmo assim uma certa tensão sempre fica subjacente entre um tempo ficcional e um tempo cênico, que reverbera nos interstícios entre o *performer* e o personagem, entre a cena e o texto.

Na poesia medieval, em sentido oposto, Zumthor vê as marcas de uma vocalidade e de uma oralidade que supõe a ação em presença, e o caráter efêmero de

tais expressões. Uma dimensão temporal que se estabelece, nesse caso, a partir da corporalidade. O caráter efêmero da arte dramática, da performance, da poesia oral, da música, da dança, está diretamente ligado ao fato de serem artes em presença e/ou laboratórios do aqui e agora.

À articulação das representações etno-políticas e religiosas no interior do tempo ritual, à instituição de unidades temporais dramáticas, tanto no drama antigo quanto no moderno e na poesia oral, se somam as infinitas manipulações do tempo na performance e na arte contemporânea de uma maneira geral.

Andy Warhol, faz um filme sobre o sono num mundo onde as pessoas tomam anfetamina, para ficar mais tempo acordadas pois não há tempo para o muito que querem fazer e *performar*. Todos “ligados”, o tempo todo, o sono se tornando uma performance obsoleta, essas observações motivaram Andy Warhol a filmar “Sleep”, a célebre obra minimalista que durante oito horas oferece ao espectador uma única cena de um homem dormindo⁵.

Bob Wilson em *Life of Joseph Stalin*: parece trabalhar nas antípodas do drama moderno descrito por Peter Szondi. Uma total ausência dessa dramaticidade do engendramento das cenas, característica da unidade de tempo e ação acima referidos. Segundo Teixeira Coelho, trabalha com um presente absoluto e único, nada parece acontecer em cena, embora tudo mude constantemente, minimamente. Ao descrever o Espetáculo, esse autor observa que

cada gesto é presentificado nos limites máximos de sua existência; é vivido até o ponto que a menor fração, além dele eliminaria o próprio gesto [...]. Não preciso lembrar-me de um momento da montagem para revivê-lo, para revivê-lo pela primeira vez: uma hora depois de iniciado, aquele momento ainda está presente à minha frente, e aquilo em que ele se apóia permanece em cena por duas, quatro, oito, doze horas [...]. Saio da sala à noite, ao final das primeiras quatro horas, e volto no terceiro dia para encontrar o mesmo tempo. (Coelho, 1983: 125)

O que Bob Wilson propõe seria uma vivência cênica, uma convivência cênica. Se o espetáculo *Life of Joseph Stalin* dura doze horas seguidas e o filme *Sleep* oito horas, com uma única cena, não é para desafiar o espectador, é porque essas temporalidades são necessárias a expressão contemporânea da experiência. O tempo como algo produzido, se instaura como uma modalidade eminentemente relacional. Tempo da liminaridade, tempo da ruptura, tempo do sagrado, tempo da festa, tempo do conflito, tempo dramático, o que define a temporalidade são os desejos desencadeados nas ações performativas, que elaboram recursos, técnicas, práticas, elementos, matérias, mitos, ritos, em meio a uma interdisciplinaridade híbrida e exploratória.

⁵ Conta-se que, com um público de quinhentas pessoas, a primeira projeção de *Sleep* começou às 6h45, sendo que o primeiro plano terminou após 45min: um close na barriga do homem, na sua respiração. As pessoas começaram a debandar após quinze minutos, inquietas. Na mudança de plano, da barriga para a cabeça do homem, alguns correram para a tela e em sua orelha gritaram: Levanta!

Referências Bibliográficas

- AGUIAR, Marcos Magalhães de. *Vila Rita dos Confrades. A sociabilidade confrarial entre negros e mulatos*. Dissertação de mestrado. Departamento de História da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP: São Paulo, 1993.
- ARISTÓTELES. *A Poética*. Porto Alegre: Global, 1966.
- COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GENNEP, Arnold Van. *Les rites de passages*. Paris: Picard, 1992.
- <<http://beebo.org/smackerels/sleep.html>> acessado em nov. 2006.
- MOSTAÇO, Edélcio. *Teatro e política: arena, oficina e opinião*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- STAAL, Ana Helena Camargo de. *José Celso Martinez Corrêa. Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno. (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- TURNER, W. Victor. *From ritual to theatre – The human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- TURNER, W. Victor. Dewey, Dilthey, and Drama: an Essay in the Anthropology of Experience In *The Anthropology of experience*. Chicago: University of Illinois Press, 1986.
- TURNER, W. Victor. *Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications 1987.
- TURNER, W. Victor. *Dramas, fields and metaphors – Symbolic action in human society*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1975.