

The logo consists of the letters 'VI5' in a white, bold, sans-serif font, set against a dark blue square background.

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB

V.9 n° 2 julho/dezembro 2010

Brasília

ISSN – 1518-5494

Dramaturgias

da Cena:

Tradições e Rupturas

vis

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB
V.9 nº 2 julho/dezembro 2010
Brasília
ISSN – 1518-5494

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor

José Geraldo de Sousa Júnior

Vice-Reitor

João Batista de Sousa

INSTITUTO DE ARTES

Diretora

Izabela Costa Brochado

Vice-Diretora

Nivalda Assunção

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Programa de Pós-Graduação em Arte

Coordenador

Nelson Maravalhas Jr.

REVISTA VIS

Editor

Nelson Maravalhas Jr.

Editor Convidado

Marcus Mota

Conselho Editorial

Jorge Coli (UNICAMP), Luis Sérgio Oliveira (UFF), Jorge Anthonio e Silva (UNISO), Nelson Maravalhas Jr. (UnB), Maria Beatriz Medeiros (UnB), Nivalda Assunção (UnB), Roberta Matsumoto (UnB) e Pedro Alvim (UnB)

Projeto Gráfico

Henrique Meuren

Capa

Henrique Meuren

Revisão

Marcus Mota

V822

VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte – V. 9
nº 2 julho/dezembro 2010, Brasília: Programa de Pós-Gradua-
ção em Arte, 2010
200 p.

Semestral
ISSN 151805494
1.Artes Visuais. 2.Arte Contemporânea. 3.Interdisciplinaridade.
4.Artes no Brasil. 5. Processos Artísticos.

CDU 7(05)

Programa de Pós-Graduação em Arte
Universidade de Brasília
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Prédio SG-I
Brasília-DF – 70910-900
Telefone: 55 (61) 3307 1173
Fax: 55 (61) 3274-5370
idapos@unb.br

• Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio sem a prévia autorização de seus autores.
• As imagens de documentação da Universidade de Brasília fazem parte do acervo do Cedoc-UnB.
• Disponível também em: <<http://www.vis.ida.unb.br/posgraduacao>>

SUMÁRIO

7	EDITORAL
11	The Music of the Muses Andrew Barker
21	Nos Passos de Homero: Performance como Argumento na Antiguidade Marcus Mota
59	The Enunciation of “Metra” in Ancient Hellenic TragedyCase in Point: Aischylos’ <i>Agamemnon</i> , ll. 40-46 Stelios Psaroudakēs
69	Platão Aprendiz do Teatro: A Construção Dramática da Filosofia Política de Platão Gabriele Cornelli
81	Filoctetes de Sófocles: O Espaço e o Labor Humano Fernando Brandão dos Santos
87	Transgression et «cruauté» dans le «cycle mythique» du dramaturge Nelson Rodrigues Catarina Sant’anna
107	O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea Stephan Baumgärtel
125	Um Fim para Finais: Fim de Partida, de Samuel Beckett S.E. Gontarski
137	As peças curtas de Samuel Beckett: Encenando Histórias em seus Limites Temporais Andrew V. McFeaters
147	O Melodrama Teatral Russo na Ótica Formalista Robson Corrêa de Camargo
157	A Interação como Campo de Significância na Arte Contemporânea Rita Gusmão
169	Self-listening Iain Mott

EDITORIAL

Este número é organizado em função de pesquisas de colaboradores nacionais e internacionais que frisam o diálogo entre contemporâneas formas de se discutir eventos performativos em sua diversidade de configuração e historicidade.

No primeiro bloco de textos, temos propostas de leituras e análises que retomam aspectos pouco debatidos sobre a tradição performativa ocidental. Longe de se considerar a Hélade como origem (modelar) de práticas expressivas, temos nos estudos aqui apresentados modos de se interrogar esse passado em sua complexa vigência: os textos de autores como Homero, Hesíodo, Sófocles e Platão, entre outros, manifestam possibilidades de enfrentarmos nossas estratégias interpretativas, as quais muitas vezes pouco levam em consideração seu horizonte e marcas performativos.

Ora, o empenho em tornar esses textos lugares de irrupção de práticas e experiências de uma cultura que se articulava por interações face a face nos proporciona tanto a revisão dessas estratégias quanto o questionamento de nossos conceitos de teatralidade, dramaturgia, entre outros. O encontro entre Estudos da Antiguidade e Estudos teatrais efetiva um grande intercampo de investigações que mutuamente se iluminam. Dado que grande parte da tradição ocidental pensou as artes da cena a partir de reapropriações da cultura clássica, a aplicação de pressupostos performativos a obras dessa cultura nos revela antinomias e estereótipos criados nos últimos séculos, fazendo com que o fardo da história, segundo expressão de H. White, não se torne mais uma vez impulso reativo para estéticas beligerantes agora recicladas do museu da modernidade.

Nesse sentido de questionamento das fontes a partir das fontes, temos o segundo bloco de ensaios desta revista, dedicado a temas e obras dos últimos cem anos. A reinvenção da tradição passa pela reinterpretação (e desconfiância) de nossa atualidade. Com temas relacionados à performance, melodrama, pós-modernidade, recepção, teatro e mito, Beckett e arte sonora, temos novos objetos e um pluralismo teórico no tratamento de dramaturgias ampliadas, críticas, exploratórias, conceptualizadoras.

Assim, visualizam-se nessa divisão em dois blocos os movimentos de consolidação dos estudos teatrais, segundo projeções realizadas por P. Pavis em 2001. Em artigo sobre a interdisciplinaridade determinante dos Estudos Teatrais, integrando contribuições das Ciências Sociais e dos Estudos Culturais, Pavis havia demarcado épocas ou momentos de formação e mudança de paradigmas epistemológicos a cada dez anos, como se segue:

“1958–1968: uma concepção bem logocêntrica a despeito da influência da dramaturgia de Brecht;

1968–1978: início da semiologia teatral; teoria do discurso teatral e intertextualidade;

1978–1988: práticas de significação, desconstrução e performance sob influência da teoria norte-americana pós-estruturalista; desde aí a ênfase no interartístico.

1988–1998: Antropologia teatral (influenciada por Schechner e Barba); performance e interculturalismo; sociologia do teatro (Shevtsova).

1998–2008: um prognóstico otimístico pode apontar para a re-historicização da pesquisa e prática; escritura e leitura de textos dramáticos a partir de nossa experiência de prática teatral.”

Do diagrama acima, vemos que agora, em 2010, parte das projeções se realizaram, com o incremento da historicidade das práticas e metodologias interpretativas, o que, sem dúvida alguma é um alvo observacional de muitos dos artigos aqui reunidos.

Contudo, a imprecisa determinação do que venha a ser essa “prática teatral” talvez melhor se compreenda pela hodierna insaciável demanda de publicações em torno de ‘processos criativos’.

De qualquer forma ao se aproximar o trabalho intelectual de orientações a partir de parâmetros da cena ou da materialidade dos eventos performativos, estabelece-se um ensaísmo que tan-

to inicia, retoma ou amplia processos criativos já realizados ou em construção. Será que “escrever sobre” já não seria uma possibilidade de encenação? E “o querer saber” desde si não postularia um desejo de “poder realizar”?

Embuídos dessa pregnância performática os ensaios aqui reunidos agora se oferecem aos seus leitores.

Laboratório de Dramaturgia e Imaginação Dramática (LADI) – UnB
Marcus Mota
Editor

The Music of the Muses

ANDREW BARKER *

Resumo

Neste artigo apresenta-se uma análise sobre as atribuições musicais dadas às musas. As divindades, além de associadas à inspiração dos poetas, possuem referências explícitas a atividades sonoras. Assim, em sua performance musical, as musas se convertem em modelo para práticas interartísticas posteriores.

Palavras-chave: Musas. Performance. Música.

Abstract

My focus in this paper is on the Muses. They are best known as the source of inspiration for human poets and musicians, who continued to call on them for help long after any real belief in their existence had died; but this is not a theme I shall address. I want to concentrate instead on their own musical activities.

Keywords: Muses. Performance. Music.

Only two of the major Greek goddesses have a special musical mythology of their own. One is Athena, who was associated with the invention of the pipes called auloi. The other is a complex figure formed from a combination of at least three strands of legend and cult which were originally distinct. From very early times she was known to the Greeks as the Mother of the Gods; later her identity became fused with that of the corn-goddess Demeter; and she was identified also (at least from the fifth century BC) with the Anatolian mother-goddess Cybele. All the other immortal females who have special niches in musical myth come lower in the hierarchy of divinities; the most important are the Muses, the Charites and the Nereids, but there are also large numbers of lesser nymphs, and several more sinister beings such as Sirens and Erinyes.

My focus in this paper is on the Muses. They are best known as the source of inspiration for human poets and musicians, who continued to call on them for help long after any real belief in their existence had died; but this is not a theme I shall address. I want to concentrate instead on their own musical activities. What kinds of musical skill did they display in their performances? What were the central characteristics of their music? Where and when they perform it? I shall be mainly concerned with the so-called "archaic" period of Greek civilization (roughly from the seventh century BC to the early fifth) which leads into the period we describe as "classical";

* Professor Andrew Baker é uma das maiores autoridades mundiais em música e cultura musical na Antiguidade. Ele trabalha no Instituto of Archeology and Antiquity na Universidade de Birmingham e é presidente da International Society for the Study of Greek and Roman Music (MOISA). Entre suas publicações temos *Greek Music Writings I e II* (Cambridge University Pres, 1989,2004) e *The Science of the Harmonics in Classical Greece* (Cambridge University Press, 2007).

and at the centre of all our discussions will be a well-known passage, dating from the seventh century, at the beginning of Hesiod's Theogony (lines 1-115).

Among the curious features of this introductory section of the Theogony is the fact that it seems to have at least three beginnings, at lines 1, 36 and 104, as if it had been put together from three separate "hymns to the Muses"; perhaps it was. If we consider first the question about where the Muses live and perform their music, the three parts seem to convey at least two different messages. In the first part they are the Muses "who possess the great and sacred mountain of Helikon"; they dance "on soft feet", *πόσσι ἀπαλοῖσιν* (which I think means "barefoot") around its streams and springs, and perform their lovely choral music, their *χόροι*, on its highest peak; at night they fly up from it, veiled in clouds, singing their beautiful songs; and it was on the lower slopes of Mount Helikon in Boeotia that they had their famous meeting with Hesiod the shepherd. The second and longest part tells, among other things, of their birth in the home of their mother, Mnemosyne (whose name means "Memory"); and this is not on Helikon or anywhere in Boeotia, but much further north, in Pieria, "a little way from the highest peak of snowy Olympus". That, we are now told, is where they have their homes and their *λιπαροὶ χόροι*, their "shining dance-grounds". (We can be sure that in this passage *χόροι* does not mean "dances" or "choruses", but "places for choral dancing and singing"; in the Iliad, similarly (18.590), we hear of the *χόρος* depicted by Hephaistos on the shield of Achilles, which is like the one built by Daedalus in Knossos for Ariadne, and in which young men and women perform their dances.)

We seem, then, to have here a fusion of two different traditions about the Muses' home. A little later the poet Mimnermus explained their coexistence by postulating two groups of Muses, an older group of three whose father was Ouranos, and the younger, more familiar troupe of nine whose father was Zeus. Others asserted that the Pierian nine were not goddesses at all, but the beautiful daughters of a Macedonian man called Pieros (see Pausanias IX.29.1-5). At any rate, one tradition known to Hesiod placed them in the north, where they are linked to the legend of Orpheus, and the other on Mount Helikon; and they had cult centres in many other places too. We may guess that myths about musical goddesses arose in several parts of the Greek world and were gradually brought together; just as is the case with many other deities. But I shall not speculate about that. What I want to emphasise is something they have in common, that this idealised company of singers and dancers is always placed outside the civilised world, in the wild places on mountains, among the rocky peaks and streams and forests. As we shall see later, they sometimes sing in the palace of the gods on Olympus, and in the human world their sanctuaries were often close to cities or even inside them; but their imagined lives are not centred on the cities like those of the Olympians and some minor divinities, nor on the cultivated farmlands, and their homes are not in temples or houses or palaces. This is a feature they share with all other groups of beautiful, immortal young women, Charites, Oreads, Oceanides, Nereids, and so on, and with any number of nymphs of the hills and woodlands. In origin, all these beings are spirits of the untamed world of nature, and the Muses in particular are creatures of the mountain-tops and springs. We may reasonably wonder how it came about that these nature-spirits, who personify the living power of wild places and have nothing to do with human civilisation, came to be identified as the supreme performers of the sophisticated arts of choral singing and dancing; but I shall make no attempt to answer that question here.

Let us move on now, and consider their music more directly. The first musical activity we hear about in the Theogony is their dancing on Mount Helikon, around a spring and the altar of Zeus (3-4); and the "lovely *χόροι*" they perform on the mountain-peak in lines 7-8 are evidently thought of as dances too; they perform them with "vigorous feet", *ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν*. These are circle-dances, each of which takes place in a single location around a centre – a spring, an altar, a mountain-peak. In Greek music-making this circular choral formation was very common, long before the name *κύκλιος χόρος* ("circular chorus") was assigned to the special case of the

dithyramb; it is often mentioned in poetry and appears on many vase-paintings from the geometric period onwards. There are two splendid examples in Homer, in the descriptions of a scene on Achilles' shield at Iliad 18.590-606, and of the dances of the Phaeacians at Odyssey 8.246-267. In neither of these cases do the circling performers sing; they are simply dancers, just like the Muses on Helikon. In Iliad 18 we are not told about anything fixed that marks the centre of the circle, but in the Odyssey the central position is taken by the bard Demodocus; it is he alone that produces the musical sounds that accompany them, playing his phorminx and singing as they dance. This placement of a chorus and their accompanist is also extremely common. In exactly the same way, in Pindar's account of the wedding of Peleus and Thetis in Nemean 5, the Muses are in a circle and in the centre is Apollo, "driving his seven-tongued phorminx with a golden plectrum and leading them in songs of every sort" (Nem. 5.22-5). In Pindar's poem, however, the Muses are singing, and if they dance the fact is not mentioned (we shall come back to their singing shortly). What we should notice, however, is that although Apollo is the leader, *ἀγείτο παντοίων νόμων*, and although in the Odyssey the dancers are spurred into action by Demodocus' playing, the poet focusses our attention firmly on the activities of the chorus; in Iliad 18 their leader or accompanist is not even mentioned, and in Odyssey 8 what gives the audience most delight is the extraordinary skill of the dancers. Circle-dances of the kinds performed by the Muses on Helikon and by these choruses in Homer are complete works of art and astonishing spectacles in themselves, even in cases where – so far as we can tell – they involve no audible music at all.

A little later in the Theogony, in its second introduction, we find a hint of another kind of dancing (68-71). Hesiod has just mentioned the Muses' singing in the place where they have their home; and he continues: "Then they went to Olympus with ambrosial song, delighting in their beautiful voice; and the dark earth echoed with their singing, and a lovely thudding sound (*δοῦπος*) arose from their feet as they went to their father." Here they are no longer circling around a fixed point but are travelling from one place to another. Most of the description refers to their singing, but the beating of their feet on the ground is another ingredient in their music-making. The fact that it is an essential and aesthetically delightful part of their activity is brought out in the adjective attached to the noun; the *δοῦπος* that rises up from their feet is *ἐρατός*, redolent of love (*ἐρώς*), charming and desirable. It seems to me that if the Muses' footwork is something which is aesthetically appreciated, their movements here must also count as a kind of dance; it is of the general type known as the "processional", which we know about from descriptions of wedding-processions, from episodes such as the progress of Apollo and his kidnapped band of Cretan sailors to Delphi in the Homeric Hymn to Apollo (513-523), from literary and iconographic evidence about various religious rituals (for instance those involved in the cult of Artemis Orthia at Sparta), and from many other sources.

A rather later account of the wedding of Peleus and Thetis gives us an colourful description of a procession of the Muses; it comes from a play written near the end of the fifth century, the Iphigeneia Aulidensis of Euripides. "What a cry of joy Hymenaios roused up with the Libyan *lōtos*, the kithara that loves the dance, and the reeds of the syrinx, when the Muses with their beautiful hair, beating their golden-sandalled footprint upon the ground, came up Mount Pelion to the marriage of Peleus among the feasting of the gods, praising Thetis and the son of Aiakos in melodious sounds all through the woods of Pelion on the mountains of the Centaurs' (Iph. Aul. 1036-1047). Here the Muses have an accompaniment to their singing, played on three different kinds of instrument, the *lōtos* (a variety of the aulos), the large lyre called the kithara and the syrinx or Pan-pipe; and we hear of exactly the same instruments being played in wedding-processions elsewhere too, for instance in the sixth-century poem called The Shield of Herakles (270-285), traditionally but wrongly attributed to Hesiod. What seems intriguing in both the processions of Muses I have mentioned is that they do not focus on the spectacle of the dance, as the descriptions of the circle-dances do, but only on its sounds, the thud of the Muses' feet in the Theogony and the sound of them "beating their golden-sandalled footprint on the ground", *χρυσεοσάνδαλον ἵχνος*

ἐν γὰ κρούουσαι, in Euripides. At the same time there is singing, in both of these texts, and in the Iphigeneia there is also the sound of the instruments. In these examples the role of the dancers' feet is not to be a visible spectacle, but to contribute a rhythmic beat, like a percussion instrument, to the musical ensemble; and in both cases this impression is reinforced by the fact that the principal audience is at some distance from the performers, in the halls of Olympus or already revelling at the wedding-feast.

Of course I don't mean to imply that Greek musical processions were never appreciated as visual spectacles, or that musical sounds were always unimportant in the performances of circular choruses; that would obviously be nonsense. I have highlighted the different treatments of dance in these passages only as a way of emphasising some rather different conclusions. First, dancing was thought of not only as spectacle but also, more surprisingly, as a source of musically significant sound. Secondly, dancing as well as singing was conceived, from the earliest times we know of, as an art in the province of the Muses (whose range was later expanded further, to include purely intellectual disciplines such as philosophy). It is an art which the Muses do not merely patronise but also perform, and it is as much a form of "music", as the Greeks experienced and imagined it, as were the arts whose medium was the sound of voices and instruments. Thirdly, it was an art whose products were often combined with music in the familiar sense of that word; but it was perfectly capable of standing alone as a purely visual manifestation of music, without any help from an audible accompaniment. It is worth noticing that dancing is not only central to the performances of the Muses, but is placed even more strongly in the foreground in descriptions of the performances of other immortal women. The Charites in the Homeric Hymn to Apollo (194 ff.), along with the Horae, Harmonia, Hebe, Aphrodite and others, dance but do not sing; at Euripides Phoenissae 789 the Charites are χοροποιοί, "leaders" or "creators" of the dance; in the same dramatist's Iphigenia Tauridensis (1146) the whirling dances of girls are called "contests of the Charites"; and in Aristophanes, at Thesmophoriazousae 120-1, Agathon sings of the "well-rhythmed whirlings of the Charites and their Phrygian-dancing feet"; but the Charites very rarely sing. Similarly, we hear repeatedly of the dances of the Nereids, as at Euripides Ion 1080-86, Iph. Taur. 421-9, and Iph. Aul. 1057, but again, there is nothing to suggest that they are singing; their music consists in their dancing. It is clear, too, that dance without songs or instruments was not just a figment of the poets' imagination but a feature of real human culture, as we can see, for instance, from Plato's condemnation of it at Laws 669d (a work in which the cultural role of dancing is very prominent), and much later in Aristides Quintilianus' reference to ψιλή ὄρχησις, "unaccompanied dancing", at De mus. 31.28. The equal status of the audible and the visible in music appears also in Aristides' definition of musical knowledge as "knowledge of what is fitting in sounds and bodily movements (σωματικαὶ κινήσεις)" (4.22-3), and in his statement that the "matter" of which music is composed is sound and the movement of the body (5.19); similarly Aristoxenus in his Rhythmics (2.9) puts bodily movement on the same level as words and melody as one of the three ingredients that are "made rhythmical" in music.

The first allusion in the Theogony to the Muses' singing comes in lines 9-10. When they had performed their dances on the mountain, "they rose up from there, veiled in thick cloud, and went through the night giving voice most beautifully". It is a charming image, based no doubt on the poet's observation of the clouds and mist that form around the mountain-top as darkness falls; but it does not tell us much about what their singing was like. In the next group of lines, down to line 21, we learn that they sang in praise of the gods and the whole race of immortals, nineteen of whose names are listed. Their song, then, was an enormously extended hymn to the gods, imagined, perhaps, as a complete sequence of pieces similar to the Homeric Hymns; but we can say little more about it.

A few lines later, however, at the beginning of the second introduction (36-52), we find another description of a performance of this sort, in which the Muses celebrate the gods and other immortal

powers; and this one gives us a few hints not just about the subject of their song but also about the qualities of their singing. The first hint comes in line 39, where they are said to sing φωνῇ ὁμηρεῦσαι. ὁμηρεῦσαι comes from the rather rare verb ὁμηρέω; it is the Ionic form of the participle which in Attic would be ὁμηροῦσαι. The basic sense of the verb is apparently "to meet", the meaning it clearly has, for instance, at Odyssey 16.468. In some other texts it means "to follow", and is glossed by one of the ancient lexicographers as equivalent to the usual Greek word for "following", ἀκολουθεῖν. According to the modern dictionaries, however, in this passage of Hesiod it is being used metaphorically, and conveys the notion of "agreement" or "unanimity". If the Muses are "agreeing with the voice", the implication, presumably, is that they are all singing the same thing at the same time in unison, and this seems likely enough; it is the interpretation which most editors and translators adopt. But we should notice that the passage would be unique in using the verb in this way, and we might consider the possibility that Hesiod was not after all giving the verb a "metaphorical" meaning unparalleled elsewhere, but intended it in one of its more regular senses. If he did, we might draw a very different conclusion. The statement that the Muses are "meeting with voice (or sound)" could perhaps be interpreted as painting the same picture as the statement that they are "agreeing", though this meaning is not immediately obvious; but the statement that they are "following with voice or sound" cannot possibly be understood in that way. It suggests something more like antiphonal singing, where one voice "follows" another; as in some well-known forms of lament, or in the musical games played at symposia. Some encouragement for this interpretation comes from Iliad 1.604 and Hymn to Apollo 189, where in both cases the Muses are described as ἀμειβόμεναι ὅτι καλῇ, "answering with a beautiful voice". This certainly suggests that they are responding to one another in an antiphonal style, though that impression is undercut in the Hymn to Apollo (but not in the Iliad) by the phrase ἅμα πᾶσαι, "all together", which appears in the same line. We shall meet the same phrase again later in another reference to the Muses, where an "antiphonal" interpretation is almost certainly correct; but here too there is a problem, since it is not clear whether the Muses are "answering" one another, or are responding all together to another group of performers. It is hard to be confident about the meaning of any these passages, and in the case of the Theogony the antiphonal interpretation may seem unlikely; but we should at least take note of the expression's ambiguity and not automatically accept the usual view of it. We shall return to the issue briefly at the end of this paper.

Next, in lines 39-40, we are told that their sweet voice flows tireless from their mouths, ἀκάματος ῥέει αὐδὴ/ἐκ στομάτων ἡδεῖα. "Sweet", ἡδεῖα, means nothing much by itself, but the image of a sweet voice flowing like liquid from the Muses' mouths has some definite content. The comparison between song and a sweet liquid is quite common in Greek poetry and especially in Pindar; there is a striking example, for instance, in the last antistrophe of Nemean 3.

χαῖρε, φίλος ἐγὼ τόδε τοι πέμπω μεμειγμένον μέλι λευκῶι

σὺν γάλακτι, κίρναμένα δ' ἔερσ' ἀμφέπει,

τόμ' αἰοίδιμον αἰόλισσιν ἐν πνοαῖσιν αὐλῶν.

"Greetings, friend: to you

I send this honey mixed

with white milk, with mingled foam upon it,

a drink of song on the shimmering breaths of auloi" (Nem. 3.76-9).

Something similar, I think, is suggested by Theogony 39-40; the Muses' song is as appetising as a delicious drink. More concretely, the "tireless flow" points to two aspects of the singing; first, it is not just a short snatch of song but goes on for a long time, and the Muses' voices are just as fresh at the end as at the beginning; and secondly, it flows continuously, like a river or like honey poured from a jar, without gaps between individual sounds. Just so, when the theorists try to convey the attributes of musical melody, they tell us that one note follows another without any time-gap between them, συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον, "continuously in time", as Aristoxenus puts it (El. harm. 8.30).

The next part of Hesiod's description of the Muses' song contains the most fascinating phrase in the passage. "And the house of their father Zeus the loud-thunderer laughs with the lily-like voice as it is scattered, **ὅπι λειριοέσση / σκιδναμένη**, and the peaks of snowy Olympus and the homes of the immortals resound" (40-43). The image of laughter evidently evokes joyfulness, and the "scattering" of the voice and the "resounding" or "echoing" of the buildings and the mountain-top tell us that the sound is strongly projected and carries a long way. The really interesting word, however, is **λειριοέσση**, "like a lily"; we may well be puzzled by the idea that the sound of singing voices has the same quality as the white blossom of a plant. Or at least we would be puzzled if we didn't know that the same adjective is used by Homer to describe the sound of the cicadas, at Iliad 3.152; the old men of Troy sit around chattering, **τεττίγεσσιν ἐοικότες, οἳ τε καθ' ὕλην/δενδρέω ἐφεζόμενοι ὅπα λειριοέσσαν εἶσι**, "like cicadas, which sit on a tree and send out their lily-like voice". Similar usages reappear in later poetry, with the form **λείριος** or **λειρός** instead of **λειριοέσις**, for instance in Apollonius of Rhodes *Argonautica* 4.903 and in a neat (though biologically inaccurate) verse inscription of unknown authorship and date, **τέττιζ γλυκεροῖς χεῖλεσι λειρὰ χέων**, "the cicada, pouring out lily-like song from its sweet lips". Not all of us, perhaps, find the noise made by the cicadas very agreeable, but these descriptions are evidently intended to convey an image of charm and delightfulness, and there seems to be a special affinity between the Muses and the cicadas. Plato's Socrates relates a charming little myth explaining how these insects came to be singers and followers of the Muses, and serve as the goddesses' messengers (Phaedrus 259b-d), and at 262d he calls them "prophets of the Muses", **Μουσῶν προφήται**. When they are not applied to sounds, adjectives meaning "lily-like" can be used of aspects of a person's body or their appearance, as at Iliad 13.830, where Hector threatens to thrust his spear into the "lily-like skin" (**χρόα λειριόεντα**) of Ajax, and at Bacchylides 17.95, where the Athenians who sailed to Crete with Theseus shed tears "from their lily-like eyes", **κατὰ λειρίων ὀμμάτων**.

What we are looking for, then, is a quality that can be found equally in lilies, the Muses' voices, the sounds of the cicadas, the skin or flesh of Ajax and the eyes of the weeping heroes. A passage in Hesiod's *Works and Days* may give some help; it refers to the time of year when the **ἡχέτα τέττιζ/δενδρέω ἐφεζόμενος λιγυρὴν καταχέυει ἄοιδήν** (582-3), "the resounding cicada sits on a tree and pours down its ligueros song". This passage has some similarities with the one in the *Theogony*; in the *Theogony* the mountain peaks and the home of the gods resound (**ἡχεῖ**), and the cognate adjective **ἡχέτα**, "resounding", is used to describe the cicada in *Works and Days* (the cicada is described as **ἡχέτα** also in the *Shield of Heracles*, line 393); and just as the voice of the Muses is said to "flow", **ρέει**, the cicada's song is "poured down", **καταχέυεται**. Perhaps, then, **λειριοέσις** has a similar meaning to the adjective used here of the cicada's voice, **λιγυρός**, which like its relation **λιγύς** refers to sounds that are thin and high-pitched, light and delicate. "Delicacy" may in fact be the attribute which is most nearly appropriate to all these cases. It is true, of course, that Ajax was a tough warrior, and we may imagine him as having coarse skin and a hairy chest; but Hector is being sarcastic and deliberately provocative, and a sneering comment on the contrast between his "delicate skin" and the hard thrust of a bronze-tipped spear suits his purpose very well. The allusion in the *Theogony* too, like the one in the *Iliad*, gains meaning and emphasis from contrast, in this case the contrast between the "lily-like" voice of the Muses and the roaring of loud-thundering Zeus, **Ζηνὸς ἐριγδοῦποιο**, in the same line.

We can conclude, then that the sound of the singing of an idealised girls' chorus is continuous and flowing, that it is high-pitched and delicate, at the furthest possible remove from the deep rumbling of the thunder, and that at the same time it has a penetrating, carrying quality which will resonate and scatter itself all around. These attributes, none of which is surprising in itself, may help to explain why the Muses' singing can appropriately be compared with the continuous, high-pitched, thin and penetrating noise of the chirping cicadas, which can completely pervade the environment.

The performances we have been talking about so far take place in the open air, and either there is no audience, or else, in the case of the procession to Olympus, the audience is at a distance and hears the sound as they approach. What happens, then, when they arrive in the halls of Zeus? Hesiod does not tell us, but there is a splendid description in the Homeric Hymn to Apollo, lines 188-206. Apollo has just arrived, and the gods' thoughts turn immediately to lyre-playing and singing. The Muses strike up their song, **ἅμα πᾶσι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῶι**, "answering all together with their beautiful voice", a phrase which we have glanced at already; and they sing of the pleasures of the immortals and the miseries of human beings. The gods show no concern at all for human sufferings; this is a song of celebration, and the gods greet it with merriment and dancing. The Charites, the Horae, Harmonia, Hebe and Aphrodite dance, "holding one another's hands by the wrist", a posture we sometimes see in vase paintings, in depictions of the circle dance. Along with them dances Artemis, one of the greatest of the immortals, as the poet remarks, describing her as tall and **εἶδος ἀγχιτή**, "admirable in form"; and two of the male gods, Ares and Hermes, are said to be "playing", **παίζουσι**, among these dancing goddesses. (There is no allusion here to Hermes' musical skills; he is given his epithet **Ἀργειφόντης**, "killer of Argos" the many-eyed monster; perhaps to make him seem a suitable playmate for the bloodthirsty Ares.) Apollo plays his lyre (**ἐγκιθαρίζει**), while pacing with fine, high steps, **καλὰ καὶ ὕψι βιβάς**, and around him shines a radiance, to which are added the sparklings (**μαρμαρυγαί**) of his feet and his finely woven tunic.

This time, it seems, the Muses do not dance; we are told only about their singing, which inspires the other gods to dance. The dancers are distinguished into four different groups, all doing different things. There is first the group of ten goddesses (three Charites and four Horae, together with Harmonia, Hebe and Aphrodite) who hold one another by the wrist. Then, among them but clearly distinguished from them and apparently not part of the circle of hand-holders there is the single, dignified figure of Artemis, marked out as a special case by three lines of respectful description. Next there are the two gods, Ares and Hermes, who "play" among them; and finally there is Apollo, dancing too with his "fine, high steps" and sparkling feet, but also accompanying the dance and song on his lyre. The picture is completed by a reference to the audience, Zeus and Leto, who sit and enjoy the spectacle.

This is a complicated scenario, and we are not told exactly how we should imagine it. The poet does not explain how the singing Muses and the main circle of dancers are placed in relation to one another; for instance, or whether Apollo is in the middle of the circle, as we would expect, or somewhere else. Nor do we know exactly what Artemis is doing. She is somehow superior to the other dancers, and we might compare her with the human figure of Hagesichora, who is in some sense the leader of the girls' chorus in Alcman's famous first partheneion; but the analogy is not close enough to be informative. Perhaps Artemis is conceived in a similar way in one of the Homeric hymns to Artemis, Hymn 27, where she is said to "organise", **ἄρτυνέουσα**, the chorus of Muses and Charites at Delphi when she has finished hunting. She hangs up her bow and arrows, and after dressing in beautiful clothes she "leads the choruses", **ἡγεῖται... ἐξάρχουσα χοροῦς**, while the Muses and Charites (but not Artemis herself) sing with an ambrosial voice. We may notice that none of the Olympian gods except Apollo is said to sing in any of these performances, or in any comparable situations elsewhere, though Hermes does so in a very different situation, depicted in the Homeric Hymn to Hermes. In most large-scale performances by the immortals Apollo and the Muses are the only singers (occasionally, as in the Hymn to Artemis, the Charites sing too, but that is unusual). But all the gods dance, except Zeus himself and his current wife (Leto in the Hymn to Apollo, more usually Hera). The "playing" of the two male gods among the dancers in the Hymn to Apollo has a parallel, I think, in the two acrobatic tumblers, **κυβιστητῆρε**, of Iliad 18. 605-6, in a scene on the shield of Achilles, who are also described as "leaders of the dance", and who whirl about in the middle of the dancers, **ἐδίνευον κατὰ μέσσοις**. Comically gesticulating figures who may correspond to these tumblers can be found in some sixth-century vase paintings.

It looks as if all the ingredients of the picture painted in the Hymn to Apollo can be found elsewhere, though it is difficult to fit them together into a coherent image. But it poses a problem of another kind too. We think of the Muses, when they are singing and dancing, as the perfect, divine counterparts of a human chorus of young women, whose songs and dances are described in many later texts – choruses like Alcman's, or the Delian maidens, or the girls who danced in honour of Artemis and Athena in classical times. The situation in the Hymn to Apollo is quite different. The Muses are a choir of noble maidens singing in a king's court, and the dancers are the aristocratic guests at the feast. Performances like this have no parallel in any real Greek setting we know of, certainly not in the cities of the fifth century, and not even, so far as I have been able to discover, in the opulent courts of tyrants like Polycrates of Samos in the sixth century or Hieron of Syracuse in the fifth. There was certainly plenty of singing and dancing on these occasions, but I know of no evidence that choruses made up from the daughters of the nobility were ever involved, or that women comparable in status to Artemis and Aphrodite at the court of Zeus were among the dancers. The picture must have seemed strange, perhaps foreign and "oriental", even to Greeks familiar with the tyrants' courts.

I have already mentioned the performances of the Muses at the wedding of Peleus and Thetis, which the poets so often describe. There is one other kind of performance in which they take part and which deserves some attention. This is the funeral lament. There is a good example at Odyssey 24.58-62, part of the description of the funeral of Achilles, where the ghost of Agamemnon is speaking to the ghost of Achilles. "Around you stood the daughters of the old man of the sea [i.e. the Nereids], lamenting piteously, wearing immortal garments, and the nine Muses sang a dirge (θρήνεον), answering with a beautiful voice (ἀμειβόμεναι ὀπιὶ καλῇ). You could not have seen even one of the Argives without tears in his eyes, so moving was the clear-voiced Muse, Μοῦσα λίγεια."

I shall not discuss the lament in detail; its basic contours are well known and the essential points are straightforward. They can be extracted without much difficulty from the Trojans' lament for Hector at Iliad 24.719-776. The formal lament, the θρήνος, was antiphonal in structure and involved two distinct groups of performers. In the lament for Hector there seem to be two stages; in the first the "leaders", ἔξαρχοι, of the lament are called ἄοιδοί (the Homeric term for "minstrels" or "bards") and must be professional singers, while in the second the leaders are three women intimately connected with Hector – his wife Andromache, his mother Hekabe, and finally Helen. In both stages the second part is taken by a group of unidentified women. The leaders chant a coherent song of lament with intelligible words, and the chorus of women answer them with a wailing cry, to which no words are assigned.

The situation in the Odyssey is less clear. Again we seem to have two groups, the Muses and the Nereids. The Nereids are relatives of the dead man, like Andromache, Hekabe and Helen in the Iliad, since they are sisters of his mother, Thetis. The Muses fall into the category of expert singers, even if they are not exactly "professionals" like the Iliad's ἄοιδοί. So we might assume that this is another two-stage performance in which first the Muses and then the Nereids sing, and both groups are answered by the cries of the weeping onlookers. But there are difficulties here, and it is not clear that this is quite what is being described. The antiphonal lament is a θρήνος, and it is only the Muses who θρήνεον, "sing a lament", in this passage; and it is only their singing that moves the attendant Greeks to tears. The Nereids are relatives of the dead man, like Andromache and Hekabe, but they do not appear to be "leaders" like those Trojan ladies, only wailing respondents. Yet if the Muses were leading the lament and the Nereids were responding to their singing, we would expect the Muses' contribution to be mentioned first, whereas in fact it is the other way round, and we are not in fact told that the Nereids answer them. On the contrary, it is the Muses who are said to "answer" with their voices, just as they are in several texts which I mentioned earlier. At first sight we might suppose that they are answering the Nereids, but this would be very odd in the context, since the Muses are the great singers and the Nereids do nothing but weep.

There is another possibility; perhaps they are divided into two semichoruses which reply to one another. We have already noticed that the phrase ἀμειβόμεναι ὀπιὶ καλῇ, "answering with a beautiful voice", is one that seems to be quite routinely attached to them, no matter what kind of singing is involved, and no matter whether or not there are other performers present for them to "reply" to. Does this mean that they are always, or at least very commonly envisaged as singing antiphonally in semichoruses, or is it just a formulaic phrase which hardly has any meaning at all?

It is impossible to be certain, but the hypothesis that the phrase has completely lost its connection with the concept of "answering" strikes me as impossible. The verb ἀμειβομαι is very familiar in epic, in phrases like τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη... ("and answering him, he said..."), and in these cases the translation "answering" is certainly correct. But the essential meaning of the verb in this form is "to take turns", "to alternate". Thus two dancers "dance in turn", ὀρχεῖσθην... ἀμειβομένω at Odyssey 8.378-9, and the ferocious bulls yoked by Jason walk χαλκῆαις ὀπλαῖς... ἀμειβόμενοι, "with alternate steps of their bronze hooves" at Pindar Pythian 4.226 – that is, when a bull walks, it steps first with one pair of diagonally opposite legs, then with the other. The sense of "taking turns" is of course still there in the routine epic formula for "answering" in speech, and I do not believe that it can have been totally eliminated from the formula attached to the Muses. We cannot avoid the conclusion that they "take turns" or "alternate" with their voices on all the occasions where this form of words appears. Two things seem to follow from that: first, that our idealised chorus of young women is regularly divided into groups who sing in turn, and at least often does not perform in unison as a single unit; and secondly that at the funeral of Achilles in the Odyssey it may be the Muses who provide not only the leading part but also the response in the antiphonal lament. In that case the Nereids are irrelevant; they are merely weeping by-standers.

I shall not try to draw any large conclusions from this short survey of the Muses' musical activities. It is worth pointing out, however, that descriptions of their performances do not only give us information about this one small facet of Greek mythology, intriguing though it is. The poets' descriptions must have been based on their knowledge of the music of the Muses' human counterparts, the choruses of girls which played significant parts in the cultural and religious lives of Greek communities, especially in Sparta; and they can guide us towards a better understanding of these historically real phenomena. Remnants of the songs that were composed for girls' choruses, the partheneia, survive among the fragmentary works of several major Greek poets, notably Alcman and Pindar, and several modern scholars (especially Claude Calame) have studied them intensively. But our direct evidence about them is seriously limited, and although the Muses' music has also been discussed many times in the past, I suspect that further examination of the intricacies of their performances might still yield new insights into the characteristics of the dances and songs which the poets themselves had witnessed.

Nos Passos de Homero: *Performance* como Argumento na Antiguidade

MARCUS MOTA *

Resumo

Neste artigo apresento algumas reflexões e análises de projeto em curso que se propõe a identificar e discutir as implicações de marcas performativas em textos greco-latinos. A partir da aproximação entre estudos clássicos e estudos teatrais forma-se um campo de estudos que se interroga sobre produção de contextos de interações interpessoais. Para tanto, discuto as contribuições de M.Parry, A.Lord, G. Nagy, A.P.David, J.B.Kenedy, entre outros autores.

Palavras-chave: Homero. *Performance*. Estudos Clássicos. Estudos Teatrais.

Abstract

My goal in this article is provide preliminar analysis and implications of performative marks that are founded in Ancient Greek and Latin texts. Classics and Performative Studies converge to a fieldwork that investigates how interpersonal interactions could be constructed. In order to do that I discuss authors like M.Parry, A.Lord, G.Nagy, A.P.David, J.B. Kennedy.

Keywords: Homer. *Performance*. Classics. Performance Studies.

Apresentação

Disponibilizo aqui momentos de projeto em curso que se baseia na interpenetração entre estudos sobre a Antiguidade Clássica e Estudos Teatrais. Inicialmente parto da rediscussão da épica homérica por meio da chamada “Hipótese Parry-Lord”, pouco estudada no contexto nacional. A Hipótese Parry-Lord é uma pioneira abordagem que, a partir da comparação entre o texto homérico e o processo criativo dos cantores narrativos da extinta Iugoslávia, determinou uma explosão de estudos sobre a chamada “poesia oral”, e o impacto do conceito de *performance* na análise de obras elaboradas para contextos interativos imediatos.

Como ponto de partida, analiso uma intuição do folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo que, sem desenvolver a analogia, percebeu as correlações entre épica homérica e repente nordestino.

Em seguida, discuto as metamorfoses do percurso intelectual do filólogo norte-americano Milman Parry (1902-1935), procurando explicitar as implicações de seu projeto de pesquisa ratificado e ampliado por A. Lord (1912-1991) e seus desdobramentos e divergências em leituras de G. Nagy e A.P.David.

* Marcus Mota é Professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília desde 1995. Dirige o Laboratório de Dramaturgia na mesma instituição. Além disso, é dramaturgo, e diretor e autor de obras dramático-musicais.

Após, demonstro como o horizonte homérico ou da cultura como performance é reatualizado na obra platônica por meio da proposta de esticometria feita por J.B.Kenedy, e na retórica, por Dioniso de Halicarnaso.

A Intuição de Câmara Cascudo¹

Em seu livro *Vaqueiros e Cantadores*, Câmara Cascudo assinala uma possível relação genética entre os desafios dos repentistas e o canto amebue grego (CÂMARA CASCUDO 1984:177)² Essa relação advém da leitura de um estudo de Charles Barbier à edição de F. Barbier das obras completas de Teócrito, pela Garnier (BARBIER 1899:33-34).

Veja-se os seguintes textos³:

Câmara Cascudo “No Vaqueiros e Cantadores convenci-me de ser a origem do ‘desafio’ o Canto amebue grego (...) Fórmula que fixava o processo mítico dessas disputas poéticas ou musicais.”

Segundo Charles Barbier, “cantos alternados – um dos concorrentes apresentava uma idéia e a desenvolvia em uns versos. O rival deveria retomar e desenvolver o mesmo tema, introduzindo variações na forma e no caráter (sentiments).A disputa teria uma certa duração e o paralelismo atravessaria as estrofes.”

Tal “achado” é reproduzido sem alterações em demais obras de Câmara Cascudo, como *Literatura Oral* (CÂMARA CASCUDO 1984a:346-352) e *Dicionário do Folclore Brasileiro* (CÂMARA CASCUDO 1979:287). Convertendo-se em indiscutida referência, a afirmação isolada de Câmara Cascudo é tomada posteriormente como fato em diversos artigos e pesquisas acadêmicas⁴.

Mas nem tudo é unanimidade: em recente artigo, Salatiel Gomes (GOMES 2008) questiona essa interpretação de Câmara Cascudo, que privilegiando uma matriz européia para a cantoria de viola sertaneja (repente), acaba por difundir uma idealização do sertão, com a decorrente redução da matriz Africana. Um sertão sem negros, um “genuíno sertão”, é uma construção genealógica para legitimar determinada versão do intérprete, como se vê nessa afirmação de Câmara Cascudo:

“Que é o cantador? É o descendente do Aedo da Grécia, do rapsodo ambulante dos Helenos, do Gleeman anglo-saxão, [...] das runoias da Finlândia, dos Bardos armoricanos, dos escaldos da Escandinávia, dos menestrelis, trovadores, mestres-cantadores da Idade Média. Canta ele, como há séculos a história da região [...]. É a epea grega, o barditus germano, a gesta franca, a estória portuguesa (CASCUDO, 1984:129).”

Em todo caso, o que interessa é o questionamento do topos da origem, de uma historiografia linear que, a partir de eventos contemporâneos, postula um ponto afastado no passado como fator explicativo de tudo que veio depois a existir. Essa geometrização da história promove uma hierarquia entre os pontos dessa suposta linha.

Contudo, relendo a intuição de Câmara Cascudo, e tentando redefini-la hoje no seio de uma aproximação entre Estudos Clássicos e Performing Arts, podemos repropô-la como um caso de “performances culturais comparadas”.

Inicialmente, é bom ter em mente o contexto e as implicações dessa aproximação entre eventos performativos contemporâneos a um observador e sua comparação a informações de uma erudição literária. O entrecaboço entre a cultura do livro e a cultura das ruas assinala uma alter-

nativa para compreender as implicações da intuição de Câmara Cascudo. A atualidade do evento performativo dos desafios é comparada à disputa poematzada em Teócrito porque há uma semelhança entre a forma de organização da performance exibida na audiovisualidade da cantoria de viola e a textualidade que registra os duelos verbais escritos por Teócrito. A semelhança não está no conteúdo dos materiais, e sim nos padrões de atos aos quais eles apontam. Tomado por base aquilo que viu, ouviu e leu, Câmara Cascudo correlaciona não só eventos separados no tempo e no espaço: ele coloca em situação de identidade e diferença modalidades diversas de registro de uma similar situação performativa. É como se ele tivesse em mãos o vídeo de uma performance e seu roteiro. Uma coisa é estar presente a uma apresentação do desafio; outra é ler a transcrição daquilo que foi pronunciado durante o desafio. Entre o evento e sua rubrica temos uma distinção complementar: a rubrica não é o evento, mas a rubrica nos informa sobre o modo como este evento se organiza. A alternância de contendores e os protocolos de disputa se fazem presentes no texto escrito. E o evento articula essa organização nas dimensões concretas de sua efetiva realização.

O folclorista Câmara Cascudo, em sua tentativa de alinhar a performance de agora com a obras de outrora, na verdade justapõe tradições intepretativas que começaram a entrar em choque a partir do final do século XIX. A geração científica de folcloristas da qual Câmara Cascudo fez parte é diretamente herdeira do nacionalismo romântico que, desde os Irmãos Grimm, impulsionou o comparativismo linguístico, base da filologia clássica e seu decorrente textualismo. A reconstrução do passado e a catalogação dos fatos folclóricos formam uma díade tão íntima em seus métodos comuns que temos a monumental e híbrida obra de J. Frazer – *O Ramo Dourado*, (The Golden Bough)⁵.

E é justamente na questão metodológica que a intuição de Câmara Cascudo melhor se esclarece: ao postular uma identidade entre o canto amebue grego e o repente nordestino, há o entrecaboço entre abordagens e métodos textualistas e performativos. A aproximação entre aquilo que aparentemente só existe nos livros e aquilo que acontece *in loco* parece produzir um oxímoro teórico, uma impossibilidade teórico-metodológica. Talvez o que mais se apresente como paradoxal na intuição de Câmara Cascudo não resida tanto nos eventos justapostos, mas na explicitação de procedimentos de análise em confronto. Por que há uma exclusão tão radical entre o registro textual e o evento atual? O que parece estar implícito na intuição de Câmara Cascudo não é tanto uma escandalosa identidade total entre as duas referências, e sim uma área de intersecção entre traços do canto amebue e do repente.

Sendo assim, o eixo da comparação altera-se: da linha para campos co-presentes, para o jogo entre similitudes e diferenças. Daí podemos entrar no perfil interpretativo que as Performances Culturais Comparadas demandam. Inicialmente, vemos que há a necessidade de um pluralismo metodológico que coordene diversas estratégias e habilidades interpretativas em função da heterogeneidade do objeto investigado. Câmara Cascudo teve de mobilizar arquivos e fontes textuais e análise de eventos performativos. Agindo assim, pode cruzar os eventos e metodologias: leu a performance de agora, e dinamizou performativamente o texto de outrora. De um lado, a erudição efetivada pelo acúmulo de experiências e familiaridade com eventos performativos possibilitou que ele identificasse marcas performativas em um texto escrito⁶. De outro, o conhecimento de fontes bibliográficas fez com que ele pudessem encontrar o material específico para a comparação. Ainda: ao emprender a comparação a partir de uma erudição duplamente performativa e textual, Câmara Cascudo ultrapassou pressupostos baseados em metodologias redutoras e uní-

1. Retomo neste tópico texto da comunicação “Performances Culturais Comparadas: Folcloristas nacionais e Estudos Clássicos” apresentada ao XVII Congresso da Associação Nacional de Estudos Clássicos, Natal, 2009. Resumo nos Caderno de resumo do referido congresso. Link: www.sbec2009.classica.org.br/pdf/catalogo.pdf.

2. Primeira edição é de 1939, publicada pela Editora Globo, em Porto Alegre.

3. CÂMARA CASCUDO 1984a:346-347

4. Como, por exemplo, MONTEIRO 2002.

5. Para quem quiser ouvir a obra de Frazer, v. <http://librivox.org/the-golden-bough-by-sir-james-frazer>.

6. Parte dessas vivências são relatadas em CASCUDO 1953, CASCUDO 1971, e a série em 6 volumes de *O livro das Velhas Figuras* (Instituto Geográfico do Ri Grande do Norte, 1974-1989), que recolhe crônicas e notas escritas entre 1947 e 1962 no *Diário de Natal*. V. link: www.memoriaviva.com.br/cascudo/index2.htm

vocas, integrando o estranhamento causado pela aproximação entre eventos distintos no mútuo esclarecimento dos termos comparados. Ou seja, a performance dos cantadores de agora adquire uma nova compreensão pela discussão poética de Teócrito; e a poética de Teócrito pode melhor se visualizada em função da performance dos cantadores de agora.

O que a comparação efetiva não é a explicação da totalidade dos poemas de Teócrito. A comparação oferece um esclarecimento da textura de atos envolvidos na situação por meio da qual tais textos são produzidos. Com isso há um movimento de se ultrapassar a primazia do material verbal em eventos performativos, inserindo esse material na amplitude de atos e referências que o efetivam.

Do mesmo modo, a comparação da atividade dos cantadores com a poesia de Teócrito tanto insere essa atividade em uma tradição de formas e recursos, quanto indica opções metodológicas para a sua inteligibilidade. Muitas vezes associa-se a eventos performativos perigosas valorizações como definições de um seu possível "estatuto representacional". Dentro disso, atos e eventos performativos seriam instáveis, provisórios, irracionais. O próprio recurso à comparação demonstra que eventos performativos reivindicam um pluralismo metodológico em virtude da heterogeneidade do objeto.

Dessa forma, o fato de uma obra escrita a partir de técnicas performativas, como os poemas de Teócrito, e uma obra apresentada diante de um público poderem ser comparadas isso nos mostra que ambas são materializações de situações diferentes com metodologias de análise diferentes. Mas difereça aqui não é sinônimo de hierarquia. Em outras palavras: o processo criativo para a composição em performance exibida no repente e assinalada nos poemas de Teócrito pode ser compreendido e comparado pois se mostra como evento configurado, organizado.

Fica para nós, diante do caso Câmara Cascudo e sua intuição, o seguinte: já que o intérprete é cativo de seus pressupostos, tais pressupostos e decorrentes metodologias podem ser modificados diante da complexidade de seu objeto.

O caso Câmara Cascudo não é isolado. Nos anos 30 do século passado, por exemplo, Milman Parry levantou a hipótese de que os poemas homéricos não seriam obra literárias e sim registro de técnicas de cantadores narrativos, a partir da análise e comparação dos textos com as performances de artistas populares na extinta Iugoslávia. A provocação continua.

Enfim, o que precisa ser considerado no caso Câmara Cascudo é que não se trata de propor uma relação de causa e efeito entre pontos distantes em uma suposta geometria histórica. As situações homólogas mutuamente se iluminam. Porque há o contexto performativo que aproxima os eventos com cronotopias distintas mas que se relacionam em suas condições de realização. Mais que idéias, os contextos performativos nos informam sobre o que é preciso fazer para que isso que quero entender aconteça.

As Metamorfoses de M. Parry

Até bem pouco tempo a aproximação entre temas greco-latinos e artes cênicas estava resumida a tópicos de teatro grego ou ao conceito de "trágico". A *Poética* de Aristóteles, a condenação do teatro por parte de Platão e a leitura de peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípides (e um pouco, muito pouco de Aristófanes...) pareciam exaurir o que se demandava saber dos helenos⁷. Nos estudos teatrais a necessidade do conhecimento da dramaturgia ateniense estrategicamente localiza o topos da origem: o teatro ocidental teria uma certidão de nascimento e sua história encontraria um *telos*, uma finalidade.

7. Para Aristófanes, v. REVERMANN 2006, RUSSO 1994, PARKER 1997, BIERL 2010, BILES 2011. Apresentei "A correlação entre tragédia e comédia como marca do espetáculo aristofânico. A abertura de *Os Acarnenses*. In: XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007, Araraquara. XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007.

Porém, nas últimas décadas redefinições de pressupostos nos Estudos da Antiguidade colocaram em questão essa atemporalidade greco-latina. Não se pode hoje, sob risco de ridículo e pecha de charlatanismo, entabular um debate consequente valendo-se de estereótipos intelectuais e paráfrase redundante de referências ultrapassadas. O que podemos diagnosticar hoje é que há um desconhecimento entre campos que mutuamente vêm se nutrindo e possibilitando enriquecedores diálogos. Para tanto, torna-se imprescindível perceber e contextualizar as mutações.

Desde a década de 70 do século passado há, inicialmente, novas formas de se pesquisar a tradição do teatro ateniense⁸. Uma das motivações que determinaram tais mudanças marca-se no impacto de remontagens dos textos clássicos a partir de orientações multiculturalistas. A partir do momento em que se enfatizou que os textos da dramaturgia ateniense não estavam restritos a um momento extraordinário no passado, uma revolução no modo como os compreendemos passou a se efetivar. No lugar de monumentos de um apogeu estético, de um modelo de arte estável, passou-se a ver a cena mesma como o espaço de encontro entre intérpretes e audiência, lugar onde se pode mostrar e discutir obras elaboradas para um público. A compreensão da teatralidade de eventos cênicos, do modo específico como tais eventos são compostos, realizados e recebidos passou a ocupar o primeiro plano nas discussões sobre a interpretação e apropriação transformativa da tradição teatral greco-romana.

Contudo, a narrativa sobre as relações entre estudos da antiguidade e estudos teatrais possui um capítulo anterior ainda pouco comentado e que nos dias de hoje tem suas implicações incrementadas: o problema homérico. Antes da quase identidade entre falar do passado para falar do teatro, tão comum nos estudos teatrais, temos um dos maiores empreendimentos intelectuais de nosso tempo, que acarretou rediscussões dos conceitos de texto e a inclusão do ambivalente e temido tema da "performance": trata-se da Hipótese Parry-Lord.

Para uma compreensão mais ampla da Hipótese Parry-Lord, sugiro que se acompanhe as transformações decorrentes do perfil intelectual de Milman Parry (1902-1935), com a incorporação de novas atividades, metodologias e parceiros, na busca por compreender o processo de composição da poesia oral narrativa.⁹ Esta hipótese não só é pioneira na correlação entre Estudos Clássicos e Estudos da Performance, como também é pioneira na elaboração de uma teoria da performance mesma¹⁰. Ou seja, é em uma tradição quase que estritamente textualista, ou nos limites dela, que se produziu uma consistente teoria da performance. Acompanhar a transformação de um *scholar* formado nessa tradição, revistar as etapas dessa metamorfose, pode nos ajudar a clarificar os obstáculos enfrentados e as soluções propostas por Parry, como forma de nos subsidiar na ainda difícil correlação entre metodologias de interpretação de textos escritos e eventos performativos. Será que subsistem hoje, mais de setenta anos depois, modelos e práticas que dificultam essa correlação?

Um primeiro momento da transformação de M. Parry reside em sua pesquisa nos estudos sobre Homero, mais propriamente ao tentar encontrar respostas para harmonizar as chamadas

8. Discuto essas mudanças em MOTA 2009. P. Wilson, na apresentação de livro por ele organizado sobre teatros e festivais helênicos, confirma o pioneirismo da aplicação de pressupostos performativos ao teatro grego na obra de O. Taplin. WILSON 2007:1-2. Amplio a discussão sobre a renovação metodológica em torno do teatro grego em "Teatro grego: novas abordagens. In: Caderno de resumos do III SEMINÁRIO DO NÚCLEO DE ESTUDOS CLÁSSICOS DA UNB, 2010. v. 1. p. 12-12. Anais do referido congresso em vias de publicação.

9. Para uma database online com acesso dos materiais recolhidos (texto e áudio das canções, fotos e pequenos vídeos da pesquisa de campo na antiga Iugoslávia) por M. Parry e A. Lord, v. www.chs.harvard.edu/mpc. Para os textos de M. Parry, ver PARRY 1987. Para uma introdução a estes momento iniciais da hipótese Parry-Lord, v. FOLEY 1988. Para outros paradigmas e métodos em tradições orais v. ONG 1982, FINNEGAN 1992, VANSINA 1985, VANSINA 2006, FOLEY 2004.

10. Conf. BAUMAN 1977.

inconsistências do estilo homérico, tais como mistura de dialetos, arcaísmos, repetições e ampliações temáticas por adição¹¹.

Ou seja, o ponto de partida, o campo de trabalho de Parry, é a textualidade homérica. Daí sua pesquisa inicial de catalogar parte dessas inconsistências, os epítetos, que se demonstraram bem recorrentes, alcançando o *status* de fatores de coesão e coerência dessa textualidade¹². De elementos desviantes de um conceito de texto para fatores de sua integração, tais expressões recorrentes levaram Parry ao limites de uma abordagem textualista – como se a língua mesma fosse a única responsável pela geração, sentido e função desses padrões encontrados. Aquilo que antes era anômalo demandava uma abordagem para além dos métodos da filologia de então, da ciência da linguagem, para que não se reduzisse a heterogeneidade textual a uma solução editorial que privilegiasse a produção de um arquétipo ou original dos poemas. As inconsistências, pois, estariam relacionadas com a abordagem da questão, e não com aquilo que está textualizado.

Então temos essa perigosa e provocadora idéia: e se esses e outros padrões registrados no texto transmitido pela tradição manuscrita e escrita forem efeitos de algo fora do texto? E se o texto for o campo de emergência de atos e tradições que não se definem exclusivamente em sua ligusticidade? Ou mais: e se os textos escritos forem a textualização desses atos?

O encontro com tradição lingüístico-etnográfica européia, nas figuras de A. Meillet e M. Murko, providenciou o ambiente e horizonte inicial da metamorfose de M. Parry de filólogo em seu gabinete para um pesquisador de campo. Os limites de um conceito de texto restrito à sua determinação lingüística o levaram a um conceito de texto como acesso a atos envolvidos em contextos performativos.

É nesse momento que vem a interrogação de uma tradição ainda viva de poesia narrativa. O recurso à recolha e análise da atividade poético-musical dos cantores narrativos da antiga Iugoslávia não é realizada como uma analogia superficial. O desdobramento do filólogo em etnólogo foi necessário para que se observasse *in loco* como tais poemas eram elaborados. Para se exercitar na experiência de objetos performativos é preciso aplicar à produção do conhecimento categorias performativas. A abordagem elaborada e proposta por Parry não é somente um comentário sobre eventos performativos, não são idéias sobre situações de desempenho. Ao efetivar experimentos de campo, Parry demonstra que para se trabalhar com performance é preciso participar diretamente dos eventos, é preciso pensar e agir performativamente. O trânsito do gabinete para os cafés e hotéis nos quais se deu a maioria dos registros da poesia narrativa contemporânea a Parry foi um procedimento que inseriu o intérprete no contexto de produção e observação de seus dados.

Para tanto, Parry aprimorou uma sistematização de recolha dos poemas que revolucionou as pesquisas até então realizadas. O filólogo Parry, preocupado em não reproduzir hábitos textualistas estritos em sua investigação, tratou de não recair nas metodologias então utilizadas para coleta dos poemas narrativos. Previamente à atividade de Parry, muitos desses poemas já haviam sido coletados, transcritos e publicados. Qual a novidade, a diferença do trabalho do norte-americano? Parry não inventou seu objeto, mas revolucionou os procedimentos de coleta de dados a partir da redefinição da entrevista etnográfica, da interação com o poeta narrativo.

Antes de Parry, dominava o sistema de ditado: com o objetivo de transformar eventos performativos em textos escritos, o investigador concentrava-se em extrair do seu interlocutor apenas o material verbal passível de ser editorado. Para tanto, o fluxo da performance era o tempo inteiro interrompido para que a exata palavra ou expressão fosse registrada. Assim, fragmentos de performance eram reunidos artificialmente na página impressa, formando a ilusão de haver ter sido

fixado aquilo que o *performer* apresentou¹³. A atividade do *performer* era o pretexto para aplicação da monomania metodológica de se recuperar o conteúdo verbal integral do que se ouviu. Ao editar e modificar essa conteúdo, o intérprete transfere composição dos versos para si mesmo, valendo-se da descontextualização da performance. Parry percebe essa reatualização de métodos filológicos nos estudos folcloristas e busca alternativas para tais impasses de ordem metodológica.

Se o alvo observacional de Parry é todo o processo de composição dessa poesia narrativa, era preciso desenvolver uma abordagem que captasse a diversidade de aspectos envolvidos na situação de performance, era preciso se familiarizar com seu objeto. Pois o privilégio de um centro verbal, homólogo a uma centralidade textual, prescindia de dois fatores fundamentais da atividade do poeta narrativo: a música e a audiência¹⁴. A amplitude da atividade do poeta narrativo reivindica a consideração da amplitude da performance.

Para operacionalizar a observação dos múltiplos procedimentos e fatores presentes em uma situação concreta de performance, Parry teve de diversificar suas habilidades e técnicas. Ele usou o trabalho de campo como teste para alguns procedimentos observacionais variados, o que ratifica o pluralismo metodológico no estudo de eventos performativos. A heterogeneidade da performance aponta para o pluralismo metodológico. Entre os procedimentos, Parry valeu-se de entrevistas prévias para selecionar cantores que seriam escolhidos para registro de suas atividades expressivas e de gravadores de som especialmente desenvolvidos para o registro dos poemas.

Como se pode concluir, a pesquisa de Parry foi ganhando uma maior complexidade logística à medida que uma maior aproximação quanto à situação concreta de performance foi sendo enfrentada. Agora temos uma produção, um trabalho de equipe, que ultrapassam métodos e práticas da atividade filológica de gabinete de seu tempo. Do individualismo do intérprete e da individualidade do performer, Parry partiu para questões intersubjetivas, supraindividuais, como a formação e transmissão não mais de um texto fixo, e sim um aprendizado de modos de narrar, de um repertório de canções narrativas e suas técnicas de elaboração do que vai ser performando em função da audiência.

Diante disso as variações encontradas nas canções – supressões, expansões, acréscimos – se devem à interação entre o *performer* e sua audiência, a papel ativo do cantor narrativo em mobilizar recursos diversos para enfrentar a situação de contato com o seu público. Assim, chegamos à paradoxal conclusão que cada situação de performance é única, cada canção apresentada é singular, pois o que se dá é uma composição em performance, é uma performance das habilidades do cantor narrativo em manipular seu contato com a audiência¹⁵. A canção performada é a exposição dessas habilidades. O que se canta e se narra não é apenas a história e sim o processo criativo do *performer*.

Outros investigadores se aproximaram das performances registradas por Parry e depois por A. Lord, seu antigo estudante, colaborador, e posteriormente. Entre eles temos o músico (e musicólogo) húngaro Bela Bartók. Em sua transcrição das canções, podemos observar questões semelhantes àquelas enfrentadas por Parry¹⁶. Uma leitura atenta de seus comentários sobre a transcrição retoma as implicações de se enfrentar eventos performativos. Ao mesmo, podemos observar que a compreensão desses eventos mobiliza não só saberes das mais variadas disciplinas quanto arregimenta diversas artes. É tanto multidisciplinar quanto interartística.

13. JAKOBSON in LORD 1954, prefácio,: xi-xii

14. LORD 1954:8.

15. LORD 1954:4-5.

16. A maior parte das transcrições de Bartók dizem respeito não às canções heróicas, mais próximas do modelo aplicável a Homero, e sim às canções de mulheres. Mas nos valem de sua detida análise destas últimas canções para explicitar seus pressupostos de análise. Para o esclarecimento da perspectiva de Bartók em sua parceria com Parry, v. BARTÓK 1976, BARTÓK 1999, EDERLY 2000, EDERLY 2001.

11. LORD 2000:11.

12. *L'épithète traditionnelle dans Homère (Paris, 1928)*. Textos de M. Parry recolhidos em *The Making of Homeric Verse*. Oxford University Press, 1971. V. <http://chs119.harvard.edu/mpc/>

Mais que a filologia, a música se define como um conhecimento de situações interativas entre artistas e audiência. Porém, ao mesmo tempo, há um fetiche do texto único, final, em várias de suas práticas de reprodução de repertórios e pressupostos mais hegemônicos, ocasionando abstratas posturas como a de teorias musicais que não levam consideração o músico, a situação de performance¹⁷.

Bártok, na introdução às suas transcrições, discute os limites da notação básica em música até então dominante para registro da performance vocal das canções narrativas e justifica algumas de suas soluções. Uma série de sinais diacríticos suplementares precisa ser utilizada para representar informações da altura e do ritmo das melodias. No caso da altura, o estilo parlando-rubato dos poetas narrativos apresenta intervalos menores que os de semitons da tradição ocidental européia dominante, ao mesmo tempo diversos tipo de glissando assinalam trajetórias vocais que ultrapassam fronteiras estáveis entre som e palavra. No caso do ritmo, os ajustes entre os esquemas métricos, a materialidade da palavra e a atualidade da performance produzem irregularidades rítmicas as mais diversas¹⁸.

Ou seja, a tentativa de se reconstruir o texto musical da performance de cantores narrativos acopla a questão filológica à questão musicológica. A ilusão de se representar a exatidão daquilo que é performado demanda a necessidade de algumas opções metodológicas que marcam o que foi apresentado, mas apenas registram tendências e não a completude do evento. A escrita da performance não substitui nem a abarca a performance mesma. Temos vários tipos de registros e escritas que parcialmente nos oferecem o acesso à canção, pois a totalidade da canção não está no documento escrito de seu desempenho e sim na situação interativa *in situ*. Aquilo que a escrita não consegue registrar ou descrever aponta para o limite da abordagem a eventos performativos, e devolve para esses eventos a compreensão dos procedimentos ali divisados. Ao manipular os parâmetros psicoacústicos da altura e do ritmo, o cantor narrativo apresenta suas habilidades em orientar a recepção a partir das matrizes audiofocais, de sons que são gestos capazes de promover a participação da audiência tanto na narrativa, quando na performance das canções.

Como no caso de Parry, o registro textual aponta para algo fora do texto: as melodias não se restringem a desvios de uma linguagem musical universal, e sim nos dirigem não para a música, mas para a audiovisualidade das performances narrativas. Mas diferentemente de Parry, a atividade de Bártok não é entender a amplitude do processo de composição da poesia oral e sim transcrever o que foi registrado nos arquivos sonoros dessa poesia. Disso, a diferença não somente de propósitos, mas de pressupostos, metodologias e resultados.

Bártok concentra-se mais na atomização descritiva, na discussão de detalhes de sua transcrição que na relação entre os dados musicais e a performance. O extramusical, réplica do extra-textual de Parry, ou seja, os fatores de performance não são considerados mais detidamente. Antes, há a música mesma é tratada em função do texto, havendo uma clara dicotomização do material analisado: texto e melodia, com o privilégio do primeiro: a principal atividade do cantor narrativo seria prover palavras com seu conteúdo inteligível para o ouvinte, valendo-se das melodias como um reforço para realçar o sentido, embelezar o texto verbal, impressionar a audiência¹⁹.

Em um dos raros momentos em que Bártok trata da performance, em uma breve seção de sua introdução às transcrições denominada “Variability in Folk Music”, ele conjuga truísmos e contradições: “everyone will agree that each individual of every living species of animals or plants is a unique phenomenon. A given performance of a folk melody has never occurred before

and will never occur again in exactly the same way. We must not say or think that is what I appears to be in a given performance; all we can say is that THEN AND THERE, AT THE TIME OF THAT PERFORMANCE, it proved to be such (BARTÓK/LORD 1951:19).”

Note-se a redução da complexidade da atividade do cantor narrativo por meio de estratégias interpretativas bem definidas: o foco no registro como um texto, a consideração apenas dos materiais verbais e musicais sem sua relação com a performance, a hipervalorização do conteúdo verbal. Bartok atua reforçando uma abordagem “pré-Parry”, equivalendo música e performance, mesmo sem se referir ao “extramusical”, como fatores subsidiários e dependentes de um texto fixo²⁰.

Por outro lado, a transcrição musical das performances gravadas por Parry nos possibilita um outro tipo de representação de informações que não se verifica em sua transcrição verbal. Na partitura temos as linhas vocais em sua contracenação com a melodia do acompanhamento: a melodia vocal na clave superior; a melodia do acompanhamento na inferior²¹. Essa textura aparentemente simples vista em sucessão nos capacita seguir o trabalho do cantor narrativo em construir uma continuidade de sua performance a partir do apoio rítmico-melódico do acompanhamento. Vemos o uso de um prelúdio instrumental que estabelece o contato entre *performer* e audiência, definindo o começo e o gênero do que será apresentado. Ao mesmo tempo este prelúdio articula-se por meio de frases rítmico-melódicas recorrentes que situam o cantor e recepção nos padrões da atividade que se efetiva. Com a entrada da voz, o padrão recorrente do prelúdio, a melodia com seus ornamentos e blocos rítmicos bem identificáveis, é trabalhada pela relação entre o ritmo presente das palavras, a métrica das frases e o acompanhamento. O texto verbal não tem autonomia. Os blocos rítmicos das frases e os movimentos melódicos exploram referentes presentes do conteúdo verbal sem se restringir a ele. Projetando orientações espaciais por meio dos padrões rítmico-melódicos, a canção contextualiza a participação da audiência, ainda mais que além dos gestos sonoros temos as demais informações corporais: a face e os membros superiores e inferiores. O registro partitural possibilita o acesso à fisicidade da performance. Ou seja, o cantor narrativo reage ao que expressa, integrando todas as informações produzidas em sua multidimensionalidade. Com isso, o registro partitural junto com o arquivo sonoro fornecem elementos para a reperformance do material uma vez apresentado.

Diversas outras informações podem ser deduzidas do registro partitural: a duração das performances, a composição da performance – suas partes e a duração das partes –, estratégias e momentos de intensificação ou ênfase, construção de expectativas e respostas afetivas²².

Em todo caso, a transcrição musical das canções dos poetas narrativos explicita as relações entre parâmetros acústicos e performance, abrindo espaço para uma metodologia não estritamente conteudística para a análise e compreensão dessas expressões. Se a performance se organiza em torno da efetivação da padrões rítmicos que são fisicamente interpretados, exibidos e recebidos, a qualidade das observações e do entendimento do que se analisa será dependente da competência sonológica do pesquisador; de ver no texto partitural mais que uma relação horizontal entre palavra e música, como os atos físicos do performer fossem uma extensão do conteúdo

20. Bártok vale-se constantemente de referências aos estudos lingüísticos para definir epistemologicamente seus conceitos. V. BARTÓK/LORD 1951:14,15, por exemplo.

21. LORD 2000.

22. FRANKLIN 2004 apresenta uma discussão musicológica e filológica das melodias que Bartók transcreveu, relacionando-as ao contexto cultural e musical homérico. FRANKLIN s/d propõe um interessante projeto: a partir da digitalização dos arquivos dos 3500 discos da coleção Milman Parry em Harvard (Milman Parry Collection of Oral Literature – www.chs.harvard.edu/mpc), explicitar padrões entoacionais e contornos melódicos no material registrado. Para esta e outras possibilidades/metodologias musicológicas relacionadas à Antiguidade, v. MOTA 2009b. Artigos de J.C.Franklin disponíveis em www.kingmixers.com.

17. COOK, N. 1999.

18. BARTOK E LORD 1951.

19. BARTÓK/LORD 1951:9.

verbal. A definição interartística e multidisciplinar da atividade do cantor narrativo nos coloca diante da tensão entre referentes e modos de produção diversos que conjugados efetivam uma atualidade heterogênea como desafio às estratégias de interpretação.

Nesse sentido, as transcrições de Bartók como subprodutos da Hipótese Parry-Lord evidenciam, mais que a partitura, uma abertura metodológica de se aplicar pressupostos aurais na compreensão de eventos performativos.

Com isso, podemos entender melhor os desdobramentos da hipótese Parry-Lord, da metamorfose do filólogo em etnólogo e da entrada da questão musicológica. Esse caminho do texto à performance, enriquecido pela audiovisualidade, não apenas coloca em colisão épocas e práticas distintas, como a de Homero e dos cantores narrativos da antiga Iugoslávia. As performances em contato e tensão, suas tradições expressivas aproximadas, também colidem com nossos hábitos interpretativos, com a redução do escopo das pesquisas com objetos culturais a determinadas rotinas investigativas. A Hipótese Parry-Lord nos situa diante de performances culturais diversas que na verdade se conectam mais em virtude de uma tentativa de mobilizar a sensibilidade para eventos multidimensionais, interartísticos e pluridisciplinares.

A.Lord

Com a morte de M. Parry em 1935, seu assistente de pesquisas Albert Lord assumiu o cargo de ampliar e consolidar as observações de campo, a metodologia plural empregada e as implicações teóricas das performances culturais comparadas. Retornando ao campo de pesquisa na década de 50 e escrevendo sua tese *Singer of Tales*, depois transformada no monumental *The Singer of Tales*, publicado em 1960, A.Lord possibilitou uma explosão de estudos “literatura oral”, estabelecendo vínculos com tradições culturais de diversos tempos e lugares do globo²³.

E tudo a partir de Homero. As restrições prosódicas e métricas do verso homérico e o uso de fórmulas, como Parry havia apontado, explicitavam a complexidade de processos expressivos presentes no texto e encontrados também nas formas tradicionais de expressão. Não seria uma cultura literária a base daquela complexidade. Com o texto, mas para além dele: o objetivo de Lord foi “compreender o modo pelo qual eles(os cantores narrativos) compõem aprendem e transmitem suas obras. É um estudo no processo de composição da poesia narrativa oral(...) baseada sobre os fatos da prática (LORD 2003:5).”

Este deslocamento para uma fenomenologia da atividade dos cantores narrativos e não apenas para o conteúdo de suas falas se apresenta como estratégica. Pois, vendo a totalidade e amplitude do processo dessa atividade, Lord pode perceber que, antes de se fetichizar a performance como ato de execução, é digno de nota que “para o poeta oral, o momento de composição é a performance. No caso de um poema literário, há um intervalo temporal entre composição e leitura ou performance. No caso do poema oral este intervalo não existe porque composição e performance são dois aspectos do mesmo momento. (...) Um poema oral não é composto para mas em performance.(...) Cantar, performar e compor são facetas do mesmo processo”(LORD 2003:11).

Essa complementaridade entre composição e performance é traduzida por B. Gentili nos seguintes termos: “Para ser denominada oral, uma poesia deve possuir três condições: composição oral, comunicação oral(performance)e transmissão. Os aspectos distinguidos são facetas da mesma situação(GENTILI 1990:4).” O estudo comparativo entre a épica textualizada e a épica performada revela a complexidade da situação de se propor para uma audiência um conjunto de referências que orientam a audiência na compreensão e fruição de um imaginário articulado

audiovisuamente *in praesentia*. A identidade entre composição e performance colide de frente com métodos baseados em erudição literária que se confinam a analisar a o arranjo verbal da obra.

A correlação entre composição e performance se esclarece na aprendizagem, na formação de novos cantores narrativos. Essa é uma grande contribuição da etnografia da poesia oral da Hipótese Parry-Lord. Não se trata de comparar obras e obras e sim de entender a tradição em sua positividade, em seus atos constituintes e integrados. A formação de jovens cantores a partir da observação de cantores mais experientes demanda a assimilação e compreensão de um repertório de estratégias de se transformar a canção em função da audiência. Não se trata de uma passividade mnemônica de se estocar canções e técnicas/fórmulas de agradar a platéia. De acordo com A.Lord, “o poeta oral não tem a idéia de um modelo textual fixo que serve de guia. Ele tem modelos o bastante, mas eles não estão fixados e ele não tem ideia de memorizá-los em uma forma fixa. A cada momento, ele ouve uma canção distinta”(LORD 1993:25).

Pois dentro de um contexto performativo competitivo, o cantor narrativo (*performer*) adquire excelência aprendendo novas canções e novos meio de torná-las novas. A constante recriação do material aprendido dentro de situações concretas de exposição de habilidades determina que a diferença resida no modo como os materiais são arranjados e disponibilizados para o público. Essa relação entre tradição e invenção se configura como horizonte da formação e maturidade do poeta narrativo. O *performer* tanto manifesta a canção de agora como sua versatilidade em rever e reorientar o repertório.

Diante disso, A. Lord conclui que nossas dificuldades em compreender estes processos residem no modo como concebemos eventos performativos: “temos um conceito da fixidez de uma performance.(...)Nós pensamos mudança de conteúdo ou redação. Para nós, em algum momento tanto conteúdo quanto a redação foram estabelecidos” (LORD 1993:101. Ou ainda: “Nossa real dificuldade se torna patente no fato que, diferente do poeta oral, nós não estamos acostumados a pensar em termos de fluidez. Nós encontramos dificuldade em compreender algo que é multiforme. Parece-nos necessário construir um texto ideal ou buscar um original, e permacemos insatisfeitos com um fenômeno sempre em transformação. Eu acredito que quando compreendermos os fatos da composição oral vamos parar de tentar encontrar um original da canção tradicional. De um ponto de vista, cada performance é um original. De outro, é impossível reconstruir o trabalho de gerações de cantores até o moemnto quando um cantor primeiro cantor uma canção particular. (...) Cada performance é a canção específica e é ao mesmo a canção em senso genérico. A canção que estamos ouvindo é “a canção”. Pois cada performance é mais que uma performance; é sua recriação.(LORD:1993:100-102)”.

A unicidade da performance e sua complexa integração entre composição e performance reveladas pela Hipótese Parry-Lord ainda continuam como parâmetros e provocações para futuros empreendimentos que, antes de tudo, defrontam-se com os pressupostos mesmos de seus investigadores²⁴.

Desdobramentos: G. Nagy²⁵

A recepção dos estudos de Parry-Lord desdobrou-se inicialmente entre recusa total e total aderência. O foco da crítica residia na problematização do método e na conceptualização da com-

24. Uma interessante apropriação e transformação da hipótese encontra-se na obra ficcional H-File de Ismail Kadare.V. VALTISHINOVA 2002.

25. Algumas obras (livros e artigos) de G. Nagy estão disponíveis em no site do Center for Hellenic Studies: www.chs.harvard.edu/wa/pageR?tn=ArticleWrapper&bdc=12&mn=1166.

posição oral que em suas implicações²⁶. Na recepção da Hipótese Parry-Lord, há tendências se se ocuparam mais da ratificação dos processos formais(fórmulas, cenas típicas) identificados por Parry.V. HALBOLD 2007 para uma reflexão sobre essa recepção. Entre algumas figuras dessa recepção, temos PEABODY 1975, que especifica o que o autor chama de “nível fonêmico” ou sonoro dos poemas, e os insere tradição de poetica indo européia. Mas ainda rica restrito dentro do horizonte linguístico do texto, tanto na descrição dos eventos quanto em sua conceptualização. Por outro lado, temos MARTIN 1993, que fundamenta a inserção dos itens linguísticos em uma discussão sobre as marcas performativas e a cultura extratextual implicadas no texto homérico. Para abordagens de Homero não comprometidas com a teoria oral, v. BREMER, DE JONG e KALFF 1987.

A adesão apaixonada de início expandiu conceitos e metodologias da hipótese para outras tradições épicas e não épicas. Desde aí, consolidaram-se pesquisas em torno do que veio se denominar Tradição oral, com investigações específicas e comparações de produções de diversas culturas, analisando tanto práticas ainda em curso (living oral traditions), quanto revisando heranças tidas como exclusivamente literárias²⁷.

Coube a Gregory Nagy, após a expansão e euforia iniciais da hipótese Parry-Lord, propor uma leitura e reaplicação dos conceitos de performance cultural para os estudos clássicos. Partindo e retornando à filologia, ele entrelaça linguística e antropologia para propor uma ampla compreensão da cultura performativa na Antiguidade a partir das transformações na recepção de Homero.

Uma das propostas mais discutidas de G. Nagy diz respeito às idades de Homero. Ultrapassando a visão sintética que vê no texto escrito de Homero a totalidade daquilo que Homero representa, G. Nagy assinala que os momentos na história da performance e textualização dessas obras não só se encontram associadas como também, em suas implicações, apresentam uma história das mudanças e transformações da cultura performativa na Antiguidade. O estudo da recepção e produção de Homero ilumina dramáticas mutações no conceito e experiência de situações interativas, cujas implicações foram incorporadas em mentalidades que subagem em pressupostos até hoje dominantes. Investigar e compreender essa história é problematizar nossa historicidade e modos de construção de conhecimento.

Seguindo este imperativo de performance, G. Nagy aplica a teatralidade sincrônica da realização dos poemas homéricos na compreensão diacrônica da textualidade desses poemas. Para tanto G. Nagy postula um modelo evolutivo da fixação do texto de Homero em cinco fases, com “cada período mostrando menos fluidez e mais rigidez:

- 1-um período relativamente mais fluído, sem textos escritos,(2000 – 800 a.C.);
- 2-um período mais formativo ou “pan helênico”, ainda sem textos escritos,(da metade do sec.VIII à metade do VI a.C.)
- 3-um período definitivo, centralizado em Atenas, com textos potenciais no sentido de transcrições (transcripts),(metade do sec.VI até fins do sec.IV a.C.);
- 4-um período de padronização (standardizing), com textos no sentido de transcrições ou roteiros(scripts), (fins do IV até metade do II a.C.);
- 5-um período relativamente mais rígido, como textos como escritura (scripture), (de metade do sec. II para frente)²⁸.”

26. Para um balanço e reafirmação de objeções veja-se THOMAS 1992. Para bibliografia e elenco de temas dominantes até 1986, v. EDWARDS 1986. V. ainda bibliografia e análise nos comentários aos livros da Iliada, dirigidos por G.S. Kirk. Para outras aplicações da hipótese Parry-Lord, v. a interpretação das relações entre música e texto na Idade Média por L.Treitler (TREITLER 2007).

27. V. <http://www.oraltradition.org>.

28. NAGY 1996:109-110.

A variação de tipos textos procura evidenciar que “o ponto de referência do esquema de cinco períodos da transmissão de Homero é a dimensão da performance, não a do texto²⁹”. A sucessão dos tipos de textualidades aponta para alterações do contexto realizacional das obras³⁰. Não é uma história interna do texto e suas modificações a partir de suas novas configurações. A historicidade das modificações do processo criativo determina novas textualidades. A textualização de Homero relaciona-se mas não coincide com a “cristalização da tradição de sua performance³¹.” A alteração nos parâmetros de composição e performance, na sua situação de representação, promove distintas textualidades. A historicidade de Homero se torna compreensível através das modificações de seu contexto produtivo. O fator performance não se resume a alterações locais: seus englobantes efeitos evidenciam sua longa duração.

No mesmo período 3 das fases performativo-textuais de Homero, iniciou-se a oficialização da competição da tragédia. Há uma sincronicidade entre a reforma das tradições da performance de Homero durante o governo dos Pisístrades e a urbanização do Festival de Dioniso pelo tirano Psístrato³². JENSEN 1980 avança esse argumento e situa nessa época, sob Psístrato, a elaboração do texto de Homero. WEST 1999 por sua vez defende a não existência de Homero como pessoa e sim a tradição de se atribuir a um tipo modelar no passado a autoria ou origem formas de expressão. Em todo caso, este dois últimos exemplos externam preocupações diversas daquelas relacionadas com a historicidade de performances culturais. De qualquer forma, a abordagem de West necessita de um autor que tenha escrito a obra, corroborando a afirmação de A. Parry que a Ilíada e a Odisséia passaram a existir quando foram escritas (PARRY 1969). R. Janko (JANKO 1982, JANKO 1990, JANKO 1998) procura um meio termo entre o escrito e oral, mas ainda, como West(WEST 1995), a teoria de um autor iletrado que dita seu texto para um escriba profissional não leva em consideração as implicações de uma poética cultural presente na tradição performativa na Antiguidade

Com isso, podemos melhor compreender as implicações da sobreposição entre as transformações da história da recepção de Homero e a história de uma das modalidades performativas antigas, o teatro de Atenas. As obras trágicas apresentadas nos concursos das Grande Dionisias Urbanas a partir de 534 a.C dialogam diretamente com toda uma cultura da qual Homer tanto faz parte como a reperformance de seus textos promoveu. As obras trágicas negociam como gêneros performativos anteriores (Épica, lírica), acabando por encontrar sua identidade na tradição que transformam³³. Com isso não só a épica homérica se transforma no decorrer de sua recepção como também é modelo para apropriações em novos gêneros performativos.

Platão havia notado essa correspondência entre performances épicas e trágicas. Em *Íon*, ele trata complementarmente o rapsodo e o ator³⁴. Em *A República*, Platão qualifica Homero como primeiro mestre e guia dos poetas trágicos e educador da Hélade³⁵.

29. NAGY 1996:112. Ainda “a dimensão do texto como derivativa da performance onde cada período sucessivo reflete progressivamente um estrito (narrower) conceito de textualidade, do transcrito para o roteiro para “escritura”.(idem, 113)”

30. “Uma transcrição pode ser um registro (record) da performance, uma ajuda mesma para a performance, mas não o equivalente da performance.(...) Por roteiro, tenho em mente uma estrita categoria, onde o texto escrito é um pré-requisito para a performance. Por escritura, penso na mais estrita de todas as categorias, onde o texto escrito não necessita mesmo de uma pressuposta performance (NAGY 1996:112).”

31. NAGY 1996:143. E “padrões de estabilização da performance não pressupõem o recurso a um texto escrito (NAGY 1996:155).” Mas “uma padronização (standardization) das tradições de performance pode ter levado a relativa padronização de cópias escritas (idem, 189).”

32. PICKARD-CAMBRIDGE 1953:58.

33. J. Herigton denomina essa tradição global de “song culture” (HERINGTON 1985:3).

34. Ion 536 a. Para Íon, v. MOTA 2009b, MOTA 2006, NAGY 2003, CAPUCCINO 2005 e RIJKSBARON 2007.

De volta para as idades de Homero, a textualização mais monumental de suas obras, ou sua canonização escrita, não se explica pela cultura literária progressiva e sim pela fenômeno da panhelismo, ou expansão de uma partilha de traços de unidade entre as várias configurações locais³⁶. Nesse momento a tradição reprojeta os nomes de autores como “criadores” da própria tradição. Novamente em esquemas de fases, G. Nagy propõe o seguinte modelo com fases progressivas. O artista, transmissor da tradição, acaba por ser absorvido por essa tradição:

“1 – em uma fase da tradição em que cada performance corresponde implica em um ator de pelo menos parcial recomposição, o performer L publicamente se apropria de uma dada recomposição em performance como sua própria composição;

2 – em uma fase mais avançada da tradição, o performer M cessa de se apropriar da recomposição da recomposição como sua própria composição e no lugar disso a atribui ao predecessor L; essa atribuição é então continuada por seus sucessores N, O, P, Q, e assim por diante;

3 – no processo de sucessivas recomposições de N, O, P, Q..., a auto-identificação de L é ela mesma recomposta o suficiente para eliminar os aspectos históricos da identidade de L e para preservar somente os aspectos genéricos (isto é, os aspectos do poeta como definidos pela atividade tradicional como um poeta apenas ou por sua atribuição como ancestrar daqueles que continuam na tradição³⁷.”

Este novo modelo procura responder ao que se encontra na recepção de Homero e em outras tradições orais: a separação entre compositor e Performer; denominada de “crise performativa por Nagy. A relação entre tradição e seus intérpretes, no caso de Homero, principalmente seguindo a avaliação platônica, uma desvalorização entre os rapsodos como meros executores de um proto-poeta, único criativamente ativo como compositor. A desconstrução dessa narrativa, como se encontra em Íon, por exemplo, ratifica as implicações da unidade da performance, ao mesmo tempo em que se efetiva sua tradição e historicidade³⁸.

Essa questão pode se deslocar para a própria filologia, para um debate mesmo sobre a textualidade considerada monumental dessas obras. Pois se problematizando Homero, problematiza-se todas as bases das “ciências da Antiguidade”. Tudo por se levar em conta pressupostos performativos.

Nos últimos anos Nagy tem enfrentado um debate sobre as edições de Homero, propondo se se realize uma edição leve em conta não a meta de um texto único e sim uma edição multitexto – The Homer Multitext Project – com as variações que registram não erros de leitura/escritura e sim as apropriações e ampliações que advém de reperformances/ reinterpretações dos textos³⁹.

Nesse sentido, essa agenda performativa tem enfrentado fortes oposições na filologia estabelecida, como as de M.L. West, a partir da edição da *Ilíada* por West (Teubner, 1999-2000)⁴⁰. As discrepâncias entre West e Nagy podem ser confrontadas por meio da análise compara de suas duas próximas publicações: *The Making of the Iliad: Disquisition an Analytical Commentary* (Oxford University Press), de M.L. West e o primeiro volume de *Homer The Classic* (Center of Hellenic Studies), de G. Nagy⁴¹.

35. A República, 595b e 606e.

36. NAGY 1994.

37. NAGY 1990:90. Ainda NAGY 1996b.

38. NAGY 2002 e NAGY 2003.

39. NAGY 1996. Esse projeto interdisciplinar vem sendo conduzido por G. Nagy no Center for Hellenic Studies (www.chs.harvard.edu).

40. NAGY 2004:40-76. Para a polêmica completa entre M.L. West e G. Nagy v. NAGY 2000, WEST 2001, WEST 2004.

41. O Livro de G. Nagy diz respeito à recepção de Homero entre século V a. C. e O primeiro século de nossa era. Ou seja, a partir do projeto colonialista de Atenas. Para períodos anteriores – séculos VII e VI a.C., v. GRAZIOSI 2007 e CASSIO 2002. Para épocas mais remotas, v. a primeira parte de MORRIS e CARTER 1995. GONSALEZ 2011 acompanha correlação entre o rapsodos e as tradições oraculares, teatrais e retóricas, demonstrando o jogo de mútuas transformações entre

Mas antes de continuarmos em Homero, vejamos uma proposta que se apresenta com uma alternativa à Hipótese Parry-Lord.

Texto, Metro e Dança: Análise da Proposta de A. David⁴²

As questões levantadas por A. David em seu livro *The Dance of the Muses* se apresentam como provocações para o intercampo entre Estudos Clássicos e Estudos da Performance. A partir da possível conexão entre a dança grega tradicional *Syrtós* ou *Ballo* e o hexâmetro dátilo da épica homérica, A. David convida pesquisadores e artistas a reexaminarem as relações entre textualidade e performance. Seu ponto de partida é justamente a negação dos métodos e soluções da Hipótese Parry-Lord que, mesmo proporcionando novas abordagens ao texto homérico, ainda se encontrariam dentro do domínio da literatura comparada, sem incluir as implicações rítmicas para organização da performance⁴³.

De qualquer forma, este reexame, primeiramente, é fundamental em uma tradição textualista como a filologia, ainda sob o impacto de um *performative turn* ou viragem em direção a pressupostos e contextos performativos⁴⁴. Do ponto de vista de transmissão dos textos clássicos, certas opções feitas privilegiaram o texto como um artefato linguístico fechado em si mesmo, restando ao intérprete a redução de sua atividade na descrição de uma estrutura ou sistema de formas alheio a práticas interacionistas⁴⁵.

Uma das consequências desse reexame é a mudança no modo como lemos parte dos textos da cultura grego-latina. Eles passaram a figurar como documentos de uma cultura performativa, podendo tanto esclarecer seu contexto de uso, quanto apontar para novas experiências e apropriações. Tal dimensão transacional dos textos apresenta interessantes e paradoxais estímulos, pois se dirigem diretamente ao modo como os lemos hoje. Disso a provocação de A.P. David, logo no prefácio: “Many people are now talking about “performance”. It is time for Hellenists, students, and teachers alike, to stop talking awhile, and to try it.”⁴⁶

Seguindo este ditame, David abre o capítulo primeiro de seu livro a partir de uma situação muito comum para estudantes e professores que lidam com textos greco-latinos. Na leitura dos textos, a produtividade das marcas rítmicas, se enfatizada, modifica a fruição da obra⁴⁷. Para executar tal tarefa, há uma diversidade de requisitos, grande parte deles relacionados com o modo

práticas sociais de interação, desde o período arcaico até a Roma Imperial.

42. Retomo aqui as comunicações “ E a dança? Métrica, música e poesia gregas a partir da discussão da proposta de A.P. David”, apresentada no V Colóquio Internacional Estudios Clássicos. Mito Y Performance, La Plata, Argentina, 2009, e “Homeric Steps: A Comparison between Ancient Greek and Brazilian Traditional Dances”, apresentada, em parceria com Cíntia Nepomuceno, no III Annual International Conference on Philology, Literatures and Linguistics. Atenas, Grécia, 2010, na qual foram comparados o sirtós e o coco, como práticas performativas interartísticas que aduzem parâmetros de composição em performance (improvisação).

43. DAVID 2006:7-8, 12-13, 168-169. Segundo A.P. David, “The Phenomena Parry’s theory seeks to explain can be better explained on different comparative ground, in a way that is solidly based in ancient testimony. It is not impossible that prior to or contemporaneous with the composition of Homer’s poems there was a practice of extemporaneous singing by bards in relation to a round dance beat. Rap music provides a modern analogy (DAVID 2006:48).”

44. V. HALL 2004 a, HARDWICK 2003, GRIFFITS 2007.

45. Esse entrelaço de posturas e metodologias se verifica na polêmica da recepção da obra de A.P. David: após DAVID 2006, seguiram-se a resenha de BLANKENBORGH 2007, a resposta de DAVID 2007, a resenha de MAHONEY 2008, a réplica de DAVID 2008, e, finalmente a resenha de WEST 2008 e a resposta linha a linha de DAVID 2008b. Todos estes textos estão disponíveis no website de A.P. David: www.web.me.com/homerist/Dance_of_the_Muses/Home.html

46. DAVID 2006, vi.

como as palavras se organizam no texto: sua distribuição, extensão e duração. Assim *The Dance of Muses* se desdobra em duas tarefas complementares: discutir intelectualmente a análise desses textos, para formar uma abordagem que ampare sua concretização performativa. Em razão disso, David afirma que “this book is about the origins and the nature of ancient Greek poetry” e “This book also offers students a new way to read Greek aloud.”⁴⁸

Note-se que as duas tarefas complementarmente dispostas já se configura com uma abordagem diferencial nos Estudos Clássicos. Ao aproximar textualidade e performance, fundido-as no estudo preparatório que culmina no ato da leitura, David já explicita suas opções metodológicas e seus alvos críticos. No mesmo passo, podemos ver como o ponto-origem da situação-problema está no enfrentamento da mais comum de todas ocasiões de ensino-aprendizagem: a discussão de textos em sala de aula. A interação com textos torna-se o horizonte para uma redefinição de práticas interpretativas. A banalidade de um evento recursivo nos projeta para uma amplitude de uma problematização de nossas estratégias de produção de conhecimento. Com a reinserção da performance em sala de aula isso acontece.

Desse modo, a correlação entre textos e atos de leitura faz com que o estatuto mesmo do texto seja modificado. As obras escritas são registros de orientações performativas, indicações para sua realização. Textos elaborados a partir de contextos interativos se apresentam como acontecimentos multidimensionais, integrando atos físicos de seus agentes.

Para tanto, em sua história e em sua constituição, os arranjos verbais do verso grego apontam para um modelo performativo, para uma imagem dos atos do intérprete, baseado no “documented extra-linguistic phenomenon of dance, to synthetic notion of choreia.”⁴⁹ Do texto como fala para o texto como coreografia: a determinação performativa do antigo verso grego extrapola atos de leitura. Para além da voz e da palavra, por meio da palavra escrita e lida em voz alta, somente assim se compreende a complexa textualidade e a tradição compositiva na antiguidade.

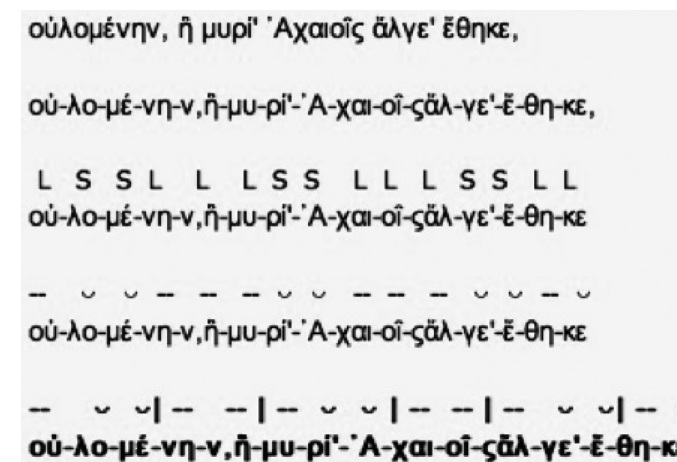
O profenômeno da dança como horizonte hermenêutico dessa textualidade e tradição nos previne de limitar negativamente os ganhos advindos na correlação entre performance e texto. A radicalidade do profenômeno da dança bloqueia que se leve tal correlação como uma maneira mais atrativa de se trabalhar com textos. Não se trata apenas também da atualidade da pronúncia nem do tecnicismo ensimesmado e muitas vezes abstrato e pseudocientífico da métrica. Ou seja, aproximar texto e performance não se confina na quimera de se reconstruir a performance original, nem na eliminação de todas as ambiguidades e interferências proporcionados por atos físicos *in situ*. Dessa forma, por mais que se prepare, por mais que se estude antes, há a singularidade do ato performativo, cujo modelo heurístico e participativo se encontra na dança. Ou seja, “The music was in the words; lyres and flutes did not create but rather accompanied this music, and must all most have drawn out the inherent melodic and dynamic patterns of the speech; the dancer’s feet were moved from within, by the texture and feel of the very words that came out of his mouth.”⁵⁰

Note-se o duplo vazio respondido com dupla materialidade: no texto fechado em si mesmo, temos as palavras tratadas como comprovações do sistema linguístico, como seus vários subsistemas, e depois como fatos da descrição métrica, com toda a sua nomenclatura. A coerência da

descrição parece consagrar a coesão do texto e a unificação dos atos do intérprete. O texto está como espaço de emergência e ratificação da técnica formalizadora. Por outro lado, a dança, que aparenta se ausentar nos tipos da página impressa, revigora-se na iconicidade dos sons e dos tempos marcados do texto: altura, intensidade, duração e movimento⁵¹.

Mas em um livro destinado a intensificar nossa percepção da especificidade performativa dos textos da antiguidade por meio da leitura não chega a ser um contrasenso encontrar em lugar da verbalidade a coreografia? Desde quando esse estranhamento se tornou a norma? Desde quando passamos a não mais perceber ou precisar reconhecer padrões de movimento como orientadores de nossos atos? Ou melhor, desde quando o ritmo efetivo daquilo que se mostra como algo organizado como evento e contexto participativo deu lugar às coisas das quais falamos?

Após desfilar suas proposições, David parte para melhor fundamentá-las. A chave está na forma do verso hexâmetro dátilo⁵². Na leitura dos poemas homéricos um dos mais reconhecíveis traços de sua construção é o recurso a um padrão métrico recorrente. Cada verso se articula no que se denomina hexâmetro dátilo, ou seis vezes um dátilo. Veja-se a ilustração abaixo⁵³:



Na primeira linha temos um verso de Homero sem divisão silábica⁵⁴. Na segunda, o verso se mostra com suas divisões silábicas. Na terceira linha, atribui-se a cada sílaba uma duração (longa/curta), segundo regras prosódicas e métricas. Na quarta linha traduz-se as siglas de duração por símbolos convencionais (long/l = — ; short/s = ∪)⁵⁵. E na quinta e última linha temos os seis grupos de dátilos que formam o verso dátilo hexâmetro.

Desse modo, na ilustração podemos visualizar a relação entre texto e padrão métrico. Temos

50. DAVID 2006: 67

51. DAVID 206:46 “Greek texts are notational instructions for the production of sound by the voice. They are musical scores. (What is more, there is a literal sense in which metrical texts could be understood to be choreography: there is instruction for both voice and foot).”

52. Para a forma e história do Hexâmetro, v. PRETAGOSTINI e FANTUZZI 1995/1996, WEST 1996, NAGY 1994, NAGY 2004, NAGY 2010.

53. Fonte: www.classics-laohu.home.mchsi.com/greek-metrics.

54. *Ilíada*, I, 2.

55. V. MASQUERAY 1899, RAVEN 1962, WEST 1982, MARTINELLI 1997, STEINRÜCK 2007, GENTILI e LOMIENTO 2003. Na internet, acessar: www.classics-laohu.home.mchsi.com/greek-metrics, www.freewebs.com/mhninaeide/IliadBScanne-dWestText2006.pdf, www.aidoi.org, e www.community.middlebury.edu/~harris/dactylic.hex.html

47. No caso do latim, v. BECKER 2004. No caso grego, v. DAITZ 1991, DAITZ 1985, e NAGY 2000.

48. Ambas citações DAVID 2006:1.

49. DAVID 2006:2. Para uma diversa abordagem de Homer e a dança v. LONSDALE 1995. LONSDALE 2000 demonstra a presença da dança em diversos aspectos da vida pública na antiguidade, especialmente nos festivais religiosos que se materializavam em danças, músicas e poesia, rituais coletivos que fundamentavam a ordem social. MACINTOSH 2010 reúne discussões sobre várias análises da recepção/construção da dança grega antiga na antiguidade e entre séculos XVIII e XX. Para uma discussão detida das fontes para o estudo da dança na antiguidade, v. NAEREBOUT 1997.

que cada sílaba corresponde a um sinal que traduz sua duração relativa. A oposição entre sílabas longas e sílabas curtas é marcada no texto, orientando a escolha e transformação do material linguístico. Desse modo o texto homérico pode ser reescrito em algoritmos que explicitam padrões rítmicos. Nessa reescrita, as palavras e suas partes se reagrupam em células rítmicas que possuem o mesmo *design*: uma longa vincula a duas curtas, -UU⁵⁶.

Outro modo de traduzir esses algoritmos pode se aplicar às durações uma notação rítmica tradicional⁵⁷:

Μη-νι-ν α-Fei-δε θε-ά Πη-λη-ϊ- α- δεω Α-χι-λή-ος



dactyl dactyl spondee dactyl dactyl spondee

ου-λο-με-νη-ν ἦ μῦ-ρὶ' Α-χαι-οῖ-ς αλ-γε' ε-θη-κε



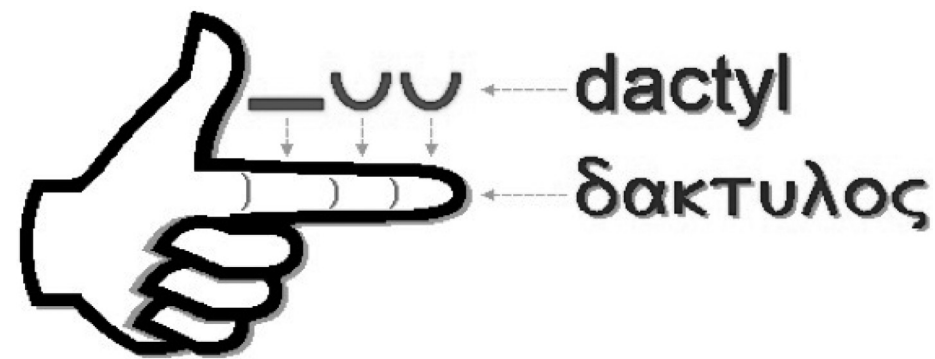
dactyl spondee dactyl spondee dactyl spondee

πολ-λὰς δ' ἰφ-θιμ-ους ψῦ-χὰ-ς Α-Ἴ-δι π-ρο-ϊ- αψ-εν



spondee spondee spondee dactyl dactyl spondee

Note-se pois que o hexâmetro dátilo é uma expansão de uma célula datílica, que pode variar sua atualização em diversos alomorfos, como vemos acima, nas trocas entre dátilos e espondeus. Uma das formas de se compreender essa célula dátila está na figura abaixo⁵⁸:



56. Para recitação dos versos homéricos, EDWARDS 2001, 2001; DAITZ 2003. Websites como www.prosodia.com, www.oeaw.ac.at/kal/agm, http://www.fas.harvard.edu/~classics/poetry_and_prose/poetry.html, e www.rhapsodes.fll.vt.edu disponibilizam arquivos sonoros de leitura e interpretação de textos performativos clássicos.

57. WEST 1981 atribui outros valores rítmicos, adicionando informações melódicas. Em todo caso, é preciso ter em mente que as atribuições de durações são relativas. Pegue-se como exemplo o uso de tablatura para violão-guitarra. O registro é um dado que não prescinde da performance. Em *De Compositione Verborum* (DCV, I 6), Dioniso de Halicarnaso já havia notado que a duração das sílabas de fato se modificava também em função da duração do material linguístico.

58. www.skidmore.edu/academics/classics/courses/metrical/fingers.html

Na figura o dedo, *dáktilos*, aponta para as suas três partes constituintes, que assinalam uma base maior que as duas posteriores. Como se vê, estamos diante de uma espacialização do tempo, a qual inscreve a corporeidade na percepção e realização do ritmo.

A fisicidade da célula datílica expressa informações que bem a caracterizam. Primeiro, temos simples magnitudes conjugadas: uma unidade e sua dupla divisão. Ampliando esta instância básica, a relação entre o tempo longo e os dois breves é de 1:1, uma longa igual a duas breves, o que determina seu caráter isócrono. Ainda, o nexos entre a longa e as curtas tanto se articula na tensão que a diferença aduz, quando na alterância das figuras que se apresentam em sequência. E, finalmente, como uma longa pode ser convertida em duas curtas, essa reversibilidade indica um possível movimento contrário, multiplicando ocorrências que a célula dactílica pode efetivar.

Ou seja, o padrão da célula datílica tanto manifesta restrições de suas atualizações como prefigura a flexibilidade de suas realizações. É em seu sequenciamento, na frase datílica que esse jogo entre padrão e suas transformações se torna mais evidente.

Observando em detalhe, a presença recorrente da célula datílica pode ser traduzida na fórmula "A1,A2...A6", o que ao mesmo tempo marca a continuidade do padrão e seu retorno. Assim, a sequência datílica do hexâmetro é a expansão e exploração das tensões e transformações presentes em sua célula.

De volta ao texto homérico, podemos observar como essa matemática temporal se viabiliza concretamente. A proposta de David é justamente fazer corresponder a cada sílaba – que é uma duração temporal – um passo de dança – que é seu movimento no espaço.

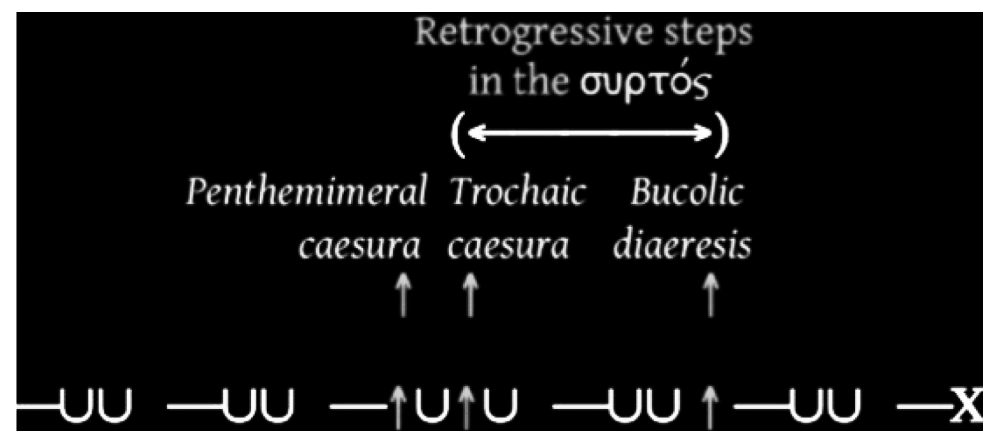
Veja-se a tradução algorítmica dos dez primeiros versos da *Ilíada*⁵⁹:



59. Esquema que se encontra no site de A.P. David. Link: www.web.me.com/homerist/Dance_of_the_Muses/Home.html. V. DAVID 2006:123-124.

Aqui cada sequência sílabas é interpretado por convenções rítmicas, cada verso é um arranjo coreográfico. A textualidade de Homero demarca um conjunto de posições que se materializam na dança. Não que Homero fosse dança. Mas que organização rítmica do verso homérico e mesmo a composição das cenas épicas se apropriou do modelo performativo então predominante e que era baseado em uma cultura cuja materilidade e comunicação se realizava por meio de sons e movimentos.

Detalhando mais o padrão dessa tradução algorítmica, temos o seguinte esquema:



Ou seja, há algumas restrições no fluxo do verso. O padrão recorrente do enxaixe das células rítmicas datílicas entrechoca-se com subsequências dentro do verso ou da frase coreográfica. O padrão recorrente nos informa de um acompanhamento musical recorrente, mas na análise da constituição do verso vemos que há um contrafluxo, um contramovimento: os passos da dança contracenam com o ritmo do acompanhamento por assimetrias, por um jogo com a orientação do movimento musical⁶⁰.

Assim, se há a correspondência entre sílabas e movimento das danças, uma sílaba forte interpreta um acento rítmico forte, um apoio mais firme⁶¹. Daí as palavras são alteradas dentro do esquema rítmico, devendo ser encurtadas ou alongadas, ou melhor devendo adquirir determinados valores rítmicos em virtude de vincular fisicamente o intérprete à intensidade que o movimento demanda.

Veja-se: sempre se começa com intensidade (sílabas fortes). Aí inicia-se uma subfrase que vai da posição 1 à posição 5, constituindo o que se denomina de cesura pentímetra, ou no terceiro pé dátilo. Quaisquer que forem as palavras ou os alomorfos, há o ponto centrífugo na frase do hexâmetro que atrai o performer para a percepção de que o impulso inicial do movimento precisa ser renovado. Mas, como se observa, esta cadência não chega ao seu apogeu ou não conclui seu programa de ações no centro aritmético do verso. Antes do meio, a necessidade de se marcar um fim de uma cadência dentro da frase coreográfica demonstra a assincronia entre a percursiva recorrente (ostinato) e os passos dos dançarinos.

A interrupção da cesura aponta o início do contramovimento rítmico da dança quanto ao acompanhamento rítmico-musical, gerando a retroprogressão. O trunfo de David foi ter encontrado em uma dança grega tradicional ainda vigente a coreografia que se ajusta a esta releitura do esquema métrico do verso homérico. Em seu supracitado site, David disponibiliza vídeos que bem explicitam essa correlação entre ritmos das palavras e corpos em movimento⁶².

60. DAVID 2006:142.

61. DAVID 2006:156.

62. Em outra e convergente direção, temos em BECK e REISER 1998 uma aplicação de figuras rítmico-musicais à notação

Esticometria ou A Música de Platão: J.B.Kennedy

Pode parecer ironia, mas em seu projeto de redefinir a cultura performativa de seu tempo Platão vale-se não só de pressupostos relacionados a esta cultura como também de procedimentos dramático-musicais.

Esticometria ou contagem de versos/linhas difere de outro método de organização e transmissão textual na antiguidade: a colometria trata de pequenas sub-unidades métricas que dentro do verso marcam escolhas lexicais e orientações rítmicas. V. GENTILI e PERUSINO 1999 para uma rediscussão do procedimento editorial e sua presença nos manuscritos da lírica e dramas gregos. Em obras polimétricas, que combinam vários metros, o estudo colométrico se destaca ainda mais, ao contribuir para o estabelecimento dos versos em sua composição. V. GARNER 2003, MAHONEY 2000, FLEMING 2007. Contra a continuidade entre ritmo e música presentes na organização métrica e colométrica de obras do período clássico e o texto editado pelo gramáticos alexandrino, v. PRAUSCELLO 2006. Outro procedimento é o da esticomitia, formalização métrica de embates interpessoais, com a atribuição membros de uma disputa um conjunto de versos emparelhados (1 x 1, 2 x 2). Para usos da técnica, ver COLLINS 2004 que alinha a esticomitia ao contexto de performances dramático-musicais tradicionais na antiguidade. Já DUBISHAR 2007 mostra as diferenças do recurso em Ésquilo, Sófocles e Eurípides e o compara com o uso em obras fílmicas. A esticomitia, que se vale de trocas verso a verso, pode se valer das sub-unidades métricas e distribuir a partes do verso para diversos interlocutores. Aí temos o verso partilhado ou antilabe. V. HOGAN 1998. Relato o uso dramatúrgico da antilabe e da esticomitia em MOTA 2003

Na antiga transmissão de textos greco-latinos a prática de contagem de linhas ou versos – (στίχοι) – é bem atestada. Essa contagem tinha suas múltiplas aplicações. Para o copista assegurava uma medida de avaliação da quantidade de trabalho. Para quem solicitava o manuscrito, uma medida de que o trabalho fora cumprido. Assim, dentro do mercado editorial em formação a partir do século IV a.C até às realizações dos estudiosos alexandrinos, o cômputo de linhas de uma obra era um parâmetro editorial bem estabelecido⁶³. Catálogos de obras com seus números de linhas ou cópias com números totais e/ou parciais de linhas orientavam estudiosos, escribas e compradores. Mas, para haver a quantificação, seria preciso uma unidade métrica, uma uniformidade do padrão.

Dentro dessa tradição esticométrica e editorial as obras de Homero, com suas magnitudes e complexidades, tendo pioneiramente enfrentado um processo de textualização e circulação, acabaram por se tornar o modelo ou ponto de partida para os empreendimentos posteriores. Mais especificamente: a partir de um corpus de 28 mil versos (*Ilíada* e *Odisséia* juntas), o verso hexâmetro efetivou-se como unidade de cômputo, padrão mínimo de quantificação de linhas para obras em verso e prosa. O polímata romano Galeno (129-199), por exemplo, atribuía ao hexâmetro, com 36 letras ou 16 sílabas, a unidade de medida para contagem de linhas das obras editadas e transmitidas na Antiguidade⁶⁴. Então uma linha com 35 a 36 letras seria a medida para contagem do total aritmético de uma obra.

dos movimentos da dança. Lembrar a fisidade do ritmo, sua corporeidade estudada por E. J-Dalcroze. Link para os dois volumes do La rhythmique: <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?sessionId=310836510851E49CF4A6087872B172DE?institutionalItemId=11098>

63. GRAUX 1878, HARRIS 1893, OHLY 1928, THOMPSON 1963. Não esquecer que Esticometria é um método presente em outras tradições de transmissão textual, como a de textos bíblicos (FINEGAN 1974). Para as questões especificamente de Homero v. LAMEERE, 1960, HASLAM 1997 e 2005. Debatí e apliquei métodos de contagem de versos para a dramaturgia em MOTA 2009, MOTA 2008, MOTA 2003.

64. HARRIS 1893:7-8. Em THOMPSON 1963:78, a partir de dados paleográficos, as estimativas desse padrão numérico

Mas seria a contagem de versos ou linhas uma prática integrante da atividade compositiva? A constatação *a posteriori* do número de sílabas ou linhas ou versos que uma obra tenha corresponderia a uma tradição que se valeria do número como quantificação de grandezas presentes na expressão? Haveria por uma matemática composicional?

Parece que sim. Uma pesquisa ainda em curso de J.B. Kennedy, professor de História da Ciência na Universidade de Manchester, em tempos de códigos e mensagens secretas, foi qualificada como “descoberta que revoluciona a história das origens do pensamento ocidental.”⁶⁵

Por meio de artigo e série de textos disponibilizados em seu website, J.B. Kennedy correlaciona dados de uma esticometria produzida por processamento digital com a interpretação ao números da escala musical propostos pela escola pitagórica⁶⁶. Exemplo: os diálogos são computados em seus números de linhas, cada linha adotando o limite de 35 letras sem espaços, pontuação e, claro, marcação de troca de interlocutores. O total dessas linhas, por incrível que pareça, pelo menos nos diálogos até aqui estudados por Kennedy, gira em torno de múltiplos de 12: *Apologia de Sócrates* tem 1.200 linhas (12x 100); *Protágoras*, *Crátilo* e *Banquete* tem 2.400 (12x200). *Górgias*, 3.600 (12x300); *República*, 12.200 (12x1000)⁶⁷. O processamento digital procura normalizar as flutuações presentes em uma contagem manual e na transmissão dos textos, adotando-se um limiar de desvios de 1 a 2%⁶⁸.

Mas essa matemática inicial é parte do argumento: se o total dos diálogos registra múltiplos de 12, cada obra pode ser dividida em doze seções e a essa sucessão de 12 se atribuem as simbologias da escala musical de doze partes segundo a interpretação do pitagorismo, que associava valores a números, sendo algumas notas dissonantes (negativas) outras consonantes (positivas). A estrutura matemático-musical que organiza os diálogos platônicos se efetiva na distribuição dos blocos de falas dentro dessa estrutura prévia.

Tome-se *O Banquete*. A partir da edição da edição Oxford, de domínio público, temos 85.508 caracteres. Divida-se esse total por 35, que é o número de letras de um hexâmetro, e ficamos com 2385 linhas. Essas 2.385 linhas nos dão 12 seções com 198 linhas⁶⁹. A partir dessa distribuição de linhas, estuda-se a distribuição das partes do textos e suas posições quanto à simbologia musical. Platão como um esticometrista elaboraria seus textos tendo em mente as implicações das proporções e valores musicais pitagóricos.

Assim, o diagrama de *O Banquete* seria⁷⁰:

ficam em uma linha/verso entre 15 e 16 sílabas ou entre 34 e 38 letras, seguindo o hexâmetro homérico. Platão, em *Leis* XII,958e, atesta o limite de 4 versos heróicos (τετράπων ἡρωικῶν) para a extensão do elogio sobre a vida de um homem que acaba de morrer.

65. v. matéria não assinada intitulada “Science Historian Cracks the “Plato Code” no link <http://www.physorg.com/news/196943667.html>, a partir do artigo “The Plato’s Code” de J.B. Kennedy, para o The Philosophers Magazine. Para algumas reações acadêmicas à pesquisa de J.B. Kennedy v. links <http://www.philosophypress.co.uk/?p=1454> e www.rogueclassicism.com/2010/07/03/pondering-the-plato-code.

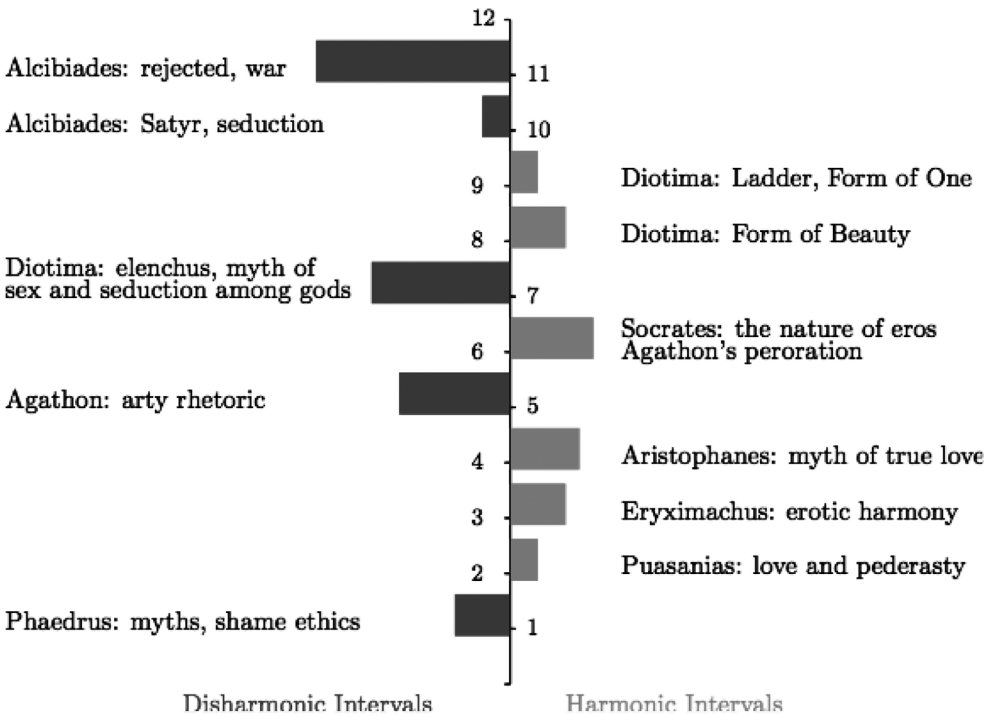
66. <http://personalpages.manchester.ac.uk/staff/jay.kennedy>. V. também seu blog <http://jaybeekennedy.wordpress.com>. Para 2011, pela editora Acumen sai o livro *The Musical Structure of Plato’s Dialogues*, de J.B. Kennedy. Sobre Pitágoras, v. BURKERT 1972, HUFFMAN 1993, HUFFMAN 2010, e BARBONE 2009.

67. Mais múltiplos de 12: lembrar que Homero valia-se do alfabeto jônico oriental, que possuía 24 letras, sendo que *Ilíada* e *Odisseia* se dividem em 24 grande seções ou cantos, modelo depois utilizado em *Eneida* de Virgílio, que tem 12 cantos, a metade da prática homérica, e por Apolônio de Rodes, cuja *Argonáutica* tem 4 cantos. As obras se respondem em suas proporções.

68. KENNEDY 2010:10.

69. Dados apresentados no texto “Plato’s Symposium”, disponível no site www.personalpages.manchester.ac.uk/staff/jay.kennedy.

70. Diagrama presente no texto “A Visual Introduction to the Musical Structure of Plato’s Symposium”, disponível em www.personalpages.manchester.ac.uk/staff/jay.kennedy.



Na coluna central temos a ordem crescente dos intervalos musicais, numerados de 1 a 12, como seria as seções de *O Banquete*. Os intervalos e partes do texto à esquerda seriam seções com simbologia negativa. Essa atribuição negativa aos números 6, 8, 10 e 11 encontraria sua justificativa na harmonia relativa pitagórica. Ou seja, como as razões dos intervalos se relacionam ou se harmonizam melhor ou não com o intervalo de 12a. Assim, os intervalos de 3a. (1:4, ou 12 dividido por 4 que é igual a 3), 4a. (1:3, ou 12 dividido por 3 que é igual a 4), 6 (1:2, ou 12 dividido por 2 que é igual a 6) e 8a. (2:3, que é 12 mais 12 dividido por 3) e 9a., que é 12 mais 12 mais 12 dividido por 4, seriam mais harmônicos que os intervalos de 5a, 7a., 10a. e 11a. As razões matemáticas desses últimos intervalos resultariam em tensões numéricas e sonoras com menor resolução em relação ao de 12a. Daí sua negatividade⁷¹.

Dessa maneira, a distribuição das falas e do conteúdo das falas no diálogo é realizada dentro de uma escala de valores que toma das notas musicais e suas proporções a definição de sua configurada expressão. Note-se que temos um ponto medial na nota 6 e parâmetros esticométricos e dramático-musicais para a distribuição dos blocos de fala, das mudanças e modulações dos argumentos e dos começos e fins dos blocos e do diálogo inteiro. A aparente previsibilidade do esquema manifesta um jogo entre o senso de ordenamento do materiais e as tranformações pelas quais esses materiais devem passar durante o processo de sua disposição no arranjo, que só passa a existir a partir dessas tranformações. Ao fim, no inverso no que se pensa, a dialética entre o esquema e as modulações acarreta uma flexibilização no material e da atividade compositiva⁷².

É o que se observa no detalhamento da agumentação de J.B. Kennedy. Além das divisões entre notas de 1 a 12, há em cada nota outras subdivisões, intervalos menores ainda, de um quarto de tom. As unidades maiores de 1 a 12 parecerem descrever seções maiores nos textos, como o começo de grandes blocos de fala. Mas para registrar distinções maiores que a continuidade de

71. Para uma discussão das escalas musicais ou harmonia na Antiguidade, v. HAGEL 2010, BARKER 2007.

72. Sobre esse jogo da constituição da forma de uma obra, v. MOTA 2004b.

blocos, além das 12 seções de um diálogo temos agora 4 vezes mais possibilidades, tanto um total de 48 marcações. Mudanças de falantes e refocalizações do fluxo do diálogo podem ser organizadas e percebidas.

Ainda, na comparação entre vários diálogos a macroestrutura das doze notas e o detalhamento dos quartos de tom se fazem presentes, demonstrando que não se trata de um fato aleatório, evidente em um diálogo isolado, e nem apenas um construção da metalinguagem e esforço do pesquisador⁷³.

O que realmente é digno de nota, além do código revelado, é a pertença do modo musico-matemático de organizar o texto a uma tradição performativa que encontra em Homero não só sua medida, como também seu argumento. O impacto dessa tradição performativa é tanto que mesmo obras não dirigidas para uma audiência *in loco* tomaram do modelo homérico o seu horizonte de configuração. É o que se pode observar na retórica, segundo Dioniso de Halicarnaso.

Música, Texto, Retórica

Segundo bem enfatiza Luque Moreno, "los antiguos ignoran la noción de frase tal como se la concibe en tiempos modernos: no entienden las secuencias de la cadena hablada como una combinación de elementos sintácticos (LUQUE MORENO 2006:24)." Antes, situam a produção discursiva no domínio da versificação, da música, operando com categorias fônicas e rítmicas mais relacionadas à experiência sonora da fala e da escuta.

Em sua obra *Sobre a composição Literária*, Dioniso de Halicarnaso procura sistematizar os procedimentos da elaboração artístico-musical da fala. Neste tópico, apresento as principais distinções e exercícios presentes na sistematização "desse componente poético, eufônico e doce aos ouvidos", que ratifica a "ciência da oratória pública como um tipo de música."

O que se segue é um exame preliminar da proposta de Dioniso de Halicarnaso, apresentada em *De Compositione Verborum*, procurando seguir o modo pelo qual ele enfatiza a organização sonora em textos destinados a uma audiência.

Para tanto, Dioniso de Halicarnaso inicia sua proposta afirmando que as funções (*érge*) da composição se manifestam em três âmbitos: 1 – dispor as palavras apropriadamente umas em relação das outras; 2 – ajustar os kôla convenientemente; 3 – dividir bem o discurso em períodos (2,4-5)⁷⁴.

Dessas funções percebemos como a atividade de quem elabora obras destinadas a uma audiência distingue-se pela presença no material exposto das marcas de sua efetiva organização. Há uma generalizada exposição dessas marcas: dos vocábulos até a totalidade da obras. O efeito da composição é trabalhado em diversos níveis: do léxico às grandes unidades discursivas, o ouvinte acompanha as habilidades do escritor em elaborar seu texto.

O equívoco do produtor de discursos residiria em desconhecer os procedimentos pelos quais a manipulações dos níveis de organização linguística de sua obra se ratifica, acarretando efeitos não desejados ou evitáveis, efeitos estes percebidos auditivamente (2,3-3). Sem musicalidade, não há organização: textos malsoantes (*ámouson*) reverberam falta de domínio na composição. Sob o horizonte da som, a composição, a performance e a recepção de obras adquirem valores e cognição.

73. BREMER 2002 apresenta uma investigação sobre a matemática musical de A República a partir de experiência de ter lido em voz alta esta obra de Platão várias vezes. BREMER 2005 havia quantificado letras, sílabas e linhas de Íon, de Platão, na tentativa de matematizar o ritmo de leitura do diálogo platônico. Não esquecer que a apresentação de grandes obras ou grandes trechos de obras, como de Homero e Heródoto, é uma tradição performativa bem atestada na Antiguidade. V. KENYON 1951, TURNER 1952, SVENBRO 1988, HARRIS 1989, THOMAS 1989, THOMAS 2000.

74. Para o texto, sigo USHER 1985 e VIOQUE & GUERREIRO 2001.

Desse modo, Dioniso de Halicarnaso vincula estritamente o efeito da obra e sua organização. A musicalidade aqui é definida como a percepção das escolhas em todos os níveis do texto, escolhas estas cujo acabamento sonoro exhibe a qualidade e a intensidade do processo composicional.

Para comprovar tais pressupostos, modificações textuais textuais (*metáthesis*) são apresentadas como demonstrações⁷⁵. Dioniso de Halicarnaso modifica a posição das palavras em trechos de Homero, Eurípides e Heródoto. Mais que a escolha das palavras, o que interessa é mostrar que o arranjo que resulta da reunião delas determina um diferencial na percepção. Alterado esse arranjo, temos mudanças de valor e cognição na obra.

E que arranjo é este? o que é modificado? É a configuração rítmica, o arranjo métrico. Segundo Dioniso de Halicarnaso, quanto a um trecho de Homero, se o metro é desfeito, estes versos vão se mostrar vulgares e indignos de admiração, *λυθέντος γοῦν μέτρου φαῦλα φανήσεται τὰ αὐτὰ ταῦτα καὶ ἀζηλα*, (3,11).

Assim, mesmo com as mesmas palavras, alterando-se apenas o arranjo rítmico, atinge-se a obra como um todo, com modificações na forma e no efeito globais (4,5-6). É essa habilidade de efetivar esses arranjos que é um diferencial qualitativos entre autores, *τὸ συντιθέναι δεξιῶς τὰ ὀνόματα* (4,13).

Para que essa antiga competência (archaíois) de se lidar com valores rítmicos seja eficiente e rigorosa, *τῆς συνθετικῆς ἐπιστήμης*, é preciso: distinguir quais materiais produzem combinações sonoramente satisfatórias; depois, decidir como, qual forma cada elemento escolhido vai adotar para se ajustar ao arranjo; e, enfim, decidir e implementar quais as modificações no material utilizado serão necessárias para que se a configuração rítmica seja efetivada (6,1).

Ao inserir a prevalência da materialidade sonora e rítmica na produção de discursos, Dioniso de Halicarnaso contextualiza a atividade de profissionais da palavra, reiterando que atos expressivos direcionados para uma audiência não se definem em termos exclusivamente linguísticos. O conhecimento da materialidade da linguagem aponta para a atos intersubjetivos que se orientam objetivamente por sinais físicos.

Neste ponto entra a teatralidade como modelo compositivo. Dioniso de Halicarnaso, ao elaborar sua abordagem sonoro-rítmica do processo de composição, realização de obras destinadas a uma audiência, adota situações interativa *in praesentia*. É a experiência concreta de participar de eventos públicos que envolvem audiência e exibição de habilidades cênico-musicais que constitui o horizonte da proposta de Dioniso de Halicarnaso. Segundo ele, mesmo nos teatros mais populares, *πολυανθρωποτάτοις θεάτροις*, pode-se observar como todos se atraídos fisicamente, *ὡς φυσικῇ*, naturalmente com melodias afinadas e ritmos bem realizados (11,7-8).

A prevalência do horizonte cênico-rítmico como modelo para a atividade compositiva de situações público-performativas redefine e contextualiza a elaboração de obras para uma audiência. A amplitude da teatralidade envolvida neste ato elaborativo situa a complexidade do que se realiza e as discussões de Dioniso de Halicarnaso. O deslocamento de uma relação autor/texto/leitor para obra/recepção preconiza o movimento do texto para além de sua pura linguisticidade⁷⁶. Para além da linguagem e a partir dela, Dioniso vai buscar o fundamento da composição de obras performativas.

Para tanto, durante a exposição de sua abordagem, ele se afasta de uma abordagem metrista e insere na discussão teorias musicais (16,17). Segundo B. Gentili, para precisar as implicações de uma concepção cênico-aural da composição, torna-se necessário acompanhar a realidade fonética da sílaba que é mais variada, produz mais nuances e dados que a convenção métrica das sílabas (GENTILI 1990:10).

75. Esses experimentos seriam comuns na Antiguidade. Lembrar Platão Em A República, transformando um trecho da Ilíada em prosa (Rep. 3.392). V. DE JONGE 2005.

76. Consideração totalmente ausente em De JONGE 2006. V. MOTA 2009, sobre cultura performativa na Antiguidade como pressuposto para análise de textos clássicos.

Assim, uma análise fonoestilística que se vale mais da terminologia rítmica e não da métrica habilita o crítico e o produtor de discursos a perceber e efetivar os movimentos físicos temporalizados e sua atratividade sobre a audiência. Pois se a sílaba é configurada pelo tempo musical e não ao contrário, a plasticidade do material verbal disponibilizado na composição é um registro escrito de um coreografia que integra performers e audiência.

Desse modo, o detalhamento da análise fonoestilística presente em *De Compositione Verborum* não se reduz a uma exposição linguística autocentrada, como se as palavras mesmas gerassem sua relevância e escolha. Como emblema temos: “τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν, a música requer que as palavras se subordinem à melodia e não a melodia às palavras (11,19)”.

Sendo assim, a musicalidade não entra como um complemento de uma análise linguística. Com a complexidade da atividade compositiva preconizada por seu modelo cênico-aural, o conhecimento dos ritmos e das melodias facultava-nos o esclarecimento dos procedimentos pelos quais o material verbal é alterando em função de sua situação performativa. Pois em virtude da demanda da musicalidade, palavras são alteradas quando integradas na expressão. A composição da performance verbal produz ajustes no material linguístico prévio, na ordem e disposição das palavras e na extensão, duração e altura das mesmas. Esquemas prévios, conexões regulares são modificadas em função do que vai ser escutado (11,22). Compôr é transformar o material pré-existente. A musicalidade exposta na análise explícita os procedimentos de transformação do material linguístico em obra cênico-aural.

Em função disso, a atividade de propor obras para uma audiência é evidenciada em *De Compositione Verborum*, mais que a exposição de conteúdos, como a elaboração de uma experiência de escuta dentro de uma organização rítmica.

Projeções

De Homero para Homero. Dentro de uma cultura que integrava e explorava som, imagem, dança e palavra (*Mousiké*), as obras de Homero se convertem não só em repositário de belas histórias do passado e sim estímulos para compreensão e elaboração de processos criativos interartísticos⁷⁷.

Com a aproximação entre estudos clássicos e estudos performativos, as obras de Homero atualizam um campo de experiências estéticas e empreendimentos intelectuais que respondem ao esforço de clarificar seus suportes expressivos com o esforço de se construir estudos de situações interativas em sua complexidade. Homero permanece como o horizonte hermenêutico para as diversas modalidades performativas na Antiguidade e para a tradição especulativo- intelectual que se dinamizou a partir do embate com a arte dos rapsodo⁷⁸. Ou seja, Homero é encruzilhada histórica que nos possibilita a compreensão de opções que constituíram estratégias de intelibi-

77. O conceito de POIKILIA (variação, complexidade) procura expressar a heterogeneidade dos processos criativos de obras multidimensionais. V. MOTA 2009, HEATH 1987, BERARDI, LISI e MCALELLA 2010. O conceito baseia no tecer de fios para elaborar uma vestimenta. O arranjo resultante produz efeitos em que o observa. Ou seja, a partir de operações nos materiais, há um configuração que age sobre o receptor. Daí se associam ao conceito procedimentos e efeitos como constrates, modulações, diversidade, textura, justaposição,

78. Como nos casos de Xefofanes, Heráclito e Platão, por exemplo. Para pensar contra a performance é preciso pensar a partir da performance ou pensar performativamente. V. MARTIN 2003 e NIGHTGALE 2007 inserem os chamados pré-socráticos na tradição cultural de composição e performance da *Mousiké*. Sobre o tema, no que diz respeito a Heráclito, v. meus textos “Heráclito e a cidade: cultura performativa na arcaica Éfeso”, apresentado no Simpósio Nacional de História Cultural, Brasília, 2010. Textos nos anais do congresso; “Performative and Antiperformative Arguments in Heraclitus”. Celtic

lidade na tradição ocidental. A performance como argumento é um projeto que além de um revisionismo histórico procura tornar compreensível e refutável a dicotomia abstrata entre feitos da experiência sensível e dados da especulação inteligível -pois é juntamente ultrapassando as dicotomias entre oral e escrito que a performatividade de Homero e da Tragédia Grega puderam ser melhor compreendidas.

Ainda mais diante da explosão bibliográfica que consagra experiências e paradigmas desse chamado “moderno campo de estudos da performance”⁷⁹, que muitas vezes se confunde com conceptualização da narrativa da própria história próxima, da grande aldeia, ou com a autocelebração de estéticas consideradas mais progressistas e mais criativas que outras, motivações que não colidem com estranhamentos que podem nos proporcionar, por exemplo, a dança de Homero⁸⁰.

Correlacione esta obra citada (FISHER-LICHTE 2008) com a tentativa de uma história do teatro (FISHER-LICHTE 2002) que se centra em uma versão conteudística do teatro grego como “teatro ritual”, para a coletividade, sem discurrir sobre sua materialidade, a cultura performativa (*Mousiké*). Assim, ao falar de performance como algo fluído, transformativo, multifocal, na constituição de um estado liminar de troca de experiências em seu livro de 2008, E. Fischer-Lichte vai buscar no remoto passado, na idealização da tragédia Grega o fundamento desse estado. Assim, por exemplo também, a vinculação entre situações contemporâneas e temas atribuídos ao teatro grego estão presente em LEHMANN 2007, que toma formas pré-dramáticas (teatro grego, por exemplo) como complementares do teatro pós dramático.

Nesse sentido, uma das funções da erudição, e de uma erudição que vem se formando nas pesquisas em artes cênicas, seria a de não interromper a interrogação das fontes em virtude de apressadas analogias, para prover a artistas e/ou investigadores materiais esclarecedores, fundamentais e estimulantes.

Conference in Classics/ Conference International Association for Presocratics Studies, Edinburgh, 2010; “Heráclito e os eventos Performativos” Palestra no IV Seminário de Filosofia Antiga da UERJ, 2010. Resumo no caderno de resumos; “Eraclito e la città: la drammaturgia del quotidiano nei frammenti.” In: Gabriele Cornelli e Giovanni Casertano. (Org.). Pensare la città: categorie e rappresentazioni. I ed. Napoli: Lofredo Editore, 2010, v. 1, p. 155-162; “Competência Sonológica de Heráclito, a partir da Edição Mouraviev dos Fragmentos”. In: XVII Congresso da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 2009, Natal. Link resumo; sbec2009.classica.org.br/ci.asp; “Fragments of an Archaic and Noisy City: The Soundscape of Ephesus According to Heraclitus”. In: Moisa Epichorios: Regional Music and Musical Regions in Ancient Greece, 2009, Ravenna, Itália; “Heráclito: molduras teatrais e leitura dos fragmentos”. In: XVI Congresso Nacional de Estudos Clássicos, 2007, Araraquara.

79. FISCHER-LICHTE 2008.

80. Um debate sobre as origens do teatro e a idealização do ritualismo nos estudos teatrais e da antiguidade pode-se ver em ROZIK 2002, SCULLION 2002, SCULLION 2005, CSAPO e MILLER 2007.

81. Disponibilizo os meus textos em www.marcusmota.com.br.

Referências

BARBIER,F.THÉOCRITE. *Oeuvres compl'etes*. Paris:Garnier, 1899.

BARBONE, A. *Musica e filosofia nel pitagorismo*. La Scuola di Pitagora Editrice, 2009.

BARKER, A. *The science of harmonics in classical Greece*. Cambridge University Press, 2007.

BARTÓK, B. “*The parry collection of Yugoslav folk music*”. In” Béla Bartók Essays.(Org. B. Suchoff), St. Martin Press, 1976, 148-152.

BARTÓK, B. “*A dialogue in Gyergyó-Kilényfalva*” in: International Folkloristics: Classic Contributions by th Founders of Folklore. (Org. A.Dundes) Rowman\$Littlefield Publishers, 1999, 63-72.

BAUMAN, R. *Verbal art as performance*. Waveland Press, 1984.

BECK, J. e REISER, J. *Moving Notaton*. Hardwood Academic Publishers, 1998.

BECKER, A. “*Non Oculis Sed Auribus: The Ancient Schoolroom and Learning to Hear the Latin Hexameter*” . IN: The Classical Journal 99(2004):313-322.

BERARDI, E , LISI,F. e MICALELLA, D. *Poikilia. Variazioni sul tema*. Bonanno, 2010.

BIERL, A. *Ritual and Performativity*. The Chorus in Old Comedy. Centrer for Hellenic Studies, 2010.

BILES, Z. *Aristophanes and the Poetics of Competition*. Cambridge University Press, 2011.

BLANKENBORGH, R.JJ. *Resenha de DAVID* 2006. BMCR 2007.04.46.

BREMER, J. *Philosophy as Performance*. BIBAL PRESS, 2005.

BREMER, J. *Plato and the Founding of the Academy*. University Press of America, 2002.

BREMER, J.M, de Jong, I.F.J, e KALFF, J. *Homer, Beyond Oral Poetry. Recents Trends in Homeric Interpretation*. B.R.Grüner, 1987.

BURKERT,W. *Lore and Science in Ancient Pythagoreanism*. Harvard University Press,1972.

CÂMARA CASCUDO, L. *Literatura Oral no Brasil*. Belo Horizonte:Itatiaia, 1984.(1984a).

CÂMARA CASCUDO, L. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte:Itatiaia, 1979

CÂMARA CASCUDO, L. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAPUCCINO, C. *Filosoi e Rapsodi. Testo, traduzione e commento dello lone platonico*. CLUEB/Universitaria Editrice Bologna, 2005

CASSIO, A. C. “*Early Editions of Greek Epics and Homeric Textual Criticism in the Sixth and Fifth Centuries BC*” IN: Omero. Tremla anni dopo. (Eds. F.Montanari e P.Ascheri) Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2002.

COLE,T. *Epiplode. Rhythmical Continuity and Poetic Structure in Greek Lyric*. Harvard University Press, 1988.

COLLINS, D. “*Homer and Rhapsodic Competition in Performance*”. Oral Tradition 16 (2001):129-167.

COLLINS, D. *Master of the Game. Competition and Performance in Greek Poetry*. Center for Hellenic Studies/Harvard University, 2004.

COOK, N.(Org.) *Rethinking Music*. Oxford University Press, 1999.

CSAPO, E. e M.C. Miller. *The Origins of Theater in Ancient Greek and Beyond: From Ritual to Drama*. Cambridge University Press, 2007.

DAITZ, S. *Pronunciation and Reading of Ancient Greek. A Practical Guide*. Audioforum, 1985.

DAITZ, S. “*On Reading Homer Aloud: To Pause or Not to Pause*”. IN: American Journal of Philology 112(1991): 150-160.

DAITZ, S. “*Further Notes on the Pronunciation of Ancient Greek*”. IN:The Classical World 95(2002):411-412.

DAVID, A.P. *Réplica a MAHONEY*. Ars Versificandi.
Link: <http://www.arsversificandi.net/current/A.%20P%20David%20Review%20Response%203.pdf>.

DAVID, A.P. *Resposta à WEST* 2008.
Link: web.me.com/homerist/Dance_of_the_Muses/Reviews_&_Responses_files/response%20to%20west.pdf.

DAVID, A.P. *Resposta à resenha de BLANKENBORGH* 2007. BMCR 2007.05.12.

DE JONGE, C. *Between Grammar and Rhetoric. Dionyssus of Halicarnassus on Language, Linguistics and Literature*. Tese de doutorado, Leiden University, 2006. Disponível em www.nnrh.dk/RR/rr-pdf/72.19-22.pdf.

DE JONGE,C. “*Dionysius of Halicarnassus and The Method of Metathesis*” in Classical Quarterly 55(2005): 463-480.

DUBISHAR, M. “*Microestructure in Greek Tragedy. From Bad to Worse – Wrong Gresses in Euripidean Stichomythia(Including a Comparison with Aeschylus and Sophocles. Mnemosyne 60 (2007) 1-24 e 196-212*.

DUEV, R. “*Homer and the South-Slavic Singers*” In: Annuaire de la la Faculté de Philosophie de L'Université St. Cyrille ,59(2006):343-352.

EDWARDS, M.W. *Sound, Sense, and Rhythm: Listening to Greek and Latin Poetry*. Princeton University Press, 2001.

EDWARDS, M. “*Homer and Oral Tradition:The Formula Part I. Oral Tradition 11/ 2 (1986): 171-230*.

ERDELY, S. “*Bartók on Southslavic Epic Songs*” In *Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist*. ANTROKOLETZ, E. , FISCHER, V. e SUCHOFF, B. Oxford University Press, 2000, p.28-40.

ERDELY, S. “*Bartók and Fok Music*” in The Cambridge Companion to Bartók. Cambridge University Press, 2001, 24-44.

FINEGAN, J. *Encountering New Testament Manuscripts*. W.B.Eerdman, 1974.

FINNEGAN, R. *Oral Poetry*. Oxford University Press, 1980.

FINNEGAN, R. *Oral Traditions and the Verbal Arts*. Routledge, 1992.

FISCHER-LICHTE, E. *The Transformative Power of Performance*. A New Aesthetics. Routledge, 2008.

FISCHER-LICHTE, E. *History of European Drama and Theatre*. Routledge, 2002.

FLEMING, T. *The Colometry of Aeschylus*. Hakkert, 2007.

FOLEY, J.M. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*. Indiana University Press, 1988.

FOLEY, J.M. *How to Read an Oral Poem*. University of Illinois Press, 2002.

FRANKLIN, J. “South-Slavic Heroic Melody: Towards a New Method of Analysis”. disponível em: www.kingmixers.com, s/d.

FRANKLIN, J. “Structural Sympathies between in Ancient Greek And South-Slavic Heroic Song” In: Hickmann, E./Eichmann, R. (eds.), Musikarchäologische Quellengruppen: Bodenukunden, mündliche Überlieferung, Aufzeichnung. Studien zur Musikarchäologie 4 (Rahden, 2004) A New Approach to South Slavic Heroic Singing”. Disponível em www.kingmixers.com.

GARNER, R. *From Homer to Tragedy. The Art of Allusion in Greek Tragedy*. Routledge, 1990.

GARNER, R.S. *Studies in Early Greek Colometry: Traditional Techniques of Composition and Word Placement in Archaic Epic and Other Verse Forms*. Tese de Doutorado, Princeton University, 2003.

GENTILI, B. “Il ‘De Compositione Verborum’ di Dionigi di Alicarnasso: parola, metro e ritmo nella comunicazione letteraria” in QUCC 36(1990):7-21.

GENTILI, B. *La metrica dei Greci*. Messina/Fireze: Casa Editrice G. D’Anna, 1951.

GENTILI, B. e PERUSINO, F. *La Colometria dei testi poetici greci*. Pisa-Roma: Istituti Edizionali e Poligrafici Internazionali, 1999.

GENTILI, B. e LOMIENTO, L. *Metrica e Ritmica. Storia delle forme poetiche nella Grecia Antica*. Mondadori, 2003.

GOMES, S. “Vaqueiros e cantadores: A desafricanizada cantoria sertaneja de Luis da Câmara Cascudo Padé”. Estudos em Filosofia, Raça, Gênero e Direitos Humanos, v. 2, p. 47-70, 2008.

GONZALEZ, J. *The Epic Rhapsode and His Craft*. Center for Hellenic Studies/Harvard, 2011.

GRAUX, C. “Nouvelles Recherches sur la stichométrie” *Revue de Philologie* 2(1978): 97-143.

GRAZIOSI, B. *Inventing Homer. The Early Reception of Epic*. Cambridge University Press, 2007.

GRIFFITHS, J.M. “The Experiential Turn: Shifting Methodologies in the Study of Greek Drama” NEW VOICES IN CLASSICAL

RECEPTION STUDIES 2 (2007). Acesso online: www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/newvoices/issue2/montgomerypdf.pdf

GUERRA, A. G. *Manual de Métrica Grega*. Madrid: Ediciones Clásicas, 1997.

HAGEL, S. *Ancient Greek Music. A New Technical History*. Oxford University Press, 2010.

HALL, E. 2004a. *Towards a Theory of Performance Reception*. Arion, 12/1: 51–89.

HARDWICK, L. *Reception Studies, Greece & Rome, New Surveys in the Classics*, 33. Oxford: Oxford University Press. 2003.

HARRIS, J. R. *Stichometry*. Cambridge University Press, 1893.

HARRIS, W. *Ancient Literacy*. Harvard University Press, 1989.

HASLAM, M. “Homeric Papyri and Transmission of the Text” In: The New Companion to Homer. (Orgs. Ian Morris e B. Powell) Brill, 1997, 55-100.

HASLAM, M. “The Physical Media: Tablet, Scroll, Codex” In: A Companion to Ancient Epic. (Org. J. M. Foley) Blackwell, 2005, 142-163.

HAUBOLD, J. “Homer after Parry. Tradition, Reception and the Timeless text” In: Homer in The Twentieth Century: Between World Literature and the Western Canon. (Orgs. B. Graziosi e E. Greenwood). Oxford University Press, 2007, 27-46.

HEATH, M. *The Poetics of Greek Tragedy*. Stanford University Press, 1987.

HERINGTON, J. *Poetry into Drama: Early Tragedy and Greek Poetic Tradition*. University of California Press, 1995.

HOGAN, R. *The Dramatic Function of Antilabê in Greek Tragedy*. Tese de doutorado, Trinity College Dublin, 1998. Disponível no link : roberthogan.net/books/antilabe-rebuilt.pdf.

HUFFMAN, C. A. *Philolaus of Croton: Pythagorean and Presocratic*. Cambridge University Press, 1983.

HUFFMAN, C. A. *Archytas of Tarentum: Pythagorean, Philosopher and Mathematician*. Cambridge University Press, 2010.

IRIGOIN, J. *Tradition et Critique des Textes Grecs*. Belles Lettres, 1997.

IRIGOIN, J. “Homere et la Tradition Homérique” In: Omero. Aristofane. Giulino. (Org. C.F. Russo) Edizioni Dedalo, 2003, 7-35.

JANKO, R. *Homer, Hesiod and the Hymns: Diachronic Development in Epic Diction*. Cambridge University Press, 1982.

JANKO, R. “Dictation and Redaction: the Iliad and its editors”. *Classical Antiquity* 9(1990):326-334.

JANKO, R. “The Homeric Poems as Oral Dictated Texts”. *Classical Quarterly* 48(1998):1-13.

JENSEN, M. S. *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*. Museum Tusculanum Press, 1980.

KAHN, C. *Pitágoras e os pitagóricos*. Loyola, 2007.

KENNEDY, J.B. “The Musical Structure of Plato’s Dialogues: a quick guide to the strongest evidence” Disponível no website do autor:

KENNEDY, J.B. “Plato’s Forms, Pythagorean Mathematics, and Stichometry”. In: *Apeiron* 43(2010). Disponível no website do autor:

KENNEDY, J.B. “The Plato’s Code” In: The Philosophers’s Magazine. <http://www.philosophypress.co.uk/?p=1522>, 2010.

KENNEDY, J.B. “The Visual Introduction to the Musical Structure of Plato’s Symposium” Disponível no website do autor: KENYON, F.G. *Books and Readers in Ancient Greek and Rome*. Clarendon Press, 1951.

KIRK, G.S e EDWARDS, M. *The Iliad. A Commentary. Volume 5, Books 17-20*. Cambridge University Press, 1991.

KIRK, G.S e JANKO, R. *The Iliad. A Commentary. Volume 4, Books 13-16*. Cambridge University Press, 1992.

KIRK, G.S e RICHARDSON, N.T. *The Iliad. A Commentary. Volume 6, Books 21-24*, 1993.

KIRK, G.S. *The Iliad. A Commentary. Volume 2, books 5-8*. Cambridge University Press, 1990.

KIRK, G.S. e HAINSWORTH, B. *The Iliad. A Commentary. Volume 3, Books 9-12*. Cambridge University Press, 1993.

KIRK, G.S. *The Iliad. A commentary. Volume 1, Books 1-4*. Cambridge University Press, 1985.

KNOX, B. “ Silent Reading in Antiquity”. *Greek, Roman, ans Byzantine studies* 9 (1968): 421-435.

LAMBERTON, R. e KEANYE, J. (Orgs.) *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Epic's Earliest Exegetes*. Princeton University Press, 1992.

LAMEERE, W. *Aperçus de Paléographie Homérique*. Erasme, 1960.

LEHMANN, H-T. *O teatro Pós Dramático*. Cosac&Naif, 2007.

LOMIENTO, L. “Da prosa a poesia, da poesia a prosa in Dionigi d'Alicarnasso. *Riflessioni preliminari*” In QUCC 77(2004):103-117.

LONG, A. A. (Org.) *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*. Cambridge University Press, 1999.

LONSDALE, S. “A Dancing Floor for Ariadne (Iliad 18.590-592): Aspects of Ritual Movement in Homer and Minoan Religion” In: MORRIS e CARTER 1995:273-284.

LONSDALE, S. *Dance and Ritual Play. In Greek Religion*. The John Hopkins University Press, 2000.

LORD, A. BARTÓK, B. *Serbo-Croatian Folk Songs*. Columbia University Press, 1951.

LORD, A. *Epic Singers and Oral Tradition*. Cornell University Press, 1991.

LORD, A. *The Singer of Tales*. (Introd. G.Nagy) Harvard University Press, 2000. Nova edição com cd que inclui arquivos de som, imagem e vídeo.

LORD, A. *The Singer Resumes the Tale*. Cornell University Press, 1995.

LORD, A e PARRY, M. *Serbo-Croatian Heroic Songs*. Harvard Univesity Press, 1954.

LUQUE MORENO, J. *Puntos y Comas. La gráfica de la articulación de la habla*. Editorial Universidad Granada, 2006.

MACINTOSH, F. (Org.) *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*. Oxford University Press, 2010.

MAHONEY, A. *On the Colometry of Sophocles Oedipus at Colonus*. Tese de doutorado, Boston University, 2000.

MAHONEY, A. *Resenha de DAVID* 2006. Ars versificandi.

Link: www.arsversificandi.net/current/A.%20P%20David%20Review%20Response%203.pdf.

MARTIN, R. *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*. Cornell University Press, 1989.

MARTIN, R. “The Seven Sages as Performers of Wisdom” In: *Cultural Poetics in Archaic Greece*. Eds. D. Dougherty and L. Kurke, Cambridge University Press, 2003, 108-128.

MARTINELLI, M. C. *Gli Strumenti del Poeta*. Bologna: Cappelli Editore, 1997.

MASQUERAY, P. *Traité de Métrique Grecque*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1899.

MONTEIRO, R. *A construção do sentido no Repente: Relações entre as estruturas lingüísticas verbais e musicais no Gênero “Martelo”* Caderno de Discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo, v.VIII, p. 203-234, 2002.

MORRIS, S. e J.CARTER. (Orgs.) *The Ages of Homer*. University of Texas Press, 1995.

MOTA, M *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Editora Universidade de Brasília, 2009.⁸¹

MOTA, M. “Performance e inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão”. Brasília, REVISTA ARCHAÍ, v. 1, p. 183-204, 2009b.

MOTA, M. “A performance como argumento: a cena inicial do diálogo Ion, de Platão”. Revista VIS (UnB), v. 5, p. 80-92, 2006.

MOTA, M. “Textualidade, Performance e Tecnologia: Renovação Metodológica no Estudo dos Documentos Músico-poéticos da Antiguidade Clássica.” In: Anais XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2009c. Link: www.anppom.com.br/anais.php (seção Musicologia Histórica e Estética Musical).

MOTA, M. “Catarse, rasa e flor: Contextualizando a produção de emoções a partir da comparação de tradições performático-musicais” Texto apresentado ao II Simpósio Internacional Ousia de Estudos Clássicos-UFRJ, 2008b. Link p/resumo: www.ifcs.ufrj.br/~afc/RESUMOS.pdf.

MOTA, M. “Procedimentos de Explicitação da Dramaturgia Musical de Ésquilo: Relato de duas investigações” In: Cadernos de Resumos II Congresso Internacional de Estudios Classicos en México, 2008, v.I p. 76. Anais completos em publicação.

MOTA, M. “Dramaturgia musical e cultura popular: apropriação e transformação de materiais sonoros para a cena”. Anais IV Seminário Nacional Transe: Patrimônio imaterial, performance cultural e retraditionalização. (Orgs. J.G. L.C.Teixeira, M.V.C.Garcia, e R. Gusmão). Transe/CEAM, 2004.

MOTA, M. “Luigi Pareyson e a análise da experiência estética: do pensar o pensamento para o pensar o fazer” Anais do XIII Encontro Nacional da ANPAP. Brasília : Instituto de Artes -UnB, 2004b.

NAGY, G. “Reading Greek Poetry Aloud. Evidence from the Bacchylides Papyri” QUCC 64(2000):7-28.

NAGY, G. *Homer's Text and Language*. Illinois University Press, 2004.

NAGY, G. *Homeric Responses*. University of Texas Press, 2003.

NAGY, G. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge University Press, 1996.

NAGY, G. “The Crisis of Performance” in *The Ends of Rhetoric: History, Theory, Practice* (Org. J. Bender e D.E.Ellbery) Stanford University Press, 1990, 43-59.

NAGY, G. “Language and Meter” In: *A Companion to the Ancient Greek Language*. (Ed. J. Bakker). Blackwell Publishing, 2010, 370-387.

NAGY, G. “Performance and Text in Ancient Greece” In: *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*. (Orgs. G.R.Boys-Stones, B. Graziosi e P.Vasunia) . Oxford University Press, 2009, 417-431.

NAGY, G. *Comparative Studies in Greek and Indic Meter*. Harvard University Press, 1974.

NAGY, G. *Homeric Questions*. University of Texas Press, 1996.(NAGY 1996 b).

NAGY, G. *Pindar's Homer*. John's Hopkins University Press, 1994.

NAGY, G. *Plato's Rhapsody and Homer's Music*. Center For Hellenic Studies/Harvard University, 2002.

NAGY, G. *Resenha da edição de M.L West da Ilíada(Homeri Ilias) para a Teubner(1998-2000)*. BMCRR 2000.09.12.

NAEREBOUT, F. *Attactive Performances: Ancient Greek Dance*. Brill, 1997.
Link para download: openaccess.leidenuniv.nl/handle/1887/11051.

NIGHTGALE, A.W. “The Philosophers in Archaic Greek Culture”. *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. (Org. H.H. Saphiro). Cambridge University Press, 2007, 169-201.

OHLY, K. *Stichometrische Untersuchungen*. Leipzig: O.Harrassowitz, 1928.

ONG, W. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Routledge, 1982.

PARKER, L.P.E. *The Songs of Aristophanes*. Clarendon Press, 1997.

PARRY, A. “Have we Homer's Iliad ?” *Yale Classical Studies*, 20(1966) 177-216.

PARRY, M. *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry* (Org. e Intro. A.Parry) Oxford University Press, 1987.

PEABODY, B. *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition*. State University of New York, 1975.

PRAUSCELLO, L. *Singing Alexandria. Music Between Practice and Textual Transmission*. Leiden: Brill, 2006.

PRETAGOSNI, R. e FANTUZZI, M. (Orgs.) *Struttura e Storia dell'esametro*. Roma: Gruppo Editoriale Internazionale, 1995/1996(2vols).

RAVEN, D. *S Greek Metre*. Londres: Faber and Faber, 1962.

REVERMANN, M. *Comic Business. Theatricality, Dramatic Techniques, and Performance Contexts of Aristophanic Comedy*. Oxford University Press, 2006.

RIJKSBARON, A. *Plato. Ion: or on the Iliad*. BRILL, 2007.

ROSIK, E. *The Roots of Theatre. Rethinking Ritual and Other Theories of Origin*. University of Iowa Press, 2002.

RUSSO, C. *Aristophanes. An Author for the Stage*. Routledge, 1994.

SCULLION, S. “Nothing to do with with Dionysus’: Tragedy Misconceived as Ritual”. *Classical Quarterly* 52(2002): 102-137.

SCULLION, S. “Tragedy and Religion: The Problem of Origins” In: *A Companion to Greek Tragedy* (Org. J. Gregory). Blackwell Publishing, 2005, 23-37.

STEINRÜCK, M. *À quoi sert la métrique?* Grenoble: Jérôme Millon, 2007.

SVENBRO, J. *Phrasikleia, Anthropologie de la lecture en Grèce*. Paris: La Découverte, 1988.

THOMAS, R. *Herodotus in Context. Ethnography, Science and the Art of Persuasion*. Cambridge University Press, 2000.

THOMAS, R. *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*. Cambridge University Press, 1989.

THOMAS, R. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge University Press, 1992.

THOMPSON, E.M. *Handbook of Greek and Latin Palaeography*. Argonaut, 1963.

TREITLER, L. *With Voice and Pen: Coming to Know Medieval Song and How it Was Made*. Oxford University Press, 2007.

TURNER, E.G. *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries BC*. H.K. Lewis, 1952.

USHER, S. *Dionysius of Halicarnassus. The Critical Essays in Two Volumes*. Harvard University Press, 1985.

VALTICHINOVA, G. “Ismail Kadare's The H-File and The Making of The Homeric Verse. Variations on the works and lives of Milman Parry and Albert Lord” In: *Albanian Identities. Myth and History*. (Orgs. S. Schwandner-Sievers e B. J. Fischer) Indiana University Press, 2002, 104-114.

VANSINA, J. *Oral Tradition as History*. University of Wisconsin Press, 1985.

VANSINA, J. *Oral Tradition. A Study in Historical Methodology*. Aldine Transaction, 2006.

VIOQUE, G. & GUERREIRO, M. (Introd., trad., e notas) Dionísio de Halicarnaso. *Sobre la Composición Literaria. Sobre Dinarco. Primera Carta a Ameo*. Madrid: Editorial Gredos, 2001.

WEST, “*Archaische Heldendichtung: Singen und Schreiben*”. In *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen*. (Eds. W. Kullmann e M. Reichel), 1990, 33-50.

WEST, M. “Homer's Meter” *A New Companion to Homer*: Brill, 1996, 218-237.

WEST, M.L. “The Rise of the Greek Epic.” *Journal of Hellenic Studies* 108(1988): 151-172.

WEST, M.L. “The Date of Iliad” *Mus. Helv.* 52(1995) 203-219.

WEST, M.L. *Greek Metre*. Oxford University Press, 1982.

WEST, M.L. "The Invention of Homer." *Classical Quarterly* 49(1999):364-382.

WEST, M.L. "The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music" *Journal of Hellenic Studies* 101(1981):

WEST, M.L. "West on Nagy and Nardelli on West." *BMCR* 2001.09.06.

WEST, M.L. "West on Rengakos(BMCR2002.11.15) e Nagy(Gnomon 75(2003):481-501) on West: Response to 2002.11.15." *BMCR* 2004.04.17.

WEST, M.L. Resenha de DAVID 2006. *Journal of Hellenic Studies* 128(2008):182-183.

WEST, M.L. *Studies in the Text and Transmission of Iliad*. K.G. Saur,2001.

WILSON, P."Introduction: From the Ground Up" In: *The Greek Theatre and Festivals: Documentary Studies*. Oxford University Press, 2007.

The Enunciation of “Metra” in Ancient Hellenic Tragedy
Case in Point: Aischylos’ Agamemñōn, ll. 40-46

STELIOS PSAROUDAKĒS *

Resumo

Este artigo é uma tentativa de reconstrução de como seria a performance vocal na tragédia. Como exemplo modelar, escolheu-se trecho do párodo de Agamenon, de Ésquilo. A partir principalmente de dados sobre a prosódia antiga grega providenciada por Aristides Quintiliano, procede-se a exame passo a passo do trecho, até que uma completa “partitura prosódica” seja produzida: linhas de entoação, acentos musicais, acentos de tonicidade, duração das sílabas, pronúncia. A performance dessa “partitura” está disponível em DVD.

Palavras-chave: Tragédia. Prosódia. Recitação.

Abstract

The present paper attempts to reproduce the sound of the reciting voice in tragic speech (metra). As a paradigm, an extract is taken from Aischylos’ Agamemñōn (parodos, ll. 40-46). Based mainly on the information on ancient Hellenic (Attic) prosody given us by Aristeidēs Quintilianus, a step-by-step application to the chosen text is made, until a full prosodic ‘score’ is produced: intonation lines, musical accents, stress accents, syllabic durations, letter pronunciation. A performance of this ‘score’ is available on dvd.

Keywords: Tragedy. Prosody. Recitation

The purpose of this study¹ is the revival of the sound of ancient measured speech in the poetic genre of tragedy (*tragōidia*), which, as is known², comprised both speech and song. Aristotelēs, in his *On poetry*³, clearly distinguishes *metra* from *melē*, that is, “measured speech” (speech in

* Stelios Psaroudakēs é Assistant Professor in Ancient Hellenic Music no Department of Music Studies, University of Athens. Obteve seu PhD na University of Reading, Department of Classics, em 1994, com a tese “Tragōidia: towards a description of lexis and melopoiia”. Suas áreas de pesquisa são ancient Hellenic music theory (harmonics, rhythemics, notation); musical instruments (lyres, harps, auloi); prosody.

1. The present article is a translation from neo-Hellenic of Psaroudakēs 1996, which was, in turn, part of a lecture entitled “Metra and melē in ancient Hellenic tragedy”, given by the author during the “Seminar of Theatrical Education – July: Month of Theatrical Education at Chania”, organised by the local cultural society “Notos” at Chania, Crete, on 30 July 1995. A performance in costume and mask of a longer excerpt, ll. 40-103, is now available on dvd, recorded in 2007, during the celebrations of the 170th anniversary of the University of Athens.

2. See, eg, Pickard-Cambridge 1991:156-67, where is collected and assessed all the relevant evidence.

3. See Else 1957 for text, English translation and useful comments; Δρομάζος 1982 for a neo-Hellenic translation with commentary; Fyfe & Roberts (Loeb) for text, English translation and comments. Ancient Hellenic terms are here written in italics throughout.

metre) from “song”. He regards metre as a product of lexis, and song as a product of *melopoiia* (melodic composition)⁴. Thus, *lexis* and *melopoiia* are processes of composition, and, therefore, dynamic notions, while *metra* and *melē* are the final products of these compositional processes. For the present analysis the first six lines of the *parodos* of the *choros* of the **Agamemnōn** by Aischylos (Il. 40-46) are selected.

Right at the outset, it is necessary that a distinction be made between “composition style” and “performance style” of a work of art developing in time⁵: the composition style of a work remains unchanged, it is the text put down on paper (musical text, word text, dance text, that is, pitches, durations, words, movements), while the performance style of a work is its regeneration, the interpretation of the text. Therefore, in the performance style there are sound components which are absent in the composition style, like quality of voice, vocal timbre, vocal ornamentation, rises and falls in vocal intensity etc, the overall, that is, aesthetic of the execution of the work. These components are handed down from teacher to student in an aural way, that is, they are part of the oral tradition; they are not notated. The exponents of an artistic style become acquainted with these elements during their period of study of the style. This holds for every type of cultural expression, in all places and all periods of human life. Our information on Hellenic antiquity concerns only the composition style of works. The aim here, therefore, is to approach the composition style of measured speech, and, subsequently, to attempt a sound reproduction of the excerpt (“experimental archaeology”), inventing, by necessity, the performance style.

However, even if we succeed in reestablishing the original sound, our proposition will remain without proof, as the ancient audience, that is, our judge, is absent. Let us, however, press on with the analysis.

Metron (metre) means line of text⁶: line, however, of a certain rhythm and size, according to the definition of every metre⁷. A number of metres together, a system of metres, that is, make up a “poem”⁸. In our example from the *parodos* of the **Agamemnōn**, as the *choros* of the elders enters the *orchēstra*, the leader recites such a system of metra⁹ (Fig. 1):

- 1.
- 40 Δέκατον μὲν ἔτος τόδ' ἐπεὶ Πριάμῃ μέγας ἀντίδικος
Μενέλαος ἄναξ ἦδ' Ἀγαμέμνων,
Διθρόνου Διόθεν καὶ δισκῆπτρου
τιμῆς ὄχυρόν ζεῦγος Ἀτρεΐδαν,
45 στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην
τῆσδ' ἀπὸ χώρας ἦσαν, στρατιῶτιν ἀρωγὴν,
μέγαν ἐκ θυμοῦ ...

4. Aristotelēs *On poetry* a.6.6 / Fyfe & Roberts 22. Cf a.6.3 / Fyfe & Roberts 22.

5. Standard ethnomusicological terms: “composition style” and “performance style”, respectively.

6. The word *metron* has other meanings, too, but for the present purposes the notion ‘line’ suffices.

7. For the clear distinction made by Aristotelēs between *metra* and *melē*, see the comment by Else 1957:62-63. The term *metron* is used by Aristotelēs to describe only three or four types of line only (obviously, the “trimeter”, the “tetrameter”, the “hexameter”, and possibly the “elegion”). Else 1957:57 with nn. 220-21, rightly disagrees with the wider use of the term *metron* by modern metricians; see also nn. 222-24.

8. Aristeidēs Quintilianus *On music* a.29 / Winnington-Ingram 52.8-23

9. Aischylos *Agamemnōn* 40-46 / West 193.

It is common knowledge amongst scholars that ancient Hellenic speech, in metre or in prose¹⁰, did not have the modern, neo-Hellenic sound. Scholars disagree only on details: all linguists believe that the enunciation of ancient speech, that is, the prosody of ancient speech, differed at certain points from the prosody of neo-Hellenic speech. Linguists inform us that the pronunciation of certain letters, or of certain groups of letters was different from the modern one; also, that the duration of syllables changed according to phonetic rules – today all syllables are pronounced in equal time; also, that the accents (“acute”, “grave”, “circumflex”) had a melodic nature, not a dynamic one, like in neo-Hellenic¹¹. Let us see how one can reach that conclusion.

Aristeidēs Quintilianus in his treatise *On music*¹², in the chapter on metrics, defines as the smallest parts of the voice the “elements” or “letters” (Fig. 2). He classifies them as “vowels”, “semi-vowels” and “voiceless”: vowels are those which project a clear and fully heard sound (ε, ο, η, ω, α, ι, υ); semi-vowels those which reach the ear not very clearly (ζ, ξ, ψ, λ, μ, ν, ρ, σ); voiceless those which are heard little and without strength (κ, π, τ, θ, φ, χ, β, γ, δ). These three classes he divides further. Thus, vowels are subdivided into “short”, “long”, and ‘bitemporal’: short are those which are pronounced in the shortest time (ε, ο); long those which by necessity last longer (η, ω); bitemporal those which are sometimes short and sometimes long (α, ι, υ). The semivowels, now, he subdivides into “double”, “liquid”, and “idiosyncratic”: double are those which are equivalent to two consonants (ζ, ξ, ψ); liquid those which have the value of one consonant when they combine with other consonants (λ, μ, ν, ρ), and idiosyncratic that which presents neither of the above two properties (σ). Finally, the voiceless he divides into “unaspirated”, “aspirated”, and “intermediate”: the unaspirated are pronounced with a light breath (κ, π, τ); aspirated are those which are pronounced with a strong breath from within (θ, φ, χ); intermediate those which are pronounced with a breath of intermediate strength (β, γ, δ).

2.
elements (*stoicheia*)/letters (*grammata*):

vowels (*phonēenta*) ε ο η ω α ι υ
vemivowels (*hēmiphōna*) ζ ξ ψ λ μ ν ρ σ
voiceless (*aphōna*) κ π τ φ θ χ β γ δ

vowels
short (*brachea*) ε ο
long (*makra*) η ω
bitemporal (*dichrona*) α ι υ

semivowels
double (*dipla*) ζ ξ ψ
liquid (*hygra*) λ μ ν ρ
idiosyncratic (*idiazon*) σ

10. For a distinction between the measured speech of poetry and the metre-less speech of history, see Aristotelēs *On poetry* a.1 / 1447 B / Loeb 6 ‘naked’ (psilos) speech-metra; a.9 / 1451 B 1-4 / Loeb 34 ‘speaking in metre’ (emmetra legein) ~ ‘speaking without metre’ (ammetra [legein]); Dionysios Halikarnasseus *On composition* 1 / Loeb 18; 3/24; 4/34; 4/42; 9/64; 10/68; 11/72; 15/108; 16/112; 20/164; 25/208 ‘prose’ (pezē lexis) / ‘metre-less speech’ (ammetros lexis) / ‘flat speech’ (pezos logos) ~ ‘measured speech’ (emmetros lexis) / ‘speech in metre’ (emmetros logos) / ‘spoken lines in metre’ (metra) / ‘songs’ (melē) / ‘poem’ (poiēma).

11. See Allen 1988, and Devine & Stephens 1994, with extensive bibliography.

12. Aristeidēs Quintilianus *On music* a.20 / Winnington-Ingram 41.3

voiceless

unaspirated (*psila*) κ π τ
aspirated (*dasea*) θ φ χ
intermediate (*mesa*) β γ δ

Based on these definitions of *Aristeidēs*, but also on other descriptions of phonetic phenomena in works by Dionysios Halikarnasseus, *Aristotelēs*, *Hēphaistiōn* and others, and with the aid of comparative linguistics, linguists¹³ propose the following pronunciation of letters and their combinations (for the Attic, at least, dialect of the 5th Ct BC)¹⁴ (Fig. 3):

3.			
ᾱ	[a]	μ	[m]
ᾶ	[aa]	ν	[n]
α	[aa]	ξ	[x]
αι	[ai]	ο	[o]
αι-Φ	[ayy]	οι	[oi]
αυ	[au]	οι-Φ	[oyy]
αυ-Φ	[aww]	ου	[uu]
ᾠ	[au]	π	[p]
β	[b]	ρ	[r]
γ	[g]	ρ...	[r']
γκ	[nk]/[ng]	...ρρ...	[rr']
γχ		σ	[s]
γγ		σβ	[zb]
γμ	[ɣm]	σγ	[zg]
δ	[d]	σδ	[zd]
ε	[e]	σμ	[zm]
α	[ee]	σσ	[ss]
ευ	[eu]	τ	[t]
ζ	[zd]	ττ	[tt]
η	[ee]	υ	[ü]
θ	[ee]	ῠ	[üü]
ηυ	[eu]	υ	[üyy]
θ	[t']	φ	[p']
ι	[i]	χ	[k']
ῑ	[ii]	ψ	[ps]
κ	[k]	ω	[ɔɔ]
λ	[l]	φ	[ɔɔ']

13. See Allen 1988:12-88 with Fig. 3 on p. 78.

14. Ancient letters (in their Byzantine small type form) are written in italics. The symbol Φ denotes a vowel, the – denotes an extended bitemporal vowel, the | signals end of a word, the / means “or”, the brackets [...] enclose the pronunciation, the ' denotes aspiration. The dot below e ([e.]) denotes a “closed” variety of its sound, and the diacritic below o ([o.]) an “echoing” rendering of its sound. For more information on the pronunciation of the ancient Hellenic language, see Allen 1988. Let us note that the shift from ancient to modern prosody did not happen abruptly but in stages. Some elements began changing phonetic value as early as the 4th Ct BC. Round about the 3rd Ct AD the phonetic change had been completed.

Therefore, the first six lines of the parodos can be transcribed as follows (Fig.4):

4.
[Dekaton men etos tod' epeē Priamōō megas antidikos
Menelaos anax ēēd' Agamemnonn,
dit'ronuu Diot'en kai diskeēptruu
timeēēs ok'ūron zdeugos Atreēēdaan,
stolon Argeēēōōn k'ilionauteēēn
tēēsd' apo k'ōpraas ēēran, stratiōōtin arōōgeēēn.]

After letters, *Aristeidēs* deals with “syllables” (Σ), which are composed of elements¹⁵. He introduces the notion of “dynamis” of a syllable, which he defines as the number of elements which combine in order to create it. Thus, a syllable may comprise one element or more than one. Of course, in a syllable made up of only one element, this element cannot be other than a vowel (Φ). In syllables of two or more letters, as *Aristeidēs* clearly states, two vowels can combine in order to form a diphthong (ΦΦ), or vowels and consonants may combine together.

Syllables, with respect to their duration, *Aristeidēs* classifies into three categories (Fig. 5): “short” (Συ), “long by nature” (Σ-), and “long by position” (Σ~). Short are those which have in them a short vowel (Φυ) or a shortened bitemporal – either on its own (Δυ), or together with a simple consonant (ΔυC); long by nature are those which have a long element (Φ-), or a long bitemporal (Δ-), or a short element combined with a bitemporal (ΦυΔ), or two bitemporals together (ΔΔ); Long by position are those which end in two consonants (...CC), or in a double consonant (...€), or those which have after them either two consonants (...)(CC...), or a double consonant (...)(€...), and those ending in a single consonant and the next syllable begins with a consonant (...C)(C...).

5.			
syllables (<i>syllabai</i>):			
short (<i>bracheiai</i>)	(Συ)	(Φυ)	
		(Δυ)	
		(ΔυC)	
long by nature (<i>makrai physei</i>)	(Σ-)	(Φ-)	
		(Δ-)	
		(ΦυΔ)	
		(ΔΔ)	
long by position (<i>makrai thesei</i>)	(Σ~)	(...CC)	
		(...€)	
		(...)(CC...)	
		(...)(€...)	
		(...C)(C...)	

*Aristeidēs*¹⁶ makes an important point. He says that a short syllable is half a long, and that a simple consonant is equivalent to half a short syllable (Fig. 6):

6.
$$\Sigma- = 2\Su \qquad \Sigma\sim = 2C$$

15. *Aristeidēs* Quintilianus *On music* a.21/Winnington-Ingram 41.18.

16. *Aristeidēs* Quintilianus *On music* a.21/Winnington-Ingram 42.12-13.

This observation is significant, for it is possible in this way to fix the relative temporal sizes of syllables, that is, to allocate durations to syllables. Since syllables are either short or long, this means that the rhythm of measured speech consists solely of short and long durations, that is, a sequence of long and short durations, in which the long ones last twice the time of the short ones – in “composition”, not, of course, in “performance”.

According to **Aristeidēs**¹⁷, there are instances where a syllable long by nature may assume either a short or a long duration, according to the (metrical) needs. This means that a purely long syllable, which would naturally last a long beat (–), could be given a short duration (υ). However, this does not hold for every type of long by nature syllables. It is true in the case of a long by nature syllable which ends in a long vowel and the next syllable begins with a vowel (...Φ-)(Φ...) (Fig. 7a):

7. common (*koinai*) / intermediate (*mesai*) syllables:

$$\begin{aligned} (\Sigma-) &\rightarrow (...Φ-)(Φ...) = \Sigma\upsilon/\Sigma- & a \\ (\Sigma\upsilon) &\rightarrow (\Sigma\upsilon)(...) = \Sigma\upsilon/\Sigma- & b \\ (\Sigma\sim) &\rightarrow (...)(CvICl...) = \Sigma\upsilon/\Sigma- & c \end{aligned}$$

This shortening of a long syllable, says **Aristeidēs**, is due to the absence of an intervening consonant: our effort to maintain continuity of speech impels us to shorten the first, long, syllable. The opposite is, however, possible, too: a syllable short by nature to be extended to a long one. This can happen when the last syllable of a word is short ($\Sigma\upsilon$)(...). This extension of a short by nature syllable to a long, says **Aristeidēs**, is due to the break (“vacuum”) between the end of a word and the beginning of the next one (Fig. 7b). Finally, a syllable long by position can be rendered as a short syllable when the next syllable begins with two consonants, the first of which is a voiceless and the next a liquid (...)(CC...) $\rightarrow$ (...)(CvICl). And this because the finer (“thinner”) sound of the liquid is compressed and crushed by the ‘thicker’ voiceless (Fig. 7c). These syllables, which some times are taken as short and sometimes as long, according to the rhythmic needs of the poet obviously, **Aristeidēs** calls “intermediate” or “common”¹⁸. Recapitulating, therefore, Fig. 5 transforms into Fig. 8:

8. syllables:

short ($\Sigma\upsilon$)	(Φυ)	
	(Δυ)	
	(ΔυC)	
	(Συ)(...)	= Συ/Σ-
long by nature	(Σ-)(Φ-)	
	(Δ-)	
	(ΦυΔ)	
	(ΔΔ)	
	(...Φ-)(Φ...)	= Συ/Σ-

17. **Aristeidēs** Quintilianus *On music* a.21/Winnington-Ingram 42.21–43.8.

18. **Aristeidēs** further mentions another two types of syllable, the “less common” (*hēttōn koinē*) and the “indifferent” (*adiaphoros*). There is no need to include them in our discussion here.

long by position	(...CC)	
	(...€)	
	(...)(CC...)	
	(...)(€...)	
	(...C)(C...)	
	(...)(CvICl...)	= Συ/Σ-

Our extract (Fig. 4), therefore, develops as follows¹⁹ (Fig. 9):

9.

υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ - υ υ -

De-ka-ton men e-tos tod' e-peē Pri-a-mōō me-gas an-ti-di-kos

υ υ - υ υ - - υ υ - -

Me-ne-laa-os a-nax ēēd' A-ga-mem-nōōn,

υ υ - υ υ - - - - -

di-t'ro-nuu Di-o-t'en kai dis-keep-truu

- - υ υ - - υ υ - -

ti-meēs o-k'ū-ron zdeu-gos A-treē-daan,

υ υ - - - - υ υ - -

sto-lon Ar-geē-ōōn k'i-li-o-nau-teēn

- υ υ - - - - υ υ - υ υ - -

teēs-d' a-po k'ōō-raas ēē-ran, stra-ti-ōō-tin a-rōō-geēn,

In this way, the durations of all syllables have been established, and thus the durations of the rhythm. Before we move to a complete description of the rhythm, however, we will deal with the (linguistic) accents of the words.

The accent signs were invented, as it is known, by Hellene grammarians in Alexandria round about 200 BC. Till then, the accents were of course pronounced, but were not written down. From references in **Platōn**'s *Phaidros* and *Kratylos*, **Aristotelēs**' *Art of rhetoric*, **Dionysios** Hallikarnasseus' *On composition*, and the work of grammarians like **Diomedēs**, the melodic nature of the accents is deduced²⁰. It is obvious that the acute, the circumflex and the grave concerned the height (pitch) of the voice and not its intensity, as they do today²¹. **Aristotelēs**, when he refers to the intensity of the voice, uses the terms *mega* (large) and *mikron* (small) *megethos* (size) of voice. Also, the term

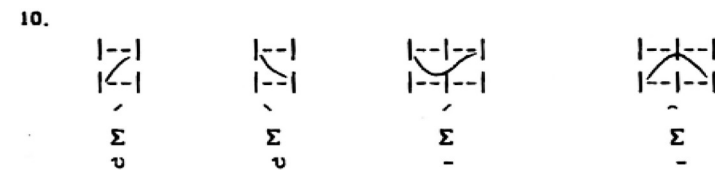
19. The symbol υ denotes unit duration, the *prōtos chronos* or *sēmeion*, while – denotes a duration twice as long, the “double long” (*makra disēmos*).

20. **Platōn** *Phaidros*/268 D; **Aristotelēs** *Art of rhetoric* 3.1.25/1403 B; **Diomedēs** in Keil (ed.) *Grammatici Latini* I:431. See Allen 1988:116f.

21. See Allen 1988:116–30.

prosōidia points towards a melodic rather than a dynamic nature of the accents: "the accents are sung along with the syllables" (Diomedēs).

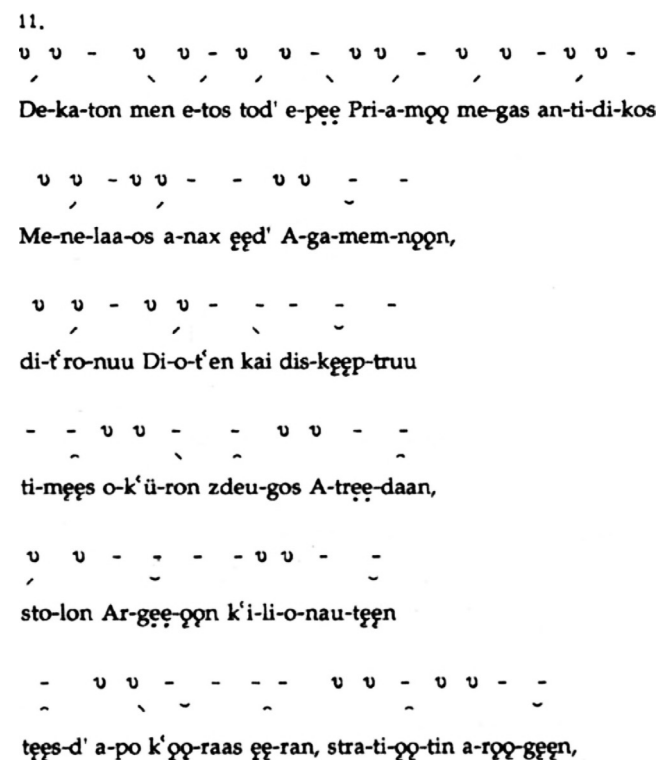
The researches of linguists lead to the conclusion that during the enunciation of the acute, the voice rose in height, during the circumflex rose in order to fall immediately after; that is to "break about the middle", while during the grave it probably stayed at a low level (Fig. 10):



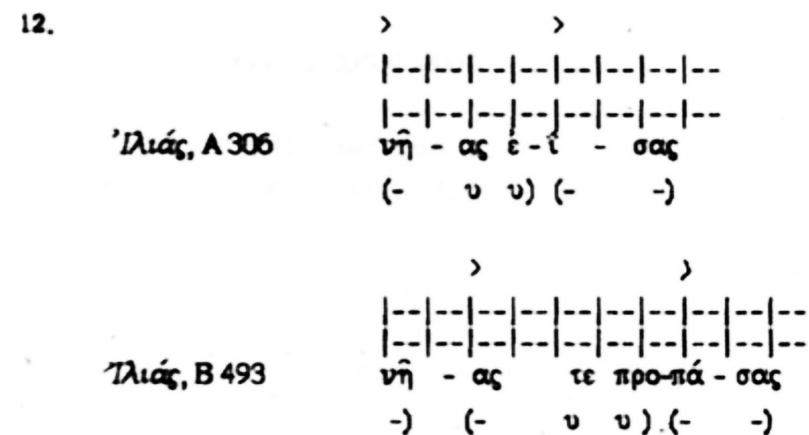
The grave, of course, occurs only on the ultimate syllable of a word, in a position where an acute would normally appear; it replaced the acute when no punctuation sign or an enclitic followed. If a long syllable received the acute, then the voice rose at the second half of the syllable (its second "mora"). If a long syllable received the circumflex, then the voice rose during the first half of the syllable and dropped during its second half. This tonal motion of the voice is described by Dionysios Halikarnasseus²²:

Not every part of speech ... is pronounced at the same pitch, but some higher (at the acute), some lower (at the grave), and some at both high and low.

Thus, our Aeschylean extract (Fig. 9) develops as in Fig. 11:



Next comes the issue of vocal intensity, the so-called dynamic accent (stress). Was it present in ancient speech, as it is in modern speech, or was it absent? Recent studies by linguists²³ have shown that the melodic accent can co-exist with the dynamic accent²⁴. Indeed, that the two systems are independent, not interfering with each other. All languages studied by linguists exhibit dynamic relief. It is, therefore, rather improbable that ancient Hellenic did not possess some kind of dynamic accent. There has also been proven that the two accents do not by necessity coincide upon the same syllable. Thus the question arises: can we discover the rules of stress in ancient Hellenic; to specify, that is, the position of the dynamic accent in the words? Ancient grammarians are silent on this. This, however, the linguists tell us, does not mean that this type of accent did not exist: rather, it did not play a significant role in conveying meaning (it was not a "phoneme") – in opposition to the melodic accent, whose position was paramount to meaning: its absence or its dislocation to another position could create semantic ambiguity. A statistic analysis of the Homeric epics and the spoken parts of tragedy (*metra*) has lead to the conclusion that dynamic predominance occurred at the last long syllable of a word: at the ultimate, if it were long, or at the penultimate, if the ultimate were short. However, because the duration of the ultimate syllable depends on the "strength" (*dynamis* = number of letters) of the first syllable of the next word, the position of the dynamic accent was not always the same; it changed with the context; Fig. 12²⁵ provides an example:



Our extract (Fig. 11), thus, develops as follows (Fig. 13):

23. See Allen 1988:131-39.

24. See Allen 1988:130-39.

25. Given by Allen 1988:138.

13.

> > > > >
 u u - u u - u u - u u - u u -
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

De-ka-ton men e-tos tod' e-peē Pri-a-mōō me-gas an-ti-di-kos

> > >
 u u - u u - - u u - -
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

Me-ne-laa-os a-nax ēēd' A-ga-mem-nōōn,

> > >
 u u - u u - - - - -
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

di-t'ro-nuu Di-o-t'en kai dis-keep-truu

> > > >
 - - u u - - u u - -
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

ti-mēēs o-k'ū-ron zdeu-gos A-tree-daan,

> >
 u u - - - u u - -
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

sto-lon Ar-geē-ōōn k'i-li-o-nau-tēēn

> > > >
 - u u - - - u u - u u - -
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

tēēs-d' a-po k'ōō-raas ēē-ran, stra-ti-ōō-tin a-rōō-geēn,

Let us now deal with rhythm. We have already fixed the durations of the syllables, which, as has already been said, are identical with the durations of rhythm. We know from Aristoxenos' *Rhythmic elements* that²⁶, in order for rhythm to be fully described, besides durations, arseis and theseis must be located (X and X'), the two parts, that is, which make up the rhythmic feet (X:X')

14.

Durations (*chronoi*)

xxxxxxxxxxxxx...

26. Aristoxenos *Rhythmic elements* 16 / Pearson 10. Compare Anonymus "Fragmenta Neapolitana" 9 & 12/Pearson 28; Aristeidēs Quintilianus *On music* a.14/Winnington-Ingram 33.12-13 & 33.13-14; Psellos *Introduction to the study of rhythm* 8/Pearson 23.

upbeats-downbeats (*arseis-theseis*)
feet (*podes*)

UDUDUDUD ...
(X:X')(X:X')(X:X')(X:X')(X:X')...

anapaestic foot (*pous*)

(úú:-)

anapaestic dipody (*dipodia*)

(úú:-)(úú:-)

anapaestic dimeter (*dimetron*)

(úú:-)(úú:-) (úú:-)(úú:-)

Because we know that, on the one hand, the lines (*metra*) of our extract are "anapaestic dimeters", and on the other, that the anapaestic foot has the form (úú:-) and the anapaestic metre (*metron*) has the form (úú:-)(úú:-), the rhythm is identifiable: (úú:-)(úú:-) (úú:-)(úú:-). We only have to replace the durations by the syllables, and the rhythm of speech will have fully been realized. In this way, our extract (Fig. 13) develops as follows (Fig. 15):

15.

> > > > >
 (ú ú -) (ú ú -) (ú ú -) (ú ú -) (ú ú -) (ú ú -)
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

De-ka-ton men e-tos tod' e-peē Pri-a-mōō me-gas an-ti-di-kos

> > >
 (ú ú -)(ú ú -) (- u u) (- -)
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

Me-ne-laa-os a-nax ēēd' A-ga-mem-nōōn,

> > >
 (ú ú -) (ú ú -) (- -) (- -)
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

di-t'ro-nuu Di-o-t'en kai dis-keep-truu

> > > >
 (- -) (ú ú -) (- u u) (- -)
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

ti-mēēs o-k'ū-ron zdeu-gos A-tree-daan,

> > >
 (ú ú -) (- -) (- u u) (- -)
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

sto-lon Ar-geē-ōōn k'i-li-o-nau-tēēn

> > > >
 (- u u) (- -) (- -) (ú ú -) (ú ú -) (- Λ)
 / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \ / \

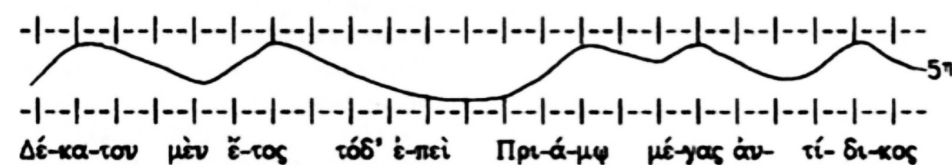
tēēs-d' a-po k'ōō-raas ēē-ran, stra-ti-ōō-tin a-rōō-geēn,

Earlier, we spoke about the melodic accents, and showed that these were tonal movements of the voice either to a higher or to a lower pitch level, depending on the kind of accent. We did not, however, specify the magnitude of this movement: how high and how low the voice traveled; what interval size was formed during the rise (*epitasis*) and the fall (*anesis*) of the voice? Were these intervals always the same? Things, here, are getting a little difficult, for the grammarians are silent, as in the case, also, of the dynamic accent (stress), with one exception: the evidence of Dionysios Halikarnasseus, according to which²⁷:

The intervallic size of the vocal contour in speech (logōdes melos) is one; about a fifth (dia pente): the melody neither rises more than three tones plus a semitone, nor falls more than this measure about this level.

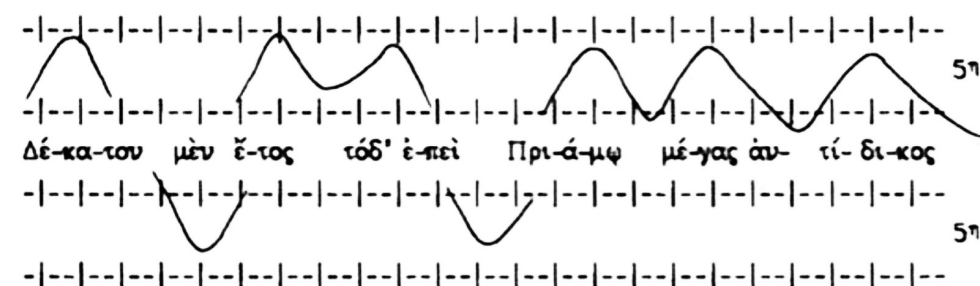
This piece of evidence has been interpreted in two different ways (Fig. 16a): according to the first, the "fifth" refers to the total excursion of the voice from its highest point to the lowest.

16α.



According to the other interpretation (Fig. 16b), the "fifth" refers to the maximum excursion of the voice above an intermediate tonal level on the one hand, and on the other; the maximum drop of the voice below this same intermediate level.

16β.



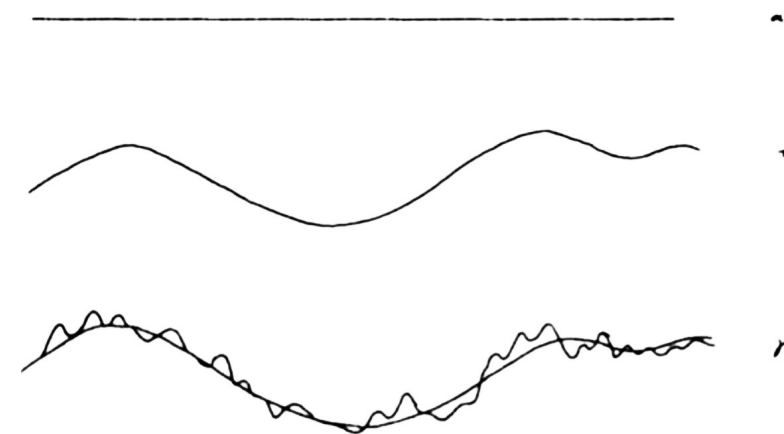
If we adopt the second interpretation, then we have to accept that the overall maximum amplitude of the voice is a ninth. In this case, the vocal range is doubled. It is not however clear whether Dionysios refers to the melodic accents of individual words or to the overall range of the vocal contour. In Norwegian, for example, a language with melodic accents, the range of vocal intonation is usually a sixth, but at instances of emphatic or emotional utterance, the range of intonation reaches the octave. Hence, the comparative method cannot be of help.

Whatever the case, however, one thing is certain: that, apart from the melodic accents ancient Hellenic must have exhibited a curve of intonation (Fig. 17): in no language does speech develop in a straight line (Fig. 17α); it always follows a (tonal) curve (Fig. 17β), and this because in the tonal

curve of the voice the semantic units are reflected and its emotional content surfaces. Therefore, between the two possibilities, the second seems more realistic. No doubt, we must think of the melodic accents as superimposed on the intonation curve (Fig. 17γ), where the rising portions represent the acutes and the falling portions the graves.

How are we, therefore, to render the intonation curve of our Aeschylean extract? Apparently, no definite answer to the question is possible, for the time being. However, if we adopt an intonation curve of neo-Hellenic type, taking into account for its formation the semantic phrases of the ancient text and the development of emotion in them, raising or lowering by personal choice the voice at the acutes and the graves respectively, then the final result might be close to the ancient mode of delivery.

17.



References

Aischylos (525/4-456 BC) *Agamemnōn*. West, Martin L. (ed.) *Aischyli tragodiae. Incerti Poetae Prometheus*. Stuttgart: Teubner; 1990.

Allen, Waren Sidney. *Vox graeca. The pronunciation of Classical Greek*. 3rd edition. Cambridge et al.: Cambridge University Press, 1988.

Anonymus “Fragmenta Neapolitana”. Pearson, Lionel (ed. & tr.) *Aristoxenus Elementa rhythmica*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Aristeidēs Quintilianus (?3rd Ct AD) *Peri mousikēs*. Winnington-Ingram, R. P. (ed.) *Aristidis Quintiliani De musica libri tres. Leipzig*: Teubner; 1963.

Aristoxenos (375/60-? BC) *Rhythmika stoicheia*. Pearson, Lionel (ed. & tr.) *Aristoxenus Elementa rhythmica*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Aristotelēs (384-324/2 BC) *Peri poiētikēs*. Fyfe, W. Hamilton & W. Rhys Roberts (edd. & tr.) *Aristotle The poetics, Longinus On the sublime, Demetrius On style*. 2nd edition. (The Loeb Classical Library, 199). Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press, 1991.

Devine, A. M. & Lawrence D. Stephens. *The prosody of Greek speech*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1994.

Dionysios Halikarnasseus (1st Ct AD) *Peri syntheseōs onomatōn*. Usher, Stephen (ed. & tr.) *Dionysius of Halicarnassus. The critical essays in two volumes*. II. (The Loeb Classical Library, 466). Cambridge, Massachusetts & London: Heinemann, 1985.

Dromazos, Stathēs. Aristotelous *Poiētikē. Eisagōgē, metaphrasē, scholia*. Athens: Kedros, 1982. [in neo-Hellenic]

Else, Gerald, F. *Aristotle’s Poetics. The argument*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press & State University of Iowa, 1957.

Pickard-Cambridge, Arthur. *The dramatic festivals of Athens*. 2nd edition, revised by John Gould & D. M. Lewis. Oxford: Clarendon Press, 1991.

Psellos, Michael (1018-1079 AD) *Prolambanomena eis tēn Rhythmikēn epistēmēn*. Pearson, Lionel (ed. & tr.) *Aristoxenus Elementa rhythmica*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Psaroudakēs, Stelios “Metra stēn archaia hellēnikē tragōdia”, *Mousa* 3(1996):77-91 [in Neo-Hellenic].

Platão Aprendiz do Teatro
A Construção Dramática da Filosofia Política de Platão

GABRIELE CORNELLI *

Resumo

Platão, orgulhosamente filósofo e não dramaturgo – conforme nos informa a doxografia –, permanece em diálogo profundo com o teatro e suas verdades no percurso filosófico de sua carreira. O presente artigo explorará dois atos do theatrum philosophicum platônico, um cômico e ou outro trágico, que se apresentam como resultado de um profundo debate que o Platão filósofo instaura com a tragédia e a comédia clássicas.

Palavras-chave: Platão, Tragédia Antiga, Filosofia Política, Alma.

Abstract

Plato, proudly philosopher and not playwrighter – as informs us the doxography – remains in deep dialogue with the theatre and its philosophical truths in the course of his career. This article will explore two acts of Plato’s theatrum philosophicum, comic and tragic, or another that present themselves as a result of a profound debate that Plato philosopher establishes with the tragedy and comedy in classical age.

Keywords: *Plato, Ancient Tragedy, Political Philosophy, Soul.*

Introdução

Encontramos tragédia e comédia profundamente imbricadas na vida e na obra de Platão.

Exemplo marcante disso é a famosa anedota de Diógenes Laércio em sua Vida e Doutrinas dos Filósofos Ilustres, em que narra que Platão:

Enquanto se preparava para participar de um concurso de tragédias, ouviu Sócrates em frente ao teatro de Dioniso, e então jogou os poemas, dizendo: “Éfestol, avança assim, Platão precisa de ti!” Dizem que a partir de então, aos 20 anos, tomou-se discípulo de Sócrates (D.L. 3.5-6).

Diversos comentadores notaram uma paródia, na fala de Platão, do Canto XVIII (392) da Ilíada, em que Tétis chama com as mesmas palavras o “divino fabro”.

Mesmo “descontando” a criatividade de Diógenes Laércio, encontramos nesta celebre referência da “vocação” de Platão, a presença dos dois gêneros literários que estão aqui em pauta, a

* Gabriele Cornelli é professor de filosofia antiga no Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília. Presidente da Sociedade Brasileira de Platonistas e Presidente Eleito da International Plato Society, é Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UnB e Coordenador do Grupo Archai: as origens do pensamento ocidental (www.archai.unb.br). O presente ensaio foi publicado originalmente, com alguma modificações, no livro Funari, PP et alii. Política e identidades no mundo antigo. Annablume/Fapesp, São Paulo, 2009.

tragédia e a comedia, esta última representada exatamente pela paródia.

Ambas de alguma forma acompanharão o desenvolver-se intelectual desde discípulo de Sócrates.

O gesto de Platão é normalmente lido à luz de seu diálogo República e de sua tomada de posição crítica com relação à poesia e à tragédia em especial.

Mas o testemunho de sua ligação inicial com a tragédia deve ser levado muito a sério.

De fato, Platão, por motivos familiares e de formação, transita profundamente nos ambientes dos tragediógrafos do século IV. Crítias, líder dos 30 tiranos, é da família de Platão e renomado autor de tragédias. A tradição conservou a passagem de uma tragédia, de autoria deste, chamada Sísifo (Fr. 88 B 25 DK in Sesto Empirico, Contro i matematici, IX, 54) que trata da formação da lei e do temor dos deuses, e o mesmo Diógenes Laércio nos relata de uma viagem que Platão teria feito ao Egito, lugar de formação pós-graduada bastante comum para o mundo antigo, na qual foi acompanhado por outro ainda mais celebre tragediógrafo: Eurípides.

Da Itália viajou para o Egito em visita aos profetas, segundo dizem acompanhado por Eurípides, que lá adoeceu (D.L. 3. 6).

Estas ligações profundas com as tragédias não lhe impedem, de toda forma, de um lado de, como plasticamente desenha a anedota de Diógenes Laércio, decididamente abandonar a poesia tomando o caminho da filosofia de Sócrates, e, por outro lado, a de se tornar um duro crítico da tragédia, como aparecerá mais claramente no livro III de República, que analisaremos logo mais.

É mister notar que esta crítica à tragédia é, com certeza, uma herança socrática. Aristóфанes coloca na boca do coro das Rãs (1491) o incômodo que as críticas de Sócrates contra a tragédia lhe causam:

É melhor que Sócrates não
Fique sentado jogando conversa fora
Contra os pilares da música,
Negligenciando a parte mais importante
Da arte trágica.
Jogando fora o tempo
em conversa fiada
E discussões metidas
Como um homem louco

Este passo das Rãs revela, novamente, comédia e tragédia entrelaçadas num testemunho sobre Sócrates.

O conflito da filosofia que nasce com estas expressões artísticas bastante populares é algo muito estudado e até, em perspectiva política, facilmente compreensível.

Mas a conclusão a que, aparentemente, costuma-se chegar, a de que Platão recusaria a tragédia e a comédia tout court e partiria para uma nova forma literária (a filosofia), não parece resistir a uma atenta análise do percurso literário-filosófico de Platão.

Há, de fato, em Platão uma crítica que vai muito além daquela socrática: uma crítica mais profunda, que – exatamente por isso, como é comum, em se tratando de críticas – resulta de uma compreensão ética e antropológica mais precisa da tragédia.

De consequência, nas páginas a seguir, procurando seguir as pegadas do percurso de Platão entre tragédia e filosofia, Tentarei mostrar quais são os motivos de uma certa crítica de Platão à poesia, e à tragédia de maneira especial. mudando sua concepção da alma e da cidade, e resultando naquilo que chamarei de alma trágica da cidade.

Mas, antes de tudo, cabe uma nota introdutória: Nietzsche, entre outros, já havia apontado brilhantemente para esta relação estreita de Platão com a tragédia, de maneira especial em seu O nascimento da tragédia. Algumas intuições nietzschanas são ainda extremamente válidas e ins-

tigantes, mas nossa leitura irá se distanciar dela por não compartilhar das mesmas intenções e da mesma tese de fundo, violentamente anti-platonica.

A Invenção da Alma

Será necessário compreender a questão da resistência de Platão à tragédia partindo um pouco de longe, passeando por um ambiente no qual me encontro, por assim dizer, bastante em casa academicamente, que é o das tradições órfico-pitagóricas.

É nestes ambientes que surge uma concepção que chamarei de “trágica” da alma individual, e que entra em colisão direta com a pólis e suas estruturas simbólicas e reais de sustentação do poder sobre o indivíduo, incluindo nelas a filosofia que nasce, e, de maneira especial, a filosofia socrática.

Pontuarei a seguir, brevemente, o itinerário deste confronto entre alma e cidade, e que encontra exatamente na tragédia grega seu lugar de talvez maior expressão e na sofística sua elaboração teoreticamente mais precisa.

Parece-me poder-se falar de uma invenção, ou de uma invenção da alma, que teria acontecido em volta do século VI a. C. na Grécia, no interior das tradições órfico-pitagóricas e dionisíacas.

À diferença da tradição épica, pela qual a alma não parecia investida de alguma valência moral ou religiosa (a alma dos poemas homéricos é um duplo pálido do ser humano, cf. Ilíada XI, 222), e da tradição médica do V século, pela qual a psyché é o simples princípio animador do corpo vivente, com as tradições órficas, a religiosidade dionisíaca e a filosofia pitagórica a psyché assume um papel central para a vida moral e religiosa.

A aproximação, bastante comum, de movimentos tão distintos como orfismo, dionisismo e pitagorismo não deve levar a pensar a uma identificação dos três, pela verdade bastante distintos por motivos e práticas. De toda forma, porém, é aquilo que os une o que nos interessa, por ser de extrema importância para a compreensão da invenção da alma que chamamos de trágica e da crítica que a ela Platão fará.

Em primeiro lugar, os une aquela que, por falta de uma expressão mais precisa, chamarei de radicalidade: a experiência religiosa e filosófica aqui propostas vai em direção a uma quebra da ordem, à definição de uma alternativa decididamente contra-cultural. E, por consequência, dá origem a comunidades e formas de vida relativamente autônomas e independentes da estrutura social tradicional (pólis, éthnos, família). Não é acaso que mulheres e escravos encontravam nestes movimentos um lugar de destaque, ao lado de todos aquele segmentos excluídos da cidadania políade clássica.

A auto-definição destes movimentos em contraposição ao status quo político e religioso políade leva, antropológicamente, a bem mais do que um enfrentamento direto com as autoridades (que, todavia, também houve): a recusa da pólis assume tonalidades de radicalidade escatológica, chegando à recusa de tudo o que é político. Entre outros símbolos da cidadania, destaca-se a recusa do tempo e do corpo, especialmente.

Assim, a saída radical proposta para o ser humano preso ao tempo e ao corpo “cidadãos” é aquela da eternidade sem corpo, resultando na definição escatológica de uma vida eterna e bem-aventurada sem corpo. A exigência antropológica de uma “alma forte” é a consequência, dá vontade de dizer, lógica, destes pressupostos.

Assim, pela imortalidade a alma começa a ser pensada como um daímon que reside no corpo e seu movimento, sua sobrevivência ao corpo, gera a metempsychóse, o ciclo de reencarnações; e com este ciclo a vida moral da alma, que precisa de purificações e de prêmios ou condenações, dependendo do maior ou menor comprometimento que ela teve com o corpo que a hospedou.

A economia deste ensaio não me permite aprofundar a questão deste surgimento da alma

forte. Nos baste notar, para futuro recolhimento, que esta descoberta se dá, desde o começo, em contraposição à pólis, e a partir de movimentos todos eles, de alguma forma, marginais à ideologia políade.

E que Platão ecoa claramente esta mesma teoria da alma escatológica e impregnada de moral retributiva em diversos diálogos como o Fedro 248c e o Fédon, o Górgias 492e, e no próprio Livro X de República, com o mito de Er:

Por outro lado, porém, Platão se depara desde cedo com uma virada importante na discussão sobre a alma individual na concepção socrática de alma.

A Alma Socrática Hiper-racional

No interior deste panorama de descoberta e invenção da alma, Sócrates tenta algo inédito: isto é a composição da teoria da alma com a cidade. O primeiro passo que Sócrates encontra para realizar esta composição é aquele de uma laicização da alma, tornando ela o centro da preocupação ético-política da cidade. Enquanto “médico da alma” (Protágoras 313e), Sócrates traz as reflexões sobre a alma para a agora.

Extremamente significativa é, neste sentido, a interpretação que Platão faz ele declarar do celebre adágio pítio “conhece-te a ti mesmo” em Alcebiades I (131c): conhecer a si mesmos equivale a cuidar de si mesmo, que por sua vez significa cuidar da própria alma (epimelêton psychês).

A dinâmica moral da alma socrática se joga, portanto, entre os dois extremos da epistemê e da amathía, da ciência e da ignorância: com o hiperacionalismo que distingue a construção da personagem por Platão, toda virtude moral (aretê) se resolve no conhecimento do bem e do mal, e por consequência – conforme o Protágoras (345e) – “ninguém erra voluntariamente”!. O erro moral resume-se num erro intelectual, devido à ignorância do bem, isto é, do métron último para o exercício da metretica dos prazeres.

Por quanto o gosto pelo raciocínio levado ao seu limite hiper-racional faça parecer esta solução socrática paradoxal, devemos notar que ela vem reforçar, em última análise, exatamente por sua identificação entre alma e verdade, uma concepção de alma potencialmente em perene conflito com a pólis: uma alma ainda bastante daimon, sede de uma verdade absoluta no indivíduo, e portanto estranha a qualquer influência cultural ou política.

O próprio Platão percebeu esse potencial destabilizador “de fuga” da pólis que a própria alma socrática carregava. Como também percebeu isso, historicamente, a cidade de Atenas, que não pude agüentar a exceção de Sócrates, numa das leituras possíveis de sua morte.

Sócrates não conseguiu, portanto, realizar a composição entre teoria da alma e cidade que parecia se propor:

Mas que esta composição resultava impossível, de alguma forma, a tragédia do século V já sabia.

A Alma Trágica

A crítica teórica que o peripatético autor dos Magna Moralia faria a Sócrates anos depois, isto é aquela de ignorar a parte irracional da alma (1182a20), é exatamente a resposta que a tragédia daria às críticas socráticas contra os “pilares da música” do Coro das Rãs acima.

A tragédia clássica (mesmo nas suas distinções internas e sem nunca poder ser considerada simplesmente como um fenômeno unitário) pode ser considerada como o momento de maior reflexão cultural e pública sobre a ética e a política do mundo antigo, e por isso se torna objeto de reflexão e estudo por parte da filosofia a ela contemporânea e não somente.

O tema da alma em confronto com a pólis é essencial para a tragédia, demonstrando como

esta se coloca num plano de grande importância teórica para a compreensão da problemática da alma no mundo antigo. O que a tragédia faz é revelar um desajuste, um incômodo profundo no interior da alma individual, com consequências devastadoras para a pólis.

O Édipo de Sófocles é talvez ao mesmo tempo o primeiro e mais importante exemplo deste incômodo da alma individual: ele e seu destino são açoitados por um ómos dáimon, um dáimon cru, 828) e tudo o que ele tenta fazer para fugir deste destino acaba levando-o ao encontro dele. Com isso a autonomia moral do indivíduo é colocada em cheque. Édipo aparece ao mesmo tempo culpado e inocente dos horrendos crimes dos quais se manchara; Édipo “é duplo” – na celebre expressão de Vernant –, porque é puro e contaminado ao mesmo tempo, rei e fármakos, sábio e ignorante.

A mesma opressão do destino ou, melhor, da vontade divina, já encontrávamos no Agamêmnon de Ésquilo: Ártemis não permitirá a navegação até Tróia a menos que ele não sacrifique a filha Ifigênia. Mas cabe aqui uma observação psicológica importante: após decidir ceder à chantagem da deusa, Agamêmnon apressa-se a realizar o homicídio empurrado por um desejo raivoso (órga periórgos epithymeín, 216). Ésquilo introduz aqui o conceito daquela epithymía que bem conhecemos na teoria da alma platônica, aquela pulsão interna, que “passa por cima” de toda moral e costume social. Assim, Agamêmnon é menos inocente do que Édipo: ambos estão sujeitos à vontade das Moiras, mas no caso de Agamêmnon, esta vontade acaba interiorizando-se, contaminando não somente a ação, mas também a sede da vontade: a alma.

As duas grandes personagens femininas de Eurípedes (Medéia e Fedra) são talvez os exemplos mais evidentes desta alma trágica que estamos delineando, por grandes linhas, em suas formas e motivos.

Medéia é a personagem apólis por excelência: é bárbara, mulher e maga. Assim ela mesma se define:

Eu, sozinha no mundo (éremos) e sem cidade (ápolis), sofro ultrajes de meu homem: fui raptada como um botim de uma terra estrangeira, e aqui não tenho mãe, ou irmão, ou parente que possa ser âncora nesta desventura. Assim, de ti só quero isso: se eu achar um meio, uma possibilidade, para punir meu marido pelas coisas más que me fez [e o pai da noiva e a noiva], guarde meu segredo. Sim, em todas as outras coisas uma mulher é cheia de medo, covarde só de olhar para a batalha e para o ferro; mas quando é ofendida no amor, não há mente mais homicida do que a dela (255-266).

Age por consequência: mata não somente Jasão, sua futura esposa e o pai desta, mas até seus dois filhos, gerados com o homem amado. Uma ira pesada – diz ela – abateu-se sobre sua alma (frenobarés, 1265).

E justifica assim sua ação:

Sei de estar por fazer coisas más (kaká), mas o thymós é mais forte das minhas vontades, ele que é responsável pelos maiores males para os mortais (1078-1081)

Medéia assume aqui as conotações até físicas (é leoa no v. 1407) da crudeldade dionisíaca e sua ação ditada pelo thymós contra suas bouleúmata é a faísca que faz entrar em curto-circuito o intelectualismo e o otimismo sobre a autonomia moral socráticos: “sei de estar por fazer coisas más (kaká), mas o thymós é mais forte das minhas vontades...”

Ao contrário de Medéia, que é bárbara e maga, Fedra, personagem do Hipólito, por contra, é grega, esposa de um rei eponimo da pólis como Teseu, madrasta de um sábio e homem divino órfico como Hipólito. Todas as cartas em regra, portanto, com a pólis, aparentemente.

Se não fosse a paixão quase-incestuosa dela por este último, seu enteado Hipólito. Apesar de conseguir resistir e manter seu corpo puro, desta vez é sua alma (frenês) a sucumbir ao miasma:

Minhas mãos estão limpas. É minha alma que é contaminada por uma culpa (miásma) (317).

Fedra desenha uma inversão da lógica trágica com relação a Édipo. O herói trágico não mais sucumbe ao destino sem querer: ao contrário, Fedra resiste à tentação de cumprir uma culpa, de sujar suas mãos, mas não consegue tirar esta contaminação de sua alma, de sua inteligência, de seu desejo (aqui éros, e não thymós).

O lacônico comentário do Coro do Hipólito é como uma síntese da duplicidade da alma trágica que esboçamos até aqui:

Os sábios, de fato, mesmo que não voluntariamente, todavia igualmente amam o mal (kakôn érosin) (380).

A tragédia já sabia, dissemos há pouco, que a composição entre a cidade e a alma não era possível. De fato, emerge da “alma trágica” um indivíduo pouco autônomo e racional. Até hoje autonomia e racionalidade são ambas pressupostos para a vida política: por constrição externa (divina, fática) ou por impedimentos internos (paixões, como o ódio ou o amor) não parece haver salvação para o indivíduo pensado socraticamente como sujeito responsável pela própria ação moral.

A elaboração teoreticamente mais precisa deste impasse encontramos na Sofística.

O Elogio de Helena de Górgias é talvez o maior exemplo disso. Este delicioso exercício retórico que tem como tema exatamente a responsabilidade moral de uma das personagens mais “culpadas” pela tradição grega, Helena de Tróia, responde negativamente à questão da responsabilidade moral dela. Na parte final do ensaio, à guisa de conclusão, Górgias resume a argumentação:

Qual necessidade, então, de estimar como justa a reprimenda a Helena: quando foi, ou tomada pelo amor; ou persuadida pelo discurso, ou raptada pela força, ou constrangida pela necessidade divina que ela fez o que fez? Em todos os casos ela escapa da acusação.

O indivíduo, a alma, aparece no jogo sofisticado como o palco de uma série de influências às quais não pode resistir: do éros ao particular páthema que a palavra de persuasão pode imprimir na alma, ela não pode ser culpada, pois vive literalmente in balia destas constrições todas.

Mas tragédia e sofística, ao mesmo tempo em que põem em cheque a pretensão socrática de composição entre alma e cidade, colocam em dúvida as tentativas de “fuga” da pólis das tradições órfico-pitagóricas, que se propunham salvar a alma, reconduzindo a mesma a sua pureza originária.

As contradições da pólis, sua stásis, a éris, a hýbris, a pleonexía e todos os males sociais, estão profundamente radicados na alma individual. Esta resulta irremediavelmente “dupla”, dividida, fragmentada.

Esta, portanto, a contribuição da alma trágica e da reflexão sofisticada para o desenvolvimento da teoria da alma.

A Crítica de Platão à Tragédia

Podemos assim, a esta altura, compreender os motivos da crítica de Platão à alma trágica, acima citada.

O lugar da formulação desta crítica é um lugar central para parábola a de desenvolvimento da filosofia de Platão: o diálogo República, especialmente no livro III. Isto a sublinhar que o tema é extremamente relevante e ocupa uma passagem essencial da filosofia de Platão.

O contexto da crítica é aquele da formação dos guardiões e do papel exercitado pela poesia, e portanto pela imitação, na paidéia destes:

Desta forma, [o guardião] poderá muito menos atender ao mesmo tempo a uma ocupação importante e imitar habilmente diversas coisas: a prova disso é que as pessoas não são capazes de fazer nem sequer duas imitações que parecem muito próximas entre elas, isto é quando compõem comédia e tragédia. Pouco tempo atrás você não chamava imitações estes dois gêneros literários? – Sim, e é verdadeiro que as mesmas pessoas não sabem fazê-las. – E nem de serem ao mesmo tempo cantores e atores. – É verdade. – Alíás, comediógrafos e tragediógrafos nem sequer recorrem aos mesmos atores: e se trata em todo caso de imitações, não é? – De imitações. – E, além disso, Adimanto, a natureza humana parece-me fragmentada em pedaços ainda menores do que estes, de modo que não é possível imitar bem muitas coisas, e de fazer aquelas coisas que se produzem com as imitações (395a-b).

Platão parece declarar inicialmente a inutilidade da poesia para a formação dos guardiões, pois, de alguma forma, esta mesma imita a fragmentação da natureza humana, resultando em uma atividade também fragmentada e limitada.

Mas, na continuação da argumentação, no mesmo livro III de República, esta mesma fragmentação que a poesia provoca no ser humano, é percebida não somente como algo a ser evitado na paidéia dos guardiões, e sim como algo a ser simplesmente expulso da cidade:

(....) porque não existe entre nos um homem duplo e nem múltiplo, pois cada um faz somente uma coisa (397e).

(...)

E se, portanto, em nossa cidade chegasse um homem capaz, por sua sabedoria, de assumir qualquer forma e de fazer qualquer imitação, e quisesse se apresentar em público com seus poemas, nós o reverenciáramos como um ser sagrado, maravilhoso e encantador; mas diríamos a ele que em nossa cidade não existe e não é lícito que exista um homem assim; e o enviáramos para uma outra cidade com a cabeça perfumada e cingida de lã (398a)

O motivo da expulsão é claro: não se quer homens duplos ou múltiplos (diploûs anér oudé pollaploûs) na cidade, e o poeta será expulso delas, com todas as honrarias, ironicamente, que se devotam ao phármakos, em geral um bode, que leva consigo ritualmente o miasma da cidade.

Assim, Platão demonstra compreender qual é a sugestão da tragédia, e – no interior de seu projeto de re-fundar uma cidade a partir da paidéia, é óbvio que a tragédia não pode ter lugar. Isso aparece ainda mais claramente num passo das Leis:

Nós mesmos somos poetas de uma tragédia, e, por quanto se possa, da melhor de todas, da mais bela; a nossa constituição inteira foi organizada como imitação da vida mais nobre e mais elevada e dizemos que esta é na realidade a tragédia mais próxima da natureza da verdade. Vocês são poetas, nós também somos poetas, das mesmas coisas, rivais de vocês na arte e na representação do drama mais belo que somente a verdadeira lei, por natureza, pode realizar; o que nos esperamos neste momento. Não pensem, portanto, que com tanta facilidade, permitiremos a vocês de plantar seus palcos em nossas praças e introduzir neles atores de bela voz, que gritarão mais do que nos, não pensem que permitiremos a vocês falar aos jovens, às mulheres e a todo o povo sobre os mesmos costumes de maneira diferente da nossa. (Leis VII, 817 b-c)

A única tragédia admitida será portanto a tragédia verdadeira, aquela da imitação das leis e dos costumes poliádes.

Platão Aprendiz do Teatro

Se a tragédia e a comédia não podem ter lugar na paidéia que permitirá refundar a cidade, não significa que o confronto com elas não tenha lugar na filosofia de Platão.

Pelo contrário, Platão dialoga com honestidade filosófica com a sugestão da duplicidade da alma, e, no lugar de afirmar simplesmente o intelectualismo socrático ou a purificação órfico-pitagórica: a) constrói um novo modelo de alma humana, que, exatamente por aceitar sua “tragicidade”, resultará tripartita: Racional (logistikon), Agressiva (thymoeides) e Desejante (epithymetikon); b) reafirma, porém, a necessária composição entre alma e cidade, procurando para ambas, por homologia, a justiça como sua forma ordenada de existir.

Assim, a cura da micrópolis que é a alma se torna algo muito mais complexo do que pensavam Sócrates e a tradição órfico-pitagórica, pois depende de uma paidéia que, em seus pressuposto antropológicos, admite a fragmentação da alma e a necessidade de sua recomposição. Frente a esta antropologia, a racionalização intelectualista de Sócrates e a uma purificação ritual dos órfico-pitagóricos deviam parecer a Platão, a esta altura, simples reducionismos.

Não poderemos, por óbvios motivos de economia, acompanhar a – já muito estudada – construção desta paidéia da alma-cidade, ao longo de toda obra platônica e, especialmente, de República. É suficiente, aqui, termos compreendido como Platão, apesar de declarar-se contra a tragédia, acaba por aceitar e incorporar em sua reflexão a alma trágica como dado de fato antropológico a partir do qual procurar, via paidéia, uma “salvação possível”, que fosse da alma e da cidade ao mesmo tempo.

Podemos afirmar, assim, que a filosofia platônica, assim, como já sugeria Nietzsche, compreende perfeitamente a experiência trágica, e se põe em continuidade dela. Uma continuidade formal, por um lado, no tecido da escrita filosófica, o diálogo, que Platão inventa a partir do teatro. Nietzsche comenta, sarcástico: “Platão chegou por um desvio lá onde, como poeta, sempre se sentira em casa” (O nascimento da tragédia, 14). E por outro lado, uma continuidade de motivos: a alma “trágica” fragmentada e em tensão com a cidade, para os quais Platão pretende oferecer um caminho de formação.

No fundo, o que Platão faz é metabolizar a “filosofia trágica” em sua concepção da alma e da cidade: assume, digere, processa as sugestões da tragédia (e da Sofística! Veja-se neste sentido o livro I de República): torna elas tão profundamente “suas” até o ponto de quase esquecer que sua nova concepção de “alma tripartita” é possível somente após a ingestão desta. Neste ponto, o Platão filósofo e o Platão tragediógrafo coincidem: a filosofia política de Platão é autofágica.

Conclusão

Tomo emprestada de Foucault a expressão theatrum philosophicum para compreender a relação de Platão com o teatro clássico. Subverto – como o próprio Foucault queria se fizesse – a expressão, para indicar com ela o conjunto de estratégias formais e de conteúdo que Platão demonstra lançar mão no interior de sua obra filosófica, e que procurei apontar até aqui.

Se os principais comentadores de Platão concordam em indicar entre os “núcleos teóricos” pilares da filosofia de Platão a teoria da alma e a teoria política de República, podemos concluir que Platão faz circular, coloca em diálogo estes seus dois primeiros núcleos teóricos diretamente com as sugestões da tragédia.

O que nos permite concluir que, mesmo que orgulhosamente filósofo, e não dramaturgo, portanto, como a anedota de Diógenes Laércio nos revela, junto com as críticas à poesia na República, Platão continua de alguma forma aprendiz do teatro e de suas sugestões: da alma trágica da cidade e da alma cômica da verdade.

Referências

ANNAS, J. *Introduction à la République de Platon*, Trad. B. Han, Paris, PUF, 1994.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. e comentários de Giovanni Reale. 3 voll. São Paulo, 2002.

ARISTOTLE. *Metaphysics*, Books 10-14. *Oeconomica*. *Magna Moralia*. Trad. Hugh Tredennick & G. Cyril Armstrong. Harvard University Presso, 1956. Loeb Classical Library n. 287.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*, Trad. M.J. Simões Loureiro, Lisboa, Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.

CAMBIANO, Giuseppe. “Figura e número”. In VEGETTI, Mario. *Introduzione alle cultura antiche II: Il sapere degli antichi*. Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 83-108.

CASSIN, Bárbara. *O efeito sofístico*. São Paulo, Ed. 34, 2005.

DIOGENES LAERTIUS. *Life of Eminent Philosophers. Vol. II*. Translated by R.D. Hicks. LCL 185. Cambridge/London, 1925 (2000).

DIXSAUT, M. *Le naturel philosophe – Essai sur les Dialogues de Platon*, Paris, Les Belles Lettres/J. Vrin, 1985.

GIANNANTONI, Gabriele. “I problemi ancora aperti nello studio del pitagorismo”. In M. Ghidini & A. Marino & A. Visconti. *Tra Orfeo e Pitagora: origini e incontri di culture nell'antichità*. Atti sei seminari napoletani 1996-98. Napoli: Bibliopolis, 2000, p. 285-296.

GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. Maria Cecília de M. Coelho. Cadernos de tradução 4, DF/USP São Paulo, 1999.

HOMÉRO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. Org. Trajano Vieira, São Paulo, Arx, 2002.

ISNARDI PARENTE, M. *Filosofia e politica nelle lettere di Platone*. Napoli, Guida, 1970.

NIETZSCHE, G. F. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

NUSBAUM, Martha C. *La fragilidad del bien: fortuna y ética en la tragédia y la filosofía griega*. Madrid, 1995.

PLATONE. *La Repubblica*. Trad. e com. M. Vegetti. Milano, BUR, 2007.

PLATONE. *Opere complete com il testo greco. A cura di Iannotta, G. – Manchi, A. – Papitto, D.* CD-ROM. Itinerari di navigazione a cura di Giannantoni, G. Roma, 1999.

ROBINSON, Thomas M. “Pythagoreans and Plato”. In BOUDOURIS, Konstantine (org.). *Pythagorean Philosophy*. Athens, International Center for Greek Philosophy and Culture, 1992.

SCHLEIERMACHER, F. *Introdução aos diálogos de Platão*, Trad. G. Otte, Rev. técnica F. Rey Puente, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

SCOLNICOV, Samuel. *Platão e o Problema Educacional*. São Paulo, Loyola, 2006.

TRABATTONI, Franco. *Platão*. Coleção Archai. São Paulo: Annablume, 2010.

VEGETTI, Mario. *Um paradigma no céu: Platão político, de Aristóteles ao século XX*. São Paulo: Annablume, 2010.

VEGETTI, Mario. *Anima e corpo*. In VEGETTI, Mario. Introduzione alle cultura antiche II: Il sapere degli antichi. Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 201-228.

VEGETTI, Mario. *L'etica degli antichi*. Roma-Bari, 1989.

VLASTOS, G. *Socrates, ironist and moral philosopher*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1991.

Filoctetes de Sófocles: O Espaço e o Labor Humano.

FERNANDO BRANDÃO DOS SANTOS *

Resumo

Estudo das transformações das referências espaciais na peça Filoctetes, de Sófocles, demonstrando como o teatro grego, longe de se cristalizar em fórmulas e convenções, renova-se constantemente, experimentando diversos modos de correlacionar a audiência ao eventos apresentados em cena.

Palavras-chave: Espaço, Performance, Filoctetes, Sófocles.

Abstract

This article analyses the transformations of spatial references in Sophocles' Philoctetes. As we can see, instead of being cristalized in formulas and conventions, Ancient Greek Theater has renewed itself constantly, by experiencing different ways to correlate audience and events on stage.

Keywords: Space, Performance, Philoctetes, Sophocles.

Apresentando alguns elementos da tradição sobre o mito mas também propondo inovações, Sófocles compõe o seu Filoctetes de uma maneira nova e surpreendente, pois sua leitura leva-nos a pensar não só em Filoctetes como figura central, mas sobretudo no universo mental decorrente do contexto social e político na Atenas do século V a. C. Fazendo uso da liberdade de que dispunha para manejar o espetáculo trágico, Sófocles propõe como discussão central da peça os valores éticos apresentados pelas personagens que ocupam o prosccênio e a orquestra, uma atitude habitual em Eurípides.

De suas peças existentes, pois Sófocles teria escrito mais de cem, esta é a única em que não se encontram personagens femininas. Pode-se justificar ausência do elemento feminino pelo fato de que a peça apresenta um motivo guerreiro. Como sabemos, a mulher na Grécia antiga não ocupa um espaço na comunidade cívica (pólis) como cidadã, por isso mesmo não participa das decisões e campanhas guerreiras. Assim, a ausência da figura feminina, marcada nesse texto, revela que a discussões propostas pela peça não passarão pelo viés feminino.

Mas a inovação não se dá só pela supressão de personagens femininas, provavelmente Ésquilo e Eurípides também não as colocaram em cena nas suas peças sobre Filoctetes. Há outras inovações pelas quais os estudiosos têm aproximado esta peça das peças de Eurípides, quer pela solução final

* Prof. Assistente Dr. do Departamento de Linguística/FCLAr; Campus de Araraquara. E-mail: fbs.frc.si@uol.com.br: Integra o grupo Giz-en-Scène de leituras dramatizadas de textos clássicos. Áreas de interesse: Sófocles, Eurípides, poesia dramática. Integra equipe de edição do Dicionário Grego-português – Ateliê Editorial.

do deus *ex-machina*, quer pela organização e disposição dos cantos corais. No *Filoctetes* há apenas um único *estásimo* desenvolvido completamente, por exemplo, e as mudanças de episódios são marcadas apenas com interlúdios líricos.¹

Além das inovações na estrutura, há uma que julgamos importante: a importância dada à ambientação em que se desenvolve a ação dramática. Dentro de um espaço fortemente marcado, a ação tem dois desdobramentos: ao mesmo tempo trazer de volta o herói ao combate e traçar o caminho iniciatório do jovem Neoptólemo, acompanhante de Odisseu na missão de resgate das armas sagradas e do homem que as maneja.

A partir do cenário do *Filoctetes* é possível vislumbrar que Sófocles quer apresentar um texto diferente das outras tragédias. O espaço cênico estabelecido em Lemnos, ilha situada a nordeste da Hélade, é definido com detalhes no prólogo. Nessa ilha, em vez de grandes palácios no fundo da *skené*, temos uma caverna figurada num painel (*skenographia*, cuja invenção Aristóteles na Poética atribui a Sófocles²), disposta de tal forma que uma das entradas está voltada para o público e outra dá para o fundo da cena. Junto a essa pintura da caverna, provavelmente estavam também pintados o mar azul e o céu com algumas nuvens, e rochedos, sempre referidos no texto. Poucos objetos presentes para compor o restante do cenário: pedras, gravetos, folhagens secas e alguns trapos secando ao sol, próximos à caverna. Se seguirmos as indicações do texto, todo esse conjunto está num plano diferente, mais alto. Odisseu, ao entrar por um dos párodos, permanece num plano em que não lhe é possível enxergar a caverna³. Outro objeto de valor dramático, em cena apenas quando o próprio Filoctetes aparece, é o arco com suas flechas, originalmente pertencente a Héracles, que o teria ganhado do próprio Apolo.

É consenso entre os historiadores da antiga Grécia que na última década de 400 a. C. a guerra do Peloponeso assume feições trágicas. Uma guerra que aos olhos do homem contemporâneo assume mesmo o papel de uma guerra civil, pois é o resultado do confronto de duas forças políticas (Esparta e Atenas) tentando manter a hegemonia sobre as outras cidades menores e leva, sem dúvida, a transformações e mesmo desestruturação da experiência democrática recentemente inventada pela pólis. Poderíamos discorrer sobre as minúcias dos fatos históricos, mas isso nos levaria, com certeza, a um outro estudo; situemos a peça apenas dentro de um contexto espiritual de uma cidade em guerra. Em 409 a.C., Atenas vive um dos seus piores momentos políticos, tendo já perdido a maioria de seus grandes líderes, tendo inúmeras vezes sido surpreendida pelo ataque inimigo, pela traição, tendo já perdido alianças de outras cidades, que de alguma forma garantiam sua hegemonia, vivendo também a efervescência da relatividade do discurso trazido à baila pelos sofistas.

O Filoctetes de Sófocles trata do resgate do herói que há dez anos jaz sozinho na ilha de Lemnos. Odisseu associado ao jovem filho de Aquiles, Neoptólemo, chega à ilha porque existe um oráculo, predito por Heleno, o adivinho Troiano, irmão de Cassandra, que afirma ser necessária a presença de Filoctetes em Tróia justamente porque ele detém as sagradas armas de Héracles. Odisseu, sabendo que não seria bem recebido por Filoctetes, leva consigo o filho de Aquiles para que, através de um plano urdido para enganá-lo, o jovem consiga trazê-lo de volta, ou apenas

suas armas infalíveis: o arco as flechas que pertenceram a Héracles. O filho de Aquiles que, num primeiro momento, se recusa a executar o plano, não sem certa dificuldade, aceita fazê-lo, crendo com isso conquistar a excelência guerreira. No entanto, ao deparar com a figura sofrida de Filoctetes, Neoptólemo identifica no herói sua própria natureza. Odisseu, percebendo que os arranjos não caminham como previamente havia determinado, envia um marujo, disfarçado de mercador, que tenta apressar a partida para Tróia, revelando parte do oráculo de Heleno. No entanto, o jovem conquista a confiança de Filoctetes, que lhe entrega as armas durante um dos ataques de sua doença. Neoptólemo, depois que Filoctetes volta a si, revela-lhe todo o plano. Odisseu volta à cena, tenta ameaçá-los, mas Neoptólemo aos poucos passa para o lado de Filoctetes e compromete-se a levá-lo para casa, na região do monte Eta, ao invés de conduzi-lo a Tróia. Quando já estão dando os seus últimos passos para sair da ilha, aparece Héracles, deus *ex-machina*, exigindo que Filoctetes e o jovem se aliem e combatam juntos em Tróia, prometendo a cura da ferida de Filoctetes e a glória de ter matado Páris com suas flechas.

E é com essa concatenação dos mitos que Sófocles vai nos brindar com uma peça em que a espacialidade revela-se fundamental para que se possa apreciar também uma construção do imaginário em relação ao próprio modo de como os gregos viam, por um lado, o conforto da pólis, e por outro, o modo de vida de Filoctetes revela como consideram uma forma primitiva e selvagem de viver: aquilo que para nós hoje dizemos confortavelmente “o homem das cavernas”.⁴

Assim, dentro de um espaço que por si só se opõe ao espaço da civilidade, a atuação das personagens nesta peça ganham contornos mais definidos em relação ao *éthos*, ao caráter de cada um, em consonância ou não com esse ambiente hostil à vida e à civilização. Na verdade cada personagem deve ser tomada ora isoladamente em suas ações, ora em relação ao conjunto da comunidade dos guerreiros para que se aprecie a totalidade de sua importância na trama do drama. No entanto, é preciso tomar certo cuidado aqui, para que não se caia num psicologismo de manual, pois aquilo que entendemos por personagem hoje em nosso teatro, uma espécie de construção psicológica, interna, com valores interiorizados no mais fundo da alma, era desconhecido dos autores de tragédia.

Filoctetes e espaço

Filoctetes é a personagem principal da peça, o protagonista. Filho de Peante (um dos argonautas) e Metone (segundo outras tradições mitológicas, filho de Demonassa), na versão de Sófocles é aquele que, tendo ateado fogo à pira que incinerou o corpo de Héracles, como prêmio por salvar o semi-deus de um sofrimento eterno (a razão desse sofrimento foi desenvolvida noutra peça, *As traquíneas*, também composta por Sófocles)⁵, ganha as invencíveis armas, um arco e flechas que jamais erram o seu alvo. Na verdade, esse arco foi dado a Héracles pelo próprio Apolo, portanto, são armas divinas. Nesta peça de Sófocles está associada de modo inextricável ao modo de vida que mantém durante os dez anos de isolamento cívico em Lemnos. É através delas que espera ser identificado pelo jovem Neoptólemo⁶, e claro, sua importância como herói dentre outros heróis de Tróia, deve-se pelo fato da “amizade” que ele tem com Héracles. Aliás, o seu próprio nome revela sua “natureza” disposta a adquirir amigos. O termo Filoctetes é composto de dois elementos: *philos*, que está ligado ao campo semântico não só da amizade, mas também das relações da *philia*,

1. Cf. “Quando Eurípides influencia Sófocles: um estudo sobre a estruturação da poesia trágica grega”, de Fernando B. dos Santos in *Teatro em Debate*, organizado por L. Facchin e M. C. C. Dezzoti, São Paulo Araraquara, 2003, pp. 105-118.

2. Cf. *Poética*, de Aristóteles, 1449a 18-19.

3. Para a discussão detalhada do possível cenário do *Filoctetes* de Sófocles, cf. o artigo de W. J. Woodhouse, “The Scenic Arrangements of the *Philoctetes* of Sophocles”, *JHS*, vol. XXXII (1912), pp. 239-40. Cf. também o comentário de A. M. Dale em “Seen and Unseen on the Greek Stage: a Study in Scenic Conventions”, publicado em um livro póstumo *Collected Papers*, Cambridge, 1969, pp. 119-129. Note que todo o prólogo está marcado por referências espaciais. Cf. também “O deserto no homem desertado (reflexões sobre a concepção cenográfica da tragédia Filoctetes de Sófocles), de Fernando Brandão dos Santos, in: *ALFA*, São Paulo, vol. 34 (1991) pp. 161-167

4. Cf. os apontamentos de Charles Segal a esse respeito em seu *Greek Tragedy and Civilization*, Cambridge, 1981. Cf. Também Rush Rehm, *The Play of Space. Spatial Transformation in Greek Tragedy*., sobretudo “CHAPTER THREE, ERMETIC SPACE”, pp. 115-167.

5. As *traquíneas* tem uma datação incerta, podendo ter sido apresentada entre 447 (*Ájax*) e 442 (*Antígona*).

6. Cf. vv. 249-270

ou seja relações familiares mesmo sem as relações de consangüinidade; já o segundo elemento do nome, *ktetes*, pode significar aquele que ganha, que adquire ou possui, vindo do verbo *ktáomai*, ligando-se assim aos termos *ktésis*, aquisição, posse, e *ktéma*, bem, propriedade (móvel ou imóvel), lucro.⁷

Há várias versões para a questão da mordida da serpente no pé de Filoctetes. Todas elas se relacionam com a revelação do túmulo secreto de Héracles. Nesta questão, Sófocles não toca.⁸ Para Neoptólemo, no párodo comático, a doença de Filoctetes, advinda da mordida de uma serpente “homicida” (cf. v. 194), é de origem divina. Quando Filoctetes apresenta seu modo de vida na ilha ao jovem, no primeiro episódio, menciona a ferida (cf. vv. 265 e seq.) sem contudo contar o motivo pelo qual teria sido mordido pela serpente na ilha de Crisa. No único estásimo da peça, o coro prepara o público para o espetáculo que, logo em seguida será visto em cena: a solidão do herói quando é acometido pelo terrível ataque dessa estranha doença (vv. 691-706). Mas o momento em que essa doença é apresentada de maneira mais cruel é quando Filoctetes entrega as armas sagradas a Neoptólemo (vv. 776-781), em plena confiança na *philia* que estabelece com ele. Sófocles não poupa o público de um espetáculo terrível que é a encenação da convulsão (vv. 782-865) já antes mencionada por Filoctetes (vv. 271-277)⁹, seguido de um sono, em plena cena, ressalta a gravidade de seu estado. E como nos lembra D. M. Jones, o sono tanto pode ter associação com as divindades promotoras da cura como também com as divindades promotoras do engano.¹⁰

Assim, de modo paradoxal, na versão de Sófocles, Filoctetes vive por dez anos privado até mesmo da realização de seu nome, que seria “aquele que possui amigos”, em um espaço de isolamento social, cívico e religioso.

Sua relação com o espaço em que vive é tal que na peça um parece revelar o outro. Sua entrada em cena, é longamente preparada, o que cria uma tensão dramática interessante. Recordemos da entrada imponente de Édipo no Édipo Rei, abrindo o prólogo da peça. Aqui, esperamos o prólogo inteiro, o párodo inteiro, para que uma figura asselvajada entre em cena gemendo e gritando. Toda a expectativa criada, com sua entrada em cena dilui-se para criar uma outra: como será o relacionamento entre o jovem filho de Aquiles e o herói abandonado há dez anos na ilha deserta?

Neoptólemo, cumprindo o programa de Odisseu, dissimula e finge não reconhecer quem está diante de seus olhos (vv. 249-250), desmanchando a euforia inicial de Filoctetes ao encontrar quem se veste e fala grego (vv. 223-23; vv. 234-35), que passa para um estado disfórico (vv. 254-59). Numa sociedade que privilegia a palavra falada como forma de comunicação e como forma máxima de preservação da memória, o rumor *klédon* (v. 255), que tem sua origem na mesma raiz de *kléos*, isto é, aquilo que se diz do outro e ao mesmo tempo a única forma de não ser esquecido, de receber o reconhecimento do outro pelos feitos realizados ou sofridos, é uma espécie de morte cívica que Filoctetes experimenta.

Em sua auto-apresentação ao jovem, Filoctetes menciona primeiro que é “senhor das armas de Héracles” e que isso é alguma coisa que ele esperava que o jovem soubesse (vv. 261-62); imediatamente associa à sua identificação a afronta sofrida pelos Atridas e por Odisseu. Esse conjunto de dados deveria compor o seu *kléos* que o jovem finge ignorar:

Na longa seqüência de sua auto-apresentação, somos conduzidos ao dia em que foi abandonado na ilha com todos os detalhes possíveis (vv. 276 e seq.), e somos apresentados a um modo de vida primitivo por estar privado dos bens e confortos da pólis.

Para Filoctetes, seu estado atual nada tem a ver com os deuses e sim com a ação perniciosa dos mandantes e de Odisseu, o executor. A acusação contra os Atridas e Odisseu é sistemática e mantém-se até quase o final da peça.¹¹ Seu confronto com os Atridas faz-nos lembrar do confronto de Aquiles na Ilíada com Agamêmnon, ambos ficando de certa forma marginalizados. Mas para Joe Park Poe, o isolamento forçado de Filoctetes torna a semelhança superficial, porque “Aquiles se auto exila enquanto Filoctetes é um pária. Ele não põe em movimento a série de eventos que o destroem nem toma decisão própria qualquer que seja até cerca da linha 1350 de uma peça de 1470 linhas.”¹² Cedric H. Whitman nota que Sófocles teria olhado para o Canto IX da Ilíada ao arquitetar seu Filoctetes. No entanto, Filoctetes, ao recusar o mundo da guerra, “está defendendo seus critérios de honra, mas está jogando fora a coisa real e eterna pela qual ele e cada herói, vive.”¹³ Whitman tem em mente a recusa de Aquiles em combater junto aos argivos por ter sua timé, sua honra, afrontada, justamente pela privação de seu géras. Filoctetes não está privado de seu géras, daquilo que lhe cabe por mérito guerreiro. A privação de Filoctetes tem a ver com as conveniências da pólis: está privado do convívio religioso porque não pode participar nem realizar os devidos sacrifícios; está privado do convívio social, pois não tem companheiros que lhe sejam solidários no sofrimento; privado do convívio político e guerreiro, pois não participa como um membro da comunidade das decisões e dos combates efetivamente.

Filoctetes, segundo o coro, é um nobre (vv.180-181) mas foi privado de tudo em vida, e é possuidor das armas poderosíssimas (v.105), gloriosas (v. 654), sagradas (vv. 655-56). Como notou Philip Whaley Harsh, as armas, estando associadas a Héracles, ligam-se à idéia do domínio do homem civilizado sobre o bárbaro: “este arco, presente de Apolo a Héracles, simboliza a inteligência humana, trazida para a ação para garantir a dominação humana da terra.”¹⁴ Porém, o uso que Filoctetes dá ao arco nesse espaço selvagem, este símbolo de civilização, de domínio do homem, incorpora também os valores de uma tradição já ultrapassada, muito distante, das formas de combate solitário já que, com o advento da pólis, o combate hoplítico toma forma e ganha maior desenvoltura.¹⁵ Então, Filoctetes com suas armas simboliza uma forma já ultrapassada de guerreiro. E lembremos ainda que o uso que Filoctetes faz delas na ilha é só para sua sobrevivência, matar animais selvagens para sua alimentação (vv. 1146-1159); privado das armas, ele passa de caçador à presa.

O caráter de Filoctetes só vai sofrer uma mutação quando Héracles numa epifania surge em cena. Essa mutação reflete-se na sua forma de apreender o mundo. Lemnos que abre a peça, também fecha. De um espaço inóspito, passa a um local prenhe de vida. Filoctetes vê-se deixando ninfas de úmidas pradarias, fontes e nascentes, não rochas, mas planícies (vv. 1452-64).¹⁶

Araraquara, 11 de junho de 2010.

7. Cf. a ocorrência no texto dos termos relacionados a esse radical: (*ktēma*) v. 81; (*ektesámen*) v. 670; (*ktēmatos*) v. 673; (*kekteménoi*) 778; v. 1282 (*ktései*); v. 1370 (*ktései*).

8. Para as várias versões, cf. o comentário de Paul Mazon, Philoctète, Paris: Belles Lettres, pp. 20-21.

9. Sobre os diversos aspectos da doença de Filoctetes, vejam-se “The Wound and the Bow”, de Edmund Wilson, p. 290; An introduction to Sophocles, de T. L. B. Webster, Oxford, 1936, pp. 11-13, para a ligação de Sófocles com o culto de Asclépio em Atenas.

10. Cf. “The Sleep of Philoctetes”, *The Classical Review* LXIII (1949), pp. 84-85.

11. Cf. vv. 405-09; 429-30; 628-29; 793-94; 984-85; 1021-28; 1305-07; 1335-39; 1355-57.

12. *Heroism and Divine Justice in Sophocles' Philoctetes*, Lugduni, 1974, p. 13.

13. Sophocles. A study of Heroic Humanism, Cambridge, 1951, p. 182.

14. “The role of the bow in the Philoctetes”, *AJP* nº 81 (1960), p. 412.

15. Cf. “Political Hoplites”, de John Salomon, *JHS*, vol. XCVIII (1977), pp. 84-101.

16. Cf. o texto de Pierre Vidal-Naquet, “O Filoctetes de Sófocles e a efebria”, in *Mito e tragédia na Grécia antiga*, São Paulo, 1999, p. 141-42.

Transgression et «ruauté» dans le «cycle mythique» du Dramaturge Nelson Rodrigues.

CATARINA SANT'ANNA*

Resumo

Estudo dos motivos míticos presentes na dramaturgia de Nelson Rodrigues, por meio da relação entre sexo, violência e morte encontradas na teatralidade da transgressão em peças escritas entre 1945 e 1949.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, Mito, Transgressão, Corpo, G. Bataille.

Résumé:

Étude des motifs mythiques présents dans la dramaturgie de Nelson Rodrigues, en utilisant la relation entre le sexe, la violence et la mort dans la théâtralité de la transgression dans des pièces écrites entre 1945 et 1949.

Mots-clé: Nelson Rodrigues, Mythe, Transgression, corps, G. Bataille.

Dans les derniers 35 ans j'ai été l'auteur brésilien le plus censuré. La censure est une barbarie, une monstruosité. (...) Je pense que, pour écrire bien, l'écrivain a besoin de quelques obsessions, quelques idées fixes, qui soutiennent son œuvre. Sans cela le travail devient un chaos. L'un de mes sujets préférés c'est la violence humaine. L'être humain est un assassin naturel. L'être humain est féroce. Voilà tout, une vérité et, donc, une obsession.

Nelson Rodrigues, 1980, deux mois avant sa mort.

Notre travail porte sur le thème de la transgression, tel qu'il est exploité par le dramaturge brésilien Nelson Rodrigues (1912-1980), dans son «cycle mythique» de quatre pièces écrites entre 1945 et 1949. Il s'agit d'analyser cette construction théâtrale -jugée provocatrice et polémique jusqu'aujourd'hui –, sous l'angle de la place centrale accordée à la triade sexe-violence-mort au sein de familles claniques traditionnelles.

L'intérêt de ce cycle dramatique relève de divers plans de signification en jeu dans sa construction qui, tout en ayant l'inceste comme motif récurrent, offre un éventail de références mythologiques puisées dans l'antiquité grecque et dans la bible – comme l'attestent les ombres intertextuelles d'Oedipe, Oreste, Electre, Jocaste, Narcisse, Médée et d'autres comme Abel et Caïn, l'Ile de Lesbos, par exemple.

Outre les enjeux d'ordre esthétique de ces pièces faisant partie de la période de fondation

* Professeur Adjoint à l'Ecole de Théâtre de l'UFBA-Université Fédérale de Bahia/Brésil. ; ex-enseignante du Département des Arts de la Scène, de l'Image et de l'Ecran, de la Faculté des Lettres, Sciences du Langage et Arts, de l'Université Lumière Lyon 2 (2004-2006).

du moderne théâtre brésilien, l'analyse interroge également sur les dimensions socio-historiques, religieuses, psychologiques et même philosophiques (ontologiques, métaphysiques) de tels ouvrages.

Les pulsions d'amour et de mort, le péché et le sentiment de culpabilité, l'angoisse de la quête d'identité et l'inexorable solitude d'individus livrés à leur propre arbitre et volonté, dans un monde aux valeurs périmées, construisent un paysage humain qui échappe à la seule dimension de la critique sociale d'une époque précise, pour se perdre dans la nuit des temps, ou dans les souterrains de la condition humaine – c'est sa «part maudite», qui se trouve dévoilée sous le signe de l'excès : déchirés entre corps et esprit, entre sacré et profane, entre amour et haine, entre pulsions instinctives et pressions morales, bref, entre «nature» et «culture», les personnages du cycle rodriguéen se précipitent vers leur propre destruction et celle du monde auquel ils appartiennent et qu'ils semblent rejeter.

Le traitement formel de ces sujets met en valeur la puissante théâtralité du thème de la transgression, qui s'avère dramatique par nature en raison des situations de conflit qu'il suppose : contrarier une loi, règle ou norme – bref, un interdit-, transgresser des limites de territoire et s'affranchir de barrières (physiques, métaphoriques) c'est affronter tout un système de valeurs et, par conséquent, le monde, l'Ordre que ce système organise ou soutient. La taille de la transgression sera proportionnelle à la solidité de l'enracinement des normes et du pouvoir de résistance, de censure et de punition du monde mis en question. En considérant la dynamique des transformations de la vie humaine dans tous ses aspects, reste l'évidence que la transgression fait partie de la condition humaine. Et que la vie engendre un besoin d'agressivité, de différents degrés de violence – constructive ou destructive (« violare », lat., traiter avec violence, profaner, transgresser; «vis», lat., force, potence, abondance, force en action, force vitale) – qui impliquera paradoxalement la présence de la mort – soit la mort du transgresseur ou celle du monde attaqué par l'acte transgresseur. De ce fait, vie et mort intègrent la dynamique de la vie : c'est justement cette ambivalence de portée métaphysique et en outre, biologique, qui se trouve en jeu dans les mythes et les rites – rites de passage, d'initiation, de sacrifice, de purification et régénération, de mort et recommencement, d'ascension et de chute, qui prennent l'aspect global d'une sorte d'«éternel retour», d'un grand cycle vital où rien ne se perd, mais au contraire est le garant de la continuité de la vie.

De ce fait, le traitement formel d'un sujet d'une telle richesse de significations comme la «transgression» aura recours à plusieurs codes artistiques, eux-mêmes transgressifs en l'occurrence et faisant partie de l'avant-garde théâtrale européenne de la première moitié du XX^e siècle. La tragédie et la farce, les genres d'élection de Nelson Rodrigues pour ce «cycle de pièces mythiques», se verront ainsi enrichis des formes de l'expressionnisme, du surréalisme, du théâtre dit «de l'absurde», du «théâtre rituel» et notamment du «théâtre de la cruauté» théorisé par Antonin Artaud une dizaine d'années auparavant.

Cet exposé propose de développer trois parties : 1 – L'«ange pornographique» et la cruauté de son «théâtre désagréable», pour la présentation de Nelson Rodrigues et sa notion « artaudienne » de théâtre; 2 – Les rites de la transgression : la «cruauté» sur scène chez Nelson Rodrigues, pour l'analyse du «cycle mythique» de ses pièces centrées sur l'inceste ; 3 – Le sens de la transgression rodriguéenne : le corps profane et sacré, du plan physique au plan métaphysique», pour examiner les mêmes pièces à l'aide des conceptions de l'érotisme de Georges Bataille.

I – L' «ange pornographique» et la cruauté de son «théâtre désagréable»

Les intellectuels brésiliens n'ont aucune importance. Il y en a quelques exceptions (...) Ce qui manque aux intellectuels brésiliens d'aujourd'hui c'est la passion. (...) Autrefois, même les journaux

étaient plus dynamiques ; un journal comme «A Noite» sortait avec les notices du même jour ! (...) L'intellectuel qui entre dans la politique ne fait aucun bien à personne. D'abord, c'est qu'il ne comprend rien de politique. (...) Pour l'artiste, la meilleure façon de servir la patrie est servir l'art. (...) La vraie histoire du Brésil ne va commencer qu'avec l'arrivée sur scène d'une grande figure comme celle de Napoléon. (...) Le problème du Brésil est le même de tous les pays sous-développés : le manque d'auto-estime. (...) Les jeunes en France ont pratiquement pris le pouvoir en 1968. Ils ont tourné le dos à De Gaulle. Mais, une fois sur le contrôle des universités, ils n'ont fait absolument rien. Ils ont découvert qu'ils n'avaient rien à dire. Il s'agissait de pur exhibitionnisme. (...) Je ne supporte pas Sartre. Il a trahi la condition d'écrivain quand est devenu politique.

Nelson Rodrigues, 1980, deux mois avant de mourir.

Fondateur du théâtre moderne au Brésil, Nelson Rodrigues et ses œuvres iconoclastes à bien des égards ont fait symboliquement l'office de préparer l'espace pour l'épanouissement théâtral qui a suivi tout de suite, malgré toutes les censures subies par l'auteur, et pour cause. L'épithète, contrasté et contradictoire d'«ange pornographique», titre d'une biographie¹ très réussie, colle bien à celui qui s'est trouvé à la charnière notamment de deux époques – la vieille et la nouvelle républiques (1890 et 1930)-, dans un enchaînement de trois coups d'Etat et de différents régimes politiques : une démocratie populiste (1930-1937) suivie d'une dictature fasciste (1937-1945), qui est suivie à son tour d'une explosion démocratique (1945-1963), suivie celle-là à nouveau d'une longue dictature militaire (1964-1985). L'auteur se trouve aussi entre deux Brésils – l'archaïque et le moderne ; entre deux régions – nord-est et sud-est ; entre deux villes – Recife et Rio de Janeiro ; entre différents segments urbains – le centre, le faubourg et les quartiers nobles-, et s'est débrouillé très bien entre le journalisme (faits-divers, critique littéraire et théâtral, commentaires sportifs sur le football et sur la politique), la littérature (roman-feuilleton, chroniques sur la vie quotidienne) et, finalement, le théâtre qui lui a garanti la postérité.

Conservateur, voire réactionnaire, toujours provocateur et polémiste, membre d'une famille assez grande et également très active dans la vie publique au travers du journalisme politique, Nelson Rodrigues, dont le corps en plus était en lutte constante contre différentes et sérieuses maladies, se voit comme dérouter lorsque l'un de ses fils entre dans la clandestinité pour combattre la dictature militaire et vient à être emprisonné en 1976. Nelson, qui ne croyait même pas aux histoires racontées sur la torture institutionnalisée mise en place par les militaires au Brésil, passe à se consacrer obstinément à une lutte personnelle pour la libération de son fils et à la protection épisodique de jeunes gens dans la même situation. Le théâtre n'est plus, alors, sa priorité et l'auteur meurt en 1980 avec le corps fort abîmé.

Son théâtre, épris de violence et de nombreux rebondissements sur le plan de relations interpersonnelles turbulentes, fait penser aux affirmations de Jean Duvignaud au sujet des temps anomiques qui indiquent un changement des structures sociales avec une crise, des troubles, c'est-à-dire, aux phénomènes de rupture d'équilibre social d'une époque de transition, quand les bornes du permis et de l'interdit s'amointrissent et fragilisent l'ordre social, quand l'équilibre du désirable se rompt, les solidarités traditionnelles sont modifiées, les hiérarchies ébranlées, les passions deviennent moins disciplinées, la vitalité générale se fait plus intense, bref, quand l'effervescence l'emporte sur l'équilibre et quand un état de dérèglement provoque une exaltation des besoins et des désirs. Les temps « anomiques » s'interposent alors entre deux ordres de réalité : entre des valeurs anciennes en dissolution et des valeurs nouvelles non encore exprimées ou établies. Dans ce cadre turbulent de déchirement de la vie et de la mentalité collective, le « crime » ou l'acte irrégulier s'impose aussi particulièrement sur la scène théâtrale – crimes de pouvoir, crimes de vengeance, crimes du désir sexuel – en raison de « l'épanouissement d'une libido fougueuse et désordonnée»-, des échanges de cruauté, des suicides, hystéries, maladies mentales. Sont sur

1. Ruy CASTRO: *O Anjo Pornográfico* – a vida de Nelson Rodrigues. Sao Paulo, Companhia das Letras, 1992, 457 p

la sellette des individus inadaptés, « isolés du reste de l'humanité par la qualité exceptionnelle de leurs affectivité » ; selon Duvignaud, « on ne trouverait aucun des héros de ce théâtre qui n'ait reçu son individualité comme un mal, une souffrance, une malédiction et dont les particularités ne résultent d'un hasard, d'une volonté aberrante, d'un crime, d'une outrance exaltée, jusqu'au délire, de la folie ou d'un désastre » : « Tous, ils sont étrangers aux normes admises soit qu'ils ne puissent plus y adhérer, soit qu'elles leur apparaissent absurdes ou illusoire. Tous, ils sont des personnages atypiques, des hérétiques »².

Présentation du «cycle mythique» de Nelson Rodrigues

Un résumé rapide de chacun des textes de la tétralogie qui embrasse Album de Famille, Ange Noir, Dame des Noyés et Dorothée, ne sert qu'à situer le lecteur à l'égard des contenus qui y sont traités et ne pourrait évidemment rendre compte de la dimension poétique-théâtrale de ces œuvres – une perte que nous essayerons de compenser ensuite au long des autres deux parties de notre étude.

Dans l'Album de Famille, tragédie en 3 actes de 1945, le thème de la transgression se trouve fortement ancré dans la tradition ancienne de la prise de photos conventionnelles de famille pour composer des albums transmis de façon solennelle de génération à génération. Le drame se développe en contrepoint à une série de sept photos et aux commentaires également conventionnels d'un chroniqueur social qui renforce les images figées : père austère, épouse soumise, fidèle et mère exemplaire, des enfants obéissants et candides, des sœurs aimables, la première communion et des mariages heureux qui se succèdent au travers les générations. L'éloge excessif du mariage et de l'institution familiale ouvre sur une chaîne de déviances comportementales qui contredisent les images figées et touchent aussi l'intégrité du sacré, représenté par une grande icône du Christ, qui garde des similitudes troublantes avec le portrait du chef de la famille en question et fournit l'arrière fonds pour des sacrilèges. Bref, une série d'incestes et de crimes exposent les sentiments d'amour, de rivalité et de haine entre sœurs et entre frères, entre un père et ses enfants, entre une mère et ses enfants et des enfants envers chacun de ses parents. Il s'agit d'un cadre de famille patriarcale, dont des proches parents (une vieille tante) et des serviteurs (un vieux « à la barbe biblique » qui livre sa petite fille vierge aux plaisirs de son patron) prolongent et intègrent les transgressions au cours des générations, en sordide servitude, connivence et dépendance au chef patriarche. En synthèse, une fille adolescente, expulsée de l'internat d'un collège, va retourner à la maison – une ferme isolée -, et ce fait déclenche le dévoilement des souterrains de la vie en famille et de quelques uns de leurs secrets : la jeune fille menait une relation homosexuelle avec une copine d'internat, le Père projetait son amour incestueux pour cette fille, en violant et laissant enceintes systématiquement des filles pauvres de moins de 15 ans apportées par la sœur de son épouse. L'épouse, à son tour, avait séduit le fils cadet qui est devenu fou pour cause ; et avait envoûté volontiers un autre fils qui se marie, mais ne touche pas sa femme et finit par se tuer devant cette mère ; un fils séminariste, pris de passion pour la sœur qui retourne, se mutilé sexuellement, abandonne le séminaire, essaie de fuir avec la jeune, la tue et se tue ; la jeune fille aimait son Père et confondait son image avec celle du Christ et les projetait sur la copine dans leurs ébats amoureux ; le Père, devant le cercueil de sa fille, tente de faire l'amour avec son épouse en l'appelant par le nom de la fille morte, ne réussit pas et demande alors à sa femme de le tuer ; elle le fait, en pensant s'unir

2. Jean DUVIGNAUD: *Les ombres collectives. Sociologie du théâtre*, 2ème éd., Paris, PUF, 1973, p. 170 et sq. (Théâtre et anomie). L'auteur commente le théâtre élisabéthain, le jacobéen et celui du « siècle d'or espagnol », où les personnages, fascinants, « en raison même de leur individuation sont condamnés à la souffrance et au malheur ».

à son fils fou. La vieille tante, rejetée par le patriarche, était sortie de la ferme, pour « marcher jusqu'à tomber ».

L'Ange Noir, tragédie en 3 actes de 1946, met en question la possibilité d'un mariage entre un homme et une femme de races différentes. La même atmosphère de rituel cauchemardesque se répète et s'amplifie, ici, d'une forme expressionniste de l'espace (maison sans toit pour que la nuit l'envahisse, des murs qui grandissent au long des drames, une nuit de seize ans durant). En synthèse, une jeune femme blanche, après avoir embrassé le fiancé d'une cousine qui se suicide après coup, est condamnée par sa tante à être violée par le médecin noir de la famille, lequel, après l'acte, achète et transforme la maison, épouse la jeune et s'isole du monde avec elle ; une servante noire sera la seule figure autorisée dans la vie du foyer. La femme tue en série tous ses enfants noirs ; les funérailles se succèdent avec la présence de la vieille tante et de ses quatre filles célibataires qui viennent toujours méchamment se certifier de la couleur des enfants. Le schéma s'estompe avec l'arrivée soudaine d'un clochard jeune, blanc et aveugle, demi-frère du médecin, qui vient lui apporter la malédiction de sa mère noire. Ce garçon, devenu aveugle pendant l'enfance par l'action expresse de son frère noir, succombe à la séduction de la femme blanche, qui s'échappe de sa chambre en subornant la servante noire, dans cette nuit même des funérailles, le médecin étant absent. Dénoncée par la tante au mari, elle se sauve d'une vengeance soudaine, après des conversations complexes au bout desquelles elle décide de condamner l'aveugle blanc, caché dans la maison, à la mort par les mains du médecin. L'enfant blanc si espéré et qui serait aimé incestueusement pour la femme, ne vient pas ; c'est une fille blanche qui vient au jour et est immédiatement séparée de sa mère, aveuglée et élevée par le médecin, qui lui fait croire être le seul blanc sur la terre ; à l'âge de quinze ans, le médecin accorde que la mère la voie et essaie de la convaincre du contraire, pendant trois nuits. Entretemps, il prépare un cercueil en verre (référence à Blanche Neige) pour s'y mettre avec la fille, qui avait devenue sa femme. Des conversations tortueuses se révèlent vaines entre mère et fille. La femme, alors, convainc le noir de son vrai amour pour lui, issu d'un désir sexuel envers la peau noire depuis une fantaisie de l'âge de cinq ans (elle avait vu d'impressionnants porteurs de piano noirs). Elle souhaite d'abord entrer dans le cercueil avec lui, mais finit par y faire entrer la fille toute seule et réserver au couple la solution de « s'enterrer » symboliquement dans leur chambre devenue leur « tombeau ». Un chœur de femmes noires, toujours présent au long de la pièce, annonce la suite des mêmes meurtres d'enfants noirs, d'« anges noirs », comme auparavant.

Dame des Noyés, tragédie en 3 actes de 1947, se tourne de nouveau sur une famille patriarcale, vieille de 300 ans. Dans une maison située pas loin d'un port, un couple vit avec ses enfants et une vieille grand-mère (mère du mari) qui entretient des rapports étranges avec la mer, qui, selon elle, enlèverait toute la famille et même la maison. Les lumières d'un phare apportent une atmosphère expressionniste pendant toute la pièce. Un groupe de voisins fait office de chœur antique, avec ses commentaires, prémonitions et le port de masques. Un marin mystérieux joue, fait la cour à une belle femme honnête et bien mariée et à sa fille aînée, dont il est le fiancé. Des relations incestueuses se dessinent vite, une fois que le dit fiancé se révèle être un demi-frère de la fille ; leur père, futur sénateur, avait tué son amante prostituée du quai du port, juste le jour de son mariage avec une femme de bonne famille. Pour s'en venger et apaiser l'esprit de sa mère, la légendaire prostituée assassinée il y avait déjà 19 ans, le marin réussit à prendre la femme exemplaire sur l'ancien lit qui avait appartenu à sa mère et localisé dans le bordel toujours existant sur le quai. Font partie de la complexité de cette entreprise, l'amour incestueux de la fiancée par son père et la haine entretenue envers sa mère, ce qui la fait noyer ses sœurs dans la mer pour devenir une fille unique et, ensuite, convaincre son père de tuer ou de couper les mains de la mère, après l'épisode de la trahison. Cette fiancée incite aussi son frère à se noyer, après que celui-ci ait tué le marin et ait vu sa mère morte – pour qui, d'ailleurs il alimentait une passion incestueuse. La grand-mère étant déjà morte de faim et oubliée de la fiancée, il ne reste

de la famille que celle-ci et son père aimé. Mais repenti, celui meurt dans les bras de sa fille, qui se voit démunie et comme devenue folle, en raison aussi de l'absence de sa propre image sur les miroirs – un problème d'identité supplémentaire était posé par la grande similitude entre ses mains et celles de sa mère. Le chœur des voisins se réjouit du fait que la fille ne pouvait pas se débarrasser de ses propres mains et qu'elle devrait être enterrée avec elles.

Dorothée, la pièce qui clôt la tétralogie, écrite en 1949 et classée par l'auteur comme une « farce irresponsable en 3 actes », mène la cruauté rodriguéenne à son comble, mais réussit également un haut degré de stylisation des éléments dramaturgiques et scéniques, d'une façon inégalée dans l'œuvre de l'auteur. La ritualisation du jeu des acteurs, d'un autre côté, fait appel à des réalités archétypales en puisant dans les mythes, se situant dans une zone fluide entre le sublime et le grotesque, entre fascination et horreur, entre amour et mort. Des masques, éventails, postures, déplacements, objets scéniques, etc., sont régis par des didascalies minutieuses et mathématiques. Ce sont les racines les plus profondes du mal-être humain, exposé dans le « cycle mythique » de l'auteur, qui semblent être au cœur de Dorothée. Le tragicomique du texte se tient peut-être à la mascarade du jeu entre les pulsions animales des individus et les maladroites solutions sociales (et religieuses) créées pour les soumettre. En synthèse, trois vieilles cousines et une adolescente, fille d'une parmi elles, vivent isolées dans une vieille maison dans une « vigile obstinée », au long des années, sans lits et sans chambres, pour ne « jamais dormir et jamais rêver », puisque « Les femmes de notre famille ont un défaut visuel qui les empêche de voir un homme. (Frénétique). Et celle qui n'aura pas ce défaut sera maudite à jamais ... et aura toutes les insomnies ... (Nouveau ton). Nous nous sommes mariées avec un mari invisible ... (Violente). Invisible lui, invisible le pyjama, les pieds, les chaussons ... (Informative). C'est ainsi dès que notre arrière grand-mère a eu son indisposition dans la nuit de nocces... ». Or, cette « indisposition » est nommée « la nausée » et s'avère le salut d'un bon mariage « comme il faut » ; en plus, une fidélité implacable et l'évitement à tout prix de la beauté complètent ce cadre. Bref, l'intrigue de la pièce, dénouée des enjeux esthétiques, peut se réduire grossièrement de la façon suivante : Dorothée, une cousine très belle, frappe à la maison des vieilles femmes déjà citées et dit souhaiter se joindre à elles pour se « sauver ». Un climat général de méfiance s'installe, après qu'on a appris l'existence de deux « Dorothée » dans la famille, l'une honnête et déjà décédée, et l'autre une femme égarée du troupeau, une « perdue ». C'est un peu décevant de constater, au bout de dialogues bien entamés et qui nous orientent vers de fausses pistes, que les manœuvres de Dorothée ne mènent à rien, ne font pas implorer le huis clos des femmes, mais au contraire révèlent finalement la fragilité du personnage, qui se soumet à un long et cruel rituel physique d'enlaidissement de sa beauté – une sorte de peste imposée qui liquide sa peau. En parallèle, mais indissociée, la question du mariage de l'adolescente, dont la « nausée » est espérée avec obsession par toutes les autres. Une efficace allégorie du mariage dans les sociétés patriarcales peint la fiancée comme une fille qui ne savait pas qu'elle n'était pas née, qu'elle « n'existait pas » – et cette révélation sa mère la garde comme un triomphe, qu'il s'agira de bien utiliser au moment le plus opportun ; quant au fiancé, il surgit représenté par un paire de bottes enveloppées comme un cadeau, bien ficelé et apporté, « prêté », à la mère de la fiancée par sa propre mère : les accords du mariage, une affaire entre femmes, finalement. Essayant de tricher et de casser la malédiction de la « nausée », la fille se voit confrontée au « secret » gardé par sa mère : la fille n'existe pas. C'est alors que la jeune malheureuse revendique de se remettre dans l'utérus de sa mère pour pouvoir en sortir libre et pleine cette fois. Mais entretemps, les vieilles femmes s'entretuent et n'en restent que deux à la fin, dont Dorothée, en face du public, figées, unies et en attente du pourrissement final.

Le «théâtre désagréable» et le «théâtre de la cruauté»d'Antonin Artaud

Nelson Rodrigues et Artaud s'avèrent être deux sensibilités artistiques extrêmement aigües d'une même époque de turbulences de tous ordres et leur théâtre réagit à cet état de choses, non pas d'une façon mimétique (comme le ferait le théâtre 30 ans après eux), mais plutôt plus profonde, au niveau des «ombres collectives», dont a parlé J. Duvignaud, comme nous l'avons vu ci-dessus.

Artaud ne figure apparemment pas parmi les filiations théâtrales de Nelson Rodrigues, qui, par contre, admirait pieusement Eugène O'Neill, dont la trilogie Le deuil sied bien à Electre lui a inspiré Dame de Noyés. Cependant, dans un article-manifeste publié en 1949³, où l'auteur brésilien défend ses pièces des années 1940 des accusations des critiques de théâtre de l'époque, il avance la notion de «théâtre désagréable», en tout semblable à celle du «théâtre de la cruauté» d'Artaud : «à partir d'Album de Famille (...) j'ai pris un chemin qui peut m'emmenner vers n'importe où, sauf à l'exit. (...) à un théâtre, disons, désagréable. En un mot, je fais un théâtre désagréable, des pièces désagréables. Dans ce genre, j'inclus tout d'abord Album de Famille, Ange Noir et la récente Dame des Noyés. Et pourquoi des pièces désagréables ? Comme déjà dit, parce qu'elles sont des œuvres pestilentielles, fétides, capables, par elles-mêmes, de produire le typhus et la malaria dans le public».⁴

Or, Nelson revendique un «genre», un type de «composition esthétique», un «type de création dramatique» qui unisse «des éléments atroces, fétides, nauséabonds». Il prône que l'on peut extraire la poésie des éléments apparemment «contre-indiqués» et que son objectif est d'atteindre, de la sorte, «une irréfutable hauteur dramatique»⁵. Cette «poésie» et cette «grandeur» semblent en quelque sorte apparentées au domaine du mythe, à juger du moins son appel aux thèmes, personnages et recours de la tragédie grecque antique – comme le masque et le chœur -, et un commentaire de l'auteur sur la première pièce de sa tétralogie mythique, Album de Famille : «Or, l'Album de Famille, pièce génésiaque, devait avoir, et pour cause, quelque chose d'atroce, de nécessairement répulsif, une odeur d'accouchement, quelque chose d'utérin».⁶ D'ailleurs il assume la morbidité qu'on attribue à lui et à ses œuvres, autant que son option par l'excès, en fonction d'une «logique intime et irréductible», en envisageant un but précis : «J'ai envisagé un résultat émotionnel par le cumul, par l'abondance, par la masse des éléments».⁷

Finalement, il finit sa profession de foi avec lucidité artistique, tout en assurant et en justifiant la suite de son travail dramaturgique, jouant sur la transgression et l'appel à un usage de «monstres» : «Je dis «monstres», dans le sens qu'ils dépassent ou violent la morale pratique quotidienne. (...) Et dans le même plan de validité dramatique, les fous de tout genre, les ivrognes, les criminels de tous les types, les épileptiques, des saints, des futurs suicidés. La folie produirait des images plastiques inoubliables, des visions sombres et éblouissantes pour une transposition théâtrale».⁸

Les points d'affinité poétique avec Artaud sont remarquables, malgré l'absence de toute référence à l'auteur français dans ses écrits. Tout comme Nelson Rodrigues, Artaud se rebellait contre le théâtre psychologique et le théâtre de divertissement et avait écrit des pièces cruelles bâties sur des crimes, des incestes, des meurtres, mais avait surtout proposé une «poétique» pour la cruauté, et pas seulement des «sujets cruels» (cruauté phénoménale) ; selon Artaud, le théâtre

3. Nelson RODRIGUES : Théâtre désagréable, in Revista Dionysos, N° 1, Rio de Janeiro, SNT-Serviço Nacional do Teatro, outubro de 1949 ; republié in *Folhetim*, N° 7, Rio de Janeiro, Teatro do Pequeno Gesto, mai-août 2000; p. 4-13.

4. Idem, p. 8.

5. Idem, p. 13 et 10, respectivement.

6. Idem, p. 10.

7. Idem, p. 10.

8. Idem, p. 103

serait lui-même un instrument d'«épiphanie» de la cruauté, pendant que la métaphore du théâtre comme «peste» faisait référence à la capacité magique du théâtre à révéler une «cruauté latente», «nouménale», identifiée avec des forces génésiques dormantes, forces magnétiques, génératrices (l'Eros, le Devenir, le Destin, la puissance anarchique du cosmique), qui devaient être réveillées, au nom d'une vitalité cosmique ultime, tant pis si la terreur devait être inhérente à ce processus ; puisque la «cruauté» serait l'essence de la vie et d'une destinée humaine, source d'une vitalité intégrale, ouverture à toutes nos possibilités et terrain où puisent les mythes : «Si le théâtre essentiel est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit. (...) Et c'est ainsi que tous les grands mythes sont noirs et qu'on ne peut pas imaginer hors d'une atmosphère de carnage, de torture, de sang versé, toutes les magnifiques Fables qui racontent aux foules le premier partage sexuel et le premier carnage d'essences qui apparaissent dans la création. Le théâtre comme la peste, est à l'image de ce carnage, de cette essentielle séparation. Il dénoue les conflits, il dégage des forces, il déclenche des possibilités, et si ces possibilités et ces forces sont noires, c'est la faute non pas à la peste ou au théâtre, mais à la vie».⁹ Bref, il s'agissait pour Artaud de vider collectivement «un gigantesque abcès, tant moral que social», de faire tomber le masque, de découvrir «le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie» ; de secouer «l'inertie asphyxiante de la matière», de révéler «à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée», de les «inviter à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure»¹⁰.

Ce qu'on dégage finalement des écrits d'Artaud c'est justement l'importance de chambouler l'inertie, un état de somnolence abrutissante à tous les niveaux – d'où l'importance essentielle du mouvement (et de la «vibration» et de l'«énergie») sur le plan physique, en raison de ses effets sur le plan spirituel et cosmique, de la vie à part entière. La «poésie» scénique se trouve liée à des forces vitales, sociales et cosmiques, toutes ancrées sur le mouvement et non pas nécessairement «bienfaites» et «salvatrices», comme le revendique Artaud dans un premier temps, puisque ce processus de provoquer les potentialités des forces refoulées, «endormies» de l'«homme intégral» comporte des risques, joue avec le chaos primordial, avec le domaine de l'indifférencié d'avant la Création, bref, joue avec les forces de la Création. D'où sa notion de «poésie» comme une «cruauté», comme un risque, un danger – comme la vie qui inclue la mort comme nécessité – un terrain où Artaud se rapproche de Georges Bataille : «C'est que la vraie poésie, qu'on le veuille ou non, est métaphysique et c'est même, dirai-je, sa portée métaphysique, son degré d'efficacité métaphysique qui en fait le véritable prix»¹¹. Quelles en sont les conséquences pour le théâtre ? Selon Artaud : «faire la métaphysique du langage, des gestes, des attitudes, du décor, de la musique au point de vue théâtral, c'est, me semble-t-il, les considérer par rapport à toutes les façons qu'ils peuvent avoir de se rencontrer avec le temps et avec le mouvement (...) c'est considérer le langage sous la forme d'Incantation» ; «nous détourner de l'acception humaine, actuelle et psychologique du théâtre pour en retrouver l'acception religieuse et mystique dont notre théâtre a complètement perdu le sens»¹².

Artaud a poussé évidemment plus loin, théoriquement, ce que Nelson Rodrigues a réussi, cependant, dans la matérialisation textuelle-scénique elle-même. La morbidité et la violence du théâtre de Rodrigues dépassent le plan phénoménal de la cruauté, comme «sang versé» et en tant que violence des uns sur les autres, pour s'avérer finalement une sorte de mise en scène de la métaphysique, comme on essaiera de le présenter ci-dessous, et comme le voulait théoriquement

Artaud. Et si Nelson Rodrigues semble revendiquer plutôt l'aspect «esthétique» de son théâtre «désagréable», quand il défend par exemple l'extrême théâtralité de personnages déviants, il se préoccupe pour autant avec un certain effet qui dépasse les seuls besoins esthétiques : produire le typhus et la malaria sur le public au moyen de la peste de ses œuvres, ou, autrement dit, révéler les puissances sombres ou le double du spectateur, bref, mettre le spectateur en danger, en mettant en mouvement des forces endormies, des contenus refoulés, un «désordre latent», des «conflits qui dorment en nous», comme dirait Artaud¹³ – d'où le cumul d'incestes, de crimes, de violences sur scène et l'aspect de cérémonie rituelle de la représentation, prévue par les didascalies extrêmement détaillées, précises de Nelson Rodrigues, comme nous le verrons ci-dessous.

2 – Les rites théâtraux de la transgression : la cruauté sur scène chez Nelson Rodrigues

L'inceste, censé être la transgression suprême dans l'univers de l'humain doté de conscience, se trouve indissocié de la violence, qui implique, dans les textes de Nelson Rodrigues, une force employée contre une personne ou une collectivité (famille, clan, voisins). Il ne s'agit pas seulement de la force brute, qui affecte le corps et l'emmène parfois à la mort, mais de l'harcèlement moral, de l'intimidation, des forces exercées contre la volonté d'autrui, au point de le troubler psychologiquement, de le rendre malade, de le traumatiser ; tout cela dans une atmosphère faite d'amour, de haine, de passion, de jalousie et de culpabilité.

Une fois ébranlé l'ordre du quotidien trivial de la famille, c'est un ordre d'autre nature qui semble structurer la réalité en dérision : celle du théâtre justement. Dans ce cadre d'usure des institutions sociales – la famille et la religion en tête de file –, l'ordre rassurant du quotidien n'y a plus cours : la vie prend alors les apparences de l'étrangeté – postures, discours, gestualité, voix, mouvements dans l'espace, ainsi que l'espace lui-même, subissent les effets de cette étrangeté, ou mieux, construisent théâtralement cette étrangeté. La réalité vidée soudain de sens resurgit magnifiée, justement à travers les automatismes sociaux devenus sur-théâtralisés, aux dimensions de rites primordiaux. Le temps banal est rompu et un autre temps s'y installe en perpendiculaire, qui produit une coupure à la surface du quotidien et l'ouvre aux pôles extrêmes de la verticalité – vers le haut et vers le bas indistinctement, d'une façon paroxystique entre sublime et grotesque, sacré et profane. L'événement théâtral s'approche alors du sacré et fait répéter, ré-présentifier à chaque fois une réalité comme s'il s'agissait de la première fois : le premier accouchement, le premier décès, le premier viol, la première haine, le premier amour. De ce fait, les contenus ainsi théâtralisés gagnent les couleurs du mythe et plongent le spectateur dans le mystère des origines ; et la scène à son tour se fait cérémonial qui engage le public dans une atmosphère initiatique, dont l'intensité implique les douleurs et les jouissances de la découverte et du passage à une réalité inconnue – un personnage d'Album de Famille semble nous fournir cette clé : « Edmund (En changeant de ton, d'une forme passionnée) – Mère, parfois je sens comme si le monde était vide, et plus personne n'y existait, sauf nous, c'est-à-dire, Père, moi et mes frères. Comme si notre famille était la seule et la première. (Dans une sorte d'hystérie). Alors, l'amour et la haine devait naître parmi nous. (En se récupérant) Mais non, non ! (En changeant de ton) Je pense que l'homme ne devrait jamais sortir de l'utérus maternel. Il devait rester là, toute la vie, bien blotti, tête dessous ou dessus, ou fesses, je ne sais pas. »

Le corps des personnages se révèle le lieu épiphanique de toutes sortes de transgression violente

9. Antonin ARTAUD : Le théâtre et la peste, in *Artaud Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p.520 et 521.

10. Idem, p. 521.

11. Antonin ARTAUD : La mise en scène et la métaphysique, in *Artaud Œuvres*, p. 529.

12. Idem, p. 530 et 531.

13. Voir Antonin ARTAUD : Le théâtre et la peste ; La mise en scène et la métaphysique ; Le théâtre et la cruauté ; Le théâtre et la cruauté : premier manifeste ; Lettres sur la cruauté ; Le Théâtre de la cruauté : second manifeste ; Le théâtre de la cruauté, 2^{ème} manifeste in *Artaud Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, respectivement pages 510-521 ; 522-531 ; 555-557 ; 558-565 ; 566-579 ; 580-582.

d'interdits, en fonctionnant comme métonymie et métaphore de réalités dégradées, mais dépassant le physique pour aller vers un plan métaphysique. Pour autant, les conventions théâtrales, ancrées sur le principe du mimétisme, de la vraisemblance, se révèlent impuissantes ; la représentation de la transgression de l'interdit de l'inceste redécouvre avec Nelson Rodrigues le pouvoir des outils théâtraux anciens, tels que les masques et le chœur, et réduit la scène à une épuration de moyens et à une stylisation qui frôle l'abstrait et permet un jeu avec l'expressionnisme, l'absurde, le surréalisme, la « cruauté », le théâtre « rituel », le « théâtre de la théâtralité » (expression de Bernard Dort), ce qui nous autorise à placer le dramaturge de ces années 1940 sous le signe de l'avant-garde théâtrale internationale.

Tout d'abord, il faut remarquer que les pièces « mythiques » de Nelson Rodrigues dépassent le seul plan du « théâtre dialogué », pour se lancer dans l'aventure des images scéniques, aussi créées par la parole qu'indépendants de la parole – un langage physique et concret, destiné aux sens, qui construit une « poésie pour les sens », comme y rêvait Artaud. C'est de cette façon que Rodrigues exploite les possibilités de sonorisation de la voix et de sa projection dans l'espace, les changements soudains d'intonation, mais aussi la gesticulation, la mimique, les déplacements des acteurs sur scène, l'éclairage, la scénographie. Tout s'enchaîne pour produire des effets d'étrangeté et de cérémonial magique, ou incantatoire, comme si les personnages obéissaient à des forces qui les dépassaient, ou semblaient provoquer ce genre de forces, bref, comme s'ils étaient pris entre réalité et surréalité, ou entre veille et cauchemar, ou entre ce monde et un autre, au-delà, un état de surnature – une réalité primordiale et plutôt chaotique d'avant l'ordre installé par les différenciations. L'atmosphère d'exaltation, les postures hiératiques, les visages ressemblants à des masques et, parfois, portant des masques, des corps parfois pareils à des mannequins, tout conspire à l'expression scénique des « pathémas » (émotions) qui frôle constamment le « pathologique » chez des personnages qui vont jusqu'au bout de leurs passions. Le corps en scène se donne en spectacle pour un groupe – les éléments de la famille, ou les voisins, ou des parents distants, parfois sous la forme d'un chœur, qui commentent l'horreur que produisent les transgressions ; c'est un théâtre « théâtralisé », comme tout théâtre rituel, où le quotidien surgit comme sacralisé et le sacré profané, transgressé – en l'occurrence, les valeurs chrétiennes.

Les didascalies montrent que le dramaturge maîtrise bien les « excès » qu'il veut représenter sur scène ; nous avons l'impression d'une « transe contrôlée », d'une « mathématique rigoureuse », pour employer les expressions d'Artaud. Dans le cas de Dorothée, par exemple, nous avons une série d'indications courtes entre parenthèses, qui coupent sans cesse les phrases des personnages et constituent comme une marque de la dramaturgie de Rodrigues et un défi pour l'acteur : « tentatrice », « aimabilissime », « se jettent avec voracité », « tendre », « avec une peur soudaine », « dans une lamentation », « s'immobilisent et se tournent dans un seul mouvement », « dresse les bras frénétique », « dans un dernier cri étranglé », « lyrique » (page 215) ; « bas », « chuchotent », « d'un souffle », « lente, étonnée », « en panique », « rapide », « marquant bien les syllabes », « à bout de souffle », « haletante », « secrètent », « avec désespoir », « se redresse », « rapide et bas », « recule étonnée », « dans un cri », « avec angoisse », « avancent », « recule », « désespérée », « féroce », « découragée », « grave et lente », « frénétique », « nouveau ton », « violente », « à peine informative », « en crescendo », « douce », « soudaine féroce », « lente, d'un bout de voix », « en pleurant », « sans transition, violente », « épouvantée », « avec peur », « cruelle », « implacable », « douloureuse », etc. (p. 197).

Concernant les rituels en jeu dans la tétralogie mythique, ils tiennent aux situations d'accouchement, d'initiation sexuelle à l'adolescence, de mort (assassinats violents et rites funèbres), de sacrifice (de la beauté, des viols de virginité, des viols de femmes fidèles) ; il y a également des sortes de messes ou de litanies, de banquets ou de simples repas en famille, des cérémonies de visites, de demande de mariage, de prise de photos de famille et autres. Pour mieux synthétiser ces occurrences, passons à leur énumération à l'intérieur de chaque pièce du cycle mythique, où

des éléments spatio-temporels tels que « île », « mer », « nuit », « terre », « lune », ou certains objets comme « phare », « miroir », « puits », « jarre », « bottes », « cercueil en verre », « cloches » assument le rôle de signes « hiéroglyphiques », en raison de leur participation dans un théâtre épiphanique, comme le voulait Artaud.

Dans *Album de Famille*, un long accouchement douloureux d'une pré-adolescente au « bassin d'enfant », « si étroite » et qui crie et maudit le patriarche qui l'a violée et la viole encore dans ses derniers instants, mourante, constitue le fonds sonore de toute la pièce. En contrepoint tout le temps, en dehors de cette même maison de ferme, les cris du bel adolescent séduit par sa mère, fou et nu dans les bois, qui s'approche et s'écarte des fenêtres de la maison et souligne des moments de forte intensité dramatique au sein de la famille ; il lâche la terre, s'imbibe de pluie, en syntonie sensuelle avec la terre-mère. L'acte d'embrasser la main du père, en guise de demande de bénédiction, est dessiné avec les couleurs de la peur, de la fascination, de la soumission, de l'humiliation, de l'infantilisation d'un autre fils, déjà adulte et marié. Un rite de punition violent met en jeu le même fils et son père, qui l'intimide avec un fouet qui passe de génération à génération et symbolise l'éducation patriarcale. Un frère ex-séminariste, dans la chapelle de la ferme, incite sa sœur à se déshabiller des vêtements mouillés de la pluie, derrière l'autel, en les prenant en mains, vite et bestial, pour les torcher. Il invite cette sœur à fuir avec lui : « J'y pense tellement ! Pas de maison, pas de murs, de chambre. Mais le sol, la terre ! Et tant pis s'il pleut ! (Change de ton, pour lui-même) : Même dans l'amour ! Chambre non, ni lit ! Terre, à même la terre ! » (p. 91). Dans les funérailles, amour et mort se mélangent : devant le cercueil de sa fille, le père essaie de la posséder, en utilisant son épouse à la place de la fille, comme nous l'avons déjà exposé. Cette fille avait fait, dans un internat, des serments solennels et pacte d'amour et mort, avec une amie du même âge. Une scène, à peine citée, tient à l'écrasement du ventre d'une femme enceinte par des coups de pieds du patriarche chaussés en bottes.

Dans *Angé Noir*, les funérailles des petits noirs n'ont pas de fleurs, mais de grands cierges et le petit cercueil blanc est porté par quatre énormes noirs, à moitié vêtus et aux pieds nus. La mère les tue de la même façon, en les prenant par les mains délicatement et en les noyant dans un bassin, au rez-de-chaussée de la maison (des scènes à peine racontées ; hors de la vue du public). La même femme attire solennellement dans sa chambre, par des escaliers, un aveugle séduit, qui se soumet fasciné à des jeux insensés de cache-cache à tâtons. Mais c'est un chœur de dix vieilles dames noires qui marque la pièce d'un ton de cérémonial : elles sont toujours sur scène, prient, commentent, se déplacent hiératiques en noir, se mettent en cercle, en demi-cercle, en deux colonnes, assises ou debout, pour souligner le tragique. Des cloches agitées frénétiquement par la femme blanche entre deux actes annoncent la scène d'amour qu'elle va entretenir avec le « Christ blanc », « l'homme qui fait l'amour comme un ange », son beau-frère, qu'elle va emmener, par contre, à la mort le lendemain. Mais le rituel le plus remarquable est celui des viols journaliers répétés par le mari noir envers son épouse blanche, au long de huit années : la scène exhibe, en premier plan, deux lits côte à côte : l'un de célibataire, défait avec violence et cassé, conservé « intact depuis la première fois », et un autre, de mariés, bien rangé, où les viols « se répètent comme la première fois ». Un autre viol suivi de la mort de la femme a lieu près de la maison, à côté d'une certaine fontaine sèche et déserte ; mené par un légendaire homme de six doigts dans la nuit, on entend les cris mais on ne fait rien – en plus on se lamente du fait que la femme est mûre, et non pas une fillette naïve.

Dans *Des Noyés*, comme on l'a déjà exposé, oppose la maison familiale à un café-bordel du quai du port : l'anniversaire des 19 ans de mariage du couple bourgeois coïncide avec l'anniversaire des 19 ans d'une fameuse prostituée assassinée. Or, les oraisons de la maison, pour une jeune fille de la famille morte dans la mer, s'enchaînent avec le fond sonore des oraisons entamées au quai du port en hommage à la dite prostituée, dans une confusion troublante qui fait se brouiller les destinataires des termes de « pureté », de virginité, etc. Le sacrifice des 300 ans de fidélité de l'épouse bourgeoise a lieu dans le bordel, d'une façon qui nous rappelle Genet, avec des chants,

discours, etc., comme au comble d'une messe profane, après un cortège qui mène la victime exprès sur place. Le banquet politique, où le patriarche doit faire un discours à la tête d'une grande table, est interrompu par la présence de la prostituée morte qui « sent la mer » et qui était sortie de « l'île des prostituées mortes » spécialement pour voir accomplie la vengeance de son fils. Cette île d'une grande beauté, « devant laquelle les vents s'agenouillent », ne pourra pas accueillir la bourgeoise « profanée », une fois qu'elle a perdu ses mains, punie par le mari à la fin (dans le paradis insulaire, les femmes mortes se caressent). Ce texte compte également avec un chœur qui interfère beaucoup avec l'action, notamment pour la commenter et l'anticiper, comme on l'a exposé ci-dessus. Le clair-obscur produit par le phare souligne les moments les plus dramatiques, en ayant le bruit de la mer comme complément associé aux folles invectives de la vieille grand-mère de la maison et qui porte les secrets de famille.

Dans Dorothée, les rituels sociaux de rendre visite et de recevoir des visites, de demander la main de quelqu'un en mariage, de préparer des noces, sont hautement stylisés à l'aide de masques, d'éventails, d'une chorégraphie bien marquée, pour souligner « du mécanique plaqué sur du vivant », comme dirait Henri Bergson à propos des mécanismes du rire. Des éléments, dont l'association inouïe rappelle les techniques surréalistes, contribuent à l'atmosphère d'hallucination de la pièce : une jarre (signe de l'hygiène intime des chambres anciennes) et des bottes masculines délacées (le pouvoir et la lubricité masculine ; la fantaisie libidinale féminine) produisent l'épouvante chez les femmes, en tant que tentation diabolique vers le péché, vers leur perdition : ils surgissent comme des fantômes – plutôt des fantômes- au fond de la scène et les guettent, se déplacent, avancent, reculent, jouent comme des vrais personnages allégoriques. Au centre de tout, se place par contre le sacrifice de la beauté de Dorothée, cruellement et sensuellement organisé par ses cousines laides, vieilles, sèches comme des sorcières. Et, d'un autre côté, le rite de retour à l'utérus maternel, pour re-naître, ou mieux, pour naître – en se traitant de créature « virtuelle », qui n'était pas vraiment née, selon sa mère.

Pour finir l'analyse, essayons de pousser un peu plus loin la compréhension de la transgression dans ces pièces, à l'aide de Georges Bataille.

3- Les sens de la transgression rodriguénne : le corps profane et sacré, du plan physique au plan métaphysique

Toute cette série de ritualisations fait penser à l'inceste comme à un langage dans l'œuvre de l'auteur : la quantité et la magnitude de ces occurrences échappent au domaine de la psychologie des personnages, pour nous ouvrir sur la voie du collectif des archétypes et de l'inconscient, du sens, voire du non-sens de l'existence elle-même. Les phénomènes sexuels en jeu dans ces drames dépassent l'ordre du sexuel tout court pour impliquer des questions majeures liées à la quête de sens de la vie et de la mort. C'est de l'érotisme plutôt qu'il s'agit et de ses implications sur le domaine du « sacré », où vie et mort sont inter-liées, tel que l'ont postulé, par exemple, les études de Georges Bataille.

De quel « sacré » s'agit-il ? Quelle serait la place qu'y occupe la transgression ? Quel y serait le rôle du corps humain déchiré entre sacré et profane – entre ce qui rappelle en lui l'animalité de l'organisme vivant et ce qui le pousse à une transcendance qui l'oblige par contre justement à éluder son corps au détriment de l'esprit ? Or, c'est une certaine conception du « sacré » chez Bataille qui fait tomber par terre, comme inadéquates, les polarisations catégorielles habituellement posées : sacré/profane et corps/esprit.

Tout d'abord, il s'agit d'un sacré plutôt terrifiant, qui puiserait dans l'exubérance et dans l'excès, qui comporterait de la violence et une cohabitation inquiétante de la vie et de la mort. Différent du sacré d'une des religions instituées comme le christianisme, qui privilégie l'amour et les

comportements sans violence et ritualise la vie humaine vers la transcendance au moyen d'interdits qui règlent la violence liée à la mort et à la reproduction sexuelle, pour maîtriser la nature brute et la prodigalité de la vie dans ses excès. Tout autrement, le sacré postulé par Georges Bataille¹⁴ n'est pas « transcendant », mais « immanent » à l'existence humaine, laquelle fusionne ainsi non avec ce qui lui est supérieur, mais avec la nature immédiate, l'exubérance de la vie sous ses aspects les plus brutaux, avec l'animalité que l'homme a réussi surmonter pour devenir humain. Ce « sacré » terrifiant fait penser à l'étymologie de « sacer » : ce qui est à respecter et à fuir puisque dangereux. C'est un « sacré intégral », auquel échappe l'idée de « péché », mais où est présente quand même une angoisse, pas motivée par une loi morale, mais par la conscience déchirante de la mort. Le christianisme, en séparant le sacré en deux aspects – le « béni » et le « maudit » – rejette ce dernier dans le seul monde profane, où l'érotisme est placé comme censé ne conduire qu'au mal. Or, avant ce clivage, il y avait le côté « divin » du Bien (sacré ou profane) et le côté « maléfique » du mal (sacré ou profane) – ce sacré maléfique dit « sacré noir », le domaine du diable.

Pour ce qui nous intéresse, l'érotisme, qui impliquerait la vie totale (y compris la mort) et qui se manifeste à l'occasion de l'activité sexuelle mais la déborde, aurait un rapport spécial avec les « aspects les plus brutaux de la vie et avec l'animalité supposée dans l'homme : étant donné que c'est la « conscience » (conscience du devoir mourir et de la violence de l'érotisme) qui sépare l'homme de l'animal, l'érotisme et la mort seraient des instances où cette conscience justement vient à s'effacer ; à s'éclipser. Cet effacement de la conscience équivaut à la dissolution individuelle dans un être anonyme, implique la perturbation voire la destruction de l'individu, sa mort – bref, c'est une question de degré que le passage de l'érotisme à la mort, par la voie de l'excès, par la projection hors de soi. D'où l'invention d'interdits puissants qui essaient de régler l'un et l'autre phénomène – l'érotisme et la mort – et les conséquentes transgressions également sérieuses qui mettent en danger l'individu et la société.

Les excès qu'implique l'érotisme, et qui peuvent aboutir à la mort, permettent, par contre, la communication de l'humain avec la totalité – dangereuse, exubérante, violente – de la vie, de la nature, qui se caractérise par un « continuum » de prodigalité, de dépense, de dilapidation d'énergies. De ce fait, la mort, qui est toujours dans l'horizon de l'érotisme, expliquerait la liaison de celui-ci à « une nostalgie de la continuité perdue » et qui serait rattrapée par la mort de l'individu. Selon Bataille, le monde du travail, en tant que contraire aux excès de la nature, se trouverait aux fondements même de l'Homme, en introduisant les notions de maîtrise, d'épargne des énergies, envisageant leur cumul au bénéfice de la conservation de l'individu ; dans le même sens, le travail diffère la jouissance, suspend la satisfaction immédiate et freine les désirs, garantit la survie.

Outre le travail, le christianisme à son tour interdira l'excès dans la vie humaine, en le réservant à la seule forme d'un amour éperdu et sans calcul des fidèles à l'égard de Dieu, qui, d'ailleurs, assimile l'excès également à sa figure de Dieu « infini », illimité dans le temps et dans l'espace – d'où l'isolement de ce dieu envers ses créatures et sa coupure du monde, proportionnelles à sa transcendance. Donc, pas de fusion possible de l'homme dans ce continu/Dieu, pas de sacrifices possibles pour y accéder, comme il était d'usage dans le « paganisme » – le sacrifice chrétien n'a pas dépendu de la volonté des hommes, « aveugles », « ignorants » et, en plus, il a signifié un « péché » qui réclame une « expiation ». En « compensation », les êtres « discontinus », dont le corps est mortel, sont porteurs d'une âme « immortelle » qui les rend analogues au divin : s'il n'y a pas de fusion possible dans la totalité du divin, les mortels se révèlent quand même être des « parties » de cette totalité. Voilà le déchirement de l'homme, entre corps et esprit, entre sacré et profane, entre pur et impur. Puisque l'impur ne coexiste plus avec le pur (comme dans le sacré ambiguë), mais se voit relégué dans le monde « profane ». Voilà également que devient impossible

14. Voir G. Bataille : *L'Érotisme*, Paris, 10/18, 1965 ; La Part Maudite, précédé de « La notion de Dépense », Paris, Les Editions de Minuit, 1967. Voir aussi Gérard Durozoi, *L'Érotisme de Georges Bataille*, Paris, Hatier, 1977, p. 14

d'accéder au sacré par la « transgression » des interdits. Mais aussi l'excitation de l'imaginaire des hommes, prix de la terreur/du rejet et, à la fois, de respect fasciné et d'attrait à l'égard de la transgression d'un interdit – les mêmes sentiments expérimentés à l'égard du sacré.

Or, quel serait le point commun entre mort, érotisme et sacré, selon Bataille ? Ce serait la « souveraineté », cette propriété de l'être de se placer au dessus des choses, voire au monde du travail, jusqu'à ne conserver plus rien, ne s'attacher plus à rien, même au prix de sa propre vie : « Dans le mysticisme comme dans l'érotisme, on trouve un même oubli de l'avenir et de l'utilitaire, une tendance à favoriser l'éclipse de l'être individuel, qui se perd, soit en dieu, soit dans la fusion des corps ». ¹⁵

Quelle serait la place du corps dans ces enjeux de la « souveraineté » dans le « cycle mythique » de Nelson Rodrigues, bafoué par les fantasmes des interdits chrétiens, comme nous l'avons vu jusqu'ici ? Dans l'univers désuet et décalé du « cycle mythique » rodriguéen, le corps des personnages traduit toute la détresse d'un monde en dérision – celui de la famille catholique patriarcale aux gages de la modernité de la vie urbaine – si l'on se permet de réduire ainsi la toile de fond de ces œuvres. Le corps se révèle ici le support de la spectacularisation d'un écart radical corps/esprit. Pour essayer de dresser une « poétique » rodriguéenne du corps, en tant que sujet et objet de transgression dans un cadre violent d'attraction-répulsion sexuelle et de mort, il faut considérer, toujours avec Bataille, que la négation du corps et de la chair, au moyen d'une continence calculée pour éviter la « chute » qui éloigne de Dieu, serait inconciliable avec une « souveraineté authentique », qui implique vertige et perte ; le projet volontaire de gagner la sainteté, en se mettant à l'abri de la mort, du péché, de l'angoisse spirituelle, par l'obéissance d'interdits et de règles chrétiennes, empêcherait l'accès au véritable arrachement (fusse-t-il mystique) de soi. Or, c'est justement la sexualité, classée en général comme obscène, immonde ou bestiale, qui révélerait finalement ce que nous avons en nous d'irréductible au calcul rationnel. D'où la coexistence apparemment bizarre dans le « cycle mythique » de Nelson Rodrigues d'une sexualité débridée et d'une peur également fébrile du péché, qui finit par empêcher la communication soit avec le sacré divin (par la voie mystique chrétienne), soit avec un « sacré noir » (par l'immersion dans le « continuum » à travers l'érotisme et la mort). Donc, malgré tous les actes transgressifs commis en chaîne au cours des pièces, ce qu'il reste à la fin ce sont des vies manquées, détruites pour rien, à mi-chemin seulement de la liberté, ou, de la « souveraineté » selon Bataille. De ce fait, le « cycle mythique » de Rodrigues pourrait se dénommer le « cycle de la chute ».

De toute façon, on peut dégager une « logique » parcourant les actes transgressifs des personnages rodriguéens et qui renvoie à la transgression opérée par l'érotisme comme le conçoit Bataille. Cette logique travaille fondamentalement sur l'axe sublime/grotesque, en jouant de manière complexe sur les concepts de pur/impur, froideur/sensualité, santé/maladie, jeunesse/vieillesse, beauté/laideur, attraction/répulsion, virginité/prostitution. Comment comprendre la présence du sublime dans le « théâtre désagréable » ? A suivre Bataille, il faut considérer que le corps reste assimilé au côté de l'animalité, avec ses fonctions animales et physiologiques, lesquelles, trop saillantes, configurent le grotesque en opposition au sublime. Par contre, le corps sublimé par la beauté serait universellement considéré comme celui éloigné justement des aspects d'animalité, celui qui masquerait sa fonctionnalité visible dans des formes quelque peu irréelles. Toutefois la beauté du corps humain éveillerait le désir, qui exalte à son tour justement les parties animales ressurgies du corps profané. La transgression de l'érotisme consisterait en anéantir le dépassement de l'animal dans l'apparence physique. De ce fait, la beauté signifierait non seulement le dépassement de l'inhumain, mais aussi, et paradoxalement, une invitation à subir une souillure – voilà les enjeux de la fascination de l'érotisme selon Bataille. La laideur, par contre, qui permettrait d'entrevoir le côté de l'animalité crue du corps humain, ne provoquerait qu'horreur ou dégoût en

lieu de fascination.

Dans *Album de Famille*, remarquable sont l'éloge, l'idéalité des filles vierges innocentes, dépossédés de désir et incapables de proférer des mots grossiers, de la part du patriarche et de son fils ex-séminariste. D'autre côté, la fille adolescente Glorinha, objet de la passion de son père et de ses frères, sublime l'amour charnel pour son père en fusionnant mentalement le corps paternel à celui du Christ et accomplissant son désir sur le corps d'une amie adolescente de l'internat du collège. La mère, à son tour, exalte toujours la beauté de son fils Nonô, devenu fou – un sauvage nu, lyrique et tellurique-, par suite d'une nuit d'amour passée avec elle.

Dans *Ange Noir*, l'érotisme se trouve exemplaire de ces enjeux sublime/grotesque, sacré/profane, en raison notamment des relations amoureuses entre personnes racialement différentes : le corps noir surgit animalisé, diabolisé, impur, mais fasciné par des corps blancs taxés de beaux, célestes, divins (de nouveau la projection de l'image du Christ sur un corps désirable). Il n'y a pas de sentiment de remords, mais un abandon aux instincts de vie et de mort, aux excès sexuels poussés entre des sentiments d'attraction et répulsion jusqu'à l'anéantissement à deux. Les jeux d'amour et de mort, vécus dans des conditions de transgression totale de tout ordre social ou religieux chrétien, s'avèrent un bon exemple de « souveraineté », au sens de Bataille. C'est peut-être le texte de la tétralogie qui met le mieux en place le « sacré noir ».

Dans *Dame des Noyés*, surgit la polarisation nette mariage/bordel : d'un côté, l'épargne et le réglage des énergies sexuelles, d'un autre côté, l'excès « sans calcul » en vue d'un salut. La poétique du « théâtre désagréable » cependant brouille les champs du pur et de l'impur et sacralise justement les prostituées, qui, en plus, accèdent au paradis après leur mort (une île exclusive, utopique), pendant que la figure de l'épouse chaste, par contre, est « sacrifiée » sur l'autel du bordel, dans une sorte d'« initiation » à la prostitution et à la fois de vengeance par la « souillure » sexuelle, de la mort antérieure d'une prostituée comme sacrifiée sur l'autel du mariage. Par contre, la « souveraineté » n'a pas lieu, puisque le sentiment de remords l'empêche.

Finalement, dans *Dorothée*, le long rituel de sacrifice de la beauté d'une femme surgit analogue à un acte de possession sexuelle, car entraîné par un plaisir sensuel et, en plus, sadique et incestueux, par d'autres femmes, leur cousines. C'est un anéantissement de la beauté par la maladie et la mort, dans un monde clos féminin en lutte contre le désir, comme déjà analysé ci-dessus. Le calcul de cette entreprise, dictée par l'excès, ne mène pas non plus à la souveraineté. Ce sont des morts et des mutilations punitives et autopunitives en vue d'une « purification » équivoque et connue d'avance comme vouée à l'échec.

4 – Conclusion

Au centre du « théâtre désagréable » de Nelson Rodrigues se trouve la tentative de nommer l'innommable : peut-être ce qu'il y a de divin raté dans l'inhumain qui séjourne au sein de l'être humain et qui caractérise le très fond de la dite « condition humaine » – une soif de « souveraineté » ?... Ce « théâtre mythique » fait rayonner ce divin raté, ce qui lui confère son caractère transgressif à maints égards. Faire « rayonner » gagne ici des airs d'épiphanie, de révélation, de représentation à travers la représentation théâtrale. De ce fait, il est cohérent qu'un théâtre qui s'engage à dramatiser de tels mystères à portée ontologique et métaphysique, tienne à élaborer le réel sur scène d'une façon homologue à celle d'un rituel – avec tout ce qu'il y en lui a de hiératique, de solennel, d'impressionnant et de réactualisation puissante des réalités primordiales contenues dans les mythes. C'est quand le théâtre récupère le sens premier de ses origines et tout son pouvoir de fascination immémoriale et de communion, en devenant comme sacré.

Comme a tenté de le montrer notre analyse, c'est le corps humain le principal support scénique de ce théâtre. Il se trouve à la frontière entre nature et culture, entre matérialité et spiritualité,

entre ce monde-ci et un incertain au-delà, un corps aussi soumis à la pression du dedans – par les forces vitales, par un imaginaire archétypal et un excès de surmoi intériorisé-, que soumis à la pression du dehors, par les contraintes sociales et l'usure du temps. De ce fait, ce corps se déchire et essaie, en vain, de trouver des solutions pour son supplice, à travers la brisure des bornes, de l'affranchissement des barrières, du passage au-delà du permis, bref, au moyen de transgressions de toutes sortes.

Finalement, ce qu'on voit sur scène, en vérité, ce que l'on guette, aussi, fascinés qu'effrayés, c'est un supplice concerté d'un corps pluriel, gros de significations : par une opération métonymique, les « corps scéniques » qui font appel au « corps humain biologique », représentent le morcellement d'un « corps social » dégradé ; et, par une amplification ultime du travail de l'imaginaire conjoint de la scène et de la salle, en communion rituelle par la voie du théâtre, ces différents corps laissent entrevoir une sorte de « drame cosmique » : où toutes les créatures partagent une même destinée aux prises avec des mystères insondables qui saisissent les êtres vivants. Itat. Uga. One voluptatur, nobis net esto voluptatur re cuptat voluptiae parios modit, idunt ad quatusciae et dolorenda si opta aut remodi consequere idero maio tem lautem quiaepre doloremquia non ped

Bibliographie

ASTIER, Colette. *Le mythe d'Edipe*. Paris, Armand Colin, 1974.

BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris, Union Générale des Editions, s/d.

BATAILLE, Georges. *La part maudite, précédé de La Notion de Dépense*. Introduction de Jean Piel. Paris, Editions de Minuit, 1967.

BRUNEL, Pierre. *Le mythe d'Electre*. Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.

CAILLOIS, Roger. *L'Homme et le sacré*. Édition augmentée. Paris, Gallimard, 1970.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico – a vida de Nelson Rodrigues*. Sao Paulo, Companhia das Letras, 1992.

DE LARNOY, Jacques-Dominique et FEYREISEN, Pierre. *L'inceste, 3^{ème} édition corrigée*. Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*. Trad. de l'allemand par Marie Bonaparte et Mme E. Marty. Paris, Gallimard, 1933.

FREUD, Sigmund. *Essais de psychanalyse*. Trad. de l'allemand par le Dr. S. Jankélévitch et revue par le Dr. A. Hesnard. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1965.

INNES, Christopher. *El teatro sagrado – el ritual y la vanguardia*. Trad. de Juan José Utrilla, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1992, (originel : Holy Theatre, Ritual and the Avant-gard. Cambridge University Press, 1981).

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia – ou Helenismo e Pessimismo*. trad. et postface de Jacob Guinsburg. Sao Paulo, Companhia das Letras, 2000, 177 p.

O'NEILL, Eugène. *Le deuil sied à Electre*. Texte français de Louis-Charles Sirjacq. Paris, L'Arche, 2001. Originel : Morning becomes Electra.

PARAT, Hélène. *L'inceste*. Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

MARGOTTON, Jean-Charles (dir.). *Textures, 3^{ème} semestre 2005 («Transgressions»)*, Centre de Recherche «Langues et Cultures Européennes». Université Lumière Lyon 2.

MILNER, Max. *Freud et l'interprétation de la littérature*. 2^e tirage. Paris, Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1980.

RODRIGUES, Nelson. *L'Ânge Noir*. Traduit et adapté par Jacques Thiérot. Paris, Editions des Quatre Vents, s/d.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo, vol. 2 (Peças míticas: Album de Família; Anjo Negro; Dorotéia; Senhora dos Afogados)*. Org. e introd. de Sabato Magaldi. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.

RODRIGUES, Nelson. *Memórias*. Rio de Janeiro, Edições Correio da Manhã, 1967.

TOURNIER, Michel. *La dimension mythologique*, in Le vent paraclet. Paris, Gallimard, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET. *Œdipe et ses mythes*. Paris, Editions Complexes, 1994.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. "Mytho-phories : formes et transformations du mythe", in Wunenburger, Jean-Jacques (dir.), *Art, mythe et création*. Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 1988, p. 109-133.

O Sujeito da Língua Sujeito à Língua: Reflexões sobre a Dramaturgia Performativa Contemporânea

DR. STEPHAN BAUMGÄRTEL *

Resumo

Partindo de uma breve análise da performatividade cênica contemporânea, este artigo investiga procedimentos formais de uma escrita teatral que mostra traços mais performativos do que representacionais. Para isso, analisa aspectos performativos da dramaturgia de Valére Novarina, Rainald Goetz e Heiner Müller. Focaliza a materialidade da língua e o uso desviante de estruturas lingüísticas habituais como táticas predominantes numa estética de escrita teatral que apresenta a própria língua enquanto personagem principal. A partir do reconhecimento da ausência do sujeito-constituente, mostra porque a dramaturgia performativa pode ser qualificada de pós-moderna e pós-dramática e argumenta que os procedimentos formais adotados podem possuir uma função crítica dentro do contexto pós-moderno.

Palavras-chave: Dramaturgia Textual Contemporânea, Performatividade Textual, Rainald Goetz, Heiner Müller, Valére Novarina.

Abstract

Taking a short analysis of performativity on the contemporary theatrical stage as its starting point, this article analyses procedures in theatrical writing whose formal traits are rather performative than representational. To do so, it analyses performative aspects in the dramaturgy of authors such as Valére Novarina, Rainald Goetz and Heiner Müller. It focuses on the materiality of language and the deviant usage of habitual linguistic structures as the predominant tactics in an aesthetics of theatrical writing that presents its very own language as its main character. Acknowledging the absence of the founding subject in this writing, the article shows why this performative theatrical writing can be qualified as postmodern and postdramatic and argues that the formal procedures adopted by this writing can carry out a critical function in relation to its postmodern context.

Keywords: Contemporary Theatrical Writing, Performative Textuality, Rainald Goetz, Heiner Müller, Valére Novarina.

Das Performatividades Textuais Cênicas e Dramatúrgicas

A partir dos anos 70 e com ampla difusão nos anos 90, novas práticas teatrais foram analisadas enquanto práticas “pós-modernas” (Pavis, 2003) além da “representação fechada” (Derrida, 2005), enquanto “pós-dramáticas” (Lehmann, 2007) ou “performativas” (Féral, 2008). Dois impulsos estéticos me parecem fundamentais neste modo com que a prática teatral se afasta da mimesis clássica (ou representacional, entendida predominantemente como imitativa): o primeiro é a predominância da materialidade do signo sobre o seu significado. Os signos se apresentam, se instalam na cena, principalmente como realidade sensorial. Sua dimensão referencial fica vaga, pois mostra-se uma lacuna entre esta presença sensorial e a função mimética dos significantes no palco.

* Professor na Universidade do Estado de Santa Catarina – Brasil. Desenvolve pesquisas em Estudos Shakesperianos, Teoria da Recepção, Performance Analysis, Dramaturgia Contemporânea e Teatro pós-dramático.

Debilita-se, portanto, a relação entre o significante e seu significado habitual e social. O resultado é um confronto entre cena e espectador; um impacto da cena sobre o espectador que assume a forma de provocação e pergunta: lide comigo! Como você pode lidar comigo? Em outras palavras, agora é o espectador que deve construir posteriormente a relação semiótica, ao relacionar um horizonte empírico e estético com o jogo dos significantes apresentados. A intenção neste procedimento não é somente indagar os processos de significação (como nas propostas modernas), mas também confrontar o espectador criticamente com aspectos normalmente subconscientes no seu horizonte de expectativas, e conseguir através desse confronto uma intervenção neste.¹

Nesta virada do significado para a materialidade dos corpos empregados em cena, encontramos o segundo impulso fundamental das novas práticas teatrais: suas estruturas enfocam a recepção do espetáculo enquanto processo ativo de significação. Surge como desafio artístico novo a construção de arranjos perceptuais que problematizem para o próprio espectador a construção do seu olhar. Mais do que montar a fábula de um texto teatral, usa-se sua temática para montar arranjos cênicos que tematizem a si mesmo enquanto arranjos de percepção e provoquem criticamente uma recepção auto-reflexiva do espectador. Se o espetáculo tradicionalmente nos apresenta como centro da experiência teatral a contemplação de uma narrativa ficcional (e portanto um mundo empiricamente ausente no momento da apresentação),² o arranjo cênico nos apresenta a experiência teatral como evento social aqui e agora. No centro dela está o encontro entre ficção e realidade social no ato da apresentação-percepção. Numa encenação entendida enquanto instalação de um arranjo cênico, o mundo empírico e o mundo ficcional se permeiam estruturalmente e se problematizam mutuamente no que diz respeito aos impactos interpelativos inscritos nas suas qualidades representacionais e performativas.³

De fato, a dominância da materialidade do significante sobre o significado bem como a construção de arranjos cênicos em vez de narrativas⁴ são procedimentos que se encaixam perfeitamente nas pressuposições de uma versão performativa e (auto-) construtivista do mundo humano, tal como esboçada por Josette Féral acerca do campo epistemológico da performance analysis na esteira dos escritos de Richard Schechner. Segundo Feral (2009: 51) esta perspectiva performativa afirma que “a) a realidade não é percebida tal qual, mas através de interpretações,

1. Sobre esta dimensão da estética performativa, ver também Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004, especialmente o quinto capítulo sobre o surgimento de significado na ação performativa. O livro é disponível em inglês sob o título *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. London&New York: Routledge, 2008.

2. Esta argumentação, tão comum nas discussões no contexto alemão sobre o teatro pós-dramático, no entanto, corre o risco de negligenciar que mesmo num estado “sonâmbulo” induzido pelo impacto emocional do teatro dramático, o espectador experimenta fisicamente este impacto. De fato, ele costuma construir o significado do espetáculo muito mais a partir deste impacto do que a partir de uma reflexão teórica. Desta forma, o teatro “além da representação” seria simplesmente um teatro que busca substituir o impacto da imaginação e do significado pelo impacto sensorial e do significante. A grande lição brechtiana me parece consistir na proposta de construir um entrelaçamento tático de ambos os procedimentos para que o espectador possa se tornar ciente do modo como ele é interpelado pela estrutura estética do espetáculo, e assumir uma posição crítica. Formalmente, a problematização da mimese representacional com os meios teatrais leva a focar o momento da apresentação, seu caráter performativo, independente do fundo ideológico motivador.

3. Ver por exemplo Lehmann (2007) e Fischer-Lichte (2007).

4. Nisso há uma relação interessante entre esta estética performativa no palco teatral e a estética das peças de aprendizagem de Brecht, pois em ambas o foco da cena esta no gesto e na teatralidade em vez de cair sobre o *mythos*. É claro que esta ênfase é usada para fins políticos diferentes, mas o fato de este paralelo existir permite desconfiar do caráter reacionário ou conservador, supostamente implícito nas práticas teatrais performativas. De fato, o gestus Brechtiano possui a função principal de expor a pressão de forças sociais e econômicas sobre o indivíduo, o que autores como Novarina e Goetz procuram apresentar através do uso de máscaras verbais ao invés de personagens.

de construções de aspectos significantes”, o que leva ao realce da estrutura textual enquanto força produtiva e interpelativa; “b) essas interpretações devem ser multiperspectivadas, ou seja, integrar, não uma visão única e dominante mas uma multiplicidade de perspectivas, assinalando que todo esforço não deve privilegiar apenas uma visão mas levar em contar os inúmeros pontos de vista ao mesmo tempo”, o que remete à dominância da materialidade do significante que permite necessariamente a construção de diferentes pontos de vista conforme a posição da qual se lê o texto espetacular; e “c) que ela deve, necessariamente, ser contextualizada e que a própria significação depende do conceito de onde se está”, o que leva à noção de encenação enquanto instalação de um arranjo cênico que evidencia o horizonte de expectativas sócio-culturais, tanto do artista quanto do espectador.

No que diz respeito à recepção, no entanto, devemos dizer que a concepção performativa do mundo humano privilegia a performatividade do discurso e não a performatividade da enunciação individual, pois ela não remete a um sujeito fundador que fala enquanto tal, senão ao discurso que produz e configura esta fala. Este aspecto é pouco desenvolvido na argumentação de Feral. Mas ele é implícito na relação estabelecida entre a visão do mundo enquanto ato performativo e a teoria de recepção. Pois o horizonte de expectativa é um dispositivo sócio-cultural e o preenchimento das chamadas lacunas do texto não é uma atividade autônoma ou arbitrária, mas se vê regulamentada por estratégias interpelativas que partem tanto do texto quanto de discursos nos quais o sujeito receptor se encontra inscrito. Com efeito, ao sobrepor a materialidade dos significantes sobre os significados (sem anular os últimos e sem pressupor que a materialidade possa auto-revelar o seu sentido verdadeiro), a performatividade da cena busca evidenciar para o espectador no ato da recepção a existência de um discurso como uma série de regras específicas que regulam a fala e a escuta daqueles que participam deste encontro cênico.⁵ Ao contrário do que às vezes é postulado, o enfoque na materialidade do significante e na transformação performativa desta não abre um jogo livre de interpretações ou recepções, mas permite uma tomada de consciência acerca da regulamentação habitual deste jogo. O lugar do qual este “eu” fala é um lugar rachado, marcado por uma lacuna entre discurso e sujeito na qual se percebe a batalha entre estes dois.

O potencial crítico da estética performativa reside, a meu ver, em manifestar esta relação contraditória entre discurso e sujeito. Reside em materializar o peso do discurso sobre a ação criativa e receptiva dos enunciadorees. Quem é o enunciador e quem o enunciado? Qual é a posição a partir da qual se fala, se o discurso precede a fala do indivíduo? A ênfase no discurso enquanto ação performativa indaga o lugar do ser humano individual enquanto sujeito (no duplo sentido da palavra que é a contradição dolorosa inscrita no discurso) frente à “pesada e temível materialidade” (Foucault, 1996:9) do discurso. Isso, aliás, é uma problemática milenar: o sujeito humano que apresenta seu encontro com forças trans-individuais, fundamentadoras do corpo social e de si mesmo: eis o acontecimento fundamental apresentado no teatro ocidental desde seu surgimento na Grécia Antiga.

5. As três respostas filosóficas para “elidir a realidade do discurso” que Foucault aponta em *A ordem do discurso* (1996:45-51) possuem interessantes equivalentes teatrais, mas que aqui só posso esboçar: *A filosofia do sujeito fundante* remete à estética do drama (rigoroso) com seu foco na fala do sujeito autônomo; a filosofia da experiência originária, baseada numa inteligibilidade do mundo das coisas, remete à estética além da representação na qual a presença do corpo em cena garante um acesso a um ser verdadeiro; e *a filosofia da mediação universal* remete a um tipo de performatividade estritamente auto-referencial na qual coisas e acontecimentos em cena se tornam um discurso hermético que volta “à interioridade silenciosa da consciência de si.” (1996:49) Para que o discurso se revela na sua força coerciva é necessário perceber a transformação do significante em signo, sentir a violência no surgimento do enunciado. Estou interessado em como a interação entre estruturas performativas e representacionais na cena e no texto escrito podem realizar a tarefa de “questionar nossa vontade de verdade; restituir ao discurso seu caráter de acontecimento; suspender; enfim, a soberania do significante” (1996:51).

Seja a textualidade cênica performativa um simples fazer sem significados ficcionais ou uma meta-textualidade que chama atenção aos próprios procedimentos no contexto do encontro teatral, seu processo de significação se realiza somente “em ato”, na forma de sensações cinestésicas, e não enquanto significado que poderia ser extraído, fixado, aplicado enquanto tal a outros contextos. Nesta significação e recepção estética “em ato”, no encontro teatral, se permeiam o ficcional/estético e o empírico/pragmático.⁶ É nesta possibilidade de entrelaçar “em ato” estas duas experiências que se situa a potência analítica e crítica da estética performativa. É ela que em última análise justifica a ação performativa enquanto processo sem fronteiras claras entre ensaio, espetáculo e recepção.

No que concerne a dramaturgia do texto teatral escrito, ela acompanha o desdobramento formal das práticas teatrais, de uma mimese predominantemente representacional (portanto realista e embutida numa narrativa) para uma mimese de produção (em cuja estética a vida empírica aparece transformada em estrutura performativa, em *écriture*).⁷ Esta transformação põe uma série de desafios e oportunidades novas para a escrita dramatúrgica. Como achar um equivalente verbal para a meta-teatralidade e performatividade cênica? Como o texto teatral pode apresentar a língua enquanto prática representacional e performativa? Quais são as características formais desta escrita? Quais formas e estruturas textuais, quais características gramaticais e sintáticas, constituem uma prática textual que permite uma construção do significado somente no ato de leitura, na experiência da leitura? Como se configura a relação texto e cena dentro da visão da textualidade performativa? Um texto que valoriza na sua estrutura o arranjo cênico mais do que a narrativa ficcional, leva automaticamente a um textocentrismo renovado? Podemos entender a performatividade textual enquanto resposta formal necessária às condições sociais contemporâneas de organizar o poder social?

Nesta escrita performativa, o foco na língua enquanto habitat e ferramenta do discurso, enquanto fenômeno processual e meio de interpelação, faz com que a estrutura do texto teatral tome a língua como seu próprio material. Esta linguagem textual não descreve mais predominantemente personagens, mas o funcionamento produtivo da língua, ou seja, a relação dinâmica entre língua e consciência humana, entre discurso e percepção.

Entender o funcionamento produtivo da língua como a relação dinâmica entre língua e consciência humana, ajuda a evitar que esta escrita performativa, com seus traços auto-reflexivos “além da representação”, seja identificada com uma posição filosófica que apresenta o mundo empírico principalmente como jogo textual fechado em si, dissolvendo possivelmente os duros regulamentos (limitantes e produtivos) do poder político, econômico e social no jogo de seus signos. Perante este perigo surge a questão se (e como) esta dramaturgia performativa inclui na sua estrutura a problemática (e a experiência) das múltiplas formas do poder. Como aparece, nas características formais desta performatividade textual, uma problematização dos múltiplos modos do poder de agir sobre o ser humano? Do ponto de vista estético, me parece relevante não só a questão de como se pode criar uma relação crítica entre este mundo verbal *sui generis* e o mundo

social e empírico no qual este texto se manifesta, mas também perguntar-se que concepção do poder é inerente à textualidade performativa na dramaturgia contemporânea?

Para responder a estas perguntas, vou exemplificar primeiro a estética da textualidade performativa, os procedimentos e estruturas linguísticas de que ela se apropria na sua elaboração de uma mimese mais performativa do que representacional, para depois mostrar o potencial indicativo e crítico desta escrita teatral num mundo que se compreende ainda como performativo, mas não mais como significativo.

A Estética da Textualidade Performativa

Um dos escritores franceses mais influentes na construção de uma dramaturgia não-dramática, Valère Novarina, comenta sua própria produção textual como construída a partir da materialidade performativa da fala. Diz ele: “Escrevo com os ouvidos. Para atores pneumáticos. Os pontos, nos velhos manuscritos árabes, eram assinalados por sóis respiratórios... Respirem, pulmoneiem! Pulmonear não é deslocar o ar; gritar, inflar; mas, pelo contrário, conseguir uma verdadeira economia respiratória, usar todo o ar que se inspira, gastá-lo todo [...]. (1999:7). E ainda: “Nada de cortar tudo, recortar tudo em fatias inteligentes, em fatias inteligíveis – como manda a boa dicção francesa de hoje em dia, na qual o trabalho do ator consiste em recortar seu texto qual salame, acentuar certas palavras, carregá-las de intenções [...] – enquanto que, enquanto que, enquanto que, a palavra forma antes alguma coisa parecida com um tubo de ar; um cano de esfíncter; uma coluna com descargas irregulares, espasmos, comportas, ondas cortadas, escapamento, pressão”(1999:8). E Novarina, com uma escrita que recusa a interpretação enquanto combinatória de fatias inteligentes, de fato faz ouvir como a palavra produz não só um texto pneumático, mas um modo pneumático de vivenciar o mundo; de digerir o mundo mais do que representá-lo, ou conferir-lhe sentido.

O centro de significação está na ação respiratória ou digestiva, na entrada e saída de material linguístico. A escrita de Novarina revela este processo como ruptura com os padrões habituais de usar a língua. Ao espectador, pouco lhe é explicado sobre o mundo fora deste ato performativo de comer e digerir o verbo. É o ato de “pulmonar” o material linguístico, não o significado das palavras e da sintaxe organizadas enquanto “texto”, que transporta uma experiência significante. Portanto, interpretar os textos enquanto representação de um mundo empírico não leva ao seu centro significativo.

No texto *O Animal do tempo* (2009), Novarina criou um solilóquio no qual a escrita percorre descrições, auto-reflexões do personagem emissor, implícitos endereçamentos à espectadores, captando o teatro verbal da mente de “um homem [que] caminha por entre os túmulos”, como diz a primeira e única rubrica (p.7). O início do texto, com as alterações que estabelece em relação à norma linguística, é formalmente emblemático neste aspecto:

“ ‘Ao Animal do Tempo!’, ‘Ao cão quem!’, ‘À carne e a Outrem!’ Animais de cérebro, olhem a inscrição: eles gravaram seus túmulos em soalhos. ‘Aqui repousa o homem sem as coisas: tudo é sem mim.’ Eis os túmulos que [sic] estão gravados: vi os nomes das frases escritas num cascalho.” (p.7)

Neste percurso, o texto altera a nossa atenção, do ator ao personagem passando pela presença dos espectadores, sem anunciar neste movimento uma temática clara, embora haja indícios de que a temática gira ao redor das palavras que de fato se tornaram uma espécie de túmulos. Formalmente falando, percebe-se que a materialidade performativa se sobrepõe ao significado habitual das palavras, ou melhor, ela constrói o significado do texto enquanto experiência de um processo.

6. Isso vale não só para os encontros em arranjos cênicos teatrais, mas também para performances em espaços empíricos, provenientes das Artes Visuais, como por exemplo a famosa performance *Imponderabilia* de Marina Abramovic e Ulay do ano 1977. O corpo nu deles é ao mesmo tempo um adereço em um arranjo cênico e uma realidade sensorial a ser tocada com o próprio corpo do espectador.

7. Para uma conceitualização desta transformação enquanto impulso radicalizante e inerente à arte moderna, ver COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade: A forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980. No campo da escrita teatral, são os textos iniciais de Peter Handke, como *Kaspar ou Insultação do público*, que marcam esta tomada de consciência. Uma análise do crescente distanciamento do texto teatral da forma dramática encontra-se em Poschmann (1997) que também argumenta que o fato fundamental para a dissolução desta última não foi a sua incapacidade de representar as estruturas fundadoras da vida empírica, como afirma Szondi (2001), mas uma crise de língua que era vivenciada como uma crise epistemológica.

Neste processo, o eu é um outro, uma terceira pessoa, e toda a tentativa do texto parece se focar no esforço de marcar performativamente com as palavras um espaço na língua habitual, de transformar os animais em “anaimais” [sic] ou “Amnimaais, omnimaais” (p.30) de modo que esta transformação não crie um novo fundamento para a descrição, mas apareça como um deslizamento reflexivo e libertador. A partir desta fresta não se pode criar uma máxima universal, mas se pode aliviar o peso da materialidade do discurso descritivo habitual. Ou melhor, pode-se falar tanto da experiência deste peso quanto das possibilidades de liberdades que existem neste uso desviante da forma (morfologia, sintaxe, gramática, etc.) dada. Tomada como fundamento novo, a fresta já se desfaria, o efeito refrescante e aliviante se anularia. Um totalitarismo substituiria o outro. A fresta só existe enquanto o texto é falado, ouvido. Diz o texto e nos faz ouvir:

“O que você estudou? Estudei a solidão.
Animais, animais, uma vez que eu vi um outro, eu vi a mim mesmo em pior. Cada vez eu vi um outro, sua pugnacidade me espantou.
Eu sou o Homem a quem nada aconteceu. Prefiro me calar a não falar. Ele está ali, ele falou. Quem és tu, quem tu és. [...]
Eu foi [sic] apenas o buracio-milonésimo perlamparina.” (p.12)
E no final do texto:
“Animais, anaimais, batam agora com seus pés sobre a velha terra e aprumem-se para fazer o homem balançando: ele amaldiçoa toda a sua terra quando ela está por terra e abençoa com sua presença. [...]
Amnimaais, omnimaais, confesso ter comido em toda minha vida um único corpo de homem: o meu que é menos o seu.” (p.30)

É nessas modificações lingüísticas que o leitor/espectador entra como em um espaço que permite uma troca lingüística ativa com o mundo. O significado do texto, ou melhor, sua importância reside no prazer que esta atitude transformadora permite. O modo pneumático de vivenciar o mundo estabelece uma respiração que transforma a língua, afeta a morfologia e perturba a semântica. O peso da materialidade da língua não é negado, ao contrário, ela vira tema e forma do texto. Mas nas frestas morfológicas e sintáticas, o enunciador adquire um espaço limitado, enquanto fala, para esquivar-se do domínio totalizante de um discurso que simula que pode imitar adequadamente o mundo, que pode capturar o mundo.⁸ As falas do enunciador reconhecem a hegemonia do discurso social estabelecido, mas simultaneamente adquirem de suas regras efeitos peculiares e individuais graças ao uso performativo e transformador da língua. Estes efeitos marcam frestas no discurso social nas quais podem aparecer modos inusitados de viver (e de morrer), possibilidades de liberdade ainda não sonhadas.

No final do texto, este processo desviante e libertador é levado a um estado de paz e alegria. O contexto evoca a serenidade de São Francisco de Assis e a ironia das classificações de um J.L. Borges. No entanto, o mais importante seja talvez que este estado desemboca em uma enumeração final, na qual o uso performativo da língua e o impacto da sua criatividade anunciam a tranquilidade do ser humano poeta perante a sua finitude. Termina o texto:

“Quando a mim verei meu próprio corpo morto quando eu sair com minha música com alegria. Um dia eu toquei trompa sozinha num bosque esplêndido e os pássaros vieram se apaziguar aos meus pés quando eu os nomeei um por um por seus nomes de dois em dois: a limnota, a fúgia, a hipília, o escalário, o ventisco [...]”

8. Ver também esta admoção no texto *Diante a palavra*: “A boa nova do teatro – onde a poesia é *ativa* – é que o homem ainda não foi capturado. O mundo não tem que ser descrito, nem imitado, nem repetido, mas deve ser de novo chamado pelas palavras. Ide e anunciai em toda parte que o homem ainda não foi capturado!” (2003: 48)

E assim segue com mais 102 nomes inventados, fictícios mas possíveis dentro das regras da morfologia da língua. A materialidade da criatividade performativa do verbo ridiculariza o dispositivo do tempo linear; supera a possibilidade de uma atitude niilista frente à morte e subverte a linguagem científica através de uma classificação irônica, pois absolutamente pessoal e inerentemente infinita.

Enquanto texto teatral, ele é um convite a participar junto com o enunciador na sua comunicação com o infinito da performatividade verbal e escrita. O ator “toca” sozinho este texto, mas os espectadores vieram se reunir e se apaziguar a sua volta: perante seus pares existenciais, ele se comunica com a eternidade e oferece aos espectadores essa experiência de uma abertura fundamental na performatividade verbal.⁹

Vamos desse exemplo existencial a um texto mais político que pode nos ajudar a entender como a performatividade textual pode tentar intervir num modo de pensar, a fim de mostrar a impossibilidade ética que esse implica. No segundo ato da peça *Krieg* [Guerra] de Rainald Goetz, marcado como II. ESCRITÓRIO, ESCRITÓRIO. O rito materialista,¹⁰ STAMMHEIMER e HEIDEGGER,¹¹ os dois donos de uma agência de produção cultural, e um personagem intitulado CIDADÃO RESPONSÁVEL EMPREGADO EMANCIPADO expõem o conteúdo de algo que mal pode ser denominado “conversa”, articulando as forças formadoras e reguladoras que entram na negociação de um projeto cultural que a empresa dos dois deve realizar pela instituição pública representada pelo cidadão. Não só esta ruína de conversa, mas o texto como um todo apresentam no material lingüístico uma aglomeração de estruturas pré-fabricadas, de palavras-clichê, marcando a comunicação humana (e neste caso a negociação cultural) como um rito discursivo. Ele segue dispositivos verbais dados pelos discursos públicos em jornais, programas de TV, agências de publicidade, etc. O efeito crítico se dá a partir de rupturas sintáticas na citação destas fórmulas retóricas. Estas rupturas destacam o conceito enquanto clichê, a ausência de reflexão na sua aplicação mecânica a partir de um cotidiano no qual as fórmulas já adquiriram um status regulador subconsciente. Eis um trecho da conversa (1986:74):

STAMMHEIMER
Flagelo da humanidade
Liberdade
Flagelo da humanidade
Paz
Papo furado
HEIDEGGER
Silêncio
Guilherme, ¹² avancemos para o próximo ponto, questão quatro, aplicação cerimônia, estratégia, interessante questão, realização da análise enquanto propaganda, propaganda perfeita, Pop, a força da verdade

9. Contudo, resta a questão se esta transformação do ser humano em visionário possui alguma força além de fazer-nos experimentar a nossa atitude filistina para com a língua e a vida humana num contexto cotidiano. Há uma possibilidade de oferecer livre acesso a esta performatividade ou é uma atividade elitista? Que tipo de troca humana ela sugere e permite? Que tipo de performatividade social ela (não) pode provocar? Questões que uma encenação deve confrontar.

10. II. BÜRO, BÜRO. *Der materialistische Ritus*

11. Os nomes abrem campos de associações. O segundo remete obviamente ao universo do filósofo alemão, enquanto o primeiro relaciona o personagem ao lugar de Stammheim, perto de Stuttgart, onde se localiza a prisão de segurança máxima, na qual foram detidos os terroristas da RAF, organização terrorista ativa principalmente nos anos 70 e 80. Reflexões sobre o papel do terrorismo na construção e subversão das entidades do Estado atravessam todo o texto.

12. O primeiro nome de Stammheimer; Wilhelm, inscreve o personagem ainda mais na problemática do poder estadual, fazendo alusão aos imperadores prussianos Guilherme I e II. Mas como dar sentido a esta inscrição, ou sobreposição de camadas significativas, é tarefa para cada leitor individual. O texto não dá pistas através de uma narrativa ou uma temati-

falar verdadeiramente enquanto mentira, as massas, júbilo, calor, tesão.

CIDADÃO RESPONSÁVEL EMPREGADO EMANCIPADO¹³

Sim sim exatamente isso é isso que para nós a vida a vida liberada eu acabei de ãhm para a coisa para aquele eu já estruturei e expliquei assim mas aí ele não ele aí não nada ele aí não ouviu não o percebeu antes o que não importa agora não importa em nada então assim eu vejo e nos também de modo igual enquanto significante o tudo enquanto vida também sob a inclusão da vida toda palavra-chave barriga se me permitem esta redução aqui que isso é tão importante quanto também¹⁴.

Será enganador dizer que Goetz imita o discurso padronizado do liberalismo burguês, mas ele o distorce até que se possa reconhecer nele seu esqueleto performativo, o modo como ele é co-existente com um tipo específico de pensamento. Enquanto Novarina trabalha com fragmentação e variação de estruturas fragmentárias da morfologia, Goetz aplica este procedimento para a sintaxe. Em ambos os casos, este procedimento abala os alicerces epistemológicos de um sujeito autônomo e fundador de seus próprios ações e pensamentos.

Conforme esta lógica, não é de surpreender que Rainald Goetz cria em Festung [Fortaleza] uma peça sobre o recalque do holocausto na consciência alemã, personagens com nomes de famosos entertainers, terroristas alemães (igualmente conhecidos), intelectuais e até objetos “discursivos” como o toca-discos que apresentam fragmentos de discursos públicos. Neste conjunto de vozes e não de personagens tradicionais podem e devem entrar em cena também figuras abstratas, denominadas O esquecimento, o Ódio, o Verão, Em Casa, e outros, que pertencem à emocionalidade coletiva alemã, pois “a audiência do processo/ acontece/ em público/ diariamente/ aqui” (1993a:204), como constata Rainald, autor e personagem textual. Mas este personagem Rainald de modo algum assume uma posição autoral ao longo da peça. Ele possui semelhanças com o autor, mas na comunicação inter-ficcional, ele se mostra um portador de atitudes pré-fabricadas tanto quanto os outros personagens. Ele revela o caráter teatral e artificial das falas e do evento estético. Ou seja, não há um centro no interior do texto que permitiria transformar a performatividade da peça em discurso. Antes, a peça coloca em ação vários discursos, ao citar seus elementos estruturais (sintaxe e, vocabulário principalmente) de modo fragmentário. Para esta performatividade textual não há um espaço exterior claramente marcado. Nem um personagem, nem o autor nem os espectadores podem reclamar a possibilidade de uma posição objetiva.

Dentro da comunicação intra-ficcional, uma análise do uso dos coros (coro das meninas, coro dos poetas e pensadores) e dos personagens abstratos mostraria que nenhum deles, nem os personagens individualizados através de nomes de figuras famosas da vida cultural alemã, possui esta autoridade objetiva, apesar do fato de que a comunicação das falas é predominantemente extra-ficcional. Mas esta vetorização não instala um discurso verdadeiro como nos coros gregos ou nos personagens alegóricos do teatro medieval. Da mesma forma, na comunicação extra-ficcional entre palco e theatron, o público não é um júri objetivo a decidir sobre a audiência que seria a apresentação teatral. O público é júri, mas o texto escrito o coloca também no banco dos réus, quando no lugar das antigas rubricas acerca de personagens e lugares lê-se: “Vozes e visões (rostos)¹⁵/ seres humanos/ mortos/ 9 de novembro 1989/Vila Wannsee” (1993a: 98), pois no momento da produção da peça, os membros do público fizeram parte dos agentes históricos dos

zação mais explícita desta dimensão histórica. As sobreposições provocam a leitura enquanto ato criativo, com resultados necessariamente instáveis.

13. O nome do personagem já explicita uma estratégia estética de qualificar os portadores de vozes a partir de normas externas que foram internalizadas. O “eu” que fala aqui é a manifestação do indivíduo ideal na sociedade alemã liberal pós-guerra e o que ele fala é expressão de um (auto-)adestramento verbal e emocional segundo estas normas.

14. O cidadão de fato apresenta textos sem pontuação, como se não soubesse estruturar o próprio pensamento.

15. “Stimmen und Gesichter”. *Gesichter* pode significar visões ou literalmente *rostos*, *faces*.

quais a peça fala.¹⁶ As indicações de lugar e tempo, bem como os títulos da cena funcionam como vetores a indicar e evocar campos de associações, cuja função é exatamente estender um palco lingüístico, erguer um cenário de associações dentro do qual as falas podem agir como figuras que exploram este campo em várias direções sem que uma possa reclamar a dominância ou o status de verdade.

Nos textos teatrais de Goetz, o sujeito, enquanto ser reflexivo que usa a língua, não se funde completamente com as estruturas padronizadas, nem pode se livrar delas. A partir de uma posição no interior delas, a figura teatral vive mais numa questão de permanente luta com elas, tentando manipulá-las para moldar um lugar para si mesmo no qual a relação das forças equilibra vitórias e derrotas. Ou como diz Goetz em Hirn [Cérebro] (1996: 54):

“Pensar é guerra, uma questão de tempo, vitória ou derrota. O terrível é que isso não possui nenhum fim. As armas que triunfaram na batalha de ontem, hoje já são embotadas. [...] A logística é uma permanente e radical revolução da logística. De repente, aquilo que era verdade ontem, também é verdade hoje. Não há descanso. O inimigo é o elemento posicional mais importante. Incessantemente, o inimigo é estudado, sua lógica, seus argumentos. Mas a luta não acontece no mapa colorido e bi-dimensional, mas no terreno. Por estudar tanto o inimigo, o terreno está desconhecido. De repente, as próprias qualidades são aquilo que é o mais desconhecido. Estudar as qualidades próprias, ataque, mais uma vez um golpe no vazio. O inimigo mudou de posição. O inimigo, na maioria dos casos, é você mesmo. Nem sempre a guerrilha tem razão. [...] Só importa vitória ou derrota, ou seja, o andamento do tempo, correto ou errado.”

Transferir a guerra do mapa para o terreno implica em transferir o foco da representação para a performatividade, da epistemologia para a intervenção. Se o inimigo é o próprio enunciador, ele não possui nenhuma posição fora, ou seja, ele só pode se reconhecer em relação à dominância das forças do terreno, do inimigo. Impossível assumir a posição de um centro organizador nesta luta, impossível formular nesta situação a posição de um sujeito fundador. Mas também é impossível, tanto para Goetz quanto Novarina, aceitar a hegemonia do discurso padronizado e vivenciado como morto ou mortificador. É necessário formular uma resistência, que só pode ser articulada a partir do fato de ser inscrita nele, ou seja, somente nas frestas do funcionamento deste. Eis a necessidade de ser fiel a uma escrita performativa. Neste sentido, Goetz crescentemente busca dar credibilidade à possibilidade de um descanso nesta guerra e de uma lacuna entre os elementos desta performatividade. Numa reflexão de tom autobiográfico acerca da figura Alter (“Velho/Velhice”) do seu texto teatral Katarakt (1993a), publicado no livro de anotações Kronos, ele diz (1993b:371-372): “Era surpreendente como sua fala extremamente normal e privada se encaixava em fórmulas e opiniões mais pré-fabricadas, naquele estranho vai-e-vem de por um lado pois é e por outro lado, pois bem, ora, passando pelo eu também não sei exatamente, até o etc. e tal, e tudo de volta. Era um modo de argumentar que não seguia nem o núcleo do conteúdo dos argumentos nem as estruturas atômicas das palavras, mas vinha de uma melodia verdadeira entre eles; um modo que podia se deixar levar para fora, para o modo de um crescendo semi-alto, murmurado. Tornar-se o lugar do surgimento de uma voz noturna tão serena e exausta era um acontecimento lentamente devorador e de uma violência brutal” (371-371). O que interessa aqui não é tanto a brutalidade, mas a justaposição das qualidades simultâneas de serenidade e exaustão, de leveza e violação.

No seu texto Jeff Koons, Goetz permite que após uma noite dançando num bar uma experiência epifânica atravessasse a dominância do discurso representacional das imagens e estabeleça um modo de abertura para uma realidade benéfica além do sujeito (1998: 155-159):

16. 9 de Novembro de 1989 é o dia da queda do muro, mas também o dia do primeiro golpe de Hitler e o dia da noite de cristais quando os nazistas saquearam as sinagogas e lojas dos judeus. A Vila Wannsee ficou conhecido por ter sido o local no qual os nazistas esboçaram a chamada “solução final da questão dos judeus”, ou seja, o holocausto.

Então saí para fora

de repente havia um silêncio
e este silêncio
tranquilidade
também dentro de mim
e eu respirei

fiquei parado, escutando
e pensei: sim exatamente
muito massa agora, esta tranquilidade de repente
este silêncio, que se aproxima de mim
vindo das não-palavras

louco, o ser humano, sim
o que se costuma fazer; tudo
o modo de viver; aquela diversidade
e como se pode de todo modo
suportá-lo como este tal um único
dentro de si, onde exatamente e
como, como isso funciona?
o contrapesar das forças
quem faz isso?
[...]
e eu vi que lá, diante das imagens
sim: como estava lá, será que era bom?
que era bom, lá
lá era bom
lá eu gostava de ser

[...]
e vi ele ver tudo aquilo
e respirar fundo, balançar a cabeça e ir

e fui então para casa
para meu lar
já cansado quase
e ouvi algo bater no coração
ba dum, ba dum
fiquei parado
por um instante, e escutei com atenção.

O texto apresenta um modo representacional de narrativa com um modo performativo de lembrar-se de uma história. Como no caso de Novarina, ele nos convida a vivenciar a apresentação deste conteúdo.

Quero apresentar um terceiro exemplo da escrita performativa na qual o sujeito tematiza o estado de estar inscrito de tal modo na sua linguagem que seu uso representacional se torna profundamente problemático. Trata-se do texto Descrição de Imagem de Heiner Müller que para muitos

é um exemplo paradigmático de uma escrita na qual desaparece a voz de um sujeito-fundador. O texto Descrição de Imagem encena na escrita de uma única frase que se estende sobre seis páginas aquilo que o título diz. Ele efetua (enquanto performance textual) o ato problemático de descrever uma imagem. Evidencia nisso uma crescente insegurança por parte do emissor verbal acerca da sua capacidade de poder descrever corretamente a imagem e termina no reconhecimento do Eu autorial que todos os elementos da descrição são de fato aspectos de si mesmo que ultrapassam o seu domínio e seu autoconhecimento: “Em que orbita está estirada a retina, quem OU O QUÊ pergunta pela imagem, MORAR NO ESPELHO, o homem com o passo de dança EU, meu túbulo seu rosto, EU a mulher com a ferida no pescoço, à direita e à esquerda nas mãos o pássaro partido, sangue na boca, EU O PÁSSARO, aquele que com a escrita de seu bico mostra ao assassino o caminha na noite, EU a tempestade gelada” (1993:159). A forma performativa faz que o texto e sua linguagem possam mostrar como eles sabem mais do que a instância autoral, sem que isso permita ao leitor o reconhecimento de uma posição certa fora do processo. A estrutura do texto brinca com o desenlace enquanto momento final, sem atribuir a esse momento revelador o caráter de síntese estável.

A dinâmica subversiva com a forma dramática estabelecida ainda se manifesta na estrutura do texto. Encontramos cinco passos que podemos associar aos antigos “atos”, concretizando assim a colocação de Müller (1993:159) que o texto habitaria “numa estrutura dramática morta”¹⁷: 1. a paisagem sem as pessoas, somente os objetos e a natureza; 2. a entrada em cena de elementos animados: o pássaro, a mulher; o homem e sua descrição, 3 e 4. a interação entre mulher e homem, descrito sob duas perspectivas opostas, e 5. a síntese no reconhecimento do EU, última figura que entra em cena, que sua descrição não passa de uma auto-revelação. A posição autorial se mantém, mas simultaneamente perde na incapacidade de descrever adequadamente com a língua a imagem que lhe passa pela cabeça. A crise da descrição é a crise da língua e revela a crise da relação do autor com seu material. A ruptura com a forma dialogada nesta crise focaliza não só o eixo extra-ficcional, mas revela a precariedade da instância do autor que está inscrita em todos os textos, não no sentido biográfico, mas funcional. Hans-Thies Lehmann (in Stricker, 2007:181) comenta como este relevo performativo da voz do autor provocaria um ato ativo de leitura. O leitor não só acompanha o “drama” da descrição fracassada e da auto-revelação neste fracasso, mas enquanto espectador, ele se encontra na mesma situação. Diz Lehmann:

“O autor se torna seu próprio atador e diretor. O texto se apresenta permeado por teatralidade (ele próprio já é teatro). Neste contexto, Müller chama Descrição de Imagem “um modelo de jogo”¹⁸ que estaria disponível a todos que sabem ver e escrever”. Partindo do texto de Descrição de Imagem, pode-se ler a frase de tal modo que cada espectador age como alguém que descreve uma imagem, ou seja, como alguém que, segundo o modelo de monólogo que o texto de Müller representa, inventa ele mesmo seu texto nesta dissociação entre ver e escrever.”¹⁹

Estes exemplos indicam dois procedimentos principais dos quais o texto teatral lança mão para

17. Para isso também contribui a ausência de qualquer diálogo.

18. A proximidade com o modelo de ação de Brecht é óbvio, com todas as transformações auto-reflexivas que a pós-modernidade traz para este experimento.

19. “Der Autor wird sein eigener Darsteller und Regisseur. Als vom Theater durchdrungen präsentiert sich bereits der Text (er selbst ist schon Theater). Bildbeschreibung nennt Müller in diesem Zusammenhang ein Spielmodell, das allen zur Verfügung steht, die sehen und schreiben können. Man kann die Formulierung ausgehend vom Text der *Bildbeschreibung* so lesen, daß idealiter jeder Zuschauer sich als Betreiber eines Bildes bestätigt, also seinen Text nach dem Vorbild des Monologs, den Müllers Text darstellt, selbst erfindet in der Aufspaltung zwischen Sehen und Schreiben.” Por isso, me parece fundamentalmente errado aplicar a esta estética performativa um horizonte da estética de recepção e falar em uma escrita que pede que sejam preenchidas as lacunas de compreensão. Isso significaria exatamente matar o jogo de ação, substituir o ato de descrever uma imagem por uma imagem que não apresenta mais os rastros da descrição: transformar performatividade em representação.

evidenciar e problematizar (ou seja, para teatralizar) a produtividade performativa da língua, a força interpelativa desta, em relação à percepção e à consciência humana.

O primeiro procedimento é servir-se da materialidade do significante verbal: evidenciar ritmo, prosódia, musicalidade ou sonoridade do texto falado, elementos onomatopoeíticos, mas também a morfologia e a sintaxe enquanto aspectos desta materialidade, etc. Ou seja, trata-se de uma tentativa de focalizar criticamente os processos de significação no interior da língua, dissolver a certeza epistemológica da representação lingüística no jogo da materialidade da fala.

O segundo consiste em focalizar criticamente os processos de significação na mente do usuário; em realçar a construção desta certeza como efeito de uma pressão exercida por determinado contexto sócio-histórico; em posicionar o texto falado numa fronteira constituída pelo uso ou pela citação desviante de processos sociais de significação. Este posicionamento pode afetar a micro-estrutura da morfologia, da gramática ou a macro-estrutura do texto e das regras que formam o discurso. Muitas vezes encontramos a combinação de ambos os procedimentos no mesmo texto. Na medida em que o texto inscreve o próprio enunciador na sua estrutura, abre-se para o leitor a lacuna entre vivenciar e codificar verbalmente, entre o fato de ver-se preso pelo uso necessário de falas já dominadas e o impulso de lutar contra esta prisão para criar a partir do mesmo material um espaço de abertura, ou como diz Heiner Müller, de encontrar “o vão no escoamento, o outro no retorno do mesmo, o gaguejar no texto sem fala, o buraco na eternidade, o ERRO talvez redentor” (1993:158). Mas para encontrar este vão, este buraco, este erro, é preciso mostrar os dispositivos que organizam o preenchimento destes espaços; que normalizam e petrificam o fluxo descontínuo e que anestesiam a mente humana contra sua capacidade de desorganizar a organização, de realizar as transformações através do fluxo descontínuo das coisas. A textualidade performativa busca utopias concretas, possibilidades de transformação concretas, e não idéias abstratas. Ela constrói essa ambigüidade num contexto histórico concreto, e mais do que isso, confronta a performatividade social no meio lingüístico com sua própria performatividade textual, iniciando assim simultaneamente duas frentes de combate: uma é intra-textual, no sentido de o texto abranger criticamente na sua forma verbal os conflitos sociais. O desvio de uma sintaxe ou uma morfologia é o “erro” verbal que mostra que é possível usar a língua segundo interesses que não sejam os daqueles que pregam as regras; isso leva a segunda frente de combate, a frente extra-textual, no sentido de o texto criar na sua performatividade uma experiência de recepção no leitor que evidencie e mine a performatividade verbal do poder social hegemônico, provocando outras performatividades pessoais por parte dos sujeitos-leitores.

Do ponto de vista da forma, cabe frisar que a dominância da performatividade no interior do texto escrito quase automaticamente desloca a comunicação primordial do eixo intra-ficcional, entre figuras ficcionais, para o eixo extra-ficcional, entre figuras cênicas e o público. Isto acontece independentemente de o texto ser monólogo, solilóquio, ou consistuindo de várias figuras e vozes, pois a teatralização da meta-textualidade destaca o jogo performativo do texto como centro de significação para os leitores/espectadores. O texto enquanto um todo fala de si, de sua linguagem. A teatralização da língua implica uma auto-reflexividade do texto que o leitor/espectador deve acompanhar; pois é ela que revela as estruturas e forças formadoras da interpelação específica que o texto sugere. É através desta mudança de foco comunicacional que o texto escrito realiza uma característica fundamental da performance cênica: não mais criar em primeiro lugar um mundo ficcional, mas criar experiências sensoriais e corporais que constituem para o receptor um mundo real, uma realidade empírica.²⁰

Percebemos também nestes textos um entrelaçamento entre dimensões performativas e representacionais, produtivas e citacionais. Juntos, estes dois procedimentos conseguem realçar criticamente a relação de sujeitos-falantes com a própria língua enquanto relação sempre ambígua. Pode-

mos perceber nos traços formais dos dois exemplos que se trata de uma relação tanto interpelante quanto instigante e produtiva por parte da língua. Por parte do usuário humano, trata-se de uma relação tanto de obediência quanto de produtividade transformadora e talvez até subversiva em relação aos dispositivos lingüísticos socialmente hegemônicos.

Na sua ruptura com as capacidades descritivas de um sujeito constitucional, a forma textual performativa é a exemplificação e problematização desta experiência pós-moderna. Nas palavras do escritor e dramaturgo colombiano, Víctor Viviescas (2004:50): “La dramaturgia contemporánea describe una parábola de progresiva disolución del contenido imitativo-figurativo de la representación entendida como mimesis. También del contenido crítico de la representación entendida como crítica que se orienta a la razón. La dramaturgia posmoderna acoge mejor una dimensión de la creación entendida como simulación. La obra posmoderna se postula no como imitación, ni como comentario elucidador y crítico de la realidad, sino como su simulacro.” Neste simulacro, o autor ou artista fala a partir de uma posição no interior da realidade que é seu tema. As possibilidades de crítica se resumem à configuração do impacto desta realidade verbal sobre o sujeito.

Vemos nestes procedimentos, portanto, uma tentativa de adequar as dimensões críticas do texto teatral a uma nova situação histórica na qual a reflexão humana se encontra e a um problema na dominação social que antes não foi percebido ou valorizado: o insight que nenhum sujeito, individual ou coletivo, pode reivindicar uma posição fundadora para o discurso e sua verdade. Em relação à configuração específica que a textualidade performativa, seja ela escrita ou encenada, bem como a performance analysis conferem ao seu campo de estudos, o das relações humanas, percebemos que não é o suficiente dizer que se fala sempre de um lugar específico. Para captar a especificidade do lugar, é preciso abrigar na própria forma estética um reconhecimento de que este lugar específico não se origina da vontade de um indivíduo, mas é configurado por forças transindividuais nas quais este indivíduo aparece e intervém. Por isso, o problema fundamental para esta estética não é mais o da ideologia, do pensamento certo ou falso, mas o do impacto, da interpelação, da suscitação e do direcionamento do desejo humano. Em outras palavras, o problema central é o funcionamento do poder. Trata-se não simplesmente do problema do poder enquanto processo de repressão e exclusão, mas também do poder enquanto fonte imponente de desejo e vontade. É neste sentido que a performatividade textual se posiciona criticamente dentro do contexto pós-moderno, enquanto parte e simulacro da pós-modernidade. Ela busca evidenciar, em primeiro lugar, os funcionamentos de diferentes mecanismos de poder no âmbito da língua e da situação teatral, para poder mostrar e discutir os impactos destes mecanismos sobre o sujeito, sobre o ser humano enquanto um ser vivente sujeito a tais mecanismos, e não sujeito deles.

Com esta proposta filosófica inscrita na sua estética, a performatividade textual se posiciona efetivamente além da forma dramática que precisa de um sujeito autônomo que age sob a convicção de ser um sujeito constituinte de sua história. Na forma dramática, a existência de dois sujeitos deste tipo, com propostas diferentes para a história, produz o conflito dramático. Mas para onde migra o conflito se não há mais “sujeitos constituintes”? Ele migra para a linguagem, enquanto arena simbólica do conflito entre discurso e sujeito, na qual se apresenta a tensão entre o sujeito enquanto motor da fala e enquanto um ser sujeito ou submetido ao discurso. Ao colocar este conflito em ação, a dramaturgia performativa traça menos possibilidades de transformação desta relação do que a necessidade de uma discussão acerca do discurso a ser seguido. Ou seja, o ponto de fuga da questão estética é a questão de uma escolha ética

À Guisa de Conclusão

Vejamos nestes exemplos como a textualidade performativa usa, por um lado, a gramática e a sintaxe das falas habituais, e evidencia estes mecanismos ao introduzir um ruído formal tais como

rupturas sintáticas, repetições inusitadas de estruturas ou palavras, debilitação das regras sintáticas, ênfase nas qualidades sonoras do material lingüístico. Por outro lado, aplica nisso o que acabamos de chamar de uso desviante ou citação desviante dos padrões sociais. Por causa da sua estrutura de citação desviante, este procedimento assemelha os textos a um palimpsesto, ou uma sedimentação geológica, que apresenta nas diferentes formas de falar várias camadas que concretizam na sua forma e materialidade as forças sociais, libidinais e mentais da sua formação.²¹ Na sua estrutura bem como na sua leitura, o palimpsesto faz uma mediação entre o social e o individual, a imagem construída e o processo da sua construção. Ele coloca o que era antigamente o personagem dramático, inerentemente motivado através da sua vontade e de suas paixões, dentro desta zona de encontro não como sujeito da língua, mas como sujeito à língua e suas forças interpelantes. Neste sentido, leio Heiner Müller quando diz: “Não diria que eu me aproprio da língua. Paradoxalmente, trata-se do contrário de que a língua se apropria de mim. A minha capacidade é lhe ceder; muito menos do que dominá-la.” (in Birkenhauer, 2008:253). Ao ceder à língua, a figura teatral adapta sua expressão verbal a uma topografia dinâmica na qual as forças sociais e pessoais, ou libidinais, não só se entrelaçam, mas escapam do domínio autoral.

A língua nesta escrita teatral surge a partir de um desejo libidinal e uma situação social ou histórica, nos quais um Eu pode se reconhecer como alguém desde sempre envolvido ou circunscrito. Por mais que uma mão autorial organize o material lingüístico, o que de fato se faz perceptível nestes procedimentos é um enfraquecimento do eu autorial enquanto instância controladora de perspectivas. É o material que fala enquanto força dominante que se revela numa pletora de vozes. Na anonimidade da instância enunciativa encontramos a estrutura objetiva do poder social. Este simplesmente busca seus porta-vozes. É neste sentido que Heiner Müller fala da morte do autor na dramaturgia contemporânea. A performatividade textual necessariamente produz uma dramaturgia além do personagem tradicional. Este se transforma num portador de vozes, ou melhor, o próprio texto evidencia a co-existência de vozes enquanto expressões de forças formadoras do indivíduo; forças que necessariamente se iniciam num lugar além do indivíduo. A textualidade performativa não conhece o sujeito-constituente, mas o sujeito constituído que explora a partir desta condição suas possibilidades de ação.

É certamente correto qualificar esta estética de pós-moderna, dado que ela não mais conhece uma posição fixa fora do objeto descrito. Mas isso não significa que ela seja aleatória em sua descrição. Heiner Müller busca em Descrição de Imagem criar uma experiência de percepção e leitura que evidencia o impacto sobre o contemplador embutido na cena; um impacto causado pela impossibilidade de assumir uma posição fora do objeto descrito que se sobrepõe às qualidades representacionais (as quais o no comentário autoral final faz alusão). A dimensão do impacto de uma estrutura performativa com aspectos representacionais, mesmo em forma de memória de uma forma morta e em forma de lembrança apócrifa de uma história sado-masoquista milenar entre os sexos, desloca o problema central deste tipo de texto da representação do mundo e da ideologia inscrita nestas imagens para a performatividade da vida real, o impacto interpelativo que esta exerce. Mas onde há impacto interpelativo, há poder. É o jogo sedutor e produtivo da língua, que é o problema central da textualidade performativa, e não a descrição falsa, a imagem ideológica.

No contexto textual da dramaturgia não-dramática, então, podemos dizer que a relação entre falar e agir se inverte. Falar não é mais agir no sentido pragmático e revelar uma vontade autônoma, senão agir é falar. Mas falar, num contexto performativo, não é um falar denotativo, um falar “sobre”. Um agir que é falar implica fazer através dos meios lingüísticos com que a língua se revele nas suas dimensões criativas e interpelantes sobre seus usuários. Como mostrou o texto de Hei-

ner Müller, a escrita performativa revela no movimento da sua materialidade a dinâmica semântica da língua.²²

O texto performativo, portanto, instala um campo de forças conflitivas. Este campo é construído não entre personagens através de uma narrativa agonal e dialogada, mas no interior da língua através da dominância de qualidades materiais e sensoriais do significante sobre o significado — isso instala a lacuna entre vivenciar e descrever —, e através daquilo que chamei de citação desviante e palimpsesto, o jogo crítico com heranças culturais temáticas e as máscaras verbais associadas a ela. Isso estabelece uma lacuna entre a língua herdada vinculada a um tipo de vivência e uma língua em constante devir que ofereça aos participantes do encontro estético uma experiência de liberação, a experiência da possibilidade de uma vida mais livre do peso do discurso, por solapar o peso do discurso e, neste sentido, de lhe resistir.

A co-existência destas duas estratégias leva a língua a um estado limítrofe, entre uma frísada materialidade da fala (sonoridade, ritmo, prosódia) e um significado que se mantém relativamente vago, atmosférico, sensorial,²³ mas proposital. Também podemos dizer que elas posicionam o texto entre auto-referencialidade e intertextualidade: por um lado, o texto pode encenar procedimentos verbais (de desconstrução sintática e morfológica principalmente) que revelam a artificialidade da língua tida tão facilmente como natural, e por outro lado, pode evocar estados de consciência associados a contextos que não aparecem de modo mimético, mas de modo performativo, enquanto gesto impactante.

Podemos pensar na performatividade da escrita teatral, ao criar esta lacuna entre escrever e vivenciar, entre língua padronizada e língua em devir, como o modo de práxis do qual os escritores podem lançar mão para dar voz a sua inquietude dentro da hegemonia paralisante do jogo discursivo da pós-modernidade. Deste modo, a textualidade performativa da dramaturgia contemporânea busca contribuir para um projeto de posicionamento acerca da história que possa ser chamado de pós-moderno, mas não de acrítico aos mecanismos do poder presentes nesta e no seu material lingüístico.

21. Este palimpsesto é ativado tanto pelas camadas aplicadas pelo autor quanto pela habilidade do leitor de perceber as relações.

22. Nisso há um claro paralelo com o uso do corpo na cena pós-dramática. Este corpo aparece, antes, na sua materialidade enquanto significante, e não submetido a um significado representacional.

23. Fischer-Lichte aponta o fato de que os dados atmosféricos e sensoriais produzem significados que não podem ser identificados com os significados racionais e verbais, mas com estados de consciência e percepção. (2004:247)

Referências

BIRKENHAUER, Theresa. “*Die zeit des textes im theater*”. In: TIGGES, Stefan (ed). Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Bielefeld:Transcript, 2008

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e Modernidade: a forma das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980

DERRIDA, Jaques. “*O teatro da crueldade e o fechamento da representação*”. In: Derrida, Jaques.A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva. 2005.

FERAL, Josette. “*Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*”. In: Sala Preta, No.8, 2008. p. 197-210

_____. “*Performance e performatividade: o que são os performance studies?*” in: Mostaço, Edécio, et. al. Sobre PerformAtividade. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009. pp. 49-86.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Ästhetik des performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.

_____. “*Transformações*”. Trad. Stephan Baumgärtel. Urdimento. PPGT/UDESC, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

Goetz, Rainald. Krieg. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1986.

_____. Festung. Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993a.

_____. „Katarakt“ in: Festung. Stücke. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993a.

_____. Kronos. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1993b

_____. Jeff Koons. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1998.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naïfy, 2007.

MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

NOVARINA, Valére. *O animal do tempo*. RJ:7Letras, 2009.

PAVIS, Patrice. “*Pós-moderno (teatro)*” in: Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2003.

POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische theatertext*. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer, 1997.

SZONDI, Peter. *O teatro moderno*. São Paulo: Cosac & Naïfy, 2001.

Um Fim para Finais:
Fim de Partida, de Samuel Beckett

An End to Endings:
Samuel Beckett's End Game(s)

S. E. GONTARSKI *

Resumo

Resumo: Muitas vezes ignorada pela ênfase nas profundezas abissais das obras de Samuel Beckett eis a sua direta simplicidade, tantas vezes indicada pela inesperada franqueza dos títulos dos textos. *Esperando Godot*, acima de tudo, é uma peça sobre a espera, que é uma das mais recorrentes atividades de nossa vida social. Já *Fim de Partida*, talvez a obra mais emblemática da Europa do pós Segunda Grande Guerra – como o poema *The Waste Land*, de T.S. Eliott, o foi para o pós primeira Grande Guerra – é enfim a respeito de fins, ou sobre quão elusivos são os fins. A ação cessa mais que finda, pois tudo pode começar de novo no dia seguinte, como o teatro mesmo. Um fator complicador de *Fim de Partida* é que não é que a peça não tenha fim, e sim que haja tantos, ou que tenha somente fins.

Palavras-chave: Samuel Beckett, Fim de Partida, Esperando Godot, Fim, Teatro, performance, duplicidade, Eco, João I:I, Genesis, Henri Bergson, Zenão, A tempestade, Baudelaire.

Abstract

Often overlooked among the profound depths of Samuel Beckett's work is its concomitant direct simplicity, often signaled by the unexpected bluntness of Beckett's titles. *Waiting for Godot* is, after all, a play about waiting, which may be the most common social activity of our lives. *Endgame*, perhaps the emblematic work of post-World War II Europe, as T. S. Eliot's poem *The Waste Land* was its post-World War I emblem, is finally about endings, or the elusiveness of finality. The action stops rather than ends, since it may all begin again on the next day, like theatre itself. One complication in this *Endgame*, then, is not that the play is without ending, but that it has too many, or that it has only endings.

Keywords: Samuel Beckett, *Endgame*, *Waiting for Godot*, ending, theatre, performance, doubling, echo, John I:I, Genesis, Henri Bergson, Zeno, *The Tempest*, Baudelaire.

* Professor na Florida State University. É uma das maiores autoridades mundiais em Samuel Beckett. Entre seus livros: *The Intent of Undoing in Samel Beckett's Dramatic Texts* (Indiana University Press, 1985); *The Grove Companion to Samule Beckett: a Reader's Guide do his works, life, and Thoughts*(Grove, 2004. com C.J.Ackerley). Ainda, é conferencista internacional e diretor teatral. Link para informações e textos: www.english.fsu.edu/faculty/sgontarski.htm.

If happiness or if, in some sense or other, a
reaching out for new happiness is what holds
the living onto life and pushes them forward
into life, then perhaps no philosopher has more
justification than the cynic.

(Friedrich Nietzsche, "On the Use and Abuse of
History for Life" [1873])

"No, there are no accidents in Endgame, it is all
built on analogies and repetitions."

(Beckett in Berlin)

Those of us who spend much of our professional lives exploring the profound depths of Samuel Beckett's work need on occasion to remind ourselves of its direct simplicity, often signaled by the unexpected bluntness of Beckett's titles. *Waiting for Godot* is, after all, a play about waiting, which may be the most common social activity of our lives. It is an image of life "on hold," as it were, where indeed we spend most of our lives. The French title of the play, *En attendant Godot*, accents the burden of waiting in its title more directly than does the English. The title might well have been rendered into English as *While Waiting for Godot*, but Beckett omitted the adverb from his English translation and the Italian translator followed suit with *Aspettando Godot*. The emphasis on time in the French title, "while," may have resonated more with those members of the French audience who may remember a popular brand of chewing gum sold through Métro vending machines for many years with the slogan, "En attendant...," "While waiting..." The two-word teaser focuses attention on the inaction of waiting — in this case for a train at least — and hints at some remedy to the implied boredom of nothing happening. But if one were on "A country road" and not in a Métro station, as the text tells us Vladimir and Estragon are, one might well wait forever for that train, with no chewing gum to break the boredom and help time pass. What then to do while waiting on that road, and, of course, therein lies much of Beckett's innovation, turning the most ordinary of human activities into the extraordinary, turning life's simplest action on its head—inaction as the action of our lives. And so the waiting for Godot is not *prelude* to some major event or action; it is that event or action itself.

And so the most valid way to talk about *Waiting for Godot* might be not to; the perfect lecture might be the one where the lecturer stands silently before an audience for—say—an hour. That audience would then grow conscious of its own *waiting*—for something to happen, for something to relieve the silence, the boredom, the emptiness of the present condition. After a while its members might begin to look for ways to fill time, to amuse itself. Individuals might begin to read, talk, doodle, play little games, but basically the spectators would wait. Audiences generally enters theaters, lecture halls, classrooms, bookstores with expectations, preconceptions about the rituals and even the contents of plays, lectures, books; that is, we've all internalized cultural codes and conventions which shape our expectations, and an hour's silence rather an hour's worth of random background noises, since even John Cage's pioneering composition, 4' 33", during which a musician sits before a piano for *precisely* that length of time playing *nothing*, is not full of silence (and the phrase "full of silence" strikes at the heart of the paradox). The audience coughs, shifts about in its seats, gets up and walks out, often noisily an hour's worth of non lecture or anti lecture would certainly disrupt expectations. Or one might begin the lecture, then leave the room for a bit, to go to the toilet, say, as Vladimir does in the play; that too would upset expectations and

certainly cause some tittering. Perhaps the most profound lectures on or performances of *Waiting for Godot* are those that never take place.

The most significant production of *Waiting for Godot* may not have been Herbert Blau's 1957 version with the San Francisco Actor's Workshop which played in San Quentin prison to an audience of condemned murderers, or even Samuel Beckett's own mounting of the play performed at the Schiller Theater in Berlin on March 8, 1975, but the production Jan Jonsson directed in Stockholm in April of 1986 with "five inmates of the country's top maximum security jail.... Four out of five, all drug offenders, absconded through an open dressing room window just before the first night at the City Theatre in Göteborg." For all we know that audience is still waiting.¹ Beckett may have anticipated Jonsson's performance (and Cage's 4'33") as early as his unpublished 1938 novel, *Dream of Fair to Middlin Women*, where the narrator suggests that "the best music... was the music that became inaudible after a few bars...."

The characters of *Endgame* are, quite simply, still waiting, if only for an end to waiting, as Hamm shouts "Let it end then... with a bang." If end does indeed come in this play, it does so not with a bang but a whimper; to borrow the climactic phrase from T. S. Eliot's poem, "The Hollow Men." Like its predecessor, the preoccupation of *Endgame* is bluntly announced in its title, which Beckett thought to hyphenate as *End-Game* until just before the American text went to press. Beckett's original title had been simply Hamm, like Murphy or Molloy, less a title than a marker, a place holder. But he decided to emphasize the game, or rather to place equal emphasis on "end" and "game."

The details of the play's action are surprisingly direct and simple. Set amid ruins that suggest the devastation of post-War Europe, Samuel Beckett's *Endgame* focuses on a day in the life of a disintegrating family at an apocalyptic time. They have taken refuge from the world in a shelter, which resembles a World War II fortification as much as the interior of a skull. Hamm is the nearly helpless, blind patriarch of this group, and a boy, Clov, who is something between servant and adopted son, attends him. Clov has been in Hamm's service since childhood and remembers little else of life. The narrative Hamm devises of a man who came crawling to him on his belly to solicit "bread for his brat" may indeed be Clov's story, but, like so much else in the play, the details have been lost to memory. In the midst of decline, Hamm struggles to retain some dignity to his life as he invokes the suffering of past tragic heroes. Hamm's oratory, however, set pieces which he repeats, revises, and rehearses daily, begins to sound like the utterings of a self-centered performer, a "ham" actor more than a noble tragic figure, his suffering always on display, performed, rehearsed misery. Hamm's parents, Nagg and Nell, are his "accursed progenitors." Legless now, they are relegated to dustbins from which they periodically emerge like apparitions, memories or dreams. Nell in particular evokes a lyrical past as she reminisces about an April holiday on Lake Como, where, "It was deep, deep. And you could see down to the bottom. So white. So clean." Nagg is brusquer, eager to repeat the music-hall story of the Tailor, which had so amused his spouse in the past that they overturned their little boat on Lake Como. But he is capable of tenderness and poignancy as well as he offers to share the remnants of a biscuit with his physically failing wife. The family has been plagued by personal tragedies that parallel the devastation outside the shelter: Nag and Nell "lost their shanks" in a bicycling accident in the Ardennes, and Hamm has apparently suffered a cerebral hemorrhage or aneurysm of some sort, evidence of which stains the handkerchief which veils his face at the opening of the play. As they wait for an end in this endless endgame, they, like Didi and Gogo of *Waiting for Godot*, need to fill the time, and so they tell stories and abuse each other. Beckett has said, after all, that Hamm and Clov are Didi and Gogo at a later stage in their lives. In this shelter perched on the border of land and sea, this refuge against a devastated world, a couple, rather two couples, wait for the end and live out lives dominated by rituals and repetitions, a sort of play.

1. "Audience Wait and Wait for Prison Godots," *The Times* (31 April 1986).

Endgame may indeed be the emblematic work of post-World War II Europe, as T. S. Eliot's poem *The Waste Land* was its post – World War I emblem. The play is not, however, a depiction of unrelieved gloom. Amid images of devastation and dysfunction, the dialogue sparkles with verve, wit, and comedy. The tensions between Hamm and Clov, which Beckett described as the heart of the play, supply a physical energy reminiscent of silent film comedies. Clov is constantly trying to withdraw to the security and peace of his kitchen, while Hamm detains him in his presence, at his call, pawn to this king in this chess match. On this day, however, Clov may make his break, strike out, as Hamm describes it, "beyond the hills? Eh? Perhaps it's still green?" But Clov may be as trapped in the refuge as Hamm, by habit as much as by necessity and dialogue. As he is poised to leave, he stalls mid departure. The play not so much ends as stops in a freeze frame, Hamm about to accept the end, Clov about to leave, each unable to complete action and gesture. Tomorrow, like the play itself, it may, it will, all begin again.

"Nothing is funnier than unhappiness" Nell reminds us before her demise, and the often cutting banter in *Endgame* is Beckett at his ironic and sardonic best. Little wonder that he called it the favorite of his plays. In its poignant depiction of human suffering, humanism in a post-humanist age, there's edginess to this play as it hovers between comedy and tragedy, and so the shelter takes on symbolic qualities perched as it is between land and sea as the characters themselves teeter between life and death. Written in the 1950s and premiered in 1957, it is, nonetheless, Beckett's play for the millenium.

The play thus begins (if begin is the right verb) with Clov's announcing an end to the game as almost a direct pronouncement to the audience (for, after all, whom else might Clov be addressing, since the rest of this happy family sleeps): "Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished," he tells us. It is a recitation from the play's opening words of what Hamm will summarize at the end, as if beginnings and endings have not so much been reversed as redoubled, the play ending where it began, with its ending. One complication in this *Endgame*, then, is not that the play has no ending, but that it has too many, or that it has only endings. Hamm may say: "It's the end, Clov, we've come to the end. I don't need you any more" (131), but he might say this at almost any point in the play. Moreover, he also tells us that "The end is in the beginning," that is, the end is already contained within the beginning, and knowing that, somehow, "you go on" (126). That sense of doubled endings may call to mind one of Beckett's favorite jokes: everything has an end — except, goes the punch line, the sausage. It has two.

It takes us some while into the play to realize such doubleness, the doubling or redoubling of endings; that is, Clov opens the play not only with its first ending, but with a plagiary as well, making his announcement in words not his own. At the very beginning of the play, the *Beginning to End*, as Beckett entitled a series of recorded readings by one of his favorite actors, Jack MacGowran, Clov is already an echo of innumerable other games, of countless previous performances, of speech he has heard with uncountable frequency — as we hear it as *if* for the first time. Like most actors, Clov, an actor playing an actor, is, like most actors, mouthing the words of another. If Hamm were awake, he would certainly realize that his carefully crafted diction has been appropriated, if the words were Hamm's to begin with, and that Clov may be rehearsing his future, on stage, before us, like an understudy anticipating his turn to sit on the throne and make such grandiose pronouncements — "preluding" Beckett called such performance in anticipation of performance in *The Unnamable*. The implication from the play's first words is thus of a possible succession, a turn from the steady decline of life catapulting toward its end, to a return to the end that is a beginning, some form of regeneration, if only in the recycling of words and images, as in all theatrical performance. Like all actors, Clov has almost no language of his own, is always being ventriloquized, is always already an echo.

From his opening announcement of an end, Clov might then offer some exposition, some detail of what exactly is finished: the morning ritual, the day itself (which has apparently just begun, if

days begin or end at all in this world without end, with the unveiling, though Hamm wants to be recovered, to get back to sleep, that is, to end the day, almost immediately once he's awake). But exposition suggests a middle, something that comes between a beginning and an end. With only end or ends, there is no place for a middle. What comes in the middle of this play, however, are perhaps more endings.

More apocalyptically, Clov announces (or repeats Hamm vision of) an end to their physical existence, to all human existence, to time itself? That would be the "bang" Hamm so desires since it would be a retrospective look at the whole of a life, if not the whole of a civilization, and so give it some meaning. And Clov might offer an explanation of daily life in the shelter, the "day after day" alluded to in the play, if he indeed had a language or voice of his own. But he does not, and such revelation is simply not written. Clov can only recite what is already written, of course, or at least given. The biblical injunction in John 1:1 that "In the beginning was the word" might be restated, with only a slight shift of emphasis, as "In the beginning was the word, there already." Instead of exposition then, Clov repeats additional stolen language, Hamm's metaphor of the grains and the heap, a philosophical paradox: "Grain upon grain, one by one, and one day, suddenly, there's a heap, a little heap, the impossible heap." The allusion is admittedly arcane; nonetheless, it provides much of the underpinning to this play. The mantra that Clov has absorbed and now reiterates is the paradox of the part and the whole, that is, that the part is already the whole, or that the whole has nothing to add to the smallest part, the single grain already the heap, the single instant of experience already the whole of a life. As philosopher Henri Bergson put it in *Matter and Memory*, in his discussion of perception and movement, "It is . . . the performance of movements which follow in the movements which precede, a performance whereby the part virtually contains the whole, as when each note of a tune learnt by heart seems to lean over the next to watch its execution" (*Matter and Memory* 94). Hamm puts it thus: "Moments for nothing, now as always, time was never and time is over." Clov's repetition of the metaphor (Hamm's or the Eleatic philosopher Zeno's or whomever Zeno is echoing) renders the issue of time in terms of wholeness, as a heap of grain: at what point does one separate grain added to other separate grains add up to a discrete singularity that we might call a heap? At whatever point we agree on heapness, its definition relies on the one, single grain, the last grain added, so that the whole of heapness is already present in the part, the individual grain, the first of the series. Subsequent grains add nothing to that notion of heapness, except perhaps to extend it, to enlarge it, but mostly to repeat it. In the literary echo of the paradox, we are left to ponder the paradox of the literary fragments: at what point do separate fragments, without clear end, perhaps, added to other fragment, also without end, add up to what we might call a work of art, a play, perhaps, or in Hamm's case a life chronicle, that is, at what point is Hamm's story complete, finished, ended? At what point does it, like his life, achieve a wholeness, a totality, its heapness. The easy answer is never, but the whole is already contained in the smallest fragment. Hamm himself states the paradox in terms of ontology--at what point do separate moments of existence, piling toward a heap, add up to a life. "All life long you wait for that to mount up to a life" (70), he muses. That conception of not just the metonymy or synecdoche, the part, some part, representing the whole but, more radically, the part as coeval with the whole, the moment as the whole of a life, informs much of Beckett's art of the fragment, an art of incompleteness, an art for which endings are superfluous since they already exist in the instant of beginning. Hamm's repetition of the paradox at the end of the play, then, underscores the fact that Clov's opening is already Hamm speaking, as if already from the dead, the frail, sickly Hamm already the whole of the play, beginning and end.

Later Clov snaps at Hamm's objection to his language with, "I use the words you taught me. If they don't mean anything any more, teach me others. Or let me be silent" (44). Here Clov is again an echo, this time of Caliban and his malediction to Prospero in *The Tempest*: "You taught me language; and my profit on't / Is, I know how to curse: The red plague rid you / For learning me

your language!" (l.ii.365-67). Being always already an echo, Clov apparently is without substance, has no being of his own because he has no memory except that written in by Hamm; that is, Clov has what memory Hamm has supplied for him in his forgetting. Clov's history and so his memory are simply Hamm's afterthought. If they happen to agree on memory at all, it is, as Malone tells us in *Malone Dies*, an "agreement [that] only comes a little later, with the forgetting (Malone Dies 217).

With the final themes already established at the opening (one hesitates to say beginning), with the dumb show, the twin, almost symmetrical opening monologues, and the sequence of five unveilings, the play moves into its dramatic conflict, the tempo of which Beckett, as director of his own play, described to his actors thus: "There must be maximum aggression between them from the first exchange of words onward. Their war is the nucleus of the play" (MacMillan and Fehsenfeld 205). One trope Beckett used to express that war is a hammer (Hamm) driving three nails: Clov (from the French *clou*), Nagg (from the German *Nagel*), and Nell (from the English nail). Asked directly by his German cast if *Endgame* is a play for a hammer and three nails, the circumspect Beckett would only respond, "If you like." Mother Pegg, whose light has died, as Hamm's is dying, might constitute a fourth beaten nail. Furthermore, in the symbolism of Beckett's art, hammers and nails almost always echo Christ's passion. Throughout the play, then, all the banging — including Hamm's tapping on the wall, Nagg's tapping on Nell's bin lid, Clov's tramping his booted feet — echo the theme of human suffering but ultimately of Christ's crucifixion, a death that itself was not a death, an ending that entailed a new beginning, at least for some believers. Another time Beckett explained the Hamm Clov relationship in terms of fire and embers or ashes, one character agitating the other, and from that stirring of embers flames flare afresh. Clov's goal throughout these conflicts is withdrawal, retreat: to his visions, to his kitchen at least, but on this day (which appears to be different from the others because the grains of millet may have reached a critical mass, the impossible heapness, or the seconds of human existence may have added up to a life, which is evident only at its ending, in retrospect, only at its finale, after the curtain falls) Clov's larger goal is, finally, escape, from Hamm to his kitchen at least. But Hamm stirs the embers, "outside of here it's death" (96), he tells his servant. Hamm's goal is thereby to detain, and thereby to retain his lackey in his place (in both senses of that term), and so, like the characters in *Waiting for Godot*, Hamm and Clov are "ti-ed" to this spot, and to each other, and, faced with the prospect of filling time, they abuse each other. As Beckett told the original Clov, Jean Martin, "You must realize that Hamm and Clov are Didi and Gogo at a later date, at the end of their lives [. . .]" (MacMillan and Fehsenfeld 163).

Hamm has another means of passing the time *en attendant*, his narrative. "It's time for my story" (115), he announces. In Beckett's direction it was clear that Hamm's chronicle too is already a repetition, the recovery or creation of memory, and so a set piece for performance with four distinct voices: "First Hamm carries on a monologue," Beckett told his German cast, "second, he speaks to the beggar he is imagining lying at his feet, third, he lends the latter his own voice, and he uses the fourth to recite the epic, linking text of his own story. Each voice corresponds to a distinct attitude" (MacMillan and Fehsenfeld, 205). This lending of his own voice is apparently his gift to Clov as well, and "His own story" is Hamm's struggle not to forget the memory to which all can agree. That is, Hamm struggles to create a world that is predictable. The atmospheric reports sprinkled amid his monologue are to be spoken, according to Beckett, as though they were "filler" while Hamm is inventing or remembering the next episode of his story (as in history), thinking about how to continue it. The meteorological statistics give the story its shape, suggest a formal, circular structure to the tale, 0 50 100, then back to 0, another end already evident in the beginning. The return to zero may foretell the play's potential end, and so perhaps the end of existence, of humanity, but at the same time, the return to zero suggests a loop, the possibility of a new cycle, zero the beginning of the number system, not an absence of number but the starting point of all numbers. Dramatically, the theme is developed with Clov's sighting, or his feigning sight

of, a small boy, who potentially can enter the shelter to replace Clov, who may replace Hamm, who may replace Nagg: something, in short, is taking its course. The sighting of the boy seems to be Clov's appropriation of what was heretofore Hamm's story. Clov has made earlier attempts to write or co-write the story (and so his history) by telling Hamm more of the boy in the story, "He would have climbed the trees" (122). But with the sighting of the boy, he seems to have taken charge of the narrative, and so of memory. He (Clov) now lends the latter (Hamm) his own voice, which may have been Hamm's to begin with. In the cycle that we call theater such a change may also suggest a cast replacement in performance, and it is a change for which Clov has been preparing, that is, rehearsing, from *his* opening monologue.

The performative nature of Hamm's chronicle is also evident in his need for an audience to witness his performance and so to validate his story (and thereby his existence as well), and it brings to the fore the theatrical metaphor for the entire play, the "game" or "games" in *Endgame*, which is, after all, play about a play. Hamm is always in need of an "other," an audience. Alone as a child, Hamm needed another, something akin to a Clov-like factotum. Even as a child the apparently solitary and lonely Hamm needed a witness to his "babble, babble, words," and so had to turn "himself into children, two, three, so as to be together, and whisper together, in the dark" (126). Hamm thus creates an audience for himself. Beckett returned to the dialectical image of creativity in *That Time* (1976) where the protagonist of narrative A describes hiding as a child, "making up talk breaking up two or more talking to himself being together that way." The repetitions (the French term for rehearsals, after all) of dialogue and action suggest that the characters are caught in a play, in a mobius strip of narrative, in a chamber where there are only echoes. Clov threatens departure with the phrase: "What's there to keep me here?" Hamm answers, "The dialogue," then cues Clov to the next set exchange for which each has a part already written: "I've got on with my story" (121). Clov is needed more as a witness, a subject, an audience than as a domestic. Nagg and Nell, Hamm's "accursed progenitors" evidently, no longer function in life (hence their relegation to dustbins) except that on occasion they too are needed to witness Hamm's performances and so certify to his living — or to witness his dying. And Nagg's music hall story of the tailor, complete with multiple voices, needs Nell's audition and so parallels Hamm's need for an audience.

On this extraordinary day, in a world where nothing is left to change, where nothing can change — in essence — where everything seems to have run out, especially pain-killer (a palliative mentioned seventeen times in the play), something *has* changed, as Clov observed from, or even before, the raising of the curtain: Nell dies and a flea appears, one life simply — symmetrically — replacing another. The lowly flea then terrifies Hamm as he shouts: "But humanity might start from there all over again" (108). As terrified of ending as he is that a purported rat in the kitchen might nibble his flesh, Hamm has a corresponding fear, that of not ending, that is, of a cyclical, recurrent, monadic, repetitious existence. Critics have long noted the anti creation themes in *Endgame*; Hamm, an echo of Ham, the cursed son of Noah, fears that the whole cycle of humanity (and so suffering) might start anew from the flea, and so all this suffering — his own and humanity's — may have come to naught but a repetition, his suffering too a repetition and a rehearsal. And the setting, the shelter, takes on the qualities of Noah's ark, from which, according to Christian mythology at least, humanity was restarted, repeated, as if the antediluvian period were mere prelude or rehearsal.

Although Hamm fears an actual end, the greater fear is that what *appears* to be an end may signal only a new beginning. In the earlier, discarded, two act version of the play, a Clov like B reads directly an excerpt requested by the Hamm like A, from Genesis 8: 21-2 and 11: 14-19, the story of Noah, and Beckett apparently re-read those passages during the play's composition. Dissatisfied with the passage, A asks for another, and B reads from the generations. The emphasis on procreation excites A sexually, and he calls for one Sophie with whom he too might beget. But

when a barely disguised B appears as Sophie, eager for coitus, A demurs for fear of procreation. Although Beckett cut such overt material, it remains as a trace or afterimage in the flea scene, while Hamm's desire for sexual gratification remains implicit: "If I could sleep, I might make love" (100). The threat of cyclical existence is also suggested by the play's chess imagery since one outcome in the endgame is stalemate as well checkmate. And in the theater, of course, action resumes in almost exact repetition the following night. The final irony of the *play* (in both senses of that term) is that while Hamm has been resisting the end, he is finally coming to terms with finality, ready to say, "yes," to the nothingness, by the end of the play as he commences his own re-veiling with the stauncher. The gesture is belied, betrayed, by Clov's silent, unresponsive presence, his continued witness to Hamm's ending, a persistence that suggests at least one more turn of the wheel may remain. If Hamm comes finally to accept his end, which may validate if not exalt his suffering, he may be deceived yet again. Clov may have outplayed him in this "end game." Each moment is already a life, subsequent moments merely repetitions in a series; the whole show will (must) resume again at each moment. It is a series that cannot end despite Hamm's apparent resolve. Clov's presence thus thwarts Hamm's (and the play's) ending. It is Clov's best joke, one that itself must be validated by an audience.

Or is the joke on Clov? Early critics have observed that the set of *Endgame* suggests the inside of a human skull, the action thus a monodrama. What appear to be discrete characters may merely be aspects of a single consciousness: Hamm as reason, Clov his senses, and Nagg and Nell memories and dreams. As such, Clov could not simply walk away, as Hamm well knows, no matter how often he threatens to do so. The retreat from the physical word into the shelter echoes the solipsistic retreat (perhaps of an artist) into the recesses of the mind, only to find that it proves no retreat since consciousness, perception, and memory are themselves unreliable and conflicted rather than unitary and serene. If the mind offers asylum, it does so in the dual sense of Beckett's favorite paradox since the word suggests both haven and incarceration.

But I began this analysis with a discussion of the direct simplicity of this play, and have lead you instead into its complexities. But it is the complexity of the simple examined more closely than it has been heretofore. Moreover, despite the emphasis on the self-reflexive, the play's turning back on itself like an uroboros, the play devouring itself in the playing, many of Beckett's comments as a director have tended to return us to the play's more naturalistic qualities. What is surprising is that this paragon of avant-garde theater asked his actors in Berlin for a realistic presentation: "the play is to be acted as though there were a fourth wall where the footlights are," he told them. While, on occasion, Beckett would say, "Here it oughtn't to be played logically," more often he would provide direct logical motivation. For the line "Have you bled," he told Clov, "you see something in his face, that's why you're asking." Examining the parasite in his trousers provides Clov with the occasion for asking Hamm, "What about that pee?" Hamm's "Since it's calling you" should be choked out to trigger Clov's response about his voice, "Is your throat sore?" And Clov's opening speech is motivated by some barely perceptible change that he appears to perceive while inspecting the room. In his notebook, Beckett wrote: "C perplexed. All seemingly in order; yet a change."

When Beckett was directing *Endgame* with the San Quentin Drama Workshop in 1980, I watched the rehearsals for two weeks. It was not unusual for visitors to be invited to sit in for a day or so, and one of those visitors was the American author Larry Shainberg, who had just published a book called *Brain Surgeon: An Intimate Look at His World* (1979). He sent it to Beckett, and Beckett subsequently invited him to sit in on rehearsals of *Endgame* in London. During the break Beckett asked me to join him and Shainberg for lunch, which consisted of a glass of Guinness on a bench along the Thames River outside the Riverside Studios. It was clear that Beckett was fascinated with the intricate details of Shainberg's book, and had read it carefully as he asked Shainberg innumerable questions about the techniques and repercussions of brain surgery. Most of the discussion focused on the implications of cerebral hemorrhages and the recently

developed surgical technique of using a clip to seal the burst blood vessel. The surgical results were amazingly free of all side effects, except that each of the patients reported a continued sensation that something was dripping in their head. Shainberg was amazed that Beckett had intuited such a condition of aneurisms well before the current surgical technique was developed. For Shainberg, thus, much of *Endgame* was at least framed by neurological impairment and its resulting paralysis. For many of us then the play is at once simple and complex, realistic and self-referential, literal and symbolic, and that duality, that interplay of opposites is evident in Makoto Sato's staging. For one, he has turned the master-servant or father-son relationship on its head by casting a Clov older than his Hamm, so that in this cycle of performance they have almost switched roles. And Makoto-san has delayed Clov's final entrance until after Hamm's final monologue, lest Hamm's final words be upstaged. But Clov remains present in his absence, that presence symbolized by the open door. That sense of something present but invisible, that present absence, is evident in the lighting as a thin line of light accents the (stage) right wall and ceiling. It creates something like a mystical glow. Later the effects get more overt with cosmological lighting overlays that make explicit a sort of latent mysticism evident at the opening. From the opening aura of light to Clov's presence suggested by the open door, an intriguing, almost mystical, perhaps even Japanese mood pervades the closing moments of the drama, this in keeping with the spirit of Hamm's final monologue, where he transforms Baudelaire's poetic voice into, if not strict Haiku, certainly a poem in the spirit of Haiku: "You cried for night, it falls. Now cry in darkness."

Where finally this theatrical exploration of endings begins or ends, then, one cannot exactly say. But I do suspect that if we return tomorrow to this same place, at the same time, we may witness the game played yet again. And will the outcome be different tomorrow, or the day after, or the day after that? Will Clov have gone by tomorrow, or will he have replaced Hamm in the chair at the next showing? These are the questions the play, suspended in its irresolution, leaves us with. Will tomorrow be different? Well, we will just have to come back to see. What one might say is that Godot may indeed arrive at some point, perhaps on a third (or subsequent) day.

References

BECKETT, Samuel. *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, Ltd., 1986.

_____. *Malone Dies*. New York: Grove P, 1951 & 1956; rpt. in *Three Novels*, 177-288.

McMILLAN, Dougal; FEHSENFELD, Martha: eds. *Beckett in the Theater: The Author as Practical Playwright and Director*. New York: Riverrun P, 1988.

SHAINBERG, Lawrence; SURGEON, Brain: *An Intimate Look at His World*. Philadelphia: Lippincott, 1978; paperback Greenwich, CT: Fawcett Crest Books, 1980

**As peças curtas de Samuel Beckett:
Encenando Histórias em seus Limites Temporais**

**“Samuel Beckett’s Short Plays:
The Staging of Subtracted Histories”**

ANDREW V. McFEATERS *

Resumo

Este artigo explora como as peças curtas de Samuel Beckett desenvolvem uma progressiva estética da simultaneidade e de contração temporal. Enquanto *Krapp’s Last Tape* e *That Time* escavam e perturbam a memória por meio da nostalgia expositiva e arquivos como artifício, *What Where* e *Catastrophe* focam-se sobre tanto um circuito contínuo da presença quanto um futuro ainda não encenado.

Palavras-chave: Tempo, Memória, Simultaneidade, Teatro.

Abstract

“Samuel Beckett’s Short Plays: The Staging of Subtracted Histories” explores how Samuel Beckett’s short plays increasingly develop an aesthetics of simultaneity and contracted temporalities. While Krapp’s Last Tape and That Time excavate and complicate memory through the exposure of nostalgia and archive as artifice, What Where and Catastrophe focus on either a continuous circuit of presence or an as yet un-staged future.

Keywords: Time, Memory, Simultaneity, Theater.

In *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, James Knowlson recounts an aesthetic revelation experienced by Beckett in 1946, a revelation that “has often been related to the ‘vision’ that Krapp experiences in Krapp’s Last Tape” (318). While the entirety of the recorded Krapp’s artistic vision is never revealed by the Krapp the audience sees on stage, Beckett did reveal his own to Knowlson in an interview: “I realized that Joyce had gone as far as one could in the direction of knowing more, [being] in control of one’s material. He was always adding to it; you only have to look at his proofs to see that. I [realized] that my own way was in impoverishment, in lack of knowledge and in taking away, in subtracting rather than in adding” (319). While this shift in Beckett’s prose involves a refining process that ultimately abandons character, plot and setting for an unnamable voice incapable of undoing itself, his plays demonstrate a continuous process of refinement through also the subtraction of representations of place and past. One effect of this subtraction is that specific references to Ireland would largely disappear. While Joyce’s writing motions towards the macroscopic — moving from Dublin streets to world history — Beckett’s becomes increasingly microscopic, in the sense that history is whittled down to the scope of active memory. In fact, Beckett’s later short plays abandon the past in favor of an experience of time befitting postmodern experience. However, before any discussion of this development becomes practicable, it is

* Andrew V. McFeaters is a Visiting Instructor at Florida State University, having acquired a PhD in English at Florida State University. His currently is retooling his dissertation, *How the Irish Ended History: Postmodern Writings of James Joyce*, Flann O’Brien, and Samuel Beckett, into book form.

necessary to first look back at the ways in which two of Beckett's earlier plays represent and complicate memory and history.

Krapp's Late Tape and That Time seem cut from the same nostalgic fabric, each short play portraying an old man's ambivalence towards his past, engaging a compulsion to mark time, and leading to an ambiguous end. Though That Time was written in 1976, its tripartite narrative structure is evocative of Krapp's Last Tape, which, though first written in 1958, underwent numerous revisions during the years in which Beckett took a direct role in its productions.¹ While Krapp's Last Tape mentions Irish places like Connaught and Croghan, one of the narrative plains in That Time features a memory of a return to Ireland, from London, through Holyhead, and over the Irish sea to what was then called Kingstown: "Straight off the ferry and up with the nightbag to the high street neither right nor left not a curse for the old scenes the old names straight up the rise from the wharf to the high street and there not a wire to be seen only the old rails all rust" (418). However, he soon finds that the "Doric terminus of the Great Southern and Eastern [are] all closed down" (421). The nostalgic venture is met with frustration and disappointment and seems to highlight the impossibility of returning to the past. The rails, like the tracings of memory, have degraded over time. The narratives in That Time are marked by hesitation and repetition, expressing a strain and equivocation in their attempts to recall past moments. Krapp's Last Tape, on the other hand, attempts to cover up equivocation through supplements to memory, shown in Krapp's ledger and recording device. In contrast to these exercises in nostalgia-production, Beckett's Catastrophe (1982) and What Where (1983), the latter translated by Beckett from his Quoi ou (1982), are preoccupied either with an as yet un-staged future or an endlessly looping present. Nostalgia has no place in these plays, and place features no progressive time. Memory, or history, that which is rooted in names and places, has been contracted to the point that names and places are suffused by a language of generality — place without place, time without time.

In speaking of Krapp's compulsion to annually prepare, record, and listen to, autobiographical audio recordings, Everett C. Frost asks in "Audio Prosthetics and the Problems of a Radio Production of Samuel Beckett's Krapp's Last Tape," "Who would do such a thing? Forever fixing a (failed) past. Impossible now even for memory to alter, into an irrevocable cycle of eternal repetition that resembles nothing so much as Dante's Inferno — that cauldron of heat without light" (10). While the comparison between Dante's inferno and eternal repetition can be taken only so far — assuming Frost is referring to Nietzsche's eternal return--the temporal implications of Dante's Otherworlds beckon for further analysis. To better understand the ways in which memory is represented and complicated in Krapp's Last Tape and That Time, it is necessary to explore other models of memory. In Modernism, Ireland and the Erotics of Memory Nicholas Andrew Miller makes use of Dante's purgatory to exemplify the historical subject (in the psychological sense) in terms of its paradoxical split between temporal directions. For an analogy he discusses the moment in which Dante (the character) stands between purgatory and paradise, the river Lethe dividing the two planes with Dante still standing in purgatory. Dante stares across the river, whose waters wrought forgetfulness, and compares the vision of Beatrice to Proserpina, a literary allusion (41). Miller writes:

The pilgrim's seeing suggests, rather, that visual recognition is always an act of historical consciousness; present perception passes through the circuit of the past, accessing, in this case, a literary memory. The crucial point is that the perceptual "movement" of this act of remembering is only possible within the system of historical consciousness in which the pilgrim is situated, paradoxically, as staying. (41)

1. James Knowlson's *Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Krapp's Last Tape*, constructs a text based on revised productions between 1969 and 1977, several of which were directed by Beckett himself.

Dante does not move, but he looks forward. In order to look forward, he remembers the past. The gesture implies motion and stasis in one act. As Miller explains, "Historical consciousness is at once a moving beyond the static condition of the subject and a reinscription of its bounded state" (42). Prior to Frost's mention of Dante, he refers to Jacques Derrida's discussion of Sigmund Freud's mystic writing pad, which, like Krapp's recording device, gestures beyond the function of memory aid or supplement to elucidate the function of memory itself. A reader gleans that the mystic pad's major innovation resides in its ability to exhibit both permeability and resistance. Derrida writes in "Freud and the Scene of Writing" that the mystic pad is a "double system contained in a single differentiated apparatus [that allows for] a perpetually available innocence and an infinite reserve of traces" (223). This analogizes the ability of the mind to retain the integrity of perception--that part of the mind that senses without permanently recording what is sensed-- while maintaining also the potential for memory formation. To quote Freud:

The Mystic Pad is a slab of dark brown resin or wax with a paper edging; over the slab is laid a thin transparent sheet, the top end of which is firmly secured to the slab while its bottom end rests upon it without being fixed to it. This transparent sheet [...] consists of two layers which can be detached from each other except at their two ends. The upper layer is a transparent piece of celluloid; the lower layer is made of thin translucent waxed paper. (Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, XIX, 228-229)

Memory forms through a breaching of the psyche, represented by the ability of the wax to retain impressions, while perception, analogized by the celluloid, retains no impression, thus ensuring its continuation. While Miller's metaphor for the historical subject and Derrida's use of Freud's mystic pad, also metaphorical, explicate the specific moment of ontological experience — as one perceives, as one remembers — Beckett himself proffers a figuration that best illustrates the ontological, and aesthetic, workings of Krapp's Last Tape and That Time, and this figuration appears in an early piece of criticism he devoted to Finnegans Wake at Joyce's request. Beckett wrote the essay "Dante... Bruno. Vico... Joyce," as part of Our Exagmination Round his Fatification for Incamination of Work in Progress, published in 1929 (also published in transition 16-17). Not long after this, his critical monograph Proust, which devotes some discussion to the work of Henri Bergson, was published in 1931. Both concern themselves largely with representations of time. As if an early working of Beckett's That Time (1976), Proust almost incessantly repeats the word "Time" ("T" always capitalized) throughout its examination of Proust, exploring and complicating the ways in which memory is represented in Proust's work. "Dante . . . Bruno . Vico . . . Joyce," on the other hand, as befits the subject of its exegesis, figures time at the level of the macroscopic — historical, social, philosophical — exploring the ways in which Joyce's writing shows time as fluid, non-linear and non-eschatological. After demonstrating that Joyce's use of Bruno and Vico is grounded in aesthetic choices rather than faithful adaptations, he contrasts two different kinds of purgatories. Dante's purgatory is "conical and consequently implies culmination [while] Joyce's is spherical and excludes culmination" (21). In the former, "movement is unidirectional, and a step forward represents a net advance"; in the latter, "movement is non-directional — or multi-directional, and a step forward is, by definition, a step back" (22). In Krapp's Last Tape, the dynamic between the Krapp on stage (his utterances, noises, gestures and actions) and the Krapps to whom he listens through the recording device can lead to various effects — remonstrance, consolation, condescension, comradeship, spite, concord and discord. What complicate temporalities occupied by each Krapp are those moments when the voice of the past Krapp speaks through the present, silent Krapp in a manner suggestive of ventriloquism (an effect comparable to the interaction between Listener and the voices in That Time). As C.J. Ackerley and S.E. Gontarski say of Krapp's Last Tape, "The result is a palimpsest of personalities, a layering of character. By presenting them simultaneously [Beckett] depicted the inability of the self to perceive itself accurately" (Grove Companion to Samuel Beckett 303). This

simultaneity is partly produced by the “stepping forward” and “stepping back” of signified relations. Present and past Krapps are cross-determined in a looping effect. Furthermore, ontological linearity is undercut by discreet moments of silence wherein different Krapps surface at one plain. Added to the simultaneity of narratives, memory itself is put into question by the dubious intentions behind Krapp’s recordings, leaving the audience to ponder whether these recordings are primarily archival or whether they exemplify also Krapp’s occupation as a writer, as one who invents and crafts narratives. That Time presents similar difficulties. Scattered amid the three narrative threads that seem to recount past memories, various passages expose a disposition towards artifice: “just one of those things you kept making up to keep the void out just another one of those tales to keep the void from pouring in on top of you the shroud” (419); “alone in the same the same scenes making it up that way to keep it going” (422); “hard to believe you even you made it up that bit till the time came in the end” (423). In both Krapp’s Last Tape and That Time, the stage image, what the audience receives as the perceived present, is subsumed, along with the other narrative planes, within one temporal circle — or sphere, to employ Beckett’s term, which suggests a multidirectional dynamic. As such, the temporal divisions suggested by Miller’s historical subject and Derrida’s mystic pad are further complicated. While each of these articulates a hydraulics of ontology wherein the historical subject occupies a position of momentary narrative stasis coupled with a fluid potentiality for future movement, as in Miller’s case, or constructs a model of the psyche that maintains perceptive openness while enabling the recording of experience — which Derrida uses to elucidate arch-writing rather than just memory-formation or material writing-- the multi-directional and spherical figuration that Beckett attaches to Joyce’s *Finnegans Wake* becomes the template for narrativity, memory, and time evinced in so much of Beckett’s writing, the simultaneity of experiences being the radical result. Interestingly, Krapp’s Last Tape and That Time develop this result through the representation of archival systems. The past is shown in order to be emptied of its distance from the present.

Among the places enumerated in That Time’s narratives are the Portrait Gallery and the Library, each representing an archival function, though subtracting the macroscopic history for which Joyce is known. The Portrait Gallery involves an experience marked by obscurity. First, the portrait’s subject remains vague: “There before your eyes when they opened a vast oil black with age and dirt someone famous in his time some famous man or woman or even child such as a young prince or princess” (419). As he peers closer at the portrait, he sees an image reflected in the glass: “You peered trying to make it out gradually of all things a face appeared had you swivel on the slab to see who it was there at your elbow.” The experience is pivotal, and perhaps terrifying, leading to an acknowledgement of never again being the same person, which in turn leads him to interrogate identity itself: “Never the same but the same as what for God’s sake did you ever say I to yourself in your life come on now [eyes close] could you ever say I to yourself in your life turning-point that was a great word with you before they dried up altogether always having turning-points” (420). The turning-point, perhaps like a catastrophe, registers a change wherein one can never knowingly return to the previous condition. The archival function of the portrait gallery is undermined by the impossibility, not to recover the past, but to know whether one can recover the past — a state of doubt which itself determines the unrecoverable position of the past. The final sequence of That Time recounts an experience at the library: “Not a sound only the old breath and the leaves turning and the suddenly this dust this whole place suddenly full of dust [...] what was it it said come and gone was that it something like that come and gone” (424). The turning of the pages act as turning-points. Ultimately, this blockage to knowing the past in its original condition might suggest the necessity to move forward towards “culmination,” recalling Beckett’s exegesis on time in Dante’s purgatory, but this motion is undercut by the alternating patterns of narratives of That Time as they hover above Listener’s isolated face. The exact nature of the relationship between the narratives and Listener is obscured by the distance between Listener’s non-speaking face and his

voices. Similar to the portrait gallery and the library in That Time — both of which are ultimately exposed for their narrative artifice — the recording device and ledger expose the dubious veracity of Krapp’s personal archives. Steven Connor writes in *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text* that

Krapp’s Last Tape demonstrates how little is kept in such a ‘faithful’ recording. For Krapp to listen to the tape of himself as a man of thirty-nine is to reveal clearly his ironic non-coincidence with himself. Where the younger Krapp can talk brashly about his mother’s ‘viduity,’ the older Krapp no longer remembers what the word means, just as he cannot remember the details set down in the ledger about the ‘black ball’ or the ‘memorable equinox’ (128).

Connor’s use of non-coincidence here, meaning absence of agreement, masks the ways in which recollection is complicated in the play; for, were Krapp to recall some context for these entries, the recollections would not be the same as the initial experiences themselves. Fidelity is a feeling rather than duplication. In fact, the dramatic irony of Krapp’s Last Tape and That Time is that Krapp and Listener’s personal investments in recall and archive, which are continuously reinforced through repetition, effect a dramatic aesthetics that collapses the distance between times. This produces a simultaneity of times evocative of Henri Bergson’s ideas on memory, which provide a critical foundation in Beckett’s Proust, as Proust himself was influenced by Bergson.

One last temporal crux of Krapp’s Last Tape warrants discussion. James Knowlson remarks that “Beckett’s involvement with Krapp’s Last Tape was greater than with any other of his plays” (*Theatrical Notebooks of Samuel Beckett: Krapp’s Late Tape* xxvii). Through its many performances, the play represents a transitional period in Beckett’s career as a playwright and director. Following at the footsteps of Beckett’s highly successful longer plays, *En attendant Godot* (premiered in 1953) and *Fin de partie* (premiered in 1957), Krapp’s Last Tape (premiered in 1958) acted as a test subject for his future plays. While several changes had been made in the opening stage notes — Krapp’s purple nose, the envelope upon which he jotted recording notes, and his clumsy keys are omitted, to name just a few alterations — the opening stage note remains the same for all of the productions. The stage notes begin: “A late evening in the future” (3). The next unaltered line reads, “KRAPP’s den.” These two elementary notes draw attention to an obvious difference: while the latter can be presented on stage, the former cannot. Nothing in the play communicates to an audience that the action of the play occurs in a future moment. (In fact, even in Frost’s theoretical radio production of the play, the impetus behind his article, the phrase “A late evening in the future” never makes it into his constructed narrator’s interjections.) Why then did Beckett write, and retain in future notes, a stage direction that has no practicable application? Were such a direction communicable to the audience, the implication would be that the audience would be watching Krapp from some point in his past—whether it be from the timeline represented by the played reel, made by Krapp at age 39, or from the recording to which that Krapp himself had listened, made by Krapp in his 20s, or from any other conceivable time predating the action of the play. Such indeterminacy suggests a kind of infinite regress. It also reflects either timelessness or a fluidity of time much like that represented in Krapp’s ritual of preparing, performing, archiving, and witnessing recordings. The play concludes with an image of Krapp “motionless staring before him” while listening to the last few words of the recording. His response, if it can be called such, is a result of his replaying the account of his romantic experience with a woman on a punt in a lake: “We lay there without moving. But under us all moved, and moved us, gently, up and down, and from side to side” (10). While the Krapp in the recording states (perhaps unconvincingly) that he “wouldn’t want [these years] back,” the image of Krapp on stage certainly suggests otherwise, particularly after his having visited this part of the recording three distinct times. The contrast between the motionless image of Krapp and the account of the boat drifting in several directions situates the audience

between stasis and flux, stepping back and forward as it unknowingly perceives the future; but to register the collapse of temporal and narrative series merely in a future moment is to fail to realize that this future, like the present, already resides in the past, a condition best exemplified by Henri Bergson, who writes in *Matter and Memory* that in “truth, every perception is already memory. Practically, we perceive only the past, the pure present being the invisible progress gnawing into the future” (150). We are always already in the past, the present moment merely the most contracted version of the past. As Bergson explains, “It is in this illuminated part of our history that we remain seated.” Though Krapp’s *Last Tape* does not directly communicate the past placement of the audience—in relation to Krapp’s future time—the audience is inscribed within the simultaneity of temporal threads—and this fact, perhaps, is what makes Krapp’s purgatory all the more purgatorial, for he himself is not aware of this fact. In Bergsonism Gilles Deleuze outlines Bergson’s simultaneity: “The idea of contemporaneity of the present and the past has one final consequence: Not only does the past coexist with the present that has been, but, as it preserves itself in itself (while the present passes), it is the whole, integral past; it is all our past, which coexists with each present” (59).

Another way to conceive of these plays is through how they represent a split between two kinds of memory: short-term and long-term. Deleuze and Félix Guattari write that “The difference between them is not simply quantitative: short-term memory is of the rhizome or diagram type, and long-term memory is arborescent and centralized (imprint, engram, tracing, or photograph)” (*A Thousand Plateaus* 16). The representations of archives in Beckett’s plays—the ledger, the recording device, the portrait gallery, and the library — stand in for long-term memory, while the unfurling of speech and action on stage act as short-term memory. While the moment of writing exemplifies short-term memory, long-term memory, exemplified through “family, race, society or civilization” operates through “traces and translates, [and] what it translates continues to act in it, from a distance, off beat, in an ‘untimely’ way, not instantaneously.” Paradoxically, as Krapp’s *Last Tape* and *That Time* expose this difference between these kinds of memories, thus splitting what is normally blended in consciousness, they create a simultaneity between these memory plains. Beckett’s later short plays, however, produce an aesthetics of simultaneity that subtracts this process. The representation of long-term memory is abandoned in favor of a more contracted sense of time.

Both Krapp’s *Last Tape* and *That Time* problematize memory and history by blurring the lines between nostalgic excavation and imaginative creation. What is interesting to note, though perhaps this is part and parcel of nostalgic content, is the reference to specific locality—Connaught and Kingstown, for example. Nostalgia, after all, appeals to milieu, even if the object of that nostalgia could be disingenuous. Conversely, Beckett’s later plays, *What Where* and *Catastrophe*, seem to present narratives without a past, further developing Beckett’s aesthetics of subtraction. *What Where*, originally a stage play but soon thereafter adapted for television productions, is another play that hinges on temporal contradiction. It is “Without journey” and yet “time passes” (414). The serial repetitions of interrogation, submission and off-stage torture of homogenous characters, BAM, BEM, BIM and BOM are provided without context, driven without knowable motive and lead to no result — providing that a plot need lead to resolution. Despite the alternation of interrogators and interrogated subjects, comprising all characters but BAM, who determines the roles played by BEM, BIM, and BOM, the only non-repeating variable in the play is the change in seasons, beginning with the spring and concluding with the winter. The seasonal changes, which are pronounced by BAM and not represented in any other way, act as an empty structure whose only function is to maintain the cycle of torture. Taking S.E. Gontarski’s 1992 video production of *What Where*² (from the video

Peephole Art: Beckett for Television) to exemplify a performance of the play, one is immediately struck by the homogeneity of the characters amid the “Back ground unbroken” (409). The stage directions continue: “Players as alike as possible. Only oval faces. Hair, etc. eliminated by make-up and invisible black material.” The one distinction between the performers is shown in BAM, whose face is in fact a “mirror reflection [...], slightly distorted, faintly lit, enough to distinguish closed eyes and lips in speech. [Four to five] times the size of [the other player’s faces.” His face appears left of the other players, slightly removed from their shared space. The utterances of all the players exhibit a haunting yet staccato tone free of pathos, perhaps what one would expect to hear from the disembodied and deceased. The effects of these visual and aural qualities reflect the content of the play, marked by starkness and repetition. Beyond the disturbing dialogue, which hinges on torture without context, the theatric effect of the play is marked by an endless present without hope of change. Were it clear that the interrogation and torture had a purpose and could lead to a result, the cycle could be broken, but no such resolution takes place. Such is the condition of terror in *What Where*. In *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Jean-François Lyotard discusses the enforcement of terror on language-games, thereby negating various legitimization narratives based on criteria of truth vs. falsity, justice vs. injustice, and efficiency vs. inefficiency (46). For Lyotard terror of force persists “outside the realm of language games, because the efficacy of such force is based entirely on the threat to eliminate the opposing player, not on making a better ‘move’” (46). In Lyotard’s language-games, when one player forces his will through intimidation upon another player, with the result that that player is silenced and stripped of agency, is a failed language-game. A game without purpose or end persists in a changeless present. In *Simulacra and Simulation*, Baudrillard writes in reference to his own description of a self-perpetuating system of terror that the staging of history “comes to be annihilated on the television screen. We are in the era of events without consequences” (164). Consequences follow within a chain of causality, which follows from a linear sensibility of time grounded in history, but once linearity and historicity are dissolved, no consequences exist. The final lines of *What Where* are: “Good./ I am alone./ In the present as were I still./ It is winter./ Without journey./ Time passes./ That is all./ Make sense who may./ I switch off” (414). Sense, or meaning, cannot be had. In this case, in contrast to the metaphor of historical subjectivity developed by Miller, in which the future is recognized by reference to the past, meaning, as determined through teleological narrative, disappears. (By “meaning, I refer to the order of signs that grounds itself in origins, as opposed to the experience of the hyperreal of which Baudrillard speaks, wherein simulacra become untethered from notions of origin and copy.) The passing of time without journey, which is a contracted past stripped of nostalgia and milieu—without reference to Ireland or any other place—best captures Baudrillard’s “era of events without consequences.” In fact, the audience has no reason not to think that the cycle of torture and false interrogation won’t continue ad infinitum. The role of the questions is to perpetuate the system rather than uncover meanings.

While *What Where* seems to contract the repetition of Krapp’s *Last Tape* and *That Time*, stripping them of the semblance of a past, *Catastrophe* almost seems to answer the conundrum of how to relegate the audience to a point in the past, for the audience is put into a position secondary to a future audience though prior to a recorded audience. Unlike Shakespeare’s *Hamlet*, which features a play within a play, acting as an experiment intended to verify a reality, *Catastrophe* is a play about a rehearsal. With its implicit emphasis on future effects displacing the action of the play, the audience is removed from the dramatic focus and inserted further within the semblance of reality—as if one were watching a genuine rehearsal. Because *Catastrophe* defers its own performance, it implodes the orders of the real and the imaginary. This, in fact, makes possible the player’s final subversive gesture, wherein he raises his head to return the gaze of the rehearsal audience. The gesture silences the applause of the recorded audience, converging the two audiences into one moment. (Of course, the irony is that the real audience, assuming that the

2. S.E. Gontarski’s video production follows Beckett’s revised text assembled for a 1986 stage performance at the Magic Theatre in San Francisco, directed by Gontarski.

production is successful, would applaud once the light fades out, as if applauding the player's ability to silence his oppressors, the imagined future audience.) Baudrillard writes that "Death no longer has a stage, neither phantasmatic nor political, on which to represent itself, to play itself out, either a ceremonial or a violent one. And this is the victory of the other nihilism, of the other terrorism, that of the system" (164). The word catastrophe signifies a "change or revolution which produces the conclusion or final event of a dramatic piece [. . .]; the dénouement" (OED). It is a "final event; a conclusion generally unhappy [. . .], a disastrous end, finish-up, conclusion, upshot; overthrow, ruin, calamitous fate." The question of Catastrophe is what is the revolution? What is being overturned? The play features a tyrannical director ordering a willing assistant to manipulate and exploit the player as material for effect. The isolated image of the player standing on a block evokes those associated with demonstrations of public humiliation, with slave auctions and with executions—all with the attendant idea of brutal spectacle. The real audience is put into the position of an unwilling accomplice. While the player's final act of defiance is crucial to the play's significance, the temporal implications of the recorded applause is the catastrophe. The real audience is split between two temporalities. It listens to a recording of an audience that represents the future audience for which the rehearsal is preparing. The real audience occupies past, present and future temporalities, all converging on the player's upturned face. One might imagine that such a dynamic proffers the solution to the riddle of Beckett's "A late evening in the future" preceding Krapp's Last Tape. Throughout Catastrophe the audience is made aware of its inevitable relegation into a past, as it is not the intended audience for the ultimate performance, but the catastrophic conclusion collapses the distantiation between times. As such, this is not catastrophe in the historical sense. Rather, this is catastrophe that ends historicity itself. As Baudrillard writes, "One must realize that 'catastrophe' has this 'catastrophic' meaning of end and annihilation only in relation to a linear vision of accumulation, or productive finality, imposed on us by the system" (83). Such a conception imbeds itself in trauma, nostalgia, progress and conclusion; but when conceived in terms of perpetual revolution or overturning, catastrophe signals the end of historicity itself, eliding points in a line into an ontology of simultaneity.

References

ACKERLEY, C.J.; GONTARSKI, S.E. *The Grove Companion to Samuel Beckett*. New York: Grove, 2004.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BECKETT, Samuel. *Catastrophe. Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Volume IV: The Shorter Plays. Ed. S.E. Gontarski. New York: Grove Press, 1999.

_____, "Dante... Bruno.Vico... Joyce." *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. New York: Grove Press, 1984. 19-33.

_____, *Krapp's Last Tape. Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Volume III: Krapp's Last Tape. Ed. James Knowlson. New York: Grove Press, 1992.

_____, *Proust*. New York: Grove Press, 1931.

_____, *That Time. Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Volume IV: The Shorter Plays. Ed. S.E. Gontarski. New York: Grove Press, 1999.

_____, *What Where. Theatrical Notebooks of Samuel Beckett*, Volume IV: The Shorter Plays. Ed. S.E. Gontarski. New York: Grove Press, 1999.

BERGSON, Henri. *Matter and Memory*. Trans. N.M. Paul and W.S. Palmer. New York: Zone Books, 1991.

"Catastrophe." *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. 1989. OED Online. Oxford University Press. 4 Apr. 2000 <<http://dictionary.oed.com/cgi/entry/50034473>>. Web. Feb. 2010.

CONNOR, Steven. *Samuel Beckett: Repetition, Theory and Text*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonism*. Trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. New York: Zone Books, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

DERRIDA, Jacques. "Freud and the Scene of Writing." *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978. 196-231.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon and Schuster, 1996.

FREUD, Sigmund. *Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. XIX. London: Hogarth Press, 1925. 228-29.

FROST, Everett C. "Audio Prosthetics and the Problems of a Radio Production of Samuel Beckett's Krapp's Last Tape." *Journal of Beckett Studies*. Vol. 15. Nos. 1 and 2. Ed. S.E. Gontarski. Tallahassee: Florida State University Department of English, 2006. 1-20. Print.

LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Trans. Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

MILLER, Nicholas Andrew. *Modernism, Ireland and the Erotics of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.

What Where. Dir. S.E. Gontarski. Peephole Art: Beckett for Television. Global Village, 1994. Videocassette.

O Melodrama Teatral Russo na Ótica Formalista

ROBSON CORRÊA DE CAMARGO *

Resumo

Discussão sobre a poética do melodrama a partir da contribuição do formalista russo Sergei Balukhatii.

Palavras-chave: Melodrama. Sergei Balukhatii.

Abstract

This articles deals with a poetic of the melodrama based on Sergei Balukhatii's writings.

Keywords: Homer, Performance, Classics, Performance Studies.

Infelizmente o melodrama ainda é um gênero teatral que necessita ser melhor examinado. As publicações nacionais, infelizmente repetem velhos vícios e preconceitos acerca do gênero teatral mais importante em todo século XIX. Sergei Balukhatii (1892-1945) discute a produção mostrada nos teatros russos num artigo de 1926, sobre a poética do melodrama.

Balukhatii não fazia parte orgânica do grupo dos formalistas, mas este estudo foi publicado em uma das revistas do grupo no ápice de sua existência, em 1927, mesmo ano da montagem do melodrama *As Irmãs Gérard* pelo Teatro de Arte de Moscou com a orientação direta de Stanislavski.

Nos anos posteriores (oficialmente em 1934) o domínio stalinista e burocrático, cada vez maior da máquina estatal, irá erigir o “realismo socialista”, como política oficial do Estado soviético para a arte e assim a arte produzida e o artista que não seguisse sua fórmula, seria taxado de formalista, sendo levado, muitas vezes, à morte, como aconteceu literalmente com Piotrovski, Meierhold e tantos outros fuzilados.

Neste sentido o melodrama aparece registrado em um momento muito especial da história da arte na ex-URSS, no final do interregno em que brotaram os mais dinâmicos experimentos artísticos em todas as artes, conformados pelo bordão “não há arte revolucionária, sem forma revolucionária”.

Na medida que apresentamos determinados pontos de vista expostos, iremos desenvolvendo ou contrapondo algumas das principais teses. Para aqueles que desejarem apreciar os originais, uma necessidade para todo estudioso do gênero, este ensaio foi publicado no jornal dos formalistas de Leningrado *Poetika*, vol. III. Este artigo também pode ser encontrado em inglês, sumariado nos trabalhos editados por Gerould (1978b), nossa fonte, com outras contribuições importantes sobre o tema. Para que possamos superar a barreira lingüística e o ineditismo em português, de-

* Diretor de Teatro, ator, e Professor de teatro na Universidade Federal de Goiás. Coordena o Máskara, Núcleo Transdisciplinar de Pesquisas em Teatro, Dança e Performances e o GT Teorias do Teatro e da Recepção na ABRACE.V. pt.wikipedia.org/wiki/Robson_Camargo.

ter-nos-emos mais que o necessário em alguns de seus pressupostos, para que possamos ter um acesso mais detalhado a algumas dessas importantes reflexões ainda inéditas em nosso idioma.

Como é sabido, os formalistas eram pouco preocupados com a análise das artes do espetáculo, desde Aristóteles esta é uma tarefa que os literatos entendem como importante, mas quase todos a colocam de lado. Entretanto, isto não aconteceu com este estudo de Balukhatii.

O melodrama foi objeto de exame para alguns formalistas, mas, não o principal, pois estes tentavam focalizar seus estudos em formas distintas de ficção, como os contos transmitidos por tradição oral. Em seus estudos das correntes, modelos e estruturas dos gêneros e obras literárias, ao invés de se deterem nas categorias genéricas existentes, os formalistas dirigiam-se ao estudo concreto da produção da cultura popular, uma tendência sempre muito acentuada entre os artistas e intelectuais russos.

O exame que aqui focalizamos aponta para os mecanismos do melodrama, suas técnicas e princípios estéticos, precedendo em muitos anos os estudos do melodrama que surgiram com maior abundância, apenas na segunda metade do século XX. Balukhatii estava preocupado com o entendimento do melodrama encenado e projetado como forma e organismo das estruturas dramáticas.

Balukhatii: o Melodrama e sua Poética

Sergei Balukhatii foi o maior teórico do melodrama da escola formalista. Publicou também vários estudos sobre o drama de Tchecov, um deles chamado Problemas da Análise Dramática (Balukhatii, 1927). Depois de 1930, com a perseguição burocrática a todos que fugissem dos ditames dos governantes do Estado soviético, ele precisou voltar seu trabalho para o terreno seguro da biografia de Gorki. O estudo de Balukhatii sobre a poética do melodrama possui a mais profunda e sistemática análise de suas estruturas e técnicas. Seu objeto é determinar e decompor o propósito funcional e composicional do gênero. Balukhatii, evitando os caminhos de uma análise histórica ou evolutiva, ou ainda, identificar a caracterização do melodrama em diferentes nacionalidades, procura centrar seu estudo baseado nos melodramas franceses traduzidos e encenados na Rússia nos últimos 25 anos do século XIX. Observando o objeto, foge o autor dos lugares comuns que tem definido o melodrama como gênero.

Este material encontra-se nos manuscritos da Biblioteca Central de Teatro Russo de Lenigrado e propiciou o estudo das versões encenadas. Balukhatii desejava evitar uma interpretação puramente literária e determinar a real forma teatral do melodrama, aquela produziu impacto no espectador e não no leitor. A partir desta extensa mostra, Balukhatii procura examinar o que seriam as principais características do gênero, mostradas nos palcos russos no ocaso do século XIX.

A primeira grande definição de Balukhatii é que a “paixão é o motor melodramático” (Gerould, 1978b, p.161). Assim a paixão é considerada como a força motivadora e propulsora do teatro melodramático, o princípio organizador que estabelece a ligação orgânica do gênero, seu vínculo e meio conector:

Conforme Balukhatii, a tarefa fundamental do melodrama é “expor as paixões que constituem a força motiva da ação das personagens”. Este painel de paixões torna-se central para a estruturação do melodrama, é a corrente principal de seu argumento e construtor de suas técnicas.

O autor considera que a paixão está a serviço de “explicar a ação dramática resultante”, esta é sempre extraordinária e deve ser justificada por um alto grau de sentimento, que deve ser vívido e maximizado, tanto quanto possa, contruindo, conseqüentemente, uma ligação de interação mútua entre a emoção impulsionadora, a trama e a força artística peculiar da forma melodramática.

A consideração da paixão como seu motor e o alto grau de sentimento que devem envolver a personagem no melodrama, permitem que se discuta a interpretação dos atores no melodrama.

No teatro, mesmo no naturalista, que pretendeu criar uma ilusão de representação da vida cotidiana na cena teatral, exige-se sempre uma expressão na interpretação do ator que é acentuada ou carregada em relação a nosso viver cotidiano.

A voz e o gesto do ator colocados no palco para centenas de pessoas, às vezes, 30 metros de sua emissão, necessitam ser amplificados pelos meios técnicos do ator. O melodrama exige esforço ainda maior, por relevar mais a interpretação. Seu objeto não é criar a vivência natural, mas a sublinhada ou condensada.

Todos os elementos do melodrama, os temas de suas peças, seus princípios técnicos de estilo e construção são subordinados a um objetivo estético: suscitar e expor as emoções puras e vívidas, pois a trama, as personagens e os diálogos trabalham em uníssono, estando a serviço do envolvimento do espectador na vivência intensa dos sentimentos expostos.

Balukhatii considera que a teleologia emocional do melodrama, a emoção como propósito primeiro e último, condicionam a escolha de seus elementos poéticos que são “limitados em número”, mas, efetivos no teatro. O melodrama é percebido como primordialmente caracterizado por seu método de movimento ou jogo das emoções (Gerould, 1978b, p.161).

Se aliarmos esta compreensão do autor citado às considerações feitas por Stanislavski de que o melodrama não é excesso, é condensação, agregação, no qual a paixão sincera deve ser trazida a seu mais alto nível, conseguiremos compreender a profundidade do discurso melodramático e de sua técnica.

Assim, esta “teleologia emocional do melodrama”, este estudo e vivência emocional das relações humanas manifestam-se destacadamente no enredo e condicionam os acontecimentos, pois o melodrama usa-o como propulsor das bases emocionais e a partir dele serão evidenciados “os estados emocionais” (Gerould, 1978b, p.161).

Este ponto necessita ser analisado detidamente. O melodrama procede como uma violação extrema às conexões usuais da vida cotidiana, como fator que insere uma surpresa na vida da personagem, geralmente, desagradável.

Esta surpresa reestrutura, tanto para o espectador, como para o ator, a vivência do lugar-comum em que está inserido. Esta violação normativa e o desejo do espectador de observar seu desenvolvimento favorecem o surgir de uma forte relação emocional com a platéia. O problema vivido pelo melodrama propõe constantemente inserir o espectador na possível vivência da situação, como se a ação melodramática sempre se submetesse à Natureza e ao acaso que nos envolve.

Ao passo que, em sua evolução histórica, o teatro procurou cada vez mais a organização unidimensional e linear da trama, o melodrama submete constantemente os atores e a platéia ao jogo do imprevisto. As tramas que freqüentam o melodrama, como as acusações de uma pessoa inocente de assassinato, o fado, a sina de uma garota inocente, uma pessoa forçada a cometer ações contrárias às de sua consciência são detonadores de choques emocionais na platéia e ou de momentos de estranhamento.

Na maioria das vezes estas situações colocam cidadãos que vivem uma vida comum, frente ao absolutamente inesperado. Aí se percebe o papel do acaso na composição melodramática, pois ele se torna o elemento ameaçador que pode jogar o espectador a qualquer momento naquele turbilhão, em sua vida comum fora das paredes do teatro.

O enredo necessita desenvolver a reviravolta de uma situação comum (um encontro, uma carta) que evolve, evoluciona quase ao acaso, as suas personagens. Daí o aspecto restaurador de seu final, que promove o controle e alívio da situação, fazendo de sua apresentação uma catarse para a platéia. Se lembrarmos das Irmãs Gerard, seu abandono na urbanidade inóspita ou da trama de Coelina de Pixérécourt, poderemos entender que o inesperado, a surpresa e o choque que se produzem na platéia, fazem parte do discurso e da vivência melodramática, no palco e na platéia.

O inesperado, a surpresa e o choque revelam a segunda característica apontada por Balukhatii, a troca rápida de normas dramáticas que apontam um caminho diferente do drama teatral, como

era usualmente estabelecido e escrito. As leis reconhecidas do drama teatral apontam para ações que se acumulavam paulatinamente e personagens que de modo lento dirigem-se a uma ação finalizadora. No melodrama, ao contrário, existem trocas imediatas entre o feliz e o infeliz, oscilações que se desenvolvem alternadamente até o final feliz ou o duplo final: infeliz/feliz.

Na construção da trama este procedimento acarreta cortes que se revertem total e rapidamente no que está acontecendo, características das personagens que não têm uma evolução linear, assim como sua trama. Não se trata de uma falha de composição, uma imperfeição de cópia trágica ou das leis do drama, mas uma nova forma artística de representar o processo que envolvia o ser humano em sua passagem pela a sociedade capitalista em pleno desenvolvimento industrial. Este é o mundo da mercadoria e da era da máquina, que “ao acaso” nos envolve ou nos esfacla, conduzindo-nos a situações inesperadas e pessoalmente ameaçadoras de uma hora a outra.

O desemprego, a doença, o chegar à cidade da massa camponesa são introduzidos bruscamente no aspecto inusitado e inesperado da vida cotidiana da grande urbe, distantes da estabilidade espacial e temporal vivida no campo e nas pequenas cidades. Desse modo o ser humano começa a viver uma nova percepção temporal e espacial que o desloca da sensação do cotidiano estável ou como o compreendia.

Assim também se mostraram os processos políticos que envolveram o século XIX, assim foi a Revolução Francesa e a vida política que se seguiu, prenhe de golpes e contragolpes, cabeças levantadas e cortadas?

Mais que uma forma restauracionista ou decadente de drama, o melodrama adequa suas personagens e seu enredo ao mundo multifacetado do homem como mercadoria. Esta foi a mola propulsora de seu sucesso e o que o torna tão atual, não são os seus tipos, efeitos ou suas tramas.

Este procedimento do inesperado inserido na trama melodramática reverte a todo momento a ação encenada e determina a fortuna de todas as suas personagens, resolve ou aprofunda todos os conflitos e estabelece uma dinâmica de ordem-desordem-ordem, acumulada, deixando o espectador na expectativa sobre o destino das personagens ou da história.

O contínuo adiamento da resolução do conflito, mais que “uma enrolação” serve para enfatizar a relação do acaso, como determinante da ordem em que se vive. A organização inicial do melodrama, suas personagens vivendo o lugar comum e a vida doméstica criam a empatia da vida cotidiana com o público, determinam a base para uma identificação que deve ser estabelecida para que se transporte o espectador às surpresas do destino que se avizinha. Nenhum oráculo precisará ser desrespeitado para o enfrentamento do destino, o destino é a incerteza, o acaso e a surpresa.

Embora o melodrama seja um local de condensação, tanto na encenação como na interpretação, é necessário que exista um sentimento de realidade, de identidade com a platéia, para que o público possa ser iludido ou envolvido na representação, na possibilidade extrema daquela trama arrebatá-lo, assim que saia da casa de espetáculo. São sentimentos próximos, não a traição da rainha, mas o honesto casamento que pode ser rompido, não a luta entre reis pelo trono, mas, a hipoteca da casa.

Aprofundando as idéias de Balukatii, podemos dizer que o final feliz que resolve a trama, serve como seu início, para manter o espectador iludido na proximidade dos perigos que envolvem as personagens nos problemas da vida cotidiana. Eles existem e serão superados ou, pelo menos, nisto devemos crer para que a vida seja mais leve. Neste processo, a mimese transporta o espectador ao inusitado. A surpresa do melodrama contém uma instabilidade na construção do texto dramático que iniciam a desconstrução e decomposição da personagem ao propor a instabilidade de sua existência.

A atuação melodramática, iluminada pela paixão, além da instabilidade deve ser um ponto ou dois mais carregada que aquela que serve a constituição do que convencionalmente se estabelece como o “natural” na interpretação teatral, e não apenas pela influência da pantomima com seus

gestos carregados. Seus motes são a paixão e o sentimento em um grau maior de intensidade. Paixão antepõe-se à lucidez e à razão, normalmente, pertencentes ao código gestual do contido, pois a razão é este lugar.

O melodrama expõe o mundo irracional e desorganizado a que o ser humano foi submetido, o mundo oscila em uma tempestade, longe da calma e da contínua evolução temporal a que o drama havia sido submetido. E a força do acaso promove uma troca rápida dos códigos de atuação, rompendo-se o sistema evolutivo e gradativo que já compunha a personagem no drama.

No melodrama, as personagens expõem suas emoções interiores e as expressam em suas falas por meio de palavras e gestos que marcam esse tipo de interpretação. Não deixa de ser um metadiscorso, pois a personagem verbaliza aquilo que sente e pensa, como se pudesse controlar seus sentimentos numa forma de psicanálise dramática.

Existe um certo paradoxo estabelecido na compreensão da interpretação do ator e na representação do ser humano, como se a naturalidade e o contido na interpretação fossem o terreno da razão e o irracional, o do excesso ou da condensação. Se a psicologia freudiana implodiu este edifício, ao se acender as primeiras luzes do século XX, o melodrama já o havia abalado.

Balukhatii aponta que as personagens do melodrama, em suas falas e diálogos, arranjados de forma dinâmica e expressiva, estão sempre a postos para demonstrar publicamente seus sentimentos.

Desse modo, estas personagens devem estar sempre prontas para trocar de modo rápido, não apenas o tema, mas a coloração de suas falas, do alegre ao triste, do subserviente ao transgressor, etc... Desnudem-se de suas experiências emocionais, expressam-nas em falas plenas de emoção que, como aponta o autor, não apenas contêm uma “expressão direta de forte emoção, mas também uma análise da emoção sendo experimentada”.

Por isso, Stanislavski dizia que o melodrama necessita grandes atores, pois esta é uma tarefa difícil. A personagem do melodrama é técnica e emocionalmente mais desafiadora que aquela naturalista.

Balukhatii reitera a importância das didascálias nos textos do melodrama, o mesmo comentário realizado por Stanislavski em sua preparação de *As Irmãs Gérard*. Para o formalista a natureza expressiva das falas é reforçada pelas rubricas que acompanham os textos. Nos melodramas o número delas “era imenso” e a variedade dessas especificações é um exemplo da tentativa do melodramatista de descobrir penetrantes tons de voz. Para Balukhatii, as falas “sobrecarregadas do melodrama, chegam nos mais agudos e significantes momentos, reforçam a dinâmica da trama e sublinham a situação dramática (Gerould, 1978b, p.161)”.

Além da teleologia sentimental, Balukhatii aponta a existência de uma teleologia moral no melodrama, pois a trama sempre será tratada moralmente (grifo meu). Os bons serão sempre tratados dessa forma e os maus, inversamente. Este “sistema perfeito de recompensa e punição é percebido pelo espectador como natural” refletindo as leis da moralidade, que é predeterminada pelo curso dos eventos. O melodrama “ensina, consola, pune e recompensa; submete o fenômeno da vida e as condutas humanas às imutáveis leis da justiça e oferece reflexão sobre as ações e sentimentos dos homens”. Com a revelação final, como destaca Balukhatii, as normas violadas são corrigidas e os problemas resolvidos no espírito da moralidade ideal (Gerould, 1978b, p.161).

Este esquema norma-rompimento-reconstrução da norma faz parte do discurso melodramático, prepara o público para o acaso da vida cotidiana na esperança que o mesmo aconteça na resolução de seu destino.

O aspecto estabilizador ou restaurador do melodrama abriu a possibilidade que muitos consideravam dirigida à conservação do status quo.

Penso que esta questão conservacionista é secundária, o que se abre é a vivência pelo espectador de uma situação de recuperação de uma estabilidade perdida. É isto que promove o melodrama. A arte é o único lugar no qual o ser humano pode vivenciar a recuperação da perda

moral; na vida, isto não é possível. O melodrama promove a experiência artística da recuperação da alienação humana, da unidade de caráter sem contradições, ao menos, pelo curto tempo da representação e de seu final, daí sua necessidade e permanência. Se não existisse o melodrama, seria necessário inventá-lo.

Balukhatii aponta alguns princípios de composição técnica que conformam a teleologia do melodrama. O primeiro é o do alívio. As personagens envolvidas, no que ele chama de inclinação a um “psicologismo primitivo”, desenvolvem funções de vítima, vilania, de um dedicado servente, etc. Este “psicologismo primitivo” estabelece uma relação à flor da pele, no qual os sentimentos não procuram ser disfarçados, encobertos e, sim, evidenciados pela fala, pela interpretação e pela música. Seus diálogos, embora desenvolvidos sobre um tema trivial, numa tonalidade singular, devem ser realizados com uma emoção vívida e expressiva, colorida em seus sentidos pela gestualidade e entonação.

Se o psicologismo das personagens é colocado em destaque, suas vontades são expostas com menos controle, as ações são absolutas e se o formalista destaca a ausência de nuances de transição, precisa destacar a existência múltipla de nuances de situação.

A técnica de construção dramática e interpretativa do melodrama exige as quebras, os cortes, a ausência de uma passagem gradual, mas uma intensa diversidade daquilo que se mostrava justamente pelo seu “psicologismo primitivo”. O vilão precisava executar sua vilania de forma e maneiras distintas, matizadas, detalhadas, quanto mais detalhado o vilão, melhor. As sutilezas e os contrastes acontecem no universo das personagens e no confronto entre elas. Esta interpretação do ator que carrega os “excessos” e nuances da pantomima, contrasta com a vivência das situações cotidianas da platéia. A interpretação dos atores coloca determinadas características humanas em destaque, e serve como uma lente de aumento. Se o melodrama desenvolve-se em partes ou blocos, os acontecimentos movem-se de forma isolada, como um crucial momento da resolução dramática, mais que “coordenados por um momento ou uma ação central” (Gerould, 1978b, p.161). Aqui, podemos ver, novamente, que o melodrama contém as técnicas que foram depois desenvolvidas pelo teatro épico ou, de outra forma, colocadas de cabeça para baixo pelos próceres da narrativa do drama épico. O melodrama, em sua encenação e interpretação, com seus diálogos auto-referentes e apartes, sua composição em blocos, desenvolve a narrativa no drama em sentido diverso. Nesta forma mantém a dramaticidade intensa em cada cena, em alta intensidade, obtendo a máxima força de cada cena, na história e na interpretação. É uma dramaturgia de partes.

Outro dos princípios levantados por Balukhatii, que necessita ser aqui analisado, é o do contraste. O gênero faz extensivo uso de justaposição de material diverso, intertecendo o destino das personagens “em diferentes estágios da escala social (mendigo e conde) ou de níveis morais distintos (vítima e vilão)”.

Balukhatii descreve que o contraste também pode existir na mudança oposta e imediata do caráter de uma personagem, do vício para a virtude, ao final da peça. O amor pode se transformar em vingança. O contraste pode ser encontrado em uma situação na qual a “face qualitativa é antitética ao lugar que é representado (uma inocente vítima vivendo no meio de vagabundos)”. Como já vimos desenvolvendo, o contraste também se dá entre as personagens, ao lado do vilão, o inocente, ao lado do escrúpulo, a fidelidade vivida por personagens que carregam estas características. As personagens moralmente antitéticas reforçam umas às outras, continuamente. Balukhatii acrescenta que dificilmente o melodrama mantém-se no mesmo tom dramático, mas alterna-se entre situações cômicas e falas de intensidade trágica. Esta técnica composicional tem como objetivo torná-lo suportável, pois viver extremamente deixaria insuportável. Este revezamento dá ao melodrama uma “textura excitada”, conferindo uma vivacidade a seus temas emocionais, por meio de uma constante iluminação (Gerould, 1978b, p.161). A existência em contraste é o que propicia ao melodrama uma alimentação de outras formas dramáticas, tornando-o uma massa dramática em constante movimento.

A técnica de contraste transporta consigo a da dinâmica. Na estrutura do argumento melodramático e do desenvolvimento narrativo, cada fase é seguida pelo que “aparenta ser uma nova fase” em relação à anterior ou, ao menos, por “novo grau de expressividade”. Assim, considera Balukhatii, as emoções do espectador são constantemente apasadas num grau mais alto de tensão (Gerould, 1978b, p.161).

As personagens são constantemente confrontadas com obstáculos em seu caminho. O sucesso temporário e os reconhecimentos que acontecem, podem ser absolutamente falsos, dando sequência a novas lutas. Isto forma um drama instável ou de falsa segurança dramática. Se a escritura dramática existente, até então, centralizava a história e atuava por acúmulos, o melodrama utiliza vários artifícios para estilizar a ação principal, seja por meio da intriga interposta pelo vilão ou retardamento da ação, pela falha ocasional de um encontro ou reconhecimento de circunstâncias adversas e inesperadas. Assim, o retardamento da resolução e ou a instabilidade que insere a cada situação dramática, acrescentam uma força expressiva que coloca o espectador em fases falsas de julgamento em cada fase ou bloco de ação, quando ele deseja ou necessita ver a situação resolvida. Criam-se falsas resoluções. É como se o melodrama mostrasse ao espectador a parcialidade do julgamento, pois sempre pode existir um outro lado da questão. É uma construção prismática, multifacetada, que foge da construção linear, reconhecida como ideal na dramaturgia. O fim de cada parte procura mostrar a incoerência do observado em uma discussão intensa entre essência e aparência. Sempre quando chegamos a entender algo, ele nos aparece como fugaz, pois existe outra camada de fatos e acontecimentos que podem mudar tudo.

Este processo composicional é uma crítica ao drama em sua forma tradicional, pois utiliza a construção dramática para criar cada momento de estabilidade e, ao mesmo tempo, instabiliza-o. Assim, podemos perceber a intromissão proposital do inesperado na ação, ele é quem “viola o curso dos eventos”. O conhecido torna-se novamente desconhecido, subvertendo o que havia sido entendido pelo espectador (Gerould, 1978b, p.161).

O novo elemento mostra um mundo que pode se dirigir para direções ainda desconhecidas pelo distinto elemento inesperado adicionado, daí a intromissão de chegadas súbitas, raptos, achados, reconhecimentos que podem ser desencadeados por simples elementos cênicos, como cartas, segredos, reconhecimentos, etc. que adiam ou podem levar à resolução rápida da história. Este forma composicional, freqüentemente utiliza o segredo como mola propulsora, ao que eu acrescentaria, o segredo e sua revelação.

Balukhatii afirma que o segredo é o mais poderoso fator na dinâmica do melodrama, permitindo ao melodramaturgo segurar o interesse do espectador ininterruptamente durante a representação. Mas, na dualidade melodramática, o segredo carrega consigo a revelação. O autor citado afirma que o uso do segredo tem várias formas, pode haver um segredo total desconhecido para as personagens e o espectador, no qual nenhum personagem tem sua chave. Ele será revelado gradualmente, de maneira opaca, e a tentativa do espectador de descobri-lo dá ao melodrama sua “tensão composicional”. Um segundo tipo é o segredo para as personagens, mas não ao espectador; neste caso, considera Balukhatii a tensão composicional se exerce ao revelar as situações que encobrem a solução do enigma. As personagens aproximam-se da solução, mas, em seguida, distanciam-se. A solução é continuamente quebrada por “desentendimentos fatais”. O espectador, como partícipe direto do evento, sente um desejo intenso de que o segredo seja descoberto, mas este desejo deve manter-se tenso até o final da peça, momento da revelação final.

Como observa Balukhatii, a dinâmica do melodrama reside não apenas na trama, mas na linguagem, no gesto e na dinâmica do tempo acelerado e condensado do estilo melodramático, em sua construção. A mais importante característica da composição melodramática, das registradas por Balukhatii é o movimento em camadas, pois o melodrama não se configura, como um caminho direto que vai por acúmulo até sua conclusão, mas como um movimento em camadas, nos quais “cada nova fase da trama acrescenta novos obstáculos e não resoluções”, abrindo espaço para

um novo grau de intensidade dramática. Esta nova qualidade cria “uma intensidade na percepção dramática por parte do espectador que não será resolvida até o momento final (Gerould, 1978b, p.161). Balukhatii destaca que as personagens do melodrama não são importantes por si mesmas, mas como portadoras da ideologia emocional do melodrama e como ponto de ligação ou desvio da história. As personagens assim consideradas não carregam “o peso total da vida”, são destituídas de individualidade, pessoal ou de caráter realista. Elas são interessantes ao espectador; não por causa de sua substância rica e original, mas, pela função que causa a intensidade dramática. O autor citado destaca que o melodrama não possui heróis que façam seus próprios destinos, pois o central não é a personagem, mas, “a trama com sua base emocional”. Neste sentido, o contraste exerce um fator de convergência no melodrama. As personagens, como descreve Balukhatii, são apenas uma ferramenta para avançar a progressão da trama, daí a unidimensionalidade da personagem no melodrama, seus princípios são determinados pelo seu papel na trama (Gerould, 1978b, p.161) e a trama necessita de personagens antitéticos.

As personagens do melodrama existem por contraste, este apresenta a dimensionalidade: é na relação entre herói e vilão, que são descobertas e testadas as possibilidades das situações, o caráter das personagens e os positivos valores trazidos pela trama. Isto pode trazer uma reversibilidade das personagens, pois elas são sujeitas a mudanças contrastantes. A habilidade das personagens em se transformarem no seu oposto, pode acontecer ao final, mas sempre do negativo ao positivo, para servir ao tema moral.

No melodrama, o desenvolvimento da trama não é orgânico nem necessita ser “orgânico” ou psicologicamente motivado. A cadeia de eventos, predeterminada somente pelos objetivos técnicos e emocionais é um fim em si mesmo. O acaso é o elemento unificador das partes separadas. Elas começam a ação dramática e solicitam novos “acazos” para seu desdobramento.

O acaso permite novos e inesperados giros da trama que devem estar, tanto quanto possível, ligados à trama, pois o uso automático desses acazos enfraquece a trama e seu poder artístico. Neste percurso, uma coisa, um elemento pode servir ao propósito de complicar o curso normal dos eventos ou “violiar uma harmônica série de interações das personagens (Gerould, 1978b, p.161)”. Esta coisa pode ser uma carta, um nome, uma voz (grifos meus).

Para terminar, mencionamos com Balukhatii, que o melodrama é o mais cênico de todos os gêneros, pois foi escrito para ser efetivo no palco, é “composto para a cena”. Seus elementos estruturais foram escolhidos para funcionar para o espectador; não ao leitor. Esta consciência cênica possibilita uma estilização particular de seus efeitos.

Referências

BLANC, Andre. *Le Théâtre Français du XVIII siècle*. Paris, Elipse, 1998.

BRETONNE, Restif de La. *As Noites Revolucionárias*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

BROCKETT, Oscar G. (1959). “The Function of Dance in the Melodramas of Guilbert de Pixerecourt”. In *Modern Philology* v.56 nº3 February, 154-161.

BROWN, Frederick. *Theater and Revolution: the Culture of the French stage*. New York, Viking Press, 1980.

CAMARGO, Robson. *O Espetáculo do Melodrama. Paradoxos e Paradigmas*. Tese de doutorado ECA/USP, orientada por Ingrid Koudela. 2005.

CAMARGO, Robson. “Teatro, Texto, Versão ou Versões Anteriores: Um primeiro encontro entre a crítica genética e o espetáculo teatral” in Salles, Cecília (org.) *Manuscritica 10*. São Paulo: Anna Blume, junho 2001.

GEROULD, D. *Russian Formalist Theories of Melodrama*. In: Landy Marcia. *Imitations of Life*. Detroit, Wayne State University Press. 2001, p 118-134.

Teatro de Feira. **www.foire.net**, França (Paris e províncias), 1601-1774. Titon, Jeff.T. *Worlds of Music*. New York: Macmillan, 1992, p. 25.

A Interação como Campo de Significância na Arte Contemporânea

RITA GUSMÃO *

Resumo

Reflexão sobre a trajetória da relação criação-recepção nas manifestações artísticas contemporâneas, considerando que esta relação esteja sendo reorganizada na atualidade sob paradigmas em construção; exercício de proposição de parâmetros para a abordagem da arte ao vivo: o signo da percepção veloz, a teatralização individual do mundo real, o fato de que a obra de arte passou a ser um complexo que não poderá ser reduzido à decifração de signos, e o fruidor como elo que articula e realiza funções ativas na obra.

Palavras-chave: Recepção. Arte ao vivo. Cena. *Performance*.

Abstract

This articles deals with composition- reception links in contemporary artistic events. Following it, parameters to study and analyse live performances are proposed: time perception, individual theatricalization of real world, and the fact that as art can't be reduced to the decyphering of signs, the interpret articulates and performs the work.

Keywords: Reception Theory, Live Art, Scene, *Performance*.

A relação entre criação artística e recepção se constrói num dinamismo entre as propostas de representação e do seu não-ser; tem se revezado, na história até a atualidade, entre o predomínio da direção representativa e da proposta de fluxo de energia. Na cena e na performatividade atuais, a ação artística se organiza entre os discursos que a encaram como “uma narrativa fechada, controladora e única” e a “tentativa do autor de criá-la”, ou o “fracasso do empírico em servir ao real” e a ocupação com “os “fluxos não discursivos de energia e dos deslocamentos da libido” (FOREMAN apud CARLSON, 1997). Sob este ponto de vista, pensamos que a fruição da arte, parece ter atingido o limite de um ciclo de percepção onde um relevo social natural esteve caracterizado pela proximidade e pelo reduzido número de comunicantes (VIRILIO,1996), e iniciado um outro no qual se dá num complexo comunicacional onde a unidade é um indivíduo= um gueto; em torno desta unidade comunicacional identifica-se, ao nosso ver, um contexto contracultural pós-moderno, baseado na habilidade de autolibertação deste indivíduo-gueto da dependência imagética, gerada pela inserção dos aparelhos portáteis de visionamento de imagens e de dados, do excesso de oferta de informações, e uma exigência de plasticidade na recepção, sempre relevantes para seu envolvimento emotivo com o cotidiano. Esta dependência nos parece atravessada por uma teatralização individualizada do mundo real, que se caracteriza por uma pressuposição de que deve-se abandonar a noção de representação,

* Rita de Cássia Santos Buarque de Gusmão. Atriz, performática, encenadora, professora de artes cênicas e pesquisadora em linguagem da cena ao vivo; Mestre em Multimeios pela Unicamp/SP; Doutoranda da UnB, Instituto de Artes, na linha Arte e Tecnologia; professora do Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, Escola de Belas Artes/UFMG.

substituindo-a pela de apresentação, onde não há o que contemplar no mundo, mas sim, o que experimentar, onde não há coisas representadas mas ações presentes, presentificadas, encenadas aqui e agora para um efeito de vida. Um mundo onde não há, a rigor, repetições, onde tudo vale, onde o inclusivismo, a proliferação, a aceitação, o reconhecimento, alimentam uma capacidade sintetizadora entre o tempo presente e o tempo real da imagem informada, da ação individual, assim como do objeto ou da ação artística.

Podemos pensar que uma das razões que levou a isso seja a aceleração do mundo visível para a percepção, criando uma interação contínua entre o próximo e o distante, o presente e o futuro, o real e o irreal, num amálgama da superestrutura (ideológica) e da infra-estrutura (material)¹, passando a conter a intra-estrutura, individual por essência (VIRILIO, 1996). Intra-estrutura, ou estruturação dos aspectos individuais e íntimos de cada corpo humano, constituída também de sua ocupação tecnológica, que contém a portabilidade individual das máquinas de transmissão de dados e imagens como componentes indispensáveis do corpo do indivíduo-gueto, atingindo uma fruição excessivamente intensificada de cada relação interpessoal. Esta intra-estrutura é enfatizada por uma percepção sensorial baseada na mediatização da vida cotidiana. Mediatização como aquilo que é “privado de imediato” (VIRILIO, 1996). Esta percepção fica subsumida em si mesma, se pensamos que a ideologia que a cerca, pós-modernista no seu discurso, tem um sentido no qual se sabe que o que se está fazendo é falso sem cessar de fazê-lo (EAGLETON, 2005).

Como pós-modernidade, entenderemos esta atitude de

ecletismo, citação, fuga dos padrões habituais do bom gosto, mistura de elementos expressivos. “Volta” ao passado, mas sem submissões a estilos-fonte, a estilos modelares. Não é, na verdade, um simples retorno ao antigo, não se trata de mais um caso do “eterno retorno”. A linguagem agora é a da decomposição, linguagem da visão contemporânea sobre o passado. Tudo isto somado ao uso de materiais de hoje e com “muita imaginação”, pedra de toque do pós-modernismo. (TEIXEIRA COELHO, 1990, p.74)

Traremos de volta, para seguir esta reflexão, a imediatez, vista por Herbert Marshall MacLuhan nos anos 1960 (VIRILIO, 1996). Veremos a imediatez também como atitude, que rege neste contexto a percepção do indivíduo-gueto sobre os objetos que o rodeiam, os objetivos que possa estabelecer para sua convivência na sociedade e com o outro, caracterizando-se como uma ressonância universal da falta de proximidade, da não-relação e da solidão coletiva, e estes como limites da organização sociocultural atual. Isto porque, no pós-modernismo o indivíduo-gueto pode buscar o cosmopolitismo, ou a liberação das noções de nacionalidade e identidade única, sem se comprometer com seu elitismo, com a diferenciação classista e econômica que o modernismo via nesta maneira de ser; pode conhecer e usufruir o popular sem precisar ater-se a uma nostalgia organicista deste lugar; pode ser atraído pelo estético como estilo e prazer, e não como identidade; e pode celebrar o particular e o imediato como provisório e híbrido, ao invés de enraizado e totalitário. O lugar cultural atual da imediatez é arraigado à carne, e concebido na mente, simultaneamente. A imediatez nos traz uma possibilidade de relação direta entre a arte e a vida, se entrosando e combinando no estilo, na moda, na propaganda, na mídia, na sexualidade, na diversão. Esta corporalização da imediatez tem como parceira a velocidade, que se torna elemento da negociação das maneiras apropriadas de agir do indivíduo-gueto em contextos de experiência, de definições, interpretações e de atribuição de sentidos na sua existência-síntese.

A velocidade gera uma substituição da ausência pela presença invisível. A velocidade gera um

contexto de proximidade com o que não está presente, tornando desnecessária a presença. Esta linha de percepção vem sendo verticalizada pelas mídias da imagem em movimento e pela cultura da busca da interferência contínua entre arte e vida. No fazer da arte contemporânea vemos o mythos (conjunto de lendas de uma cultura em relação ao sobrenatural) se ordenando pela justaposição das mitologias pessoais de fazedores, proponentes e participantes, de eventos artísticos, entrando em contato com o grande texto da cultura e proporcionando corporeidade e enlevo à operacionalização sensorial e ritual dos eventos (COHEN, 1998). Simultaneamente a ordem pós-moderna de fruição imprime um ethos (conjunto de características de um grupo que o especifica) de apreciação não-sequencial do mundo, que multiplica os indícios materiais de realidade, em busca de assumir em concomitância a imaterialidade como possibilidade e como conceito para a percepção da vida e dos objetos. O fruidor passa a ser requisitado para captar, e perceber, não o todo, mas a sequencialidade de imagens que desfilam ininterruptamente no seu território sensorial. A velocidade reestrutura o modo do tempo, não por fornecer uma unidade coletivizada, mas por estimular o indivíduo-gueto a cultivar a marca da percepção pessoal. A velocidade consegue ao mesmo tempo garantir a condição de verdadeirização dos eventos e deixar livre o participante para vivenciar sua característica de efemeridade. A verdadeirização é a capacidade da manifestação, artística e informacional, de gerar um jogo consciente entre o fruidor e suas próprias percepções, atravessando-as com a espessura de signos e de sensações presentes na ação e/ou objeto em questão, sendo ele artístico (PAVIS, 1999), ou midiático informativos. O processo de verdadeirização se torna individual quando é parte das relações de teatralização, de captação híbrida e historicizada, da ação e do objeto artísticos. Neste caso, na sua interação com a velocidade, a verdadeirização será o nexos capaz de promover a percepção multifacetada do tempo e do espaço na ação ou objeto artístico, mantendo o fruidor consciente da função metafórica dos elementos da manifestação, simultaneamente ao seu exercício individual de criação de contornos de experimentação e análise dela. A esta percepção chamamos aqui veloz, e dizemos que contribui para a inclusão do acaso, da descontinuidade, da assimetria, da complexidade e da simultaneidade entre arte e vida, na fruição dos apreciadores e consumidores de arte, levando-a a se caracterizar como fluência com esta manifestação.

Esta função fruidor de arte na contemporaneidade, que é de compartilhamento criador, vaza e atravessa as linguagens artísticas e a fronteira arte – vida. Em conjunto, os criadores da manifestação artística compõem partituras para seus corpos, suas emoções, deslocando a subjetivação da universalidade para a individualidade, e cada uma das partes se faz autônoma e capaz de gerar por si a gratificação libidinal. Aqui emerge parte da sua relação com a Não-arte, proposta por Alan Kaprow, onde importa mais o princípio do prazer, o fluxo criativo e a atuação impulsiva, que a preocupação com a organização intencional em discursos e comportamentos, bem como a possibilidade de não se alocar somente em ambientes pré-definidos. A cultura da experiência artística nos parece própria ao pós-modernismo, aparecendo como rede, onde se pode desdenhar da utilidade e da significação, em prol do campo de significâncias, da sensação e da duração de cada ação ou objeto, na percepção individual de cada um dos envolvidos.

Não se pode deixar de refletir sobre o fato de que este indivíduo-gueto está atravessado por culturas de identidade, e que elas insistem em particularismos de forma militante. Uma percepção que encontramos neste tipo de particularismo é que a diferença, levada ao extremo, acaba, estranhamente, por tornar-se identidade, pois angaria adeptos e defesas, gerando grupos que se filiam a ela como seu ethos. Outra percepção curiosa é que estes fruidores são treinados pelo capitalismo a comprar barato seu hedonismo, num mercado ilimitado e aberto, tolerante e rentável, que alimenta o âmbito da geração de sensações, sem torná-las efetivas, isto é, mantendo-as como imagens e idéias de sensações. Esta política da identidade e o culto ao sujeito descentrado se estranham e se completam na pós-modernidade, gerando um espaço híbrido, desfronteirizado e espetacularizado para as relações entre pessoas e, pensamos, para a produção

1. Em Marx, a estrutura social é constituída de Superestrutura, o direito e o Estado, e a ideologia, como religião, moral, política e etc, e Infra-estrutura, a base econômica. (ALTHUSSER, Louis. Infra-estrutura e Superestrutura”. In: Aparelhos Ideológicos do Estado. Ed. Graal. 2010. Col. Biblioteca de Ciências Sociais, 25.)

e a fruição das manifestações artísticas. Esta imbricação de contrários estabelece um estatuto de realidade flexível, múltipla, e ao mesmo tempo descontínua, com atuações simultaneamente estimuladas pelo relativismo e por acervos memoriais individuais. Esta realidade passa a conter o espaço para as associações e preferências do indivíduo-gueto, e sua percepção própria, por um lado valorizada e por outro, questionada continuamente pelos discursos encarados como intelectuais, como por exemplo, de críticos. O operador que entrelaça a diferença e a identidade nesta rede é que a “emoção precisa ser teatralizada para ser real”, e “qualquer coisa que se sinta deve ser instantaneamente externalizada”, alimentando a retórica e esfacelando o silêncio (EAGLETON, 2005).

Estamos vivenciando um contexto histórico, e filosófico, em que se torna necessário que as culturas funcionem assumindo que são “porosas, de margens imprecisas, indeterminadas, intrinsecamente inconsistentes, nunca inteiramente idênticas a si mesmas, mutuamente opacas” (EAGLETON, 2005), oportunizando a reflexão sobre elas de um ponto de vista da fragmentação e da percepção mórfico-psíquica, ou relacionada à manifestação externada de pensamentos e sentimentos. Neste lugar, o eu, figura essencial para as relações socioculturais, é um eu culturalmente moldado de maneira auto-reflexiva. Ele se move dentro do meio simbólico e se estende para além de limites sensíveis se expressando pelos entres das linguagens e agindo na cultura e na tecnologia para sua satisfação libidinal própria. Esta liberdade de movimentação é o que leva à passagem de um material a outro, de um composto de sensações a outro, sem compromisso com definições, continuidades ou coletivização de ações e conceitos. Aqui não importa esmiuçar os momentos temporais, mas sim a experiência física, ou a sua duração percebida, pois ela vai traduzir a duração pessoal da fruição, que não poderá ser prevista ou repetida sem a participação direta do indivíduo-gueto. Esta duração, que é do tempo vivido e experimentado na fluência com a ação ou o objeto artístico, é imprevisível, uma novidade incessante e um usufruir contínuo, para além do tempo presente de relação com a manifestação em si. O tempo presente se torna um tempo simbólico, por abranger as perspectivas físicas e psíquicas da relação com a manifestação e com as associações e prazeres a que leva o fruidor. Pode fazer com que a percepção elabore um sistema de intensidades que desafia a materialidade e a noção de fim, ou de morte, do fruidor. O tempo tomado como presente torna irrepitível, ou repetível com diferenças, as experiências em relação aos ambientes, imagens e ações de uma manifestação artística.

Poderíamos dizer aqui que há um jogo de formação de subjetividades. Propomos adotar como entendimento desta subjetividade em formação que ela significa “o conjunto de das condições que torna possível que instâncias individuais e/ou coletivas estejam em posição de emergir como território existencial autoreferencial, em adjacência ou em relação de delimitação com uma alteridade ela mesma subjetiva” (GUATARRI, 1992, p.19). Esta percepção se dá num tempo histórico atravessado por um abandono de atitudes realistas, calcado na teatralização das relações interpessoais e na artificialidade das relações com o tempo.

A questão do tempo como elemento das relações da manifestação artística com o espaço e com sua produção imagética, na atualidade toca a velocidade. O limite do processo de percepção do movimento a que o participante está submetido pelas máquinas de visão (VIRILIO, 1996), aponta um conflito entre usar o máximo da sua capacidade de identificação visual rápida para averiguar as imagens ou livrar-se do ato de ver, em busca da ação de fluir com elas.

Utilizaremos aqui a noção de tempo simbólico (MACHADO, 1995), que será para nós o canal de abdicação da racionalidade pura, que possibilitará a abertura para percepções individuais do complexo de sentidos do evento artístico. Enquanto o tempo simbólico é o tempo de exibição e também o de auto-exposição à manifestação, o tempo presente será um contexto que absorve as percepções e que se caracteriza por ser dependente do estado do fruidor em relação ao espaço, aos objetos e às ações. Esta percepção constitui-se de temporalidades (COHEN, 2002),

estas se inserem numa espécie diferenciada de imagética de síntese (VIRILIO, 1996), onde os tempos particulares da percepção concorrem para que a assimilação seja a tônica na apreciação da obra para o participante, e não mais o ilusionismo, e a leitura do que estaria atrás dele, e para que esta síntese seja vista aqui como experiência da criação do espaço-tempo pelo próprio fruidor. O tempo simbólico confronta exposição e recepção, redefinindo a noção de obra de arte de durável e estocável para efêmera e circunstancial (MACHADO, 1995), o que, nos parece, levará a percepção a transformar a ação de recepção em uma espécie de módulo simbólico do tempo presente. Nesta forma perceptiva, própria de um contexto sócio-histórico e afetivo, a relação fruidor e manifestação artística se organiza num espiral, que a desordena impossibilitando uma análise cartesiana, fazendo com que tanto a percepção concreta e complexa quanto as memórias que emergem, criem uma duração especial, individual. Este módulo de tempo enquanto situa o ser num estado e num espaço gerando um presente, absorve aquela memória recriando um passado, e obtém destas transposições um conjunto de sensações que habilitam às atribuições de sentido. Este fruidor, nos parece, será iniciado a cada participação em manifestações artísticas, se se propuser a isto, e aí está ao que parece, o desafio mais consistente do proponente desta manifestação: conquistar o fruidor; participante, a se propor a ser com a proposição, na temporalidade em que ela seja exposta.

A perspectiva das temporalidades está intimamente relacionada tanto à percepção veloz quanto à teatralização individual do mundo real. Se considerarmos que a Performance Arte instaurou um processo de recepção para a arte contemporânea baseado no como, isto é, no como a manifestação artística absorve a presença do fruidor e como este se posiciona diante dela, ampliamos a possibilidade da ação e do objeto artísticos serem experimentados nos seus aspectos emocionais e instantâneos, ao invés de analisados pelo discurso e identificados a partir d'o que significariam para o entendimento racional. A arte contemporânea se ocupa, neste pensamento, de fortalecer o instante, como espaço e tempo de troca e de fluxo de transformação das ações e objetos, do artista proponente e dos participantes. No procedimento artístico contemporâneo, entram em jogo na criação e na recepção as relações de atualização dos virtuais que as compõem. Virtual como potência, algo que não se sabe ao certo o que seja, uma problematização, que necessita de uma interface para se configurar, ter sentido e agir na percepção. Esta interface é solicitada ao fruidor; sua disponibilidade, sua inteligência, sua capacidade de deixar-se encantar, de se envolver e destruir a aura de distanciamento e valor absoluto das manifestações. A atualização como uma mudança de natureza, um percurso da potência de agir na direção de uma ação, uma mudança da memória de afetos para uma abertura para a afetação com aquele simbólico temporário, naquela temporalidade única que é a relação do fruidor com a proposição do criador-proponente em arte. A percepção veloz desencadeia a atualização na manifestação artística, enquanto a teatralização individual do mundo real promove a ação do receptor como combinação de interferência e recriação, mental e corporal. Nesta ação se estabelecem processos criativos não hierárquicos, fluxos simultâneos entre criadores-proponentes e criadores-participantes, estatutos outros para o real. Um real subjetivo e de acolhimento de subjetividades criadas artificialmente².

Para analisar esta proposta, de percepção da recepção da manifestação artística como experiência, partir-se-á de uma proposta conceitual em que a ação artística será pensada como performática, quer dizer; será um percurso de produção estética em coletivo, cujos componentes de que atuantes e fruidores poderão se utilizar serão a autoria, a turbulência e a interação. E onde a atitude de fruir a obra de arte estará amalgamada a estes parâmetros, será estruturada pela relação da experiência e da percepção artificializada consciente. Não se busca exatamente comparação com sistemas tradicionais de análise ou de crítica de manifestações artísticas. Ao

contrário, se busca observar a manifestação e seus manifestadores a partir do espaço vazio, da produção de subjetividades próprias a cada momento relacional como ação criativa, da carga afetiva artificial que na atualidade passou a ser componente da criação e da recepção, nas variadas expressões já conhecidas, talvez, ocasionada pelo aparecimento de expressões novas. A arte visual, a arte cênica e arte sonora têm sido invadidas em seus campos de sentido pelas artes tecnológicas, pelo complexo informacional e pela ética do indivíduo-gueto. Queremos aqui refletir sobre as possíveis relações que uma manifestação artística, um campo tão mais abrangente que a elaboração de um objeto-produto autoral único, vem desenvolvendo com o pensamento e a significância como campo relacional, mais uma vez, artificial e consciente, como lugares de discurso sobre arte. Buscamos uma libertação da função de leitura e decifração de signos, na direção de uma experiência afetiva e relacional, múltipla, podendo ser inconseqüente, não informativa, não racionalista, não conclusiva, não hierarquizada, com direito a ser ambígua e carnavalizada.

O participante fruidor será pensado como criador, que continua na outra ponta do processo comunicativo em que se inserem o proponente e a manifestação de sua proposta. Pensa-se que é ele quem realiza o evento, pensando que é ele quem compõe a sua totalidade, num processo ativo de percepção, associação e resposta ao criador-proponente. A justificativa para ver a Performance Arte como locus, é que no seu modo ao vivo ela procura a fisicalização imediata das emoções e do tempo-espaço, no seu modo mediatizado ela procura desnaturalizar as experiências corpóreas e mentais, almejando que se expressem e formalizem no corpo do proponente simultaneamente ao do participante, tornando este uma das expressões da manifestação. Sua influência sobre a atividade artística traz uma perspectiva de princípio de prazer, de libertação de condicionantes e de lugares comuns (COHEN, 2002).

Consideramos também a idéia de evento artístico para designar os variados formatos utilizados para a mostra das ações em arte (GUSMÃO, 2007), pensando que este surge da triangulação de elementos comuns a estas na atualidade: o tempo como elemento artístico; a rejeição a definições em contraponto à assunção ou provocação de dinâmica de transformação interna às obras; e, a ação da máscara do visível sobre o invisível (VIRILIO, 1996). A manifestação, aqui, se pensa como a proposta em si, a reunião de elementos e sua combinação por parte do criador-proponente. A capacidade de tornar visíveis relações, origens, associações, em cada elemento e na sua experimentação pelos criadores-participantes, considerando e estimulando tempos particulares de visão e de percepção, bem como de reação, contribui para que a manifestação se desdobre num evento, onde todas as ações no seu entorno são também parte dela. Queremos assumir que a mostra das ações e objetos em arte na nossa atualidade, mais e mais consideram espaços, tempos e fruidores-alvo, como necessários à complementação de si mesmas. E que o criador proponente tenta na atualidade colocar uma máscara de visibilidade, não realista, hipertextual e orobórica, sobre os pensamentos e afetos iniciais que o levaram à proposição artística que ele traz a público; invisíveis e pouco explicáveis na sua subjetividade inquieta que teima em se manifestar esteticamente, se atualizam em vazios, que contém estímulos, diretos e indiretos, à interação com a subjetividade do criador-participante.

A percepção múltiplo-temporal se materializa na necessidade de dinâmica interna em movimento para a manifestação, com sua consequente transformação incorporada ao seu conceito primordial. O que acontece quando criadores e participantes desenvolvem o evento em conjunto, é que as fronteiras entre manifestação e vida são rompidas. A própria participação do fruidor gera o impulso de ruptura e inovação, de autoquestionamento, da assunção da deterioração dos materiais, e talvez de relações estabelecidas, como linguagem das ações em arte. O evento artístico se comporá da quebra das relações esperadas, da incompatibilidade entre linearidade na manifestação artística e autonomia participativa. O lugar do artista passa a ser o uso das interfaces que emergem dos campos de significância como material artístico,

e a composição de ações e objetos, ou ações-objetos, que sejam capazes de contextualizá-las para o tempo e o espaço da fluência da manifestação com o participante. Nesta situação estará a turbulência, desejada e inerente a uma ação artística que tem como base os 'operadores de incerteza relativa' (BARTHES apud TEIXEIRA COELHO, 1990), um conjunto de tensões entre a repetição e a diferença, entre a previsão e o novo, entre o idêntico e o diferente e não apenas entre o novo e o mais novo, entre o novo e o recente, entre o recém-feito e a diferença.

A atitude perceptiva, calcada na intra-estrutura de velocidade, promove a desmaterialização da ação e/ou do objeto, atravessando-os com a multiplicidade de discursos contrastantes e implícitos na sua composição. Esta desmaterialização se expressa também por meio da escolha de suportes múltiplos, que buscam, em sua maioria, a experiência com aspectos do desejo e de seus fluxos emotivos. O fruidor é solicitado a exercer suas próprias relações de significância para os elementos da manifestação, que é expressão e revelação, e a fluir o máximo plenamente possível com a fusão dos elementos afetivos, no prazer pela relação simbólica, pelo desejo exercitado.

A proposta da Performance Arte de deslocamento dos campos de significância, concorre para uma dispersão do sujeito socialmente elaborado, em busca, talvez, de uma autenticidade da expressão do seu desejo. A abertura do sistema de relações e de fluência com as referências e a espacialização e temporalização do pensamento, conduzem a uma ocupação com a corporalidade, tanto para criadores quanto para participantes, que aponta para uma renovada relação social, cultural e política para a ação artística. Seu discurso multiculturalizado, influenciado pelas mídias, se estrutura na velocidade, e esta se lhe afigura como espontânea e natural.

A Performance será a arte do instante simbólico, o tempo real substanciado e se tornando presente para a percepção, no sentido de que todo o contexto continua sendo criado na presença e no diálogo de presenças entre criador-proponente e fruidor-criador. Ambos estarão presentes nas suas pessoalidades, as ações serão ampliadas para continuarem mais e mais presentes e a efemeridade comporá a ritualização do instante. O tempo presente como ação de recepção emergirá do contato e do diálogo com os corpos atuantes. A presença aparecerá como mediação principal da fluência da obra artística. Pensa-se que estas ações de recepção se espalham pelas linguagens visual, cênica e sonora, como um agenciamento coletivo de enunciação, fazendo com as relações entre as linguagens se reorganizem como campos híbridos, como fronteiras e como evidência da renovação das subjetividades, diante da necessidade relacional desta época.

Ao encarar o tempo presente como categoria definidora de ação e de percepção artística, e sua intensa referência na Performance Arte, a atitude de participação na realização da manifestação se conforma como seu complemento. A produção de relações se realizará na atitude de presentificar o tempo e a presença do outro. Estar com e promover a relação, assumir a presença e o tempo presente de cada espaço e da maioria possível de participantes como o roteiro da ação artística, alimentarão a dissociação dos conceitos e das formas representativas, que foi construída pela velocidade, e que, nos parece, se apresenta como estrutura de pensamento e de recepção na nossa atualidade.

Esta reorganização do paradigma estético, ora em curso (GUATTARI: 1992), traz em si a libertação da enunciação e da interpretação como elementos definidores da relação entre criador e fruidor. Pensamos que este novo paradigma se estrutura em função de uma percepção do caráter processual da criação, estendido por sua vez para a responsabilidade que a instância criadora retém sobre a ação ou o objeto criado, e mais, da inserção na criação como parte dos variados campos que compõem a subjetividade daquele que a aprecia. Busca-se aqui a perspectiva de uma proposta conceitual em que a criação individual torna-se um território em esfacelamento. Pensa-se também que esta situação provoca uma redefinição dos modos de valorização dos objetos e ações artísticas e de seus criadores, e está incrustada na apreensão estética e cognitiva de nossa época (GUATTARI, 1998).

Busca-se aqui refletir sobre um arcabouço de percepção crítica da ação artística e de seus objetos como agenciamento relacional. Esta ação e este objeto representam, a nosso ver, uma subjetividade polissêmica, trans-individual, que rebate universos de valor uns sobre os outros, promovendo a subsistência dos territórios de enunciação em espiral, auto-referente e temporária para cada fruidor. Contudo, para além da fruição, ação ou efeito de fruir, gozo, posse, usufruto, a relação ação ou objeto artístico e apreciador participante se daria então pela fluência, estado das moléculas pouco aderentes entre si que deslizam umas sobre as outras, tomando a forma do vaso que as contém. Neste lugar se realiza a polifonia, no sentido da confrontação de vozes e ruídos que serão ecos de vivências e contribuirão para a experiência do tempo perceptivo de cada ação ou objeto artístico.

A fluência é uma habilidade pouco flexível. O agenciamento que a habilidade de fluência com o produto artístico proporciona está constituído de hesitações, reformulações, rearticulações. A sua interação com a velocidade como intra-estrutura é inconstante e potencialmente apreensiva, porque o participante da ação ou objeto artístico estará envolvido com a operação de sua autoria, agindo dialogicamente e se qualificando como emulador do jogo de tensões que engendra tanto a ação quanto sua fluência temporal, espacial, conceitual, imagética, poética. A fluência só atingirá, no entanto, sua eficácia simbólica se todos os participantes se posicionarem como co-autores.

Pensamos que este novo paradigma surge de uma conquista em que cada indivíduo-gueto articula seu próprio modelo de subjetividade, de relação com seu mundo interno como participante do agenciamento relacional, e que a velocidade de proposição e derrubamento de códigos para o uso e a troca com a ação e o objeto artísticos, fazem parte de uma perspectiva de trânsito de paradigmas predominantemente cientificistas para outros cuja natureza é compreendida também pelos contextos ético e estético (GUATARRI, 1992). Este modo relacional de percepção da ação artística e de seus eventos, impregnados de ausências e invisibilidades, parece se configurar como um campo de resistência da singularidade. Esta singularidade, no entanto, se constitui numa atmosfera de choque, pois o inusitado do mundo sociocultural circundante pós-moderno requer a ampliação da aptidão para lidar com a mutação, com a consciência de que os processos de produção da subjetividade são múltiplos, abrangentes e acolhedores da contradição. A relação, talvez mais que nunca, é dialética, pois se baseia em co-gestão, em intensa e profunda autonomia e, diríamos, de autosugestão, de cada indivíduo-gueto nesta sua produção. O indivíduo-gueto conquistou o direito à heterogeneidade, à consciência em fluxo, não permanente e não absorvida completamente pela linguagem. Esta singularidade é processo, é criativa, relativa a um coeficiente de liberdade que exige um reposicionamento da criação e da recepção das manifestações artísticas. Como criador-proponente de uma manifestação em fluxo e interativa, será necessário deixar de lado a hierarquia, a finalização, a definição, buscando a tensão, a enunciação orobórica, a encampação do risco, a processualidade.

A atitude performática na ação artística desconstrói o poder da autoria por meio da diluição do próprio poder de ação do criador-proponente no tempo e no espaço, e proporciona uma ligação íntima entre as duas fontes de energia da manifestação, criador e participante, gerando um ambiente de imanências. Uma efetiva transformação que se utiliza da poética polissensorial. A ação artística e seus produtos passam a ser definidos como criação coletivizada, a partir do reconhecimento da presença corporal do participante, que é chamado a operar o espaço onde um contexto formado por imagens e sensações lhe é proposto e busca marcar as noções de tempo, espaço, matéria e interferência, como possibilidades inerentes ao jogo lúdico necessário a esta experiência. A manifestação artística na contemporaneidade passaria então de objeto visível a poéticas ambientais e polissensoriais, ordenadas pelos papéis atribuídos ao criador, ao tempo e ao participante, geridos pela interação criativa entre todos. De autor o criador passa a coordenador da autoria, de obra a ação e de objeto artístico a experiência sensorial compartilhada.

Para buscar contribuir para a revitalização das relações entre criadores, participantes, mediadores, gestores, compradores, críticos, iniciantes, pensadores, divulgadores, professores, estudantes, pesquisadores, colecionadores, guardiões das ações e objetos artísticos, se propõe esta reflexão.

Seguiremos a partir de aqui na direção de inventar (DELEUZE, 1992) ou formar possibilidades conceituais para os componentes que sugerimos como elementos da ação conjunta e interativa de criadores-proponentes e criadores-participantes de manifestação artísticas, num contexto de agenciamento da relação de transferência de subjetivação entre ambos, que, a nosso ver, é o âmago do evento artístico na atualidade: autoria, turbulência e interação. A ação de invenção está em pleno desenvolvimento, e o proposto aqui é um espaço de realocação para esta autora, quiçá coordenadora desta autoria, que, espera-se desenvolva um conjunto ora em diante.

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CARLSON, Marvin. *Teóris do Tetro. Estudo histórico-crítico, dos gregos`a atualidade*. ; tradução de Gilson César Cardoso de Souza. SP: Fundação Editora da UNESP, 1997. I: Cap. 22 “O Século XX a partir de 1980”;

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. SP: Ed. Perspectiva, 1998. I: “Introdução”;

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. SP: Ed. Perspectiva, 2002.

DAWSEY, John C. Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. In: *Tempo e Performance* – org. Maria Beatriz de Medeiros, Marianna F.M. Monteiro e Roberta K. Matsumoto. Brasília/DF: Universidade de Brasília, 2007.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. RJ: Ed. Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. GUATTARRI, Félix. *O que é a Filosofia?* RJ: Ed. 34, 1992

EAGLETON, Terry. *A idéia de Cultura*. SP: UNESP, 2005. I: 3- “Guerras Culturais”; II: 4- Cultura e Natureza”;

GUATTARRI, Félix. *Caosmose. Um Novo Paradigma Estético*. SP: Editora 34, 1998.

GUSMÃO, Rita. *Fruidor na performance: tempo presente*. In: *Tempo e Performance* – org. Maria Beatriz de Medeiros, Marianna F.M. Monteiro e Roberta K. Matsumoto. Brasília/DF: Universidade de Brasília, 2007.

LEHMAN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução: Pedro Sussekind. SP: Cosac Naify, 2007.

MACHADO, Arlindo. *A Arte do Vídeo*. SP: Brasiliense, 1995. I: “O Eterno Presente”;

TEIXEIRA COELHO NETO, José. *Moderno Pós-moderno*. SP: L &PM, 1990. 2ª Ed.

VIRILIO, Paul. *A Arte do Motor*. Tradução Paulo Roberto Pires. SP: Estação Liberdade, 1996. I: “O Complexo dos meios de Comunicação”; II: “Do super-homem ao homem superexcitado”;

Self-listening

IAIN MOTT *

Resumo

Este artigo analisa comportamentos de escuta que constituem ou propagam experiências subjetivas no agente do ouvir. Descritos coletivamente como auto-escuta, tais comportamentos possuem amplas dimensões abrigando desde sons concretos feitos pelo ouvinte – ele ou ela – até mais abstratas relações de escuta. Em todas as formas de auto-escuta é o ouvinte que o ocupa o centro focal. O conceito de auto-escuta advém de uma investigação que dialoga com diversas áreas em convergência: música acusmática, ecologia acústica, estudos fílmicos, fenomenologia, artes midiáticas, psicanálise, literatura e mito. Este conceito fundamental é forjado como um instrumento para tanto analisar quanto conceptualizar arte sonora a partir da unicidade da perspectiva do ouvinte.

Palavras-chave: Arte sonora. Audição. Experiência subjetiva. Arte e tecnologia. Acustemologia. Fenomologia. Espelho acústico. Ontologia.

Abstract

This article examines listening behaviours that constitute or propagate subjective experience in the auditor. Collectively described as self-listening, the behaviours have broad scope encompassing the apprehension of concrete sounds made by the listener him- or herself, through to more abstract listening relationships. In all forms of self-listening, it is the listener that is drawn into focus. The concept of self-listening is derived from an investigation of a common thread found in diverse areas including: acousmatic music; acoustic ecology; cinema studies; phenomenology; the media arts; psychoanalysis; literature and myth. This basic concept is created as tool to both analyse and conceptualise sound art from the listener's unique perspective.

Keywords: Sound art. Listening. Subjective experience. Art and technology. Acoustemology. Phenomenology. Acoustic mirror. Ontology.

— Do you know the best thing I've learned? They said on Radio Clock that we should
be glad to be alive. And I am. I also heard some lovely music and I almost wept.
— Was it samba?

— I believe it was. It was sung by a man called Caruso who they said died a long
time ago. His voice was so gentle that it was almost painful to listen to. The music was
called Una Furtiva Lacrima. I don't know why they couldn't say lágrima the way it's
said in Brazil.

Una Furtiva Lacrima had been the only really beautiful thing in Macabéa's life. Drying
her tears, she tried to sing what she had heard. But Macabéa's voice was as rough and
tuneless as the rest of her body. When she heard her own voice she began to weep.

— Clarice Lispector

* É um artista sonoro que cria instalações interativas mediadas por computador. Ele já expôs nacionalmente na Austrália em lugares e eventos tais como o Melbourne Festival, Performance Space, Art Gallery of NSW e a Queensland Art Gallery. e Emoção Art.ficial (no Itaú Cultural) no Brasil
mott@reverberant.com.

To self-listen would seem a very simple proposition: to listen to oneself. Yet the dimensions of listening to oneself can be subtly differentiated, diverse in identity and intricately woven. As applied in this article, the term is principally used to show how the listening experience can draw attention to the self. All forms of listening have subjective dimensions, with constant potential that attention is re-directed by the listener from a source of sound, back toward him- or herself. Even when listening involves no apparent acoustic expression on the part of the listener, we might regard any inward attention as a result of audition, as self-listening. If we do, then all listening experiences will involve the potential for self-listening.

The motivation behind the following conception of self-listening has been to develop a theoretical basis for the analysis and creation of sound art. The notion of self-listening was chosen because of its resonance within the author's practice in the area of sound installation. The ideas examined each have a tacit connection with the author's work, yet are presented here in a general way in the hope they can be of use in wider contexts. In the text, a definition of self-listening emerges without emphasis on any particular art form. Initially, self-listening is discussed in the context of listening to the sounds of the body, and sounds produced as the result of human gesture. Following this, the resonance of the body and the direct transmission of vibration to the body by contact are considered. The auditory imagination is then examined. The auditory imagination presents a private manifestation of self-listening and involves what are termed as inner speech and the musical imagination. The idea of self-presence is discussed in this section and how thoughts and associations, which precipitate self-presence, are implicit in listening. Technology can also play an important role in engendering self-presence and facilitating self-listening. A number of technologies are examined, as are works of art using technology to promote new ways of self-listening. The section following this deals with emotion in listening and the signification of the listener by music; a transformation of self-presence as encoded by a composition. So-called autocentric and allocentric compositional styles are discussed, and how musical works may promote either an inward or outward focus in the listener. Phenomena associated with listening and sounding simultaneously, are discussed in a number of sections in this text. Included is Stephen Feld's idea of an acoustemology — acoustic ways of knowing. Fables and myths concerning the echo are discussed. This particular section serves to establish the notion of self-listening as mirror. The psychoanalytical concept of the acoustic mirror is examined in the final section of this article.

Self-listening and the Body

There are many concrete ways in which we can listen to ourselves. We can for example direct attention to the sounds of our own body, as John Cage was prompted (and able) to do in an anechoic chamber — a special echo-less room — in the 1950s at Harvard University. In the well-known anecdote by Cage, he asked the resident engineer, what were the two sounds he could hear, "one high and one low"; to which the engineer replied that the high sound was Cage's "nervous system in operation", the other, his "blood in circulation" (1973, p. 8). These are unintentional and unstoppable bodily sounds, and are at the far horizon of perception. Most other sounds, from or of the body, may be either intentional or unintentional. Vocal utterance for one is mostly intentional, yet if we direct our listening attention towards our own laughter for example, we find we have momentarily taken leave of language, if not conscious rationality, in a spontaneous outburst of sound. Similarly we might catch ourselves speaking, laughing, singing, screaming, crying and perhaps even whistling, in the final moments of a dream. Panic and anger too, both cause words and sounds to pour out of mouths with little or no forethought. Breathing generally goes on unnoticed, but once called to our attention, we may choose to take the reins, and using our ears as a guide, control our breath to replenish the supply of oxygen to the brain, or to restore calm and balance. Breath

speaks of time passing, the smoker's breath quite pointedly of time out, and breath is loaded with sexual meaning. Other bodily sounds take on abject significance, and for the most part, can be heard by us, and can be either intentional or unintentional. For example the sound of: coughing; hiccups; digestion; snoring; wheezing; flatulence; retching; burping; expectorating; sneezing; the cracking of joints; the death-rattle; the wet sounds of the mouth; etc. These sounds are abhorrent to us because we associated them with bodily fluids, viscera and death.

People can also self-listen to the resultant sounds of their gesture and kinaesthetic action. Some of these sounds are made autonomously, as is the case with clapping or scratching, while others are made in relation to external objects or substances. Close to the body, and in some senses as an extension of the body, we have the sound of clothing and jewellery articulated by our movements (SCHAFFER, 1977, p. 141). Other external sounds resulting from human actions include those pertaining to: ambulation; the use of tools, machinery or equipment; the playing of musical instruments; collisions and accidents; the handling of objects or substances; and bodily movements against supportive objects and substrates such as chairs, beds or the ground. To a similar degree to that of the voice, musical instruments produce profoundly nuanced sounds, as they are specifically designed to respond acoustically to a wide variety of gestures. Self-listening to the result of a musical gesture, is different to other forms of music listening. For one thing, there is intention to create sound on the part of the listener. For another, the musician-listener is physically and kinaesthetically connected to the source of the sound.

Yet during so-called passive listening, there may still be a relationship between the music and the body of the listener. It has been suggested that human gesture is inseparable from the act of listening or imagining music. Rolf Inge Godøy hypothesises:

[T]hat there is a continuous process of mentally tracing sound in music perception (and in musical imagery as well), i.e. mentally tracing the onsets, contours, textures, envelopes, etc., by hands, fingers, arms, or other effectors, when we listen to, or merely imagine, music (2006, p. 149).

If this is true, our bodies are implicated during the audition of music, whether or not we are active participants in the music-making. This makes intuitive sense to anyone who has felt compelled to dance or play air-guitar while listening to music. Through gesture, or the memory of gesture, there exists a potential for a redirection of the listener's focus from the music towards his or her own body.

The self-made sounds of the body are not only heard, but are felt. The voice in particular, produces sensible vibrations in the thorax, neck, skull, sinuses and the tissues of the face. Such resonance, in addition to the muscular articulation of the voice sensed via proprioceptive mechanisms, is integral to the perception the sound's self-origin. A bodily transfer of vibration occurs when individuals play musical instruments and when there is a direct physical contact with an instrument or other vibrating surface. It also occurs as a result of high intensities of sound vibration in the air, where the body resonates in sympathy with sound. The phenomenon of the transference of vibration is cited as a form of self-listening because the body in some way becomes a secondary source of sound. Even though inaudible, the resonance of the body may itself be taken as an object of perception by the individual. The vibration is an expression of sound—a tacit shadow of sound. The transfer of vibration to the body represents an additional mode of self-listening, because it draws attention to the self as an acoustic element. The phenomenon is particularly evident in the skin and muscles, but at very high intensities, there may even be a perception of the internal organs of the body, (re)sounded with sound. Under certain conditions so-called combination tones and aural harmonics may manifest in perception (ROEDERER, 1979, pp. 33-36). These phantom tones are not present in the air as real sounds. They may appear to be located inside the head of the listener, and with this, may be considered self-sounding phenomena; and when attended to, yet another instance of self-listening.

Sound Imagination and Interior Listening

In imagining, I am able to “experience” myself.
—Don Ihde

A more abstract form of self-listening is involved when attention is consumed by the auditory imagination. This is called interior listening, inner listening or even intrapersonal listening (VOCATE, 1994; ROBERTS ET AL., 1987; SCHNAPP, 2008, pp. 135-136; AITKEN; SHEDLETSKY, 1995). The auditory imagination has broad expression, ranging “from sedimented memories to wildest fancy” (IHDE, 2007, p. 131). The auditory imagination, like other forms of inner imaginary experience, tends to mimic outer experience, or perception, yet displays itself, to use phenomenologist Don Ihde’s expression, as “irreal” (2007, p. 119). This quality of irreality is sustained, no matter the clarity of the experience, and no matter the degree of training the individual has received in the particular imaginative act. Imagination like perception may undergo a process of refinement. A trained musician may imagine a performance lucidly, yet the internal acoustic representation will remain distinct from real experience; “the irreality of the imaginative contrasts with the sense of actuality and transcendence displayed by ‘outer’ experience” (2007, p. 119).

Speech, whether it is verbalised or sounded as an inner voice, is not a manifestation of a preconceived thought but rather an execution of thought (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 207). When we listen to speech, Maurice Merleau-Ponty argues that we are listening directly to thought itself (2002, p. 207). Inner speech is a form of thought that operates within the bounds of language (IHDE, 2007, p. 211). It should be recognised however that not all thought finds expression in inner speech (IHDE, 2007, p. 137). Inner speech is a phenomenon that can be generally controlled by the individual but one which can reach elevated levels of activity in the case of psychosis. The inner-speaker of mind may have our own voice, the voice of another individual or multiple identities. Inner speech is easily distracted, and it may be fragmented and indistinct; the listening experience of inner speech is subject to memory, fantasy, emotion and well-being. Inner speech, unlike vocalised speech, is by definition, perfectly private. While inner speech mirrors ordinary speech, it is condensed, involving abbreviations and idiosyncrasies of the individual speaker (WILEY, 2006, p. 320). John R. Johnson noted four features of inner speech: “(a) silence, (b) syntactical ellipses or short-cuts, (c) semantic embeddedness, i.e. highly condensed word meanings and (d) egocentricity or highly personal word meanings” (WILEY, 2006, p. 320; JOHNSON, 1994, pp. 177-179). Other important features to add to this list include the predominance of so-called free association which is shared with other imaginative activities, and the rapid speed of delivery (IHDE, 2007, p. 213).

Despite attempts to study its syntax, inner speech is illusive. According to Don Ihde, even the most celebrated literary attempts to represent inner speech, such as those by James Joyce, “remain reconstructions rather than transcriptions” (2007, p. 213). Cinema has its own means of representing inner speech and thought, in something Michel Chion refers to as the I-voice (1999, 1994a, pp. 49-57). This speech is bodiless and sounds asynchronously with any on-screen character that may be present. It occurs in suspended moments in the action where a voice detaches and “someone, serene and reflective” begins telling a story (1999, p. 49). The frozen quality of such scenes shows an attempt to address the temporal disparities between spoken and inner speech noted by Ihde. For example a character staring near-motionless and directly at camera may act to disrupt the existing time continuum of the film. Other clues are also given in the audio to suggest an inner voice, and importantly, these techniques are designed to associate the disembodied voice with the body of the viewer. They include the close-miking of the voice and a lack of reverberation (CHION, 1999, 1994a, p. 51). Both combine to give a sense of intimacy and close proximity. They suggest a co-presence of the character or voice with the viewer.

Just as we can listen to inner speech, we can also synthesise an inner music. The quality of this

music is dependant on the musical knowledge of the self-listener, and is no doubt subject to the listener’s musical taste. Inner-music, like inner-speech, operates within the bounds of a language, a musical language, as chosen by the listener. It may occur at will, or may act as persistent and nagging irritation. The musical imagination may also occur without any external stimulus, or it may be engaged as an interactive agent in the reception of music and sound.

Inner speech, inner music and the auditory imagination in general, interact with our listening experience of the external physical world. Sound and music can disrupt inner attention or our sense of self-presence, just as they can stimulate it (IHDE, 2007, pp. 131-133). Exterior sounds such as loud music or noises may impinge upon the listener, and Don Ihde notes the weight of truth in the well-worn complaint It’s so loud I can’t hear myself think (2007, p. 132). Recent news reports have revealed the use of amplified music as an instrument of torture (CAMPBELL, 2008; SWASH, 2008). One can postulate that when combined with deprivations of various kinds, disruptions to self-presence play a role in this abuse. Extreme shock caused by noise can involve interference not only to self-presence, but to perception itself (IHDE, 2007, p. 212). In contrast, Ihde also notes a more pleasant if not “seductive” variant of disruption, whereby music “may lead to temporary sense of ‘dissolution’ of self-presence”, and in such occurrences he writes: “Music takes me ‘out of myself’” (2007, p. 132).

Yet the auditory imagination and perception are not always at odds, they can coexist. Don Ihde argues that with the introduction of the imaginative mode to the mode of perception, “listening becomes polyphonic” with a resultant potential for consonances and dissonances (IHDE, 2007, p. 133).¹ This polyphony of which Ihde speaks exists between the listener’s perception of external music and his or her musical imagination. The musical imagination acts upon the perceived music creating the conditions for polyphony. The interaction between modes enables the listener to direct attention inwardly from the otherwise external source of the music. This has ontological consequences, as Ihde writes: “I hear not only the voices of the World, in some sense I ‘hear’ myself or from myself” (2007, p. 117).

In phenomenological terms, the self “arises ... strictly as a correlate to the World” and is “discovered only after discovering the World”, yet “it also hides within itself and its imaginative acts (which hide themselves from others)” (IHDE, 2007, p. 118). Where sounds or music overwhelm our thoughts and private and interior manifestations of self, either by force or by seduction, our sense of self becomes momentarily untethered. Yet in moderate circumstances, self-presence is maintained and is intermingled with the mulled fragments of the exterior “in a fundamental liaison with the World” (IHDE, 2007, p. 117). The imagination is as rich in potential expression as perceptual experience, and may mirror perception by “irreal” representations that take the form of memories, recollections and fantasy (IHDE, 2007, p. 119). Such acts of imagination may occur spontaneously or voluntarily at will and contribute to self-experience:

Imaginative acts also implicate the “self.” As “my” imaginings, particularly those that I presentify to myself at will, the sense of an “inner self-presence” entices the very notion of a “self.” In imagining, I am able to “experience” myself (IHDE, 2007, p. 120).

When people speak out loud, they each have simultaneous and dual roles of speaker and listener. They do not hear themselves however as others do, or as other, and this is because the focal activity² of the listener is speaking, which obscures the features of the voice (IHDE, 2007, p. 213).

1. Ihde casts the *perception* and the *imagination* as phenomenologically distinct *modes*.

2. The word *focus* has phenomenological significance, and as a term it may be applied to fields other than the visual. *Focus* refers to the *noematic* core of experience at a given moment, outside which, at the *fringe* or towards the horizon, experience becomes less distinct (IHDE, 2007, pp. 37-40).

Ihde suggests that a similar phenomenon occurs with inner speech with an even greater degree of obscurity (2007, pp. 213-214):

With the inner voice, thinking holds primacy, and implicit in that activity of thought, is the authority of the thinker (IHDE, 2007, p. 214). Because of this, inner speech, like spoken speech which also retains a primitive identification with thought, cannot be experienced as something coming from elsewhere. “[T]here is necessarily a phenomenological distinction between the representation of an imagined voice of someone else coming from somewhere” and the individuals own inner speech (2007, p. 214). Ihde comments that there is no “instrument” capable of such a ventriloquist’s trick under normal circumstance, but reasons a “disruption, such as psychosis, may perform this” function (2007, p. 214).

We could however consciously, and not without some effort, imagine our own voice; its intonation for example. In doing this we may however be referencing some knowledge about our voice, acquired by listening to answering-machine recordings for example, or peoples comments. It is also clear that this constitutes an artificial or contrived exercise and something different from thinking in language. Actors, singers and politicians, may have enhanced skills, due to training, in imagining their own voices.

Self-listening as Mediated by Technology

As we have seen with the I-voice above, self-listening may be mediated by technology. This is so in the sense that the technology may fulfil an aspect integral to self-listening. For example, technology can simulate particular spatial perspective of sound, either exterior to the body, or within. An internally-located sound may emphasise the authority of the listener; particularly if juxtaposed with other sounds apparently external to the listener. Alternatively technology may act to record and replay events.

The capacity of technology to be used as means to remember sound and displace time began with the phonograph (GRIVEL, 1992), continued with the introduction of the tape recorder, and is now facilitated by digital recording devices. The ubiquitous answering machine or voice-mail captures our voice when we call home, and we can later hear ourselves amid the messages of others. Once captured by the answering machine, our voice becomes disconnected from its temporal origins at the time of speaking. The act of recording allows us to contemplate the voice in isolation and as something separate from ourselves. As introduced above, this estrangement from the sound of our voice, is due to the preoccupation in everyday life with thought as manifest in speaking. On first listening to such a recording the listener might doubt the authority of his or her own voice. It may be that listeners learn to become accustomed with the sound of their voice through these exchanges, “in the same way that a child learns to recognize himself in the more familiar mirror” (IHDE, 2007, p. 213). Digital recording also simplifies replication and transmission, leading to further complexities. The voice may become separated not only in a temporal sense but in a spatial sense as well.

A virtual space can be superimposed upon a listener using technology. Activities performed in such spaces may involve the listener performing virtual activities, such as sitting passively, talking, riding a bicycle or playing the trumpet. These actively produced sounds may be heard in connection with the listener’s gestures, as is the case in virtual environments where the listener interacts with virtual objects. Alternatively, there may be no gestural relationship as is the case with a passive listener. In these cases the virtual space may be entirely or partially synthetic, or may have been created using a recorded spatio-acoustic experience of another individual. This recorded individual may have a passive role in an environment, or may function actively.

Technologies such as the headphone, stethoscope and the audio spotlight (HOLOSONIC RESEARCH LABS, 2008) can create the sensation of in-head sounds. This phenomenon has similar

properties to the bodily vibrations discussed as form of self-listening above. Like bodily vibrations, in-head sounds occupy the body. They exist however in an imaginary internal space (STANKIEVECH, 2007, p. 56) and are principally perceived as sound and not resonance. As noted with virtual audio, headphones have the capacity to position sounds external to the body when monitoring binaural recordings or signals,³ but can also place them within the head. In-head experience is particularly evident when a monaural signal is monitored on headphones.

Headphones, particularly the closed variety, also maximise the presence of sound and music by minimising the intrusion of noise: “Ideally, if music is to reach its full presence, it must be “surrounded” or “secured” by a silence that allows the sound to sound forth musically” (IHDE, 2007, p. 111). Such amplification of presence and reduced distraction, may enhance the engagement of the auditory imagination, and in turn, notions of self-presence.

Douglas Kahn has written on a conceptual and acoustic Venus de Milo, proposed in brief notes by Marcel Duchamp early in the 20th Century (KAHN, 1990, p. 3; DUCHAMP, 1983, p. Note no. 183). In the proposal, the listener would take the centre of an “immense” sculpture built from sounds, and perceive its form with “aural training [dating] from childhood and from several generations” (Duchamp in KAHN, 1990, p. 3). According to Kahn, Duchamp’s concept was ironic and “satirized the inability of vibrational space to generate objects and bodies” (KAHN, 2004, p. 44). Despite this there been a subsequent and concerted effort by composers and sound artists, to achieve much the same thing, and with a variety of technologies.

The concept of sculpting acoustic space has been explored systematically by composers and artists such as La Monte Young, Alvin Lucier, Dick Raaijmakers, Michael Brewster and Warren Burt since the 1960s, using so-called standing or stationary waves. With works such as La Monte Young’s Dream House, movements of the listener through space, constitute a type of self-created composition in which “sound, space, and the individual unite” (LABELLE, 2006, p. 74). Stationary waves result where certain wavelengths of sound, reflect back on themselves against surfaces in a space, forming seemingly motionless structures. The precise location in space where a waveform reinforces itself maximally is known as an antinode. The waveform may similarly cancel itself at points where positive and negative pressure fluctuations are equally opposed. These regions form silent nodes in the space (ROEDERER, 1979, pp. 74-77). By sounding multiple pure waveforms with wavelength tuned to match the various resonant frequencies of a given space, complex networks of interacting stationary waves may be established.

In stationary wave environments, changes in listener location modulate the localised experience of the acoustic field. Such acoustic environments can be considered sculptural, and the listener’s experience of the frequencies present, a function of his or her location. In ordinary acoustic environments—even those synthesised through various sophisticated spatial audio techniques such as ambisonics (ELEN, 1991; RUMSEY, 2001),—sounds propagate through the space. In stationary wave environments however, nodal and anti-nodal points remain in constant positions, seemingly frozen in time. Because of the fine articulation of space afforded in these environments, the movement of the listener is very self-apparent because of sound, and the subjective experience, amounts to an indirect form of self-listening.

In natural acoustic environments and synthetic ambisonic acoustic fields, two individual listeners at different locations, may agree by way of sound, on the approximate location of a real or virtual sound source. This agreement will be sustained, under ideal conditions, as they move independently through the space. The difference between these and stationary wave environments, is that sounds do not rapidly appear and disappear with relatively small displacements of the listener. In stationary

3. Binaural recordings, or computer generated simulations, reproduce the natural listening situation, where sounds are located in the external space through the interplay of the sound with the physical structure of the body — the so-called Head Related Transfer Functions (HRTFs).

wave environments, two individuals can have quite different experiences of the sounding content of the field. In natural and ambisonic fields however, what changes with displacement is not content, but the apparent location of sound with respect to the listener. In the broad definition of self-listening emerging in this text, movement through acoustic space is included, because of the implicit self-orientation by sound, and the consequential changes in the experience of the acoustic field. This applies to movement in natural and virtual acoustic fields, as well as stationary wave environments.

The body and bodily movement may also be mapped to a sonic response using a plethora of technologies sensitive to the location, orientation and gesture of individuals. By performing such mappings, the listener's experience is inextricably linked to his or her own body, or to the particular physical or social context that the listener is in. Traditional musical instruments are at heart technologies which map gesture to sound. Since the beginning of the electronic age, inventors have built machines which create not only new sounds, but new ways of interacting with sound and music, and with a variety of controllers. The first and most celebrated electronic device for mapping unencumbered gesture to an electronic musical signal was the Theremin in 1928. This instrument has been widely used by a great many composers both as a sound generating device using its analogue oscillator, and as a controller of other electronic and digital media. Video cameras are now commonly used to map not only gesture but the movement of bodies in space. Video systems may also implement pattern recognition software, in order to identify and track bodies, limbs, hands, heads and even recognise features of the face (WILSON, 2002, pp. 758-760).

Other mapping and information gathering systems may require the presence of personal devices, yet can operate within much larger fields than that afforded by video. For example, with the miniaturisation and cost reduction of electronic components, the development of the Global Positioning System (GPS) and mobile telephone networks, personal devices such as GPS-equipped smart-phones may fulfil locative, communicative and computational roles across vast distances. With the development of such systems there has been an accompanying emergence of the new scientific field of ubiquitous or pervasive computing; a field that focuses on the penetration of information technology into all aspects of daily life (IEEE; GREENFIELD, 2006). Artists have witnessed or even pre-empted these developments, and created works that capitalise on the new potential of the technologies. The use of GPS technology in art for example began in the 1990s. Early works of locative art using GPS include *Impressing Velocity* by visual artist Masaki Fujihata in 1994 (WILSON, 2002, p. 286; MEDIA ART NET), *Trace* by Teri Rueb in 1999 (WILSON, 2002, pp. 286-288; RUEB, 2004), the author's own *Sound Mapping* in 1998 (BEAN, 1999; HEMMENT, 2006, p. 353; MOTT ET AL., 1998; MOTT; SOSNIN, 1997; WILSON, 2002, pp. 283-286), and Nigel Helyer's *Sonic Landscapes* in 1999 (HELYER, 2005; HELYER ET AL., 2007). More recent locative music projects include *Sonic City* (FUTURE APPLICATIONS LAB; GAYE; HOLMQUIST) in 2002-4 and the ongoing *Mobile Music Workshop* ("Mobile Music Workshop") which provides a focussed academic forum for the new field.

By linking location and movement to the synthesis and deployment of electronic art, such works reverse "the trend towards the view of digital content as placeless, only encountered in the amorphous and other space of the internet" (HEMMENT, 2006, p. 349). The authorship of artworks commonly becomes blurred between the artist who often acts as an organiser, the participants and their activities, and the landscape or environment itself. Locative art practices may produce map-like artefacts of particular sites, for instance line-drawings or acoustic renderings of geographical features. Fujihata's *Impressing Velocity* was an example of a work producing visual artefacts. Hikers on Mount Fuji with GPS equipment, produced 3-dimensional coordinates to create drawings not simply of the mountain, but of their particular experience of the mountain. The velocity of the hikers was used to distort the imagery "in accordance with the progress of the hike" (WILSON, 2002, p. 286). In works such as this there is an emphasis on revealing something of the landscape and the activities of individuals therein. Alternatively the emphasis may be on depositing and finding

digital objects in space in what is described as geo-annotation (HEMMENT, 2006, pp. 350-351). This involves a personalisation of the environment by a variety of authors. Media files of sounds, texts, images and so on, and even computer applications, may be deposited in geographical space in much the same way as graffiti. Individuals with mobile devices may retrieve these objects at a later time as they are physically encountered. For example, this may involve various individuals with mobile devices, each accessing a common networked database. Files tagged with geographical coordinates may be deposited by the individuals, or retrieved when a certain proximity to an object is reached. In this way data may be shared between individuals. Geographical space is augmented and temporally layered with digital information as individuals annotate space with time-stamped information.

What is the impact on listening to music in mobile contexts? The portable transistor radio and the car stereo were among the first electronic devices to facilitate a mobile musical experience. The car stereo can cocoon the listener in a private sound space (BULL, 2003). Whether or not the sound spills into the external environment, this personalisation of space can be seen as a form of self-expression. Since the car drives through public space, the music serves to colonise that space, if temporarily, by masking-out its acoustic features and replacing it with sounds chosen by the driver and passengers. As will be discussed ahead, music is often chosen by a listener to fulfil some personal need, for instance to feel excited or nostalgic or to feel that time is passing rapidly. The listener may thus modify or contain their state of being during transit through a variety of spaces. Earphone devices such as Walkman cassette players launched in the late 1970s and contemporary iPod and MP3 devices, similarly mask exterior sounds and facilitate personalised mobile acoustic spaces. The isolating effect of portable music devices is often held as a positive attribute by listeners, providing a form of privacy by limiting acoustic interruptions from the external world and even unwanted approaches from individuals (BULL, 2001, pp. 182-183). As Michael Bull writes, the device "is perceived as a tool whereby users manage space, time and the boundaries around the self" (2001, p. 179). Yet by excluding external sounds, we might argue that the listener has an impoverished experience of the surrounding world. R. Murray Schafer described the use of sound to "dispel distractions" as an audioanalgesia—a sound wall "to delimit physical and acoustic space" (1977, p. 96). Michel Chion wrote of the Walkman as the very "symbol of loneliness in the crowd" (1994b, p. 46). Diminished situational awareness caused by mobile music devices may certainly lead to accidents.

The uses and applications of mobile music devices by listeners are diverse however (BULL, 2001; WILLIAMS, 2006). If the devices can detach the listener from his or her physical and social context, so too they can create new types of integration. Not only can the listener control the music he or she hears, the listener may also select the environment in which it is heard. The listener holds quasi-cinematic powers over the music through their navigation in space and with an extended palette of accompanying sensation involving touch, smell, kinæsthesia and so on. The listener can for example choose pathways, direct his or her gaze, pause or move rapidly through the space. Much like sketches by Fujihata's hikers, the overarching audiovisual experience is of the listener's own making and a form of self-expression. Further, because of this creative input on the part of the listener, and the often familiar landscape through which the listener passes, we may see the mobile music experience as a form of self-listening. Through personal choice and context, the listener is implicated and somehow described in the very act of listening.

Mobile music devices thus have potential to sway the listener's attention toward daily life or to deflect it. It could be that locative technologies, may help shift the balance of listening attitudes towards situational awareness and towards integration with everyday life (REBELO ET AL., 2008, p. 16). Locative devices bring an awareness of contexts, places and even the activity of the listener—for example the device can position a listener on a map and potentially sense if this listener is stationary or travelling. As such they can produce or replay sound and music that makes reference

to those sites or situations. In this new model of musical experience the notions of authorship are challenged. The actions of the listener and his or her situation-aware device, can potentially divide authorship between the composer of the music or other audio source, the place they are in and the listener him/herself.

In a conference paper, Rebelo, Green and Hollerweger make a comparison between locative technology and a mirror “that reflects our understanding of the world” (2008, p. 15). They also allude to a necessary redefinition of the subject-object paradigm involved in traditional music presentation, concerts for example, with the introduction of locative music devices (2008, p. 16). The mirror has the interesting property that the viewer, or subject, can view him or herself as object. With traditional music presentation “the object (a sound) remains relatively unaffected by the subject (the listener)” (2008, p. 16). Standing before the mirror of locative technology, as with other interactive modes of delivery, the distinctions between subject and object become indistinct. With the capacity for networked communications in locative music devices, listening may move from being an individual experience, to one with potentially elaborate social dimensions. The practice of geo-annotation for example, as described above, has this capacity, if we imagine music can be deposited with site specificity. Text-based social networking applications with mobile functionality, such as Twitter, are already being integrated with the Google Maps API for example, and it should only be a matter of time (and bandwidth) before audio files are treated in a similar way.

Emotion and Signification

It has been shown above that the auditory imagination, expressed as either inner speech or inner music, can act upon the surrounding acoustic world. A kind of polyphony is achieved where perceived sounds are intermingled with those imagined. The listener in imagining asserts his or her self-presence. By associating the imagination with perceived elements the listener forms a personal bond with the world and reaches out toward it. The section above on the sound imagination and interior listening made a clear while abstract claim on self-listening. The listener creates sound, and while imaginary, contemplates that sound as if it were a real external source. There can however be other subjective responses sound that do not necessarily involve a synthesis of inner-sound or music. Since these responses may also engender self-presence and self-experience, they too can constitute a form of self-listening, albeit one at the extreme end of this liberal definition.

In the introduction to his book *The Tuning of the World* (SCHAFER, 1977), R. Murray Schafer cited two myths from Greek antiquity to describe two fundamental types of music, or at least, two motivations behind music. The first, a Dionysian myth from Pindar's twelfth Pythian Ode (BARKER, A., 1989, pp. 57-58), tells of the invention of auloi playing by Athena. After the beheading of Medusa, Athena created the art having been moved by the “heart-rending cries of Medusa's sisters”. The aulos, “an instrument of exaltation and tragedy”, is double-reeded like the oboe, and is the instrument of Dionysian festivals. The myth conceives music “as internal sound breaking forth from the human breast”. The second myth is Apollonian and concerns another instrument, the lyre. In Apollonian tradition, music is conceived as something external, that “God sent to remind us of the harmony of the universe. ... [M]usic is exact, serene, mathematical, [and,] associated with transcendental visions of Utopia and the Harmony of the Spheres” (SCHAFER, 1977, p. 6) . Schafer links the Apollonian tradition to the acoustical speculations of Pythagoras, and the pedagogical quadrivium of the medieval period, consisting of mathematical sciences including: arithmetic, geometry, astronomy, and music. Schoenberg's twelve-tone compositional method is also cited, given its systematic approach. In the Dionysian view however, music is inspired by a far more internal source than the stars and or the planets:

[M]usic is irrational and subjective. It employs expressive devices: tempo fluctuations, dynamic shadings, tonal colorings. It is the music of the operatic stage, ... its reedy voice can also be heard in Bach's Passions. Above all it is the expression of the romantic artist ... (SCHAFER, 1977, p. 6)

Denis Smalley wrote of a similar musical dichotomy in his article *The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era* (SMALLEY, 1992), an elaboration upon the listening theories of Pierre Schaeffer (CHION, 2008; SCHAEFFER, 1966, 1993, 2004). He distinguishes between autocentric and allocentric forms of musical perception using the terminology and theory of psychoanalyst Ernest Schachtel. In Smalley's synthesis, an autocentric listening attitude amounts to a “positive/negative emotional reaction to sounds”, and has an inward, subject-centred perceptual trajectory (SMALLEY, 1992, p. 518). Smalley attributes a utilitarian dimension to autocentric attitude, where listeners commonly “seek to use music specifically to induce well-being or change a mood from negative to positive” (1992, p. 518) . Allocentric attitude is object-centred and outward looking. It is concerned with the appreciation of musical structure or signs, as well as an appreciation of sounds outside of musical contexts. Allocentric attitude “is a direct encounter with sounds, an affirmative interest separated, at least temporarily, from any desire to turn the object of perception into a need-satisfying tool” (SMALLEY, 1992, p. 519) .

It is clear from this description a close correlation exists between auto- and allocentric listening attitudes with that of Dionysian and Apollonian musical traditions respectively. Smalley does not however view the attitudes as mutually exclusive, they “exist in parallel”, and the listener may vacillate between the two (1992, p. 519). Some listeners however, such as the audience for electroacoustic music, may strive to specialise in allocentric listening, and as Smalley recognises, there can exist a certain “snobbishness” by these listeners, towards autocentric response (1992, p. 519). The non-specialist listener could argue that this tension amounts to a battle between heart and head, since for many, it is the positive autocentric aspects of music that bring the greatest rewards.

We can at this point, argue that Dionysian and autocentric attitudes constitute self-listening, given their focus on self. We might also consider another instance of self-listening without the necessity of self-sounding:

Claude Lévi-Strauss wrote about self-listening in the reception of orchestral music, and did so with out levelling any slur of sentimentality or self-indulgence on the listener, or the music. Lévi-Strauss describes something different, something apart from emotion but which does not exclude it. In the following extract, he refers to an inversion of the transmission of music within the listener. He notes the similarity between music and myth, where the message becomes real in the listener, and results in his or her signification:

Though it is equivocal in the score which delivers it to us ... the composer's design assumes reality, as does myth, through the listener and by him. In both cases, we are effectively observing the same inversion of the relationship between the sender and the receiver since, in the end, the receiver reveals himself as signified by the message of the sender. The music lives out its life in me; I listen to myself through the music (1966, p. 63)

This idea of signification, at first glance at least, seems to go deeper into experience than any reflexive emotions, or distracted daydreams or associations the listener might have. There is however no listening without thought and the imagination, and the signification of the listener might be explained in terms of self-presence. The listener's imagination, auditory or otherwise, is stimulated by music, and ideas and other thoughts are released like bees to swarm around the objects of perception. The thoughts may arise directly to music and in the mode of the auditory imagination: to novel orchestration; compelling harmonic transitions or juxtapositions of timbre. They may equally aggregate around the symbolism of certain gestures or references in the music,

and from there, depart into an infinite array of possible outcomes, manifestations. Lévi-Strauss was writing about the experience of a certain type of music, one which can inspire new ideas (be they musical or not), fresh fantasy or rare recollections. He describes an experience where the self-presence engendered by these thoughts is of an elevated stature, enabling the listener to achieve a transcendent experience of self. Signification is this transformed self-presence; its form a composite, synthesised by the composer's design, the performing musicians and the listener him- or herself. With signification, the listener embodies or fuses with the music, taking on elements of its meaning and forging a new identity. The music thus lives out its life in the listener, and shows its true purpose.

It is interesting to note that Lévi-Strauss' notion of self-listening, may apply equally to music with strong autocentric or allocentric qualities. One listener is just as likely to become signified by an allocentric piece by Warren Burt using the Fibonacci Series, as another, by an autocentric composition performed by the popular singer Roberto Carlos. Both styles of composition grant scope for this form of self-listening. Whether or not an individual is signified by music, comes down to the quality of the music, the taste and expectations of the listener, and his or her willingness and ability to be moved by the experience.

While this section on embodying sound has looked at the contribution of the non-auditory imagination towards self-listening, it is unlikely that the auditory imagination can ever fully disengage, especially during music listening. The engagement of the imagination is characteristically multidimensional. Denis Smalley, in the afore mentioned article *The Listening Imagination*, has described complex networks of associations experienced while listening to acousmatic music. These networks draw from prior experience of a variety of sensory fields, and consequently have the potential to implicate broad experience and synthesise rich fantasy. As already noted, recent work in the cognitive sciences led by Godøye, has indicated that listening to particular musical gestures activates the listener's memory of corresponding gestures. The body is clearly implicated in the listening experience, and the work constitutes compelling empirical evidence for Smalley's theories.

Listening and sounding in the environment

As we have already seen with the voice, listening and sounding are intimately entwined. In a desolate space, we tap, scuff our heels, whistle, vocalise, make any sound, to fill the void and summon a selfsame companion. Like radar we sound-out spaces, reaching to the far corners in search of a reflection; we fathom the depths of our surrounds, sounding the space like the blind tapping with canes. Sounds we produce travel vast distances, are swallowed-up at close range, or penetrate or scale apparent boundaries through transmission or by way of apertures. We articulate the space with sound: finding resonances; investigating the properties of surfaces by testing their reflectivity and density; finding absences. In this way we self-listen in unity with our environment. We are fused with it and incorporate it, and by means of the activity, we receive a spatial orientation in the environment with implicit information on its form and materiality.

Sounding and listening in the environment have however an importance beyond spatial orientation and the apprehension of physical features. Sounding and listening have an aesthetic role in the signification of both the individual and the environment. Steven Feld, who has conducted an anthropology of sound in the Southern Highlands Province of Papua New Guinea since the mid-1970s (1990, 2003, 1994), argues that soundscape (TRUAX, 1999), or the acoustic landscape, should be considered in relation to human habitation and action:

Soundscapes, no less than landscapes, are not just physical exteriors, spatially surrounding or apart from human activity. Soundscapes are perceived and interpreted by human actors who attend to them as a way of

making their place in and through the world. Soundscapes are invested with significance by those whose bodies and lives resonate with them in social time and space" (2003, p. 226).

Feld calls his research since the 1990s an *acoustemology*; a compound term he coined uniting acoustics and epistemology, and which means the study of acoustic ways of knowing. He has studied the Kaluli, one of four ethnic groups comprising the Bosavi people, and who live in dense rainforest. His work investigates "how sounding and the sensual, bodily, experiencing of sound is a special kind of knowing, or put differently, how sonic sensibility is basic to experiential truth in the Bosavi forests" (1994, p. 11).

Feld describes the interplay between certain songs of the Kaluli and their environment, as "poetic cartographies" (2003, p. 227). Songs may constitute "place-name maps", in which "vocal performance articulates their poetic and ecological relationship to the sounds and meanings of the rainforest" (2003, 1990, p. 226). These are called path songs in Kaluli language. They comprise descriptive place-names sung sequentially with other descriptions of the environmental features of flora, sound and light. The poetic texts have cosmological meaning. The Kaluli, like other Melanesian peoples, believe that birds are the spirits of people, and bird calls and song, are the communications of the spirits. Kaluli poetry is sung in "bird sound words", and these both announce and recall spirits (FELD, 1994, p. 10): "Birds appear to one another and speak as people, and to the living their presence is a constant reminder of histories of human loss, an absence made present in sound and motion" (FELD, 2003, p. 225).

Here we see that listening to song and the environment has a self-referential impetus and autocentric function, whereby it connects strongly and implicitly with memory and emotion; the acoustic reflexivity encoded by the Kaluli cosmology.

Acoustemological factors have an elevated importance in Kaluli culture, and this is a function of the rainforest environment in which they live, where the visual field is compromised. In relation to this, Feld writes about the reflexivity and reciprocity of listening and voicing:

[O]ne hears oneself in the act of voicing, and one resonates the physicality of voicing in acts of hearing. ... The soundingness of hearing and voicing constitute an embodied sense of presence and of memory. Voice then authorizes identities as identities authorize voice. Voice is evidence, embodied as experiential authority, performed to the exterior or interior as subjectivity made public, mirrored in hearing as public made subjective (2003, pp. 226-227).

Two Kaluli expressions have strong acoustemological significance: lift-up-over sounding and the notion of flow (FELD, 1994, 2003, pp. 11-13). Feld writes of these as keynotes in the acoustic environment, that is, sounds that form an ever-present and characteristic acoustical background (SCHAFFER, 1977, p. 272). Lift-up-over sounding, describes not individual sound-sources, but an interplay between sound and the ambience of the forest. It describes the way man-made sounds, the sounds of animals, and other naturally occurring noises, are filtered and resonated by the landscape, and how sounds propagate spatially through the forest. Lift-up-over sounding may apply equally to the quality of sound from a falling branch, as to vocal utterance in ceremonial song. It is "the is the inspiration for many Kaluli vocal and instrumental forms" (FELD, 1994, p. 12). For example, the forest echo may be expressed in overlapping vocals, repeating the text and melody of a preceding voice (FELD, 2003, p. 231).

"[L]ift-up-over sounding" is as potentially omnipresent in the experiences and aesthetics of Kaluli as the notion of "harmony" is in the West. "Lift-up over sounding", like "harmony", is both a grand metaphor for natural sonic relations, the ways tones combine together in time, as well as for social relations, for people doing things together in concert (FELD, 1994, p. 12).

Flow relates to the flow water in the abundant water-courses of the forest. As an acoustic metaphor it describes the way sounds trace the landscape, disappearing and reappearing like serpentine streams in the bush. Time, landscape, sound and environment are fused in the notion of flow. The idea of flow, converges with the path songs of the Kaluli: “‘The flowing’ nature of waters through lands, then, mirrors the ‘flowing’ nature of songs and places through local biographies and histories” (FELD, 2003, p. 229).

In Kaluli cultural practice, songs are often composed in the environment, and performed “with and to” the environment (FELD, 1994, p. 12). For example a song written for a waterfall, may be performed on-site (“Ulahi and Eyo:bo Sing at a Waterfall” in FELD, 2001). The metaphorical links in vocal delivery, are layered in a polyphony with the referenced environmental sounds. In such performances the self-presence engendered is inextricably bound to the environment. The subjective, inner, musical imagination duets with the external world in an interwoven partnership.

It is worth drawing a parallel with the soundwalk tradition from acoustic ecology (WRIGHTSON, 2000; HOCHMAIR, 2004; DIETZE, 2000), a movement that Steven Feld is closely associated with. Soundwalks are structured events in which groups of individuals walk through a specific environment with the focussed aim of listening. Sometimes these events involve deliberate sounding in the environment. These events promote an acoustemology which often contains a strong self-listening component. Often the walks involves specific instruction—ways of listening that direct attention towards the environment or towards the self. For example self-listening may be promoted by asking participants to concentrate on sounds they themselves are making. At other times this self-consciousness need not be explicitly requested. The leader of a walk might for example guide the group over a particular land-surface that emphasises footsteps. These soundwalks promote a sensitivity to environmental sounds and the individual's role within that soundscape.

Considering these acoustic ways of knowing, we might question if all our acoustic negotiations of presence in the environment are so harmonious or well-meaning. Does ambience always tether the individual to place? Can the echo not confuse, or alienate the individual from the environment, from him- or herself? Just as the echo is integral to Kaluli notions of lift-up-over sounding, echoes and environmental acoustics feature heavily in a familiar cultural practice, that of yodelling. Bart Plantenga writes that the yodeller is simultaneously “enlarged” and “diminished” by landscape in the act of yodelling (2001, pp. 76-77). Enlarged because of the amplification of presence in the vast ambience — an illusion of omnipresence. Diminished because of the acoustic evidence of scale of the exterior world, and because of the threat of silence; of no echo in reply.

When present, the echo shows a rambling spirit; one liberated from the body that moves effortlessly at speed — in the vicinity of 330 metres per second—in all directions about the mountains and labyrinths. When we hear echoes, off the hard walls of ridges and bluffs, we observe in hazy horizons the distances we have travelled. According to Plantenga, hearing a yodel in the mountains, is akin to synaesthesia: “when someone yodels we might feel or see the Alps” (2001, p. 79). This, as with the experience of the Kaluli, has acoustemological significance. He describes the mountain valley as an “ancient recording studio prototype”; the memory of the environment acting like tape- or digital-delay, granting self-harmony, and smearing or softening the details of voice (2001, p. 79). We hear ourselves because of this ancient technology, and our imagination may act upon this delayed voice as with any other music or sound. We forge a sense of presence in the world with such acts; and with the echo, a presence with amplified self-focus.

With amplification, there is scope for distortion or hallucination, and because of its overt self-focus, the echo has the potential to trick and mock as much as it can flatter. In fables it can play the role of an unreliable mirror; in which “[t]he vain hear the flatteries of their own imagination, and fancy them to be the voice of fame” (BEWICK, T.; BEWICK, J., 1820, p. 312). In The Owl and the Echo, tail-fragments of the owl's pontifications are echoed in the silence of the night, and convince the owl of her importance and mellifluousness:

... “Surely the groves are hushed in expectation of my voice; and when I sing all nature listens.” An Echo, resounding from an adjacent rock, replied immediately; “all nature listens.” “The nightingale,” resumed she, “has usurped the sovereignty by night; her note indeed is musical, but mine is sweeter far.” The voice confirming her opinion, replied again, “is sweeter far.” “Why then am I diffident,” continued she; “why do I fear to join the tuneful choir?” The Echo still flattering her vanity, repeated “join the tuneful choir.” Roused by this empty phantom of encouragement, she on the morrow mingled her hootings with the harmony of the groves. But the tuneful songsters, disgusted with her noise, and affronted by her impudence, unanimously drove her from their society, and still continue to pursue her wherever she appears (BEWICK, T.; BEWICK, J., 1820, pp. 311-312).

The echo here is a metaphor for the inner voice, made public for the reader's benefit, and bounced off rocks, to beguile the owl. The owl hears only what she wishes to believe, and in her aggrandisement, earns the ire of the tuneful songsters of the woods. A similar manifestation of inner voice occurs in the fable of The Lion and the Echo by Aesop (NORTHCOTE, 1829, pp. 57-58). While convinced and in awe of the majesty of his own voice, the lion succumbed to paranoia, thinking his echo an adversary; his power and aggression acted upon himself. In both fables, the otherness of the echo reveals itself as false-friend, or as false-foe. Either way, false. A facsimile; something not to be trusted.

The fables on echoes are derived from the Greek myth of Echo and Narcissus. While the figures of Echo and Narcissus were originally entwined, they are commonly and curiously dissociated from one another in many texts (SEGAL, 2000, p. 137). Naomi Segal suggests that the fate of Echo is often attributed to her being “a nymph who talked too much” (2000, p. 137). Yet in the telling of the story by Roman poet Ovid, the stories of Echo and Narcissus are interwoven and related, and it is clear that the downfall of Echo was linked to deception by talk. Echo, a woodland nymph, fell foul of the goddess Juno, by protecting Juno's philandering husband Jupiter and her fellow nymphs. When Juno realised what was happening, enraged, she levelled a curse upon Echo:

“From now on, you'll be barely able to wag that tongue you tricked me with, and your voice will only work for brief periods of time!” She made good her threat, for now Echo can chime in only at the end when someone is talking, and can only repeat the last words she hears the person say (OVID, 2003, pp. 52-53).

It was in this state that Echo first encountered and fell in love with Narcissus. She pursued him obsessively. She craved to use her powers of seduction on him, yet was thwarted, able only to parrot his words:

One day Narcissus happened to be separated from his friends in the woods and called out, “Anyone here?” “... here!” Echo replied. Amazed, he spun around and shouted, “I'm over here!” “... over here!” she answered. He looked all around, and when no one came he cried out again, “Why are you avoiding me?” And heard the same words again, after he said them. He stood still, puzzled by what seemed to be a voice answering his own “Come here,” he called out. To no other words would Echo ever reply more happily. “Come here!” she repeated, and joyfully obeyed her own command and emerged from the woods and ran up to him, eager to throw her arms around his neck. Narcissus fled, shouting as he ran, “Keep your hands off me! I'd die before I'd give myself to you!” “... I'd give myself to you!” she answered only (OVID, 2003, p. 53).

Echo suffered greatly with Narcissus' rejection. She hid herself in the woods and in caves, and still in love, her body shrivelled and perished, her bones becoming stone. Ultimately, all that was

left of her was her disembodied voice. She could still be heard by everyone, “for her voice (and nothing more) lived on” (OVID, 2003, p. 53).

Rejection, was of course, something of a behaviour for the handsome Narcissus, who dismissed all such approaches. “[I]n this soft and tender beauty there was such a steely pride that no young man could touch him, and no young woman, either” (OVID, 2003, p. 52). His pride had led one spurned lover to exclaim to heaven: “Let him love as we have; let him succeed in love as we have!” And the goddess Nemesis granted his prayer; for it was surely just (OVID, 2003, p. 53).

It was following this that Narcissus fell in love with his own image. Where he could not be fooled by the acoustic mirror offered by Echo, he fell helplessly for its visual counterpart:

For as he drank from the pool he was caught by his image in the water and fell in love and longed for something that was not real: He thought his reflection was someone real. ... He wanted himself, not knowing it was himself he wanted ... Naive boy, why do you try so hard to grasp a fugitive form? What you want does not exist; what you're in love with—turn away, and it's gone! It's an image, a reflection in the water that you see and nothing else. It comes when you come, it stays while you stay, and it will go away when you go away—if only you could go away! (OVID, 2003, p. 54).

It was after all the sight of Echo that drove Narcissus from her; and not the illusion in her voice. There seemed at one point the possibility of love between them, yet the heart of Narcissus was impenetrable to anyone but himself. While his echoed voice proved alluring, the beauty of Echo herself once revealed, was pale in comparison to the visual reflection that Narcissus would ultimately encounter. In Ovid's account of the story, Narcissus, to his despair, eventually realised it was he himself reflected in the pool:

“Why, you're me! Now I see. My reflection has deceived me! I'm in love with myself! I light the fire that I feel! What am I going to do? Wait for him to make the first move? Make it myself? How can I make the first move 'now?'” (OVID, 2003, p. 55)

It is ironic that behind the acoustic reflection, was something real: a woman capable of reciprocating the love of Narcissus. Behind the visual reflection was Narcissus himself, something he could have, but not as a love—something which is intrinsically other, something apart: “What I want, I've got; what I've got, I want. Oh! If only I could leave my body! Here's a new prayer for a lover: ‘Go away, my love!’” (OVID, 2003, p. 55) In this despair, Narcissus pined away and died. Echo remained a companion, albeit an angry one, until the end: “Gazing into the water, as always, he uttered these last words: ‘Alas, dear boy, loved in vain!’ and the place gave back the words; and when he said, ‘Good-bye!’ ‘Good-bye!’ said Echo, too” (OVID, 2003, p. 55). It would seem here that Echo, or the place, had the last word, following a feminine stereotype identified by Naomi Segal (1988, 2000) . Yet there was no rest for Narcissus, for he held fast to his strange affliction, even after death: “And when he entered the house of the dead, there, too, he would often gaze at himself in the river Styx” (OVID, 2003, p. 55).

The Voice in the Mirror

If, as Naomi Segal notes, the myths of Echo and Narcissus have become dissociated over time (2000, p. 137), the French psychoanalyst Guy Rosolato gives cause, albeit indirectly, to reconsider the relationship. In an article written in 1974 *La Voix: Entre Corps et Langage* (1974, 1998) he made an analysis of the operatic voice with particular emphasis on its two potentialities: that of language and communication, and its expression of the body (1998, p. 106). In the article he

coined the term the acoustic mirror in reference to Jacques Lacan's theory of the mirror stage (LACAN, 2001, pp. 1-8). It is a theme that has been further developed by feminist theorist Kaja Silverman in her book *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (SILVERMAN, 1988). As will be shown below, both the acoustic mirror and its visual counterpart affect distinctions between the individual's sense of a subjective self and the objective exterior.

According to Rosolato the voice is something that is “produced” by the body and in early infant development is “amongst those emissions separating themselves from the body” (1998, p. 108). In the terminology of psychoanalysis the voice may be “compared to those objects referred to as ‘partial’— breasts, penises, excrement” (1998, p. 108) — things at the boundaries of the self, of identity. While the child's voice may be at the margins, its presence is by no means marginal: “Because the voice can be sustained for long periods and above all its emission repeated (like breathing itself) it inspires a sense of power” (1998, p. 108).

In Rosolato's phenomenology of the infant's voice there is an underlying comparison with the operatic voice. The expression of power through sustained duration, repetition and not to mention loudness, is one perceived by both the parents (or audience) as well as by the child (or vocalist). Again alluding to similarities between the “cry” from the crib and that from the stage, he writes:

[T]he voice is body's most powerful emanation. Very early in infancy, the child becomes aware of the extent of this power; as an irradiation of its still rather immobile mass of flesh outwards into a far vaster space, covering an area which proves to extend in all directions and to go beyond the barriers inhibiting its vision. From the very beginning, the cry is the manifestation of the excitation of living matter; in pain or in pleasure, at once autonomous and in reaction to stimuli (1998, p. 107).

A good many of the child's early vocalisations are in imitation of the mother and the familial ambience (ROSOLATO, 1998, pp. 107, 109; SILVERMAN, 1988, p. 80). Early vocalizations “relate to a culturally excluded borderzone of sounds”, many of which are later abandoned in adulthood in favour of “those which most effectively enable communication” (ROSOLATO, 1998, p. 107). The poles of this maturation constitute Rosolato's two potentialities of the voice. According to Rosolato the vocal games of early childhood may be revisited in musical contexts, for example “with ‘singers’ who improvise amongst themselves” and “listeners who catch themselves ‘accompanying’ a well-known tune or adding almost mute inflections while sight-reading a musical score” (1998, p. 107).

Importantly, Rosolato makes the point that the “fantasmatic” qualities of the voice — its ability to induce hallucinations or deep-seeded psychological associations — would not be possible were it not for: “the ‘voice's outstanding property of being at once emitted and heard, sent and received — by the subject himself, as if, in comparison with sight, an ‘acoustic’ mirror were always at work’” (1998, p. 108). The voice is thus both subjective in the sense that it is contained by the individual and a product of the individual, and objective, because it also occupies external space, and may be taken as the object of perception by the self-listener and others. This correlates directly with an ordinary mirror, where we can see ourselves as others do. A second correlation follows with that of Lacan's mirror stage. Put briefly, the theory states that in the early stages of infant development, the child in front of a mirror — aided by the mother — begins to distinguish itself from surrounding objects, and identifies a subjective self. Or in other words, the child identifies its boundaries and develops notions of a world exterior to itself. In infant development, the mirror stage coincides with the acquisition of language and the signification of objects (LACAN, 2001, pp. 1-8). On first encounter with the reflection however there is a tension resulting from the manifest differences between the uncoordinated body of the infant and the wholeness of the image. Ultimately there is an acceptance of the image by the infant which constitutes an “identification” with the image. The underlying ambivalence held by the infant towards the image carries with it however both eroticism and aggression. This “erotic aggression” will be a constituent in all future forms of

identification and is “an essential characteristic of narcissism” (EVANS, 1996, p. 6). “Narcissism can thus easily veer from extreme self-love to the opposite extreme of ‘narcissistic suicidal aggression’” (EVANS, 1996, p. 6).

It is the maternal voice that “introduces the child to its mirror reflection, ‘lubricating,’ as it were, the ‘fit’” (SILVERMAN, 1988, p. 80). Yet the maternal voice is significant even before the mirror stage. It is acknowledged as the first object to be isolated by the infant and to be “introjected” (SILVERMAN, 1988, p. 80) Referring the visually oriented nature of the psychoanalytic research of his day, Rosolato suggested the auditory field as a primary font for introjection:

The importance of precocious auditory and vocal introjections has also to be acknowledged; for it is only afterwards that the organization of visual space enables the perception of the object as external. In the maternal voice, the child encounters signs of accessibility, which prefigure caring, satisfaction and a climate of affection (1998, p. 109).

According to Kaja Silverman it is the maternal voice that first presents itself as a mirror. She argues that since the infant has an early focus on the activity of introjection and since it is the auditory field that is incorporated as articulated by the maternal voice: “the child could be said to hear itself initially through that voice — to first ‘recognize’ itself in the vocal ‘mirror’ supplied by the mother (1988, p. 80). Silverman notes it “has become something of theoretical commonplace to characterize the maternal voice as a blanket of sound, extending on all sides of the newborn infant” (1988, p. 72) . While warning against oversimplification, Rosolato writes:

It could be claimed that the maternal voice is the primary model of auditory pleasure and that music has its roots and its nostalgia in an original atmosphere — which could be referred to as a sound matrix, a murmuring house — or music of the spheres (1998, p. 109).

Rosolato’s acoustic mirror, unlike a real mirror, is with us always when we speak; with the voice, we cannot close our eyes or turn away to make it disappear. Further, the acoustic mirror, offers a more narrow articulation of the body’s boundaries than reflective glass; the demarcation between the body’s interior and the external acoustic space is less clear. Thus, the distinction between the subjective self and the objective exterior can become “confounded” and “inverted”, with one prevailing “over the other” (Rosolato in SILVERMAN, 1988, p. 80; ROSOLATO, 1998, p. 108). In Rosolato’s view, subjectivity can therefore be compromised and but one example of this is paranoia, where “hallucinated sounds” — distortions of inner speech — become confused with an exterior objective reality (SILVERMAN, 1988, p. 80).

Aesop’s The Lion and the Echo is a case in point. So too the myth of Narcissus and Echo seems to sit comfortably within Lacan’s theory of the mirror stage and the extended notion of the acoustic mirror proposed by Rosolato. An echo is but a acoustic mirror with a temporal delay, a feature that somehow amplifies its reflectivity. By combining the visual and acoustic reflections the myth points to the complexity and depth of Narcissus’ condition. Confounded by auditory hallucinations (his own voice undifferentiated from that of his mother?), and towards which he directed his hostility, Narcissus became enamoured with his visual reflection. His anger soon turned towards his own image however when ultimately he identified it as his reflection: “Go away, my love!” His anger was expressed in frustration and as a destructive self-pity—a suicidal aggression from which there was no escape.

The idea of a mirror is a useful way of considering the phenomena associated with self-listening. Whether or not we take on the psychoanalytical perspective as matter of faith, the approach of Rosolato may be used towards building a structured and critical understanding of self-listening. In bringing this article to a close with acoustic mirrors, we might well consider a wider application of

the metaphor. A more general conception of mirrors can also be applied and may be said to be present in all forms of self-listening. For instance, where sounds are of self-origin, produced by the imagination, created in relation to other objects or substances, or mediated by technology, all these cases offer the self-listener a mirror relationship. The visual mirror allows us to experience ourselves by providing evidence of our existence, and more specifically, evidence of the quality of our existence. It also lets us view ourselves as others see us. Sound of course can do these things too.

In the opening epigraph to this article, an acoustic mirror brings a hapless Macabéa to tears (LISPECTOR, 1986, p. 50). This character by Clarice Lispector was a young woman whose severe impoverishment throughout her life yielded a profound ignorance. Her ignorance was such that she was unaware that she was unhappy, for she had never experienced happiness and did not know what it was. She had also very little experience of herself. In the epigraph Macabéa sings for the first time in her life and for the first time in her life she sees herself using the acoustic mirror. Macabéa could not understand why she was crying, but cry she did. Perhaps it was the first time too that she had imagined, and as Don Ihde said: In imagining, I am able to “experience” myself.

References

AITKEN, J. E.; SHEDLETSKY, L. J. (EDS.). *Intrapersonal Communication Processes*. Annandale, VA: National Communication Association, 1995.

BARKER, A. *Greek Musical Writings: Harmonic and Acoustic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BEAN. Sound Around Town. *Electronic Musician*, v. 15, n. 6, p. 134-140, 1999.

BEWICK, T.; BEWICK, J. *Select Fables; with Cuts, Designed and Engraved by Thomas and John Bewick*. London: Emerson Charnley and Baldwin, Cradock, and Joy, 1820.

BULL, M. *The World According to Sound: Investigating the World of Walkman Users*. New Media & Society, v. 13, n. 2, p. 179-197, 2001.

BULL, M. Soundscapes of the Car. In: M. Bull L. Back (Eds.); *The Auditory Culture Reader*. p.357-374. Oxford, New York: Berg, 2003.

CAGE, J. *Silence*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

CAMPBELL, D. *Musicians Condemn Use of their Songs as Instruments of War*. The Guardian. Retrieved from www.guardian.co.uk/music/2008/dec/11/gunsroses-elvis-presley-human-rights, 2008, December 11.

CHION, M. *Audio-Vision: Sound on Screen* (C. Gorbman, Tran.). New York: Columbia University Press, 1994a.

CHION, M. *Músicas, Media e Tecnologias* (Armando Pereira da Silva, Tran.), Biblioteca Básica de Ciência e Cultura. Lisboa: Instituto Piaget, 1994b.

CHION, M. *The Voice in Cinema* (C. Gorbman, Tran.). New York: Columbia University Press, 1999.

CHION, M. *Guide to Sound Objects* (J. Dack & C. North, Trans.). Unpublished translation (Version 5.1), 2008.

DIETZE, L. Learning is Living: Acoustic Ecology as Pedagogical Ground – A Report on Experience. *Soundscape*, v. 1, n. 1, p. 20-22, 2000.

DUCHAMP, M. *Notes*. Boston: GK Hall and Co., 1983.

ELEN, R. Whatever Happened to Ambisonics? *Audio Media*, v. 16, p. 50-54. Retrieved from www.york.ac.uk/inst/mustech/3d_audio/elen/ambi_am9.htm, 1991.

EVANS, D. *An Introductory Dictionary Of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.

FELD, S. *Sound and Sentiment*. 2nd ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FELD, S. From Ethnomusicology to Echo-muse-ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. *Soundscape Newsletter*, n. 8, p. 9-13. Retrieved from <http://interact.uoregon.edu/Medialit/wfae/library/newsletter/SNL8.PDF>, 1994.

FELD, S. Bosavi: Rainforest Music From Papua New Guinea. Smithsonian Folkways Recordings. Retrieved from <http://www.folkways.si.edu/trackdetail.aspx?itemid=39920>, 2001.

FELD, S. A Rainforest Acoustemology. In: M. Bull L. Back (Eds.); *The Auditory Culture Reader*. p.223-239. Oxford, New York: Berg, 2003.

FUTURE APPLICATIONS LAB. Sonic City. Sonic City @ Future Applications Lab. Retrieved January 30, 2009, from <http://www.viktoria.se/fal/projects/soniccity>.

GAYE, L.; HOLMQUIST, L. E. Performing Sonic City: Situated Creativity in *Mobile Music Making*. Leonardo Electronic Almanac, v. 14, n. 3. Retrieved from http://leoalmanac.org/journal/Vol_14/lea_v14_n03-04/lgaye.asp.

GODØYE, R. I. Gestural-Sonorous Objects: Embodied Extensions of Schaeffer Conceptual Apparatus. *Organised Sound*, v. 11, n. 2, p. 149-157, 2006.

GREENFIELD, A. *Everyware: The Dawning Age of Ubiquitous Computing*. Berkeley: New Riders, 2006.

GRIVEL, C. The Phonograph's Horned Mouth. In: D. Kahn G. Whitehead (Eds.); *Wireless Imagination: Sound, Radio and the Avant-Garde*. p.31-61. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 1992.

HELYER, N. Sonic Landscapes. Retrieved from www.sonicobjects.com/index.php/projects/more/sonic_landscapes, 2005.

HELYER, N.; VERONESI, F.; WOO, D.; LUCIANI, A.; CADOZ, C. The Nomadic Ear: Journeys in Location Aware Spatial Audio. In: *4th International Conference on Enactive Interfaces*. p.349 – 352. Grenoble, France: Association ACROE, 2007.

HEMMENT, D. Locative Arts. *Leonardo*, v. 39, n. 4, p. 348-355, 2006.

HOCHMAIR, H. H. “Vienna Soundwalk”: A Soundscape Information System. *Soundscape: The Journal of Acoustic Ecology*, v. 5, n. 1, p. 26-27, 2004.

HOLOSONIC RESEARCH LABS. Audio Spotlight. Retrieved from www.holosonics.com, 2008.

IEEE. IEEE International Conference on Pervasive Computing and Communications. Retrieved March 30, 2009, from <http://www.percom.org/>.

IHDE, D. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. 2nd ed. Albany: SUNY Press, 2007.

JOHNSON, J. R. Intrapersonal Spoken Language: An Attribute of Extrapersonal Competency. In: D. R. Vocate (Ed.); *Intrapersonal Communication: Different Voices, Different Minds*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1994.

KAHN, D. *Acoustic Sculpture*, Deboned Voices. New Music Articles, v. 8, p. 3-7, 1990.

KAHN, D. *Art and Sound*. In: M. M. Smith (Ed.); *Hearing History: A Reader*. Athens, Georgia: University of Georgia Press, 2004.

LABELLE, B. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York and London: Continuum, 2006.

LACAN, J. *Écrits: A Selection*. London and New York: Routledge, 2001.

LÉVI-STRAUSS, C. *Overture to Le Cru et Le Cuit*. (J. H. McMahon, Tran.) Yale French Studies, n. 36/37 Structuralism, p. 41-65, 1966.

LISPECTOR, C. *The Hour of the Star* (G. Pontiero, Tran.). Manchester: Carcanet, 1986.

MEDIA ART NET. Fujihata, Masaki: Impressing Velocity. Retrieved March 30, 2009, from <http://www.mediaartnet.org/works/impressing-velocity/>.

MERLEAU-PONTY, M. *Phenomenology of Perception* (Routledge & Kegan Paul, Ed., C. Smith, Tran.). London and New York: Routledge Classics, 2002.

Mobile Music Workshop. Retrieved April 1, 2009, from <http://www.mobilemusicworkshop.org/>.

MOTT, I.; RASZEWSKI, M.; SOSNIN, J. Sound Mapping. In: H. Leopoldseder C. Schöpf (Eds.); *Cyberarts* 98. p.94-95. Vienna and New York: Springer-Verlag, 1998.

MOTT, I.; SOSNIN, J. Sound Mapping: An Assertion of Place. In: *Interface: Australasian Computer Music Conference*. p.9-13. Auckland, 1997.

NORTHCOTE, J. *One Hundred Fables, Original and Selected*. London: Geo. Lawford, Saville Passage, 1829.

OVID. *The Metamorphoses of Ovid* (M. Simpson, Tran.). Amherst & Boston: University of Massachusetts Press, 2003.

PLANTENGA, B. Yodeling to Rouse the Echoes. In: B. LaBelle C. Migone (Eds.); *Writing Aloud*. p.73-81. Los Angeles: Errant Bodies Press, 2001.

REBELO, P.; GREEN, M.; HOLLERWEGER, F. A Typology for Listening in Place. *Proceedings of the 5th International Mobile Music Workshop*, p. 15-18, 2008.

ROBERTS, C.V.; EDWARDS, R.; BARKER, L. L. *Intrapersonal Communication Processes*. Scottsdale: Gorsuch Scarisbrick Publishers, 1987.

ROEDERER, J. G. *Introduction to the Physics and Psychoacoustics of Music*. New York, Heidelberg and Berlin: Springer-Verlag, 1979.

ROSOLATO, G. *La Voix: Entre Corps et Langage*. *Revue Francaise de Psychanalyse*, v. 38, n. 1, p. 75-94, 1974.

ROSOLATO, G. The Voice: Between Body and Language. In: C. Phillips (Ed.); *Voices* (catalogue). p.106-116. Barcelona and Tourcoing: Fundació Joan Miró and Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains, 1998.

RUEB, T. Trace. . Retrieved March 30, 2009, from <http://www.terirueb.net/trace/index.html>, 2004.

RUMSEY, F. *Spatial Audio*. Oxford, Boston: Focal Press, 2001.

SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Du Seuil, 1966.

SCHAEFFER, P. *Tratado dos Objetos Musicais* (I. Martinazzo, Tran.). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

SCHAEFFER, P. Acousmatics. In: *Audio Culture: Readings in Modern Music*. p.76-81. New York, London: Continuum, 2004.

SCHAFER, R. M. *The Tuning of the World*. New York: Alfred A. Knopf, 1977.

SCHNAPP, D. C. *Listening in Context: Religion and Spirituality*. *International Journal of Listening*, v. 22, n. 2, p. 133-140. doi: 10.1080/10904010802183074, 2008.

SEGAL, N. *Narcissus and Echo: Women in the French récit*. Manchester: Manchester University Press, 1988.

SEGAL, N. *Narcissus and Echo: Feminine Haunting Masculine*. In: L. Spaas T. Selous (Eds.); *Echoes of Narcissus*. p.137-149. New York: Berghahn Books, 2000.

SILVERMAN, K. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

SMALLEY, D. The Listening Imagination: Listening in the Electroacoustic Era. In: *Companion to Contemporary Musical Thought*. v. Volume 1, p.514-554. London: Routledge, 1992.

STANKIEVECH, C. *From Stethoscopes to Headphones: An Acoustic Spatialization of Subjectivity*. *Leonardo Music Journal*, v. 17, p. 55-59, 2007.

SWASH, R. *Musicians Tell US to Ban Using Songs as Torture*. *The Guardian*. Retrieved from www.guardian.co.uk/music/2008/dec/10/stop-the-music-torture-initiative, 2008, December 10.

TRUAX, B. *Handbook for Acoustic Ecology*. Retrieved from www.sfu.ca/sonic-studio/handbook, 1999.

VOCATE, D. R. (ED.). *Intrapersonal Communication: Different Voices, Different Minds*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1994.

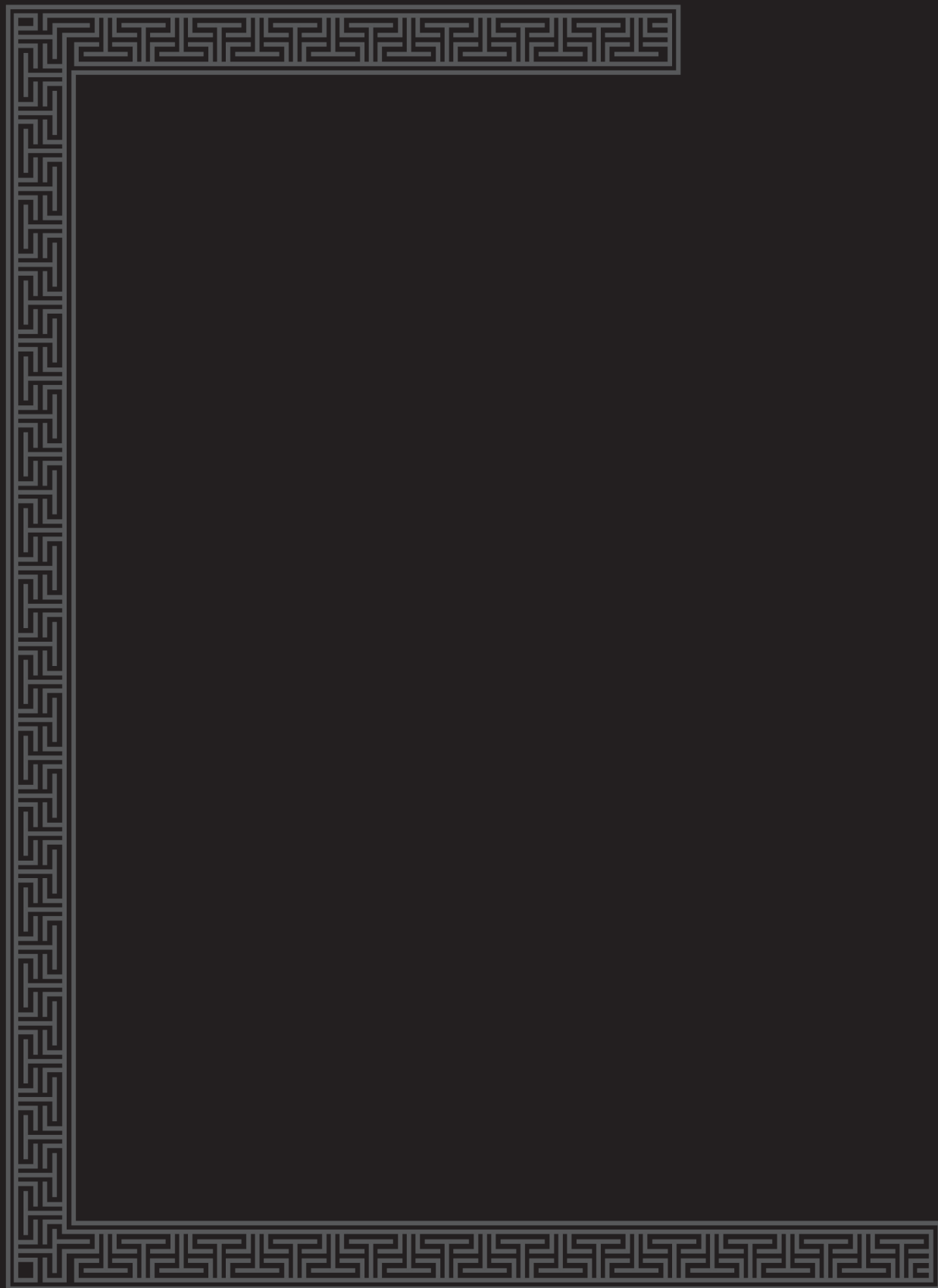
WILEY, N. *Inner Speech as a Language: A Saussurean*

Inquiry. Journal for the Theory of Social Behaviour, v. 36, n. 3, p. 319-341, 2006.

WILLIAMS, A. *Portable Music and its Functions*. New York: Peter Lang Publishing, 2006.

WILSON, S. *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 2002.

WRIGHTSON, K. *An Introduction To Acoustic Ecology*. *Soundscape*, v. 1, n. 1, p. 10-13. Retrieved from http://interact.uoregon.edu/MediaLit/wfae/journal/scape_1.pdf, 2000.



DISSERTAÇÕES DEFENDIDAS NO PPG-ARTE NO PERÍODO 2º/2010

MI, Zou – *Respiração Artística na Dança: uma experiência de criação e análise de algumas danças étnicas chinesas*. 27/08/2010.

Orientadora: Profª Dra. Soraia Maria Silva

NETO, Antônio Francisco Moreira – *Software [livre] na arte computacional*. 29/10/2010.

Orientador: Profª Dra. Maria de Fátima Borges Burgos

VIS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB

NORMAS PARA COLABORADORES

1. A revista VIS aceita colaborações de trabalhos originais e inéditos, de autoria individual ou coletiva, sob a forma de artigos, ensaios, entrevistas e resenhas, submetidos à apreciação de seu Conselho Editorial. Artigos não originais, isto é, já publicados, só serão aceitos em caso de edição esgotada ou de tradução para uma língua diferente da original.

2. Os textos devem:

- a) ser gravados em editor de texto Word for Windows 6.0 ou superior; em formato A4, exclusivamente em fonte Times New Roman;
- b) ter de 20 a 25 páginas, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhado à esquerda;
- c) conter título, identificação do autor; resumo/abstract, palavras-chave/keywords e referências bibliográficas.

3. Os textos e as imagens que os acompanharem devem ser submetidos em duas vias impressas idênticas e em arquivo(s) gravado(s) em um disquete ou CD.

4. O Título dos textos deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, em caixa alta e baixa (só as iniciais maiúsculas), ter no máximo 85 caracteres, não ter palavras ou expressões sublinhadas. Usar itálico somente para a grafia de palavras estrangeiras. O título e o subtítulo, se houver, devem ser separados por dois pontos (:).

5. A identificação do(s) autor(es) deve:

- a) ser digitada em fonte Times New Roman, corpo 12;
- b) conter, na linha abaixo do(s) seu(s) nome(s), o nome da(s) instituição(ões) a que está vinculado(s) como docente(s); pesquisador(es) ou aluno(s), digitado em fonte Times New Roman;
- c) em caso de aluno de programa de pós-graduação, especificarse é mestrando ou doutorando;
- d) conter o endereço eletrônico do(s) autor(es) em fonte Times New Roman, corpo 12;
- e) conter, em um único parágrafo, dados biográficos do autor com no máximo 50 palavras, em fonte Times New Roman, corpo 12.

6. O Resumo deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, espaço entrelinhas 1,5. O Resumo deve ser digitado em um único parágrafo com o mínimo de 400 e o máximo de 800 caracteres, tanto na versão em português quanto na versão em inglês (Abstract).

7. As Palavras-Chave devem ser digitadas em fonte Times New Roman, corpo 12, em sequência na mesma linha, separadas por ponto (.) e finalizadas também por ponto. Podem ser inseridas de três a cinco Palavras-Chave, seguidas, na linha abaixo, pela versão de cada uma para o inglês (Keywords).

8. O Corpo do texto deve ser digitado em fonte Times New Roman, corpo 12, com espaço entrelinhas duplo, alinhamento à esquerda, com o máximo de 25 laudas, incluindo referências bibliográficas.

9. Todas as imagens devem ser fornecidas em arquivos separados, em formato .jpg, sua localização no texto

deve ser indicada pela inserção de legenda e o número de cada arquivo deve corresponder ao número de ordem de ocorrência da figura ou tabela no texto.

10. A identificação de cada imagem no texto aparece na parte inferior; precedida da palavra designativa, seguida de seu número de ordem de ocorrência no texto, em algarismos arábicos, do respectivo título e/ou legenda explicativa de forma breve e clara. A imagem deve ser inserida o mais próximo possível do trecho a que se refere, conforme o projeto gráfico.

11. A obtenção de direitos de reprodução das imagens utilizadas em cada texto, caso não sejam de domínio público, é de inteira responsabilidade do autor.

12. A numeração das notas explicativas é feita em algarismos arábicos, devendo ser única e consecutiva para cada artigo.

13. Para elaboração de referências, elemento obrigatório, recomendamos a norma ABNT NBR6023.

14. Para elaboração de citações, recomendamos a norma ABNT NBR10520.

15. As citações com mais de três linhas devem ser digitadas em parágrafo separado, com espaço entrelinhas simples, corpo 10 e sem aspas. As citações devem ser listadas no final do texto com Referências. Os dados bibliográficos completos das citações não devem ser inseridos no corpo do texto (ver norma citada no item 14).

16. As notas de rodapé devem conter apenas comentários imprescindíveis para a compreensão do texto e não os dados bibliográficos.

17. A editora da revista VIS poderá realizar modificações que visem à correção gramatical, à adequação às normas da ABNT e à formatação dos originais de acordo com o projeto gráfico.

18. As colaborações devem ser enviadas para o endereço: Conselho Editorial da Revista VIS; Programa de Pós-Graduação em Arte; Instituto de Artes; Universidade de Brasília; Prédio SG-I, Campus Universitário Darcy Ribeiro; Brasília; DF. CEP 70910-900

19. A revista VIS não se compromete com a devolução dos trabalhos recusados pelo Conselho Editorial.

λας δ' ἰφθιμους ψυχας Ἀχαιῶν,
 ὧν, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεύχε κύνεσσιν
 οἷσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βούλης.
 ὃ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
 Ἰφιδης τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς
 καὶ Διὸς υἱός· ὃ γὰρ βασιλῆϊ χολαίης
 ἄνδρα στρατὸν ὄρσε κακὴν, ὀλέκοντο δὲ
 ἄλλοι τε καὶ Χρῦσην ἠτίμασεν ἄρηττον
 Ἰφιδης· ὃ γὰρ ἦλθε θεὸς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν
 μενός τε θύγατρα φέρων τ' ἀπερείσι' ἄγαθων
 ἔω ἄνδρα σκήπτρῳ, καὶ λίσσετο πάντας Ἀχαιῶν
 ματ' ἔχων ἐν χερσὶν ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος·
 εἶδα δὲ μάλιστα δύω, κοσμήτορε λαῶν,
 εἶδαι τε καὶ ἄλλοι ἐϋκνήμιδες Ἀχαιῶν,
 ὅτε δόϊεν Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες,
 ἵκετο δ' ἄμοιο πόλιν, εὖ δ' οἴκαδ' ἵκετο

ISSN - 1518-5494



9 771518 549008