

A Palavra Borboleta

Lin Huxson and Matthew Goulish

LH: Nós gostamos de falar sobre o público. “Quem são eles?”, gostamos de perguntar, como se eles fossem um objeto, uma identidade fixa. Ou “quem é o seu público?”, como se nós pudéssemos possuir aqueles que nos ouviram. Vamos começar com o seguinte: toda pessoa é uma sociedade.

1. Toda pessoa é uma sociedade

MG: Ultimamente, tenho pensado em dividir um público em três subcategorias: 1. pessoas que conheço bem, 2. pessoas que conheço pouco e 3. pessoas que não conheço. Eu imagino qual seria o modo de abordagem apropriada para todas as três. Por “apropriado” quero dizer “comum” ou “honesto o bastante” ou, de qualquer forma, “pouco embaraçoso”. Algumas vezes eu acho que um orador não pode esperar alcançar nada além de definir esse modo de abordagem apropriado. Encontrá-lo, discursar nele, é a primeira tarefa do discurso e, de algumas formas, já é o bastante. Encontrar uma maneira de falar a todos os presentes de dois lugares ao mesmo tempo: do lugar do professor, já que isso vem com o ato da fala, e do lugar do iniciante, o que significa habitar uma contradição para tornar-se um agente de movimentação dos eventos ou ao menos da conversação em uma determinada direção.

Eu acredito firmemente na possibilidade de que ninguém precisa conseguir mais do que isso. Por que isso é o bastante? Porque, se em primeiro lugar dizemos que toda

Lin Hixson e Matthew Goulish vivem em Chicago, onde supervisionam a companhia de performances Every House Has a Door, criada após o término do coletivo Goat Island. São professores da The School of the Art Institute of Chicago, Lin no Departamento de Performance e Matthew no Programa de Escrita. Em 2007, receberam o título de Doutores Honorários pelo Dartington College of Arts, e em 2009 dividiram uma bolsa de estudos United States Artists Ziporyn.

pessoa é uma sociedade e em segundo lugar definimos três categorias de familiaridade, em terceiro lugar devemos permitir a participação temporária das pessoas em qualquer uma das categorias. Uma pessoa que eu conheço bem pode se tornar uma pessoa que eu conheço pouco. Uma pessoa que eu não conheço pode, ao mesmo tempo, ser uma pessoa que conheço bem. Essa permissividade é simplesmente uma questão de respeito do orador para com seus ouvintes.

LH: Estou pensando sobre o ensaio como uma forma de performance. Essa parece uma ideia bem simples. Quando eu penso em ensaio, eu penso em aprendizado. Para aprender, é preciso que algo seja dito. Em um ensaio, o dito é dito. Ele existe solidamente na página. Mas não é assim que eu aprendo. Eu aprendo quando o dito é desdito. Quando o nó amarrado é desvelado. O dito só pode ser compreendido em seu desvelamento, em seu mal-entendido. É assim que o dito do ensaio opera em nossas performances. Ele se desenrola, falha e dá errado ao mesmo tempo em que se desembaralha e se esclarece. Nós fazemos isso com cuidado e hesitação para realizar o trabalho de maneira cuidadosa, ansiando por um entendimento que seja sempre um pouco além do que conhecemos. Há muito o que desconectar.

MG: Nos primeiros anos escolares, no Meio-Oeste dos Estados Unidos, nos anos 60, havia uma prática de ensino conhecida como *Mostrar e contar*. Era, e talvez ainda seja, uma atividade popular nas salas de aula na qual os alunos, um de cada vez, ficam na frente da turma e mostram um objeto de interesse e falam sobre ele para a turma. Ao menos era assim que eu entendia as regras. Agora, todos esses anos depois, a única memória que tenho disso tem a ver com forçar essas regras até o ponto de quebrá-las. Os eventos se materializaram na primeira sessão de *Mostrar e contar*,

imediatamente após o professor explicar como iria funcionar e nos dar uma semana para nos prepararmos.

2. O Coringa está à solta

MG: Depois que vários alunos obedientemente compartilharam seus brinquedos, livros, bonés ou lembranças favoritos, Jeff Kiestler se levantou sem nada nas mãos. Imediatamente, ele conseguiu a atenção de todo mundo. E começou a falar.

LH: Na noite passada, o Coringa escapou da prisão. Ele usou uma máquina de molas e voou sobre a cerca durante um jogo de beisebol porque tinha uma bola de beisebol explosiva que criou uma nuvem de fumaça. Batman e Robin foram atrás dele. Ele estava planejando roubar as joias do museu.

MG: O seriado *Batman*, estrelado por Adam West, tinha acabado de estreiar no canal ABC. Jeff continuou a narração em detalhes minuciosos até chegar ao final em suspense, com Batman e Robin capturados e o Coringa prestes a tirar as máscaras deles. Ele demorou um bocado. Na verdade, demorou mais do que qualquer outro participante do *Mostrar e contar*. Quando ele terminou, sentou-se sem cerimônia e a turma aplaudiu educadamente. O final “continua no próximo episódio” deveria nos ter dado pistas sobre o que viria, mas, por algum motivo, nós fomos todos surpreendidos na semana seguinte quando Jeff se levantou na sua vez, novamente sem nada nas mãos, e começou.

LH: Na noite passada em *Batman*, o Coringa...

MG: NÃOOO! A turma toda gritou em uma só voz. DE NOVO, NÃO! Jeff imediatamente interrompeu sua narrativa e sentou-se calmamente, aparentemente sem se perturbar com a recepção espontânea e inclemente. Eu pensei

sobre o significado desses eventos. Mais tarde, observei as crianças brincando no parquinho, sem me permitir participar até que tivesse chegado a uma conclusão satisfatória. Na primeira vez que Jeff falou, eu tive uma sensação desorientadora. Na verdade, eu havia assistido ao episódio de *Batman* na noite anterior. Eu me lembro de comparar a versão dele com as minhas próprias memórias. Umas duas vezes pensei que não tinha sido bem aquilo o que aconteceu. Mas no geral ele tinha sido bem preciso. Ainda assim, isso não explicava por que ele tinha ousado narrar o episódio no seu *Mostrar e contar*. Ele parecia desejar que fosse a mesma coisa para todos no público da turma, quer tivessem visto o seriado ou não. Ele achou que sua narração seria tão interessante ou mais que o episódio em si? Essa possibilidade havia me deixado desorientado. Eu queria implorar: “Jeff, por que você acha que é mais interessante que a televisão?” Então ele se levantou uma segunda vez, e eu imaginei se ele não suspeitava que nós fôssemos fazê-lo calar a boca. Sua performance tinha sido atraente o suficiente como um evento único. Por que forçá-la? E depois, quando nós o interrompemos de maneira tão impiedosa, por que ele não ficou nada chateado? Era como se ele quisesse ir contra as regras do jogo até que alguém o interrompesse, e era exatamente isso o que ele havia feito. Mas qualquer um podia ver que Jeff não era uma pessoa agressiva. Essa teoria de testar os limites não explicava sua motivação nem a escolha do seu assunto. À medida que o ano escolar passava, e nós sofríamos com um tedioso *Mostrar e contar* após o outro, eu observei que o silêncio de Jeff havia se tornado um padrão. Ele nunca mais fez outra tentativa.

Em uma manhã ensolarada no início da primavera, eu observava as crianças brincando, girando em uma roda grande, de mãos dadas, conduzidas por um professor. Jeff girava alegremente entre elas. Para mim, parecia até mesmo que ele conseguia brincar com

o grupo por causa do seu *Mostrar e contar* o *Batman*. De repente, me ocorreu uma ideia tão simples que eu instantaneamente soube que devia ser verdade. Jeff não tinha um único brinquedo. Ele não tinha nada que pudesse trazer para o *Mostrar e contar* e nenhum outro talento a utilizar que não sua memória. *Batman* era o programa mais novo e mais empolgante para crianças da nossa idade, mas além desses motivos, ele era claramente obcecado pelo programa. Assim, ele se levantou e reclamou propriedade sobre um episódio, algo sobre o qual tínhamos o mesmo direito, mas somente ele pensou em adotar e apresentar em um modo diferente, como se uma troca no meio fizesse o evento completamente novo, como um objeto de uma performance que, movido por sua paixão, valia a pena compartilhar. E não valeu? Até hoje, é o único *Mostrar e contar* de que me lembro. Parecia que naquele momento Jeff Kiestler havia se apresentado, não com seu nome, mas com uma demonstração. Ao fazer isso, ele exibiu uma espécie de coragem desconhecida que eu nunca tinha visto. Nos anos seguintes, eu aprendi a associá-la com a qualidade que as pessoas chamam de dignidade e na qual pensam como uma aspiração. Além disso, hoje eu acredito que o *Mostrar e contar* do *Batman* do Jeff foi a primeira experiência teatral que eu tive, o primeiro exemplo de performance que transborda de sua estrutura. Eu me lembro disso dessa forma precisamente porque, ao ser realizado, demonstrou quase que por acidente o que era dignidade ou coragem ou talvez audácia ou a recusa em ser excluído porque você não consegue atender a todos os critérios da comunidade. Mas tudo isso viria mais tarde. Na época, o que importava era que eu finalmente consegui me unir à turma do parquinho e até mesmo fazer algumas manobras para perguntar a Jeff se ele gostaria de me ver como um amigo.

LH: Em determinado momento, eu percebi que a ideia de estética tinha se tornado uma ir-

ritação. Por estética eu não quero dizer um estilo. Eu me refiro à noção clássica de uma abordagem em relação à beleza. Eu gosto da beleza, mas também gosto do sentimentalismo. Principalmente, eu acredito nas coisas que parecem erradas.

3. A beleza do que parece errado

LH: Então a estética me irritava, me incomodava que algo tivesse que ser dito de uma determinada maneira, com um determinado filtro. Eu rejeitei a beleza como um processo ritualístico. Talvez eu simplesmente tenha cansado disso. Eu pensava com certo anseio sobre a possibilidade de uma franqueza absoluta. O que isso faria? Abordagem direta e palavras diretas iriam introduzir humor, como as explicações são engraçadas mesmo quando contêm informações. Paradoxalmente, a palestra tem a textura de um gesto não premeditado quando a performance aparece da forma mais simples. Pode ser a maneira como o orador luta por uma apresentação, como um mediador e um familiar. Além disso, significa que o trabalho pode continuar. Depois de algo direto, outra coisa pode acontecer. Pode ser aberta uma porta para um momento diferente e estranho, para uma coreografia, que pode pairar ao lado da linguagem e resistir à absorção pelo que foi dito, algo para causar desconforto à compreensão de acordo com os termos apresentados. O que eu não entendo estabelece uma orientação, uma direção para onde me mover, mas não chegar, nem trazer para o entendimento.

Um propósito definido da seguinte forma: encontrar um processo de criar uma performance focada em um assunto e não em muitos. Persista, como eu descrevi, e vários surgem a partir de um. O significado é um fluxo de contextos. Contexto é uma irradiação sem fim de denotações em relações. A performance que é uma espécie de ensaio incorporado diz que tudo o que você vê durante essa hora

está interligado. Viver com contradições como contradições da vida. Eu vi tantas coisas, algumas que entendi, outras para as quais ainda não tenho nome. Mesmo assim, sei que elas são. O reconhecimento constituiu uma espécie de desconhecimento. Saber que as coisas são não é saber o que elas são. Saber que sem saber o que é conhecer a alteridade.

MG: Nas séries intermediárias, nós tivemos uma professora estagiária chamada Sally Leighton que começou a montagem de uma adaptação do capítulo 9 de *Tom Sawyer*.

4. Tragédia no cemitério

MG: Nós devíamos estar lendo o romance em aula juntos, mas é somente da versão dramatizada desse capítulo empolgante que eu me lembro. A senhorita Leighton nos fez ler os papéis em um teste: Tom Sawyer, Huck Finn, Injun Joe, Doc Robinson e o bêbado Muff Potter. Para esse elenco, ela fez dois ajustes. Em primeiro lugar, ao notar que os papéis eram masculinos, ela disse que as meninas poderiam representar alguns dos papéis caso se vestissem como homens. Também disse que iria acrescentar um narrador, que iria recitar as passagens do romance para maior clareza. Que eu me lembre, todo mundo queria fazer o bêbado, inclusive eu, exceto meu amigo Dave Kohs, que suspeitava – corretamente, como se mostrou – que ele tinha nascido para fazer o malvado Injun Joe. Quando chegou a minha vez, eu me ofereci para fazer o teste para Muff Potter, apenas para descobrir na frente da turma que eu não tinha ideia de como me fingir de bêbado. A senhorita Leighton gentilmente sugeriu que eu tentasse ser o narrador. Meu coração parou. Era o papel mais chato. Na verdade, nem mesmo era um papel. Mas eu concordei e no dia seguinte fiquei sabendo que esse seria o meu papel. Não me lembro do restante do elenco, exceto Dave e que Muff Potter foi para uma menina agradável que ti-

nha um jeito de traduzir sua natureza feminina tranquila e jovial em embriaguez masculina madura. Eu achei muito injusto que as outras cinco crianças pudessem ser personagens cheios de vida, usar figurinos e até mesmo usar objetos de cena enquanto eu tinha que ficar parado no palco como eu mesmo e falar com o público. Por que as pessoas precisavam ouvir e ver a mesma informação? Minha presença só serviria para fazer com que elas se tornassem impacientes pelo início da peça em si. Mas eu mantive esses pensamentos para mim mesmo e, como os outros, me dediquei à produção, até mesmo prendendo meu tarugo em um cabo para fazer as vezes de uma picareta para Dave.

O ponto de vista agora muda para o da minha mãe, que chegou quando o refeitório/sala de reuniões já estava cheio. Ela veio com Joan, sua amiga e vizinha, cuja filha estudava na mesma escola. Ficaram de pé no fundo e ouvi-la contar o que aconteceu foi tão revelador quanto surreal. A peça começou quando entrei no palco para fazer um discurso que era mais ou menos o seguinte.

LH: Tom Sawyer, de Mark Twain, capítulo 9. Tragédia no cemitério

Neste capítulo, Tom saiu escondido da cama e foi ao cemitério com Huck. Eles se escondem em um grupo de olmos a alguns metros da cova recente de Hoss Williams. Acreditam que demônios aparecerão nessa noite. Três figuras se aproximam. Seriam os demônios? Não. Tom e Huck se surpreendem ao descobrir o jovem Dr. Robinson acompanhado de dois marginais locais, o bêbado Muff Potter e Injun Joe.

Dr. Robinson ordena que os dois homens retirem o cadáver de Hoss Williams para que ele o utilize em experiências médicas. Quando Muff Potter exige mais dinheiro, Robinson nega. Injun Joe lembra ao médico que cinco anos atrás ele havia mendigado na porta da cozinha dos Robinsons e foi enxota-

do. Injun Joe agora pretende se vingar. Eles brigam. Doc Robinson acerta Injun Joe e é atacado por Potter em seguida. Ele usa a lápide de Hoss Williams para se defender, deixando Potter inconsciente. Injun Joe esfaqueia o Dr. Robinson com a faca de Potter.

MG: Quando eu saí, minha mãe se virou para Joan, que confirmou que, mesmo no fundo, elas conseguiram ouvir cada palavra. Em seguida, os atores entraram no palco e começaram a tentativa de sequência de sussurros, lutas de mentira e cair em um lugar marcado no chão. Um deles parecia ser uma garota travestida. O garoto mais alto parecia momentaneamente paralisado pela visão do público. "O que eles estão dizendo?", minha mãe perguntou a Joan. "Não faço ideia", ela respondeu. De qualquer maneira, parecia imperioso que a audiência fizesse alguma conexão, ainda que tênue, entre a história clara contada pelo narrador e a encenação do grupo de um ritual obscuro. Eles saíram e eu retornei.

LH: Apavorados, Tom e Huck fogem sem ser percebidos. Quando Potter acorda, Injun Joe o convence de que ele, Potter, assassinou o médico em um ataque de fúria. Vejam – a faca de Potter ainda está no cadáver de Doc Robinson.

MG: Saber que, sem minhas intervenções, o público teria ficado completamente à deriva não fez nada para amenizar minha rejeição extrema. Os elogios da minha mãe só tornavam as coisas piores. Afinal de contas, há uma diferença entre talento e a capacidade de se fazer ouvir, uma diferença completamente óbvia para qualquer membro do público que não fosse minha mãe. Encenar o papel mais chato com sucesso selou meu destino. Dali em diante, desde os nove anos, esses papéis seriam a minha cela artística. Logo depois da apresentação, Dave veio correndo até mim. Ele parecia agitado, mas também um pouco

aliviado. Nos anos seguintes, eu ficaria familiarizado com essa condição: a necessidade quase histérica pós-apresentação de repassar cada microdecisão de cada momento, aliada com a alegria de se libertar da pressão do público. Ele me disse que, já no palco, percebeu que havia esquecido a picareta e não sabia se devia voltar para pegá-la. Ele optou por seguir com a cena, mas agora achava que tinha sido a decisão errada. Ele havia confundido o público. Além disso, eu tinha me esforçado tanto para fazer uma picareta para ele e agora ninguém tinha visto. Ele veio até mim não só porque eu havia construído a picareta para ele, mas também porque o papel de narrador me permitiu assistir à peça mesmo fazendo parte dela. Eu disse a ele que ninguém, nem eu mesmo, havia notado esse erro, e que eles cinco tinham feito a melhor coisa que já tinha visto. E eu falava sério.

LH: O Sr. Morgan ensinava Latim no meu segundo grau. Eu não sei por que eu tinha aula de Latim.

5. *magno restat Achille*

LH: De alguma forma eu entendi dos meus pais e dos meus futuros diretores de faculdade que era obrigatório, embora não fosse. Eu sabia que estava ligado a acadêmicos, intelectuais e estudiosos. A conhecimento, aprendizado e intelecto. Mas a atividade diária de aprender Latim era como arar. Parecia que nós nos amontoávamos a vocabulário, gramática, leitura, tradução e memorização.

Houve um dia em que esse cultivo floresceu. A sala de aula do Sr. Morgan era a menorzinha da escola e tínhamos que caminhar muito para chegar até ela. Para chegar na hora, não podíamos molengar. O caminho até a aula do Sr. Morgan parecia com o caminho para as dependências dos empregados e nós andávamos rápido. Conforme o semestre passava, essa distância ajudava a aula. Ela

aumentava nossa expectativa.

A primeira vez que eu entrei na sala de aula e vi o Sr. Morgan de túnica e toga e com uma coroa de folhas de videira na cabeça, fiquei confuso. Eu não sabia se isso queria dizer que nós todos iríamos usar togas e fiquei preocupado. Mas isso logo desapareceu quando o Sr. Morgan se levantou e passeou na sala recitando passagens em latim da *Iliada*. Claro que nós achamos engraçado. Mas ele parou e pediu que o acompanhássemos e traduzíssemos suas palavras para o inglês. Isso nos forçou a prestar atenção. E assim começou o ritual, o Sr. Morgan atravessando a sala, parando às vezes para que nos revezássemos na tradução em voz alta para o inglês.

Mas aí é que está. Periodicamente, ele parava para nos contar anedotas da Guerra de Troia e histórias do Vietnã. Comparava o guerreiro Aquiles a James Dean em *Juventude Transviada* e a sequestrada Criselda a Patty Hearst. O drama nascia da marcha do comum, o que conhecíamos como o penoso trabalho de tradução, para o fora do comum.

O escritor e editor John D'Agata começa sua antologia *The Lost Origins of the Essay* com uma citação de Plutarco, uma pergunta: Existe palavra que descreva o tipo de lógica que canta? É esse tipo de lógica que me interessa – esse ponto de encontro entre a razão e a canção – e por que o palco pode ser o lugar para isso. Por teatro eu quero dizer um lugar de audibilidade, no qual ouvimos uns aos outros e somos ouvidos, no qual podemos ver e ser vistos, um fórum para uma intimidade comunal fugaz que não é encontrada em nenhum lugar, que pode se reunir e se dissipar no espaço de uma hora.

*iam cinis est, et de tam magno restat Achille
nescio quid parvum, quod non bene compleat
urnam*

agora restam as cinzas
do grande Aquiles

alguns pequenos vestígios –
que mal enchem uma urna

MG: Desde o meu primeiro ano na faculdade, desenvolvi o hábito de ir às exposições de sexta à noite da The Film Society.

6. Bem-vindo à Film Society

O pequeno cinema de quarenta lugares compartilhava o lobby com o auditório no qual a orquestra estudantil ensaiava e se apresentava. Eu pegava o lugar mais próximo dos fundos. Quando um público de, digamos, 33 pessoas se reunia, um veterano despenteado com uma camisa social vinha para frente da tela branca.

LH: Olá e bem-vindos à exibição na Film Society de *Orfeu Negro*. É ótimo ver tanta gente aqui. Na próxima semana teremos *O Grande Ditador*, o épico de 1940 de Charlie Chaplin. No final do trimestre, nós exibiremos alguns filmes de Luis Buñuel, o diretor espanhol surrealista. Geralmente exibimos um filme de Hitchcock por semestre, próximo à semana das provas finais. Dessa vez será *Intriga In...*, desculpem, *Um corpo que cai*. De qualquer forma, lembrem-se de pegar a programação na porta com todos os filmes. Se vocês quiserem fazer parte da Film Society, assinem essa lista. Assim poderão votar nos filmes a serem trazidos e assisti-los gratuitamente. Para quem não é membro, todas as exposições custam dois dólares. *Orfeu Negro* é um filme do diretor francês Marcel Camus de 1959. Ele conta a história do mito de *Orfeu e Eurídice*, encenado no Rio de Janeiro, durante o carnaval. É em português com legendas em inglês e dura uma hora e 47 minutos. Nós o exibiremos novamente amanhã às 19h. Contem a seus amigos. Obrigado novamente. Ah, mais uma coisa. Na próxima semana é Halloween, e nós exibiremos *A Noite dos Mortos-Vivos*, o original de George Romero, à meia-noite.

Aproveitem.

MG: O ano era 1978. O cinema parecia um pequeno laboratório escuro, para o estudo sem pressa das imagens legendadas em idiomas do mundo todo. Algumas vezes, se eu tivesse que ir até o prédio de Belas-Artes na manhã de domingo, ainda via os filmes em seus grandes estojos metálicos octogonais no chão da sala de projeção, com o título escrito na lateral, esperando ser recolhidos ou enviados para o cinema seguinte, quem sabe onde. Eventualmente eu voltava a um cinema comum e a experiência parecia muito grandiosa e impessoal, sem ninguém parado na frente do filme para falar comigo. O representante da Film Society podia ter certeza de que não tinha nenhuma presença de palco ou carisma. Sua tarefa era simplesmente me dizer o que eu precisava saber. Ele estava a serviço do filme, sem saber disso ou ver a coisa dessa forma. Ainda que a Film Society tivesse se tornado importante para mim, eu nunca fiquei tentado a participar dela. Eu não tinha nenhum interesse em decidir sobre os filmes. Qualquer coisa que eles trouxessem estava bom para mim. Eu só queria o meu lugar no escuro, onde eu pudesse passar algum tempo com meus pensamentos e com o filme. Eu precisava da experiência como ela era: não anônima, mas uma responsabilidade de algum conjunto real de pessoas que eu poderia ver mais tarde andando no campus, tentando como todos nós não ficar atrás nos estudos. Isso era uma espécie de comunidade? Ou era uma estrutura para apresentação, para algum aspecto da personalidade, até mesmo do ser, essa aparição não intencional, naquela margem estreita de tempo antes das luzes do lugar se apagarem e o espetáculo de sombras do filme começar?

LH: A palestra performance que me interessa pode não ser o evento híbrido ou fundido sugerido pelo rótulo. Uma palestra que deseja ser performance, que importa algo da perfor-

mance, ou a performance que se confina ao discurso direto. Para mim, os dois termos resistem um ao outro, até se recusam a se unir, e eu prefiro não forçar essa união. Eu gosto da pergunta: quando e como um se sobrepõe ao outro? Nós começamos com uma palestra, mas no final estávamos em uma performance. Talvez tenhamos experimentado um salto abrupto, uma dinâmica escalonada. Eu coloco dessa forma. Vamos chamar o teatro de um contêiner e colocar uma palestra nele, e isso é escrever e falar, e vamos colocar uma performance nele, talvez dança. Deixe as duas permanecerem distintas, mas não dê mais para uma do que para a outra. Deixe que o público monte as partes depois do fato. O teatro nos empresta as ferramentas vernaculares para essa experiência.

7. O problema do assunto suficientemente poderoso

LH: O artista Martin Creed me chamou a atenção com sua performance *Ballet (Work n° 1020)* [Balé (Trabalho n° 1020)]. Trabalhando com dançarinos restritos às cinco posições básicas do balé clássico, *Ballet (Work n° 1020)* parece dar uma palestra e demonstrar os elementos do balé com precisão matemática. Mas essa demonstração rapidamente se amplia, à medida que a performance para e recomeça, pontuada por Creed e uma banda de acompanhamento que interpreta canções com letras pessimistas. Explicações tímidas de Creed, cliques de filmes de uma ereção de perfil aumentando e diminuindo e cachorros atravessando um espaço em direções diferentes, tudo contribui para essa expansão. Essa bola de neve rolando pelo teatro com suas explicações, exposições e precisões recompõe e achata seu material à medida que se move, tirando peso e força. No seu lugar, é descoberto um caminho que revaloriza como essas peças são posicionadas, como elas se relacionam uma com a outra e como, em sua insignificância

não hierárquica, surge a atenção.

Nesse ensaio sobre Robert Bresson, Dennis Cooper fala sobre o “assunto suficientemente poderoso”.

No nível prático, o trabalho [de Bresson] ofereceu a ideia de que era possível para um estilo de obra de arte incorporar um tipo de pragmatismo que, se for suficientemente rigoroso e devotado a um assunto suficientemente poderoso, eliminaria a necessidade dentro da obra de um ponto de vista filosófico e moral público. Sua obra comunica uma visão pessoal peculiar e inflexível do mundo em uma voz tão esterilizada para que ela atinja eficiência e lógica quase não humanas.

Eu tentei refletir sobre essa suficiência. Os filmes de Bresson têm um efeito semelhante em mim e no Dennis. Eu vivi com *Lancelot* nos dois últimos anos da Goat Island. O filme nos trouxe *The Lastmaker* de várias maneiras. Precisávamos daquela clareza e senso de conclusão implacáveis. O “assunto suficientemente poderoso” envolve o sofrimento do ser humano e do mundo, as trajetórias cruéis da injustiça. A finalidade que escolhemos, como nos lembra Fanny Howe, refere-se não só à exigência de que lembremos mas, mais do que isso, à exigência de que resgatemos o significado “(o que é apenas possível, prestes a nascer)”.

Mas aí surge um problema. É um problema de razão, nascido da experiência. Vamos tomar a performance de balé de Martin Creed para um estudo de caso. Minha experiência me disse que ela foi a performance mais agradável e talvez a mais clara e ressoante de todas. A experiência permaneceu. Por meio da apreciação, eu reconheço a espécie de verdade que a alegria dá ao assunto. Mas qual era o assunto? Não podemos dizer que houvesse um, além do balé em si, ou da elucidação autorreflexiva sobre seu próprio modo de performance: simples, depois complexo, depois simples novamente. Ele tinha pureza e rigor. Então, se minha experiência me diz

que as surpresas, reviravoltas e voltas e transbordamentos da intenção têm grande valor, o que minha razão tem a ver com a questão do assunto suficientemente poderoso? É possível que o que está escrito na página importe menos às vezes que a página na qual está escrito? Ou foi o balé e nada mais? Isso quer dizer que, se a finalidade é o resgate do significado, o significado é resgatável a partir do comum e também do incomum. O resgate do significado é outra maneira de falar sobre aprendizado? Sobre trocar os sinais à medida que os lemos? O que é um ensaio? É uma remontagem meticulosa da jornada que uma mente faz por um assunto ou questão? Em que ponto essa remontagem permite que uma experiência de performance se sobreponha ao exercício do intelecto? Um assunto deve ser algo sempre duplo. O assunto é a questão através da qual a mente faz sua jornada, e o assunto também é a jornada, como um rastro, diferente da questão. Martin Creed irritou muitas pessoas ao ganhar um grande prêmio por acender e apagar as luzes em uma galeria. Foram as luzes ou foi o prêmio que as irritou? A iluminação e a escuridão eram cronometradas com rigor, a mecânica estava presente em todas as galerias. Alguns diriam desconstrução. Creed disse apenas um gesto inquebrável que vive além do seu autor. Um diamante na sopa, disse ele, quando a sopa é qualquer tipo de vida. Ele diz que deseja fazer “uma obra que contenha o mundo”. Algumas pessoas dizem que não é o bastante. Eu discordo delas. E eis o porquê. Em vez de intenção, nós falamos tentativa, como se fôssemos testar ou experimentar. Algumas obras tentam estar no mundo. Outras tentam conter o mundo nelas.

MG: Nós vimos a última performance no Traverse Theatre de Edimburgo, em 2010. Creed e sua equipe subiram ao palco antes que as luzes da casa fossem apagadas. Eu me lembro de sua entrada correndo pelo palco em calçados de sapateado. Por que estava com

eles? Aparentemente, ficaria claro mais tarde, para que sua banda pudesse ouvi-lo marcando um compasso sobre a música amplificada. Quando ele se jogou para uma guitarra elétrica, parecia ansioso por começar e, de fato, ele começou, com um solilóquio improvisado que ficou impresso de maneira tão indelével em minha mente que, na manhã seguinte, eu o transcrevi o mais corretamente possível de memória. Mas deixarei minha versão desse discurso para nosso epílogo. Antes de chegarmos nisso, preciso explicar o livro de lugares comuns.

8. A palavra borboleta

MG: Essa é uma forma um pouco arcaica do que era largamente praticado antigamente. É simplesmente uma coleção de citações ou trechos, geralmente copiados de diversos livros. A passagem copiada podia ser seguida de uma glossa escrita pela pessoa que mantinha o livro dos lugares comuns. Uma glossa é uma resposta ou reação à passagem copiada. Ela pode explicar a escolha daquela passagem específica ou amplificar ou mesmo discordar de algum aspecto dela. Eis um exemplo de 1939, uma citação e uma glossa, do Livro de Lugares Comuns do poeta Wallace Stevens.

Em uma comunidade perfeita, na qual ninguém sofre ou tem medo, não há grandes vozes clamando pela piedade das coisas. *Life & Letters ToDay*, março de 1939, Winifred Holmes.

Mas isso geralmente é verdadeiro em uma comunidade na qual muitos sofrem e muitos ou todos têm medo.

Um livro de lugares comuns é um meio-termo entre a leitura e a escrita, que se presta bem à colaboração. Nós começamos a trabalhar com isso de maneira solta e tínhamos em mente a possibilidade de que ele pudesse nos

levar da escrita de volta ao palco e à questão do ensaio como algo performativo – uma estrutura que é algo e que também faz algo.

LH: Algumas vezes um de nós selecionava uma passagem e dava ao outro para escrever a glossa. Era uma espécie de pesquisa sem direção específica que não a do interesse diário de alguém. Eu tentei com fotografias. Eu tirava uma foto e escrevia uma legenda para ela. Isso foi em resposta a um convite para a coleta de fotos e legendas relacionadas com a dança. Então Matthew tirava outra foto que respondia à minha e me dava para escrever uma legenda. Foi criada uma série. Nós trabalhamos nisso durante nossas férias de agosto em Seattle.

MG: O livro dos lugares comuns tem uma estrutura dialógica ou dialética, uma chamada e uma resposta. Em determinado sentido, é a menor e mais simples iteração da colaboração: primeiro uma voz, depois outra. Uma passagem copiada, um comentário em glossa. A glossa assume a forma de uma imagem. Ou a imagem toma o lugar do texto encontrado, seguida por uma glossa escrita. Em qualquer caso, é um ir e vir, e os planos de fundo e de frente podem se desestabilizar. Qual é a chamada e qual é a resposta? Então a imagem pode começar a se mover. Pode ser um vídeo, uma performance em estúdio para a câmera. Nós estávamos brincando com essas noções quando recebemos um convite do escritor baseado em Birmingham Richard House. Ele nos pediu para colaborar para uma edição do seu jornal online, *Fatboy*, com o tema *O que você queria/o que você ganhou*. Ele estava pensando sobre o governo Cameron. Lin imediatamente tinha uma imagem em mente em resposta a esse tema: um homem em uma sala com esquis, tentando repetidamente dar um salto no ar. Ela havia criado essa coreografia em resposta a uma foto anônima da coleção Thomas Walther. Eu fui escalado no papel do

homem e ela dirigiu a performance como um vídeo não editado.

LH: Depois de alguns ensaios, pedi a Matthew para entrar no quadro, pular cinco vezes e descansar, depois três vezes e descansar, depois doze vezes e parar. Eu disse que a imagem iria esmaecer até ficar negra durante os últimos doze saltos e ouviríamos apenas o som. Mas notei essa mudança sutil no modo como ele realizava os saltos e quando ele pensava que não seria ouvido e visto, decidi deixar que a imagem fosse até o fim.

MG: Depois eu propus que retrocedêssemos a citação a seu início, para dar a ela a estrutura do livro de lugares comuns. Ela era um verso do livro-poema de Lyn Hejinian *My Life*. Eu costumava usar esse livro nas minhas aulas de Sistemas de Escrita e esse verso em particular ficou na minha cabeça. Agora o verbo conseguir ecoava a afirmativa temática do convite de Richard.

Eu não conseguia a palavra borboleta, então tentei conseguir a palavra mariposa.

LH: Agora estamos nos perguntando: o ensaio pode propor uma forma teatral? O trabalho de performance que começamos a fazer para o palco se preocupa ele próprio com a realidade. Quero dizer, nós montamos ou remontamos ou reencenamos algum momento histórico real, e fazemos isso em um modo de semidocumentário, usando o discurso direto com o público. Ainda assim, em algum ponto, uma experiência verdadeiramente teatral parece assumir o controle e desviar o discurso. Essa experiência pode de fato simplesmente continuar o discurso de um modo mais corpóreo e menos verbal?

9. O tipo de lógica que canta

MG: Nossa performance recente, *They're Mending the Great Forest Highway* [Estão



consertando a Estrada da Grande Floresta], começa com um monólogo de quinze minutos realizado por Hannah Geil-Neufeld. Ela faz o papel da diretora, Lin Hixson, e recita uma introdução cuidadosamente elaborada que eu e Lin compomos em colaboração – parte palestra, parte autobiografia, parte notas do diretor, parte citações de poesia e parte ficção pura. Ela cria o ambiente para a dança de 24 minutos que se segue, realizada por mim, John Rich e Jeff Harms, com Charissa Tolentino como DJ ao vivo. Em um determinado sentido, essas duas partes justapostas sugerem um livro de lugares comuns expandido, um longo texto em diálogo com uma longa imagem ou sequência não verbal em qualquer direção. A performance é concluída por um epílogo de vinte minutos. Hannah retorna, falando novamente como a diretora, mas dessa vez com intervenções performáticas, ou ilustrações, dos outros quatro artistas. Agora, as três partes da performance começam a lembrar a forma clássica do ensaio hegeliano, tão familiar aos estudantes de graduação, de tese-antítese-síntese.

LH: Essas obras de ensaio são inquisições, um processo de pensamento.

Essas inquisições apresentam caminhos de pensamento, padrões de coerência. Há lógica nesses arranjos e trilhas, alimentada não pela informação mas pelo questionamento e pela dúvida. Ao realizar o ensaio, a ênfase está no movimento mais do que na interrupção.

E o movimento do pensamento não é a identidade, mas o próprio movimento.

A forma é correria e agitação, idas e vindas, vai e vem.

O ensaio, como forma, pode se tornar uma experimentação da experiência? Uma experiência que presta atenção ao tempo de composição ao mesmo tempo em que mantém a distância para observá-la?

Experimentar a experiência coloca em jogo a gama mais ampla possível de lógicas.

Com o ensaio como forma teatral, formas discretas viajam junto umas das outras com suas lacunas localizadas, suas limitações reconhecidas.

Isso produz um encontro temporário, uma lógica temporária entre a sociedade do ensaio e a sociedade do teatro que exige a lógica de um voo.

Existe palavra que descreva o tipo de lógica que canta?

Epílogo: O teatro não tem um cérebro

(Martin Creed de memória.)

Ainda não começamos.

Estamos apenas esperando pela palavra do teatro para começar.

Bem, não do teatro.

Do homem que trabalha no teatro.

O teatro não pode falar.

O teatro não tem um cérebro.

De qualquer forma, você pode perceber que ainda não começamos porque as luzes ainda estão acesas.

Se nós tivéssemos começado, elas estariam apagadas.

Eu fico um pouco ansioso porque acho difícil começar.

Penso que acho difícil começar no teatro.

Porque eu gosto de me sentir livre, e eu não me sinto livre no teatro.

Quando eu vou ao teatro, me sinto preso ao meu assento.

Então eu quero que vocês se sintam livres enquanto estiverem aqui, se puderem.

Eu não me importo se vocês deixarem os celulares ligados.

Não me importo se vocês estiverem nus.

Não me importo se vocês tiverem uma natureza adulta.

O teatro tem uma placa na entrada que diz que nosso espetáculo contém cenas de natureza adulta, mas na verdade acho que a maior parte é bem infantil.

Não me importo se vocês usarem uma luz es-



troboscópica.

Esta é nossa última noite, então eu pensei que nós podíamos fazer todos os pedacinhos.

Nós estamos trabalhando o espetáculo, e já fizemos vários pedacinhos, mas só fizemos pedaços dos pedacinhos, então hoje eu pensei que nós poderíamos fazer todos os pedacinhos.

Mas, como eu disse, nós ainda não começamos.

Quando nós começarmos, eu pensei em começarmos com o final.

Nós temos feito os pedacinhos em uma determinada ordem e eu pensei que nós poderíamos misturá-la hoje e mantê-la nova e porque essa é nossa última noite.

E gosto bastante do final, mas nós geralmente estamos cansados quando o fazemos, porque fazemos por último.

Então eu pensei que deveríamos fazê-lo primeiro esta noite, enquanto ainda estamos des-cansados.

E também porque, como eu disse, eu acho bem difícil começar.

E também acho bem difícil terminar.

Mas temos que começar antes de terminar.

Não podemos terminar se não tivermos começado.

De qualquer forma, isso não é... (as luzes do lugar abaixam) – Ah!

Agora podemos começar.

in Smothered in Hugs. Nova York: Harper Collins, 2010. p.294.

6. (what is just possible, about to be born)

Fanny Howe. Come and See. p.87.

7. Sur Plusieurs Beaux Sujets, Wallace Stevens' Commonplace Book. Stanford (EUA): Milton J. Banes ed., Stanford University Press, e San Marino (EUA): Huntington Library, 1989. p.65.

8. I couldn't get the word butterfly so I tried to get the word moth. Lyn Hejinian. My Life. Green Integer, 2002. v.39, p.26.

Crédito das imagens:

1. Imagem de salto de esqui de *Other Pictures – Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*. Santa Fé (EUA): Twin Palms Publishers, 2000. p. 13.

2. Obra em vídeo *What you wanted/What you got, Every House Has a Door*, 2011, imagem de Jared Larson e Jennifer Korff.

3. *They're Mending the Great Forest Highway*, em performance no Holstein Park Field House, Chicago, *Every House Has a Door*, 2011, fotos de John Sisson.

Notas e fontes:

1. So much to disconnect. Fanny Howe. Come and See. Minneapolis (EUA): Graywolf Press, 2011. p.70.

2. To know that things are is not to know what they are, and to know that without what is to know otherness. Lyn Hejinian. The Language of Inquiry. Los Angeles, Londres. University of California Press, 2000. p.2.

3. The Lost Origins of the Essay. Minneapolis (EUA). John D'Agata ed., Graywolf Press. 2009. p.70.

4. Ovid, Metamorphosis, livro 12, linhas 615-616, tradução do original de John Tipton, correspondência com os autores.

5. Dennis Cooper. "First Communion – Robert Bresson",