

PERFORMANCE E ANTROPOLOGIA DE RICHARD SCHECHNER

organização: Zeca Ligiéro



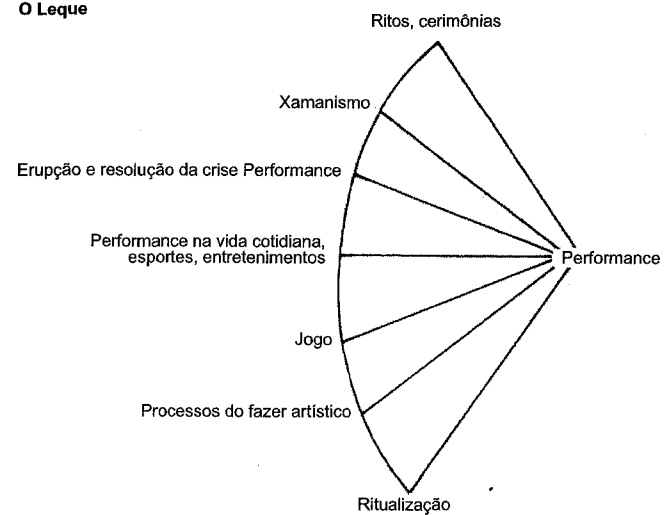
Mauad X

O LEQUE E A REDE

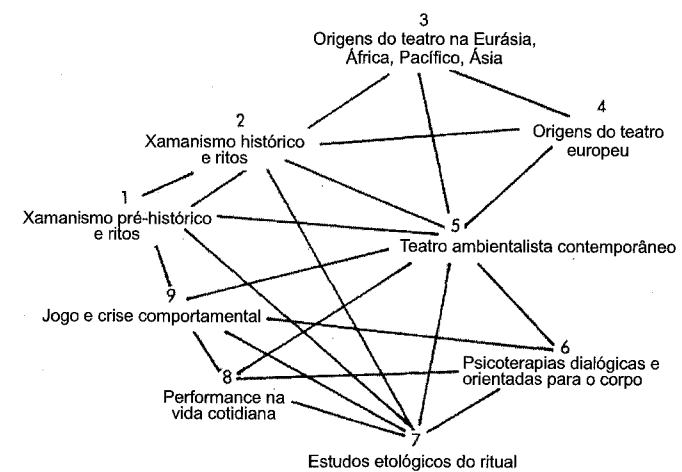
Prefácio do livro *Performance Theory*
(*A Teoria da Performance*) – Richard Schechner

Tradução de Ausonia Bernardes Monteiro

O Leque



A rede



Este não é um livro qualquer. Os ensaios foram organizados ao redor de um sistema que pode ser configurado tanto como um leque quanto como uma rede. Tenho me dedicado a esse sistema há mais de 25 anos, tanto em meu trabalho prático como no teórico⁴.

Performance é um termo inclusivo. Teatro é somente um ponto num *continuum* que vai desde as ritualizações dos animais (incluindo humanos) às performances na vida cotidiana – celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros, por meio do jogo, esportes, teatro, dança, cerimônias, ritos – e às apresentações espetaculares.

A rede é o mesmo sistema, visto de forma mais dinâmica. Em vez de espalhados ao longo de um *continuum*, cada ponto interage com outros. Não é por acaso que ponho meu próprio trabalho prático de teatro – teatro ambientalista – no centro: esta posição é arbitrária. Um etologista poderia colocar a si mesmo no centro de uma outra rede que inclua itens que não apareçam em meu esquema – genética e teoria evolucionista, por exemplo. Também coloquei eventos históricos lado a lado com ideias especulativas e performances artísticas. Meu método é similar ao dos aborígenes, que consideram os sonhos como uma realidade tão poderosa e importante quanto os acontecimentos vividos quando acordados. Ou será o oposto? Sei que esta análise poderia ser feita separando-se os diferentes planos da realidade, mas algumas vezes – especialmente no teatro – é necessário viver como se “como se” = é.

A rede não é uniforme. Conexões entre os itens de 1 a 4 podem ser investigadas historicamente e vinculadas à performance ao redor do mundo desde a época paleolítica em diante. Conexões entre os itens de 6 a 9 revelam “profundas estruturas” da performance – é que estes itens, na verdade, sublinham os primeiros cinco, portanto, ativando um segundo plano de “realidade”.

Essa profunda estrutura inclui preparações para a performance tanto dos atores (treino, workshop, ensaios, preparações imediatamente antes do acon-

⁴ Apesar de aqui não ser o lugar para uma autobiografia, um resumo não é inapropriado: levar o leitor a saber um pouco sobre com quem ela/ele está entrando em contato. Desde 1967 até 1980, fui diretor do The Performance Group (TPG), liderando o teatro experimental. Com o TPG, dirigi muitas peças e workshops, incluindo *Dionysus in 69*, *Makbeth*, *Commune*, *Mother Courage and Her Children*, *The Marilyn Project*, *The Tooth of Crime*, *Cops*, *Oedipus* (Seneca) e *The Balcony*. Desde que deixei o TPG, tenho continuado a dirigir, incluindo *Richard's Lear*, *Cherry Orchard* (na Índia, com o professional Repertory Company of the National School of Drama, New Delhi), *The Prometheus Project* e *Don Juan*. Muitas dessas produções foram desenvolvidas durante workshops. Antes de 1967, fui codiretor do The New Orleans Group e diretor produtor do The Free Southern Theater. E no verão de 1958 e também em 1961, fui diretor artístico do East End Players of Provincetown, Massachusetts. Desde os 27 anos, tenho ensinado o tempo todo: primeiro, na Universidade de Tulane, e, de 1967 até o presente, na Tisch School of the Arts, New York University. Minha especialidade é teoria da performance – a qual é, para mim, enraizada na prática e é fundamentalmente interdisciplinar e intercultural.

tecimento) quanto dos espectadores (decidindo assistir, vestindo, indo, acomodando-se, esperando), como para o que acontece depois da performance. Os meios como as pessoas esfriam e algumas vezes estendem o depois da performance são menos estudados, mas muito importantes. O esfriar-se inclui levar os atores e espectadores para fora, ou para longe da performance, colocando o espaço da performance e instrumentos em descanso; o depois inclui espalhar as novidades sobre a performance, avaliando-as – mesmo escrevendo livros sobre elas – e de muitas maneiras estabelecendo como determinadas performances alimentam diretamente os atuais sistemas da vida social e estética.

Não só as narrativas, mas também as ações corporais dramáticas expressam crises, separações e conflitos. Como Eugenio Barba observou, atores especializam-se, colocando a si próprios em desequilíbrio e logo mostrando como recuperam seu equilíbrio psicofisicamente, narrativamente e socialmente – somente para perder seu equilíbrio e recuperá-lo frequentemente. Técnicas teatrais centram-se nessas transformações incompletáveis: como a pessoa se torna outra pessoa, deuses, animais, demônios, árvores, seres, o que for – e qualquer uma: temporariamente, como numa peça, ou permanentemente, como em alguns rituais; ou como seres de uma ordem habitam seres de uma outra ordem, como no transe; ou como os habitantes indesejáveis aos seres humanos são exorcizados; ou como o doente deve ser curado. Todos esses sistemas de transformações performativas também incluem a incompleta, desequilibrada transformação de tempo e espaço: fazendo os específicos “onde e quando” no particular “aqui e agora”, de forma que todas essas quatro dimensões sejam mantidas no jogo.

Performances são fazer-criar no jogo, por prazer. Ou como Victor Turner disse, no modo subjuntivo, o famoso “como se”. Ou, como poderia ser na estética sânscrita, performances são *lilas* (esportes, jogo) e *maya* (ilusão). Mas a tradição sânscrita enfatiza: então, tudo é vida, *lila* e *maya*. Performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais “cheia de verdade”, mais “real” que uma experiência comum.

Isto também foi a opinião de Aristóteles em sua *Poética*, na qual apresenta o paradigma de que o teatro não somente reflete a vida, como a essencializa. Como *lilas*, performances não só jogam fora das formas, elas jogam com formas, deixando ações suspensas e sem-fim; então, eventos teatrais são fundamentalmente experimentais: provisórios. Qualquer semiótica da performance deve começar de, e sempre apoiar-se sem firmeza nessas bases instáveis e escorregadias, que se tornam ainda mais incertas com a alternância contínua da recepção das diversas plateias.

Porque performances são usualmente subjuntivas, liminares, perigosas, elas são, com frequência, duplamente cercadas por convenções e molduras: meios

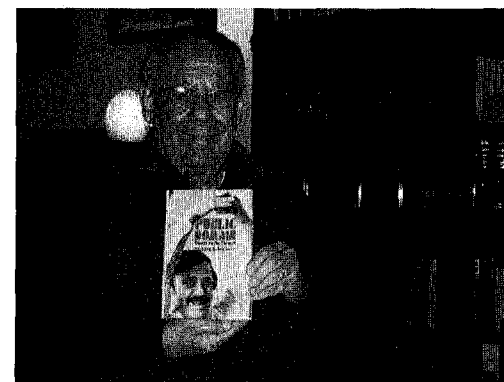
de fazerem os lugares, os participantes e os eventos de alguma maneira seguros. Nesses limites do fazer-crer, relativamente seguros, as ações podem ser levadas ao extremo, mesmo por prazer.

Entrevista

UMA TARDE COM RICHARD SCHECHNER

*Os Anos Sessenta, a palavra performance e o nascimento dos Performance Studies
(Estudos da Performance)*

Ana Bigotte Vieira e Ricardo Seíça Salgado⁵



Richard Schechner (2009) segurando o seu primeiro livro, *Public Domain*. Foto © Ricardo Seíça Salgado

Durante o *Visiting Scholars* no Departamento de Performance Studies – TIS-CH School of the Arts, New York University (NYU), no outono de 2009, acompanhamos o seminário de Richard Schechner “Performance Experimental nos EUA: dos anos sessenta aos anos oitenta” (USA Experimental Performance: the 60s to the 80s)⁶.

⁵ Agradecemos a Abigail Levine, pela sua ajuda na edição da versão inglesa, e a Nuno Leão e Manuel Henriques, pela enorme ajuda na tradução portuguesa, feita a oito mãos (apesar de a responsabilidade final ser toda nossa). Agradecemos, igualmente, a Richard Schechner, que gentilmente nos cedeu as fotografias que acompanham este artigo, cujos créditos são seus (à exceção da primeira, que é da autoria de Ricardo Seíça Salgado).

⁶ Optamos ou por não traduzir expressões como *performance*, *reenactment* e *re-performance* ou, quando traduzidas, colocar entre parênteses a expressão original ao lado, permitindo ao leitor completar a tradução. Sobre as questões de tradutibilidade desse tipo de termos, ver o grande debate que nas páginas da TDR [TDR 50:4 (T192): 5–8; TDR 51:3 (T195):7–14 e TDR 51:4 (T196), respectivamente] se seguiu. A publicação do comentário de Jon McKenzie “*The Performance Studies Imperialist*” [50:4 (192), 2006].

O seminário foi composto por 14 aulas, nas quais grupo a grupo, artista a artista, produção a produção, fomos vendo os vídeos das performances, consultando os seus programas e cartazes, lendo ensaios de artistas e de teóricos e falando com os próprios artistas a quem fizemos perguntas sobre algumas questões, contextualizando as obras e a época, desmistificando-as, por as conhecermos mais de perto. É, aliás, esse trabalho de desmistificação por contacto directo com artistas, obras, produções e pensamento teórico que mais nos motivou a realizar esta entrevista. O modo como, ao longo do semestre, nos aproximamos de algumas das produções desse período, levou-nos a ter vontade de partilhar essa experiência em português.

Combinamos, então, uma entrevista com Richard Schechner, que se realizou em dezembro, já depois de o semestre ter terminado, numa tarde de inverno a poucos dias do Natal. Schechner convidou-nos a ir a sua casa, perto da NYU e do Washington Square Garden, justamente ao lado de onde grande parte do que tínhamos estudado se passou.

Assim, por entre biscoitos, livros e chá, e à medida que, da janela daquele andar alto, o sol ia descendo sobre os prédios de Manhattan, fomos conversando sobre os Anos Sessenta (*Sixties*)⁷, as suas produções e o porquê de se revisitá-las hoje. Passamos muito tempo contextualizando a época nas suas razões sociais, políticas e culturais, já que os fatos não são independentes das épocas em que acontecem. Daí passamos ao nascimento dos Performance Studies como campo de estudos e como forma epistemológica de abordar o mundo e a arte. E foi assim que, curiosamente, o que havia começado como uma “entrevista” foi se transformando, mais e mais, numa boa conversa entre professor e alunos, num ato de transferência da experiência de uma época a outra, numa questão de transmissão.

⁷ Observar que a expressão “Anos Sessenta” se constitui em dois planos: 1) o plano em que se refere à caracterização política, social e cultural de uma década do século XX, e que designaremos em letra minúscula (“anos sessenta”); 2) o plano em que a expressão é utilizada como conceito, em que se faz alusão a uma certa maneira de encarar a arte e a vida que contamina as várias formas de expressão cultural e artística, o que tem repercussões na relação com a comunidade e num participante ativismo político, e que designaremos em letra maiúscula (“Anos Sessenta”). Nesse sentido, segundo Schechner, os “Anos Sessenta” vão dos anos cinquenta até início dos anos oitenta.

1. OS ANOS SESSENTA

ANA – Começemos pela definição de Anos Sessenta...

SCHECHNER – Bom... os Anos Sessenta, mais do que uma época, são um conceito. E, assim, começam provavelmente em alguma parte dos anos cinquenta, quando as experiências de John Cage se tornam um bocadinho mais conhecidas. Depois, continuam pelos anos setenta, até perto dos anos oitenta. Allan Kaprow fez os seus “18 happenings in 6 parts” em 1959. E provavelmente havia outras coisas acontecendo naquele momento.

Dito de outra forma: é um período marcado por um certo tipo de pensamento utópico, um sentimento de que as coisas podiam mesmo mudar e ser melhores; e por uma explosão de cultura juvenil. A Segunda Guerra Mundial, o pós-Guerra, e mesmo a Guerra da Coreia eram guerras mandadas fazer por pessoas mais velhas. E então, no final dos anos cinquenta e em sessenta, jovens, estudantes, gente com idades compreendidas entre os 16, 17 e 30 anos, chegaram-se à frente. Tinha-se esta sensação de cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. Havia também a máxima: “Nunca confiar em ninguém com mais de 30”.

Havia uma cultura jovem, com o otimismo que lhe está associado. E o confronto direto com a autoridade *em si* – os vários tipos de autoridade, o governo, os militares; ou os racistas no meio da população em geral, pessoas que acreditavam na inferioridade dos negros, que achavam que a segregação estava certa. E então, opondo-se a uma sociedade racista, às guerras injustas (como se pudesse haver guerras justas), as pessoas juntaram-se. Jovens de todas as cores uniram-se aos afro-americanos⁸, apoiando, entre outros, Martin Luther King. Os nossos inimigos eram o racismo, o tráfico de armas, a opressão colonial, a pobreza imposta pela distribuição desigual de riqueza. Éramos contra muitas das leis injustas do Estado. E, nas artes, havia uma revolução semelhante e correlacionada: a oposição aos cânones estéticos; a Aristóteles, às leis do drama, a que se tivessem de levar à cena dramas escritos por autores dramáticos; a oposição às leis que diziam que o teatro tinha de acontecer sempre em palcos, ou que a música era apenas aquilo tocado com instrumentos. Resumindo, opúnhamo-nos veementemente a todos os tipos de autoridade. Mas não éramos propriamente anarquistas, inclinávamo-nos mais para uma espécie de socialismo democrático. No entanto, havia um lado anarquista em tudo isto, um lado que

⁸ Envolvidos no *Civil Rights Movement*, iniciado alguns anos antes, em 1955.

é característico dos Anos Sessenta, essa explosão radical de atividade que vai de meados dos anos cinquenta até, mais ou menos, ao início dos anos oitenta.

ANA – E por que lhe parece que as coisas mudaram de rumo nos anos oitenta? O que é que mudou?

SCHECHNER – Bem... não acabou tudo de repente. O que aconteceu foi que esses jovens cresceram e a geração seguinte não pensava da mesma maneira. A geração seguinte queria ter empregos e segurança. Como sabem, em 1972/73 [Crise do Petróleo] houve uma grande recessão na América. Essa geração sentiu a necessidade de ter empregos mais seguros. A Guerra do Vietnã estava chegando ao fim – no meio dos anos setenta, já não era a grande questão que havia sido. Ganhou o Vietnã do Norte. Os americanos e a ditadura sul-coreana tinham perdido. E embora o *Freedom Movement*, os direitos dos negros e das minorias não tivessem sido integralmente conquistados, houve uma série de alterações consideráveis, uma série de direitos civis [Civil Rights Acts] foi aprovada no Congresso, houve decisões do Supremo Tribunal favoráveis, etc.

E depois, nos anos oitenta, as questões de gênero e de identidade começaram a ganhar importância: feminismo, direitos gay, lésbicos e transexuais... e muitas outras, uma longa lista de agendas políticas particulares, de comunidades específicas, muito ativas... Só que eram questões que não afetavam a grande maioria das pessoas. O casamento gay, por exemplo, ainda hoje é uma questão para a maioria... O que aconteceu a partir dos anos oitenta foi que se mobilizaram grupos particulares de pessoas, mas desapareceram os movimentos capazes de mobilizar globalmente as massas, como o Black Freedom Movement ou o Movimento Contra a Guerra do Vietnã. Nada capaz de convocar a totalidade do espectro demográfico da população estadunidense.

E, ao mesmo tempo, houve uma mudança na política. Os conservadores foram eleitos pela maioria da população, que era – e ainda é – bastante conservadora. Há muita América entre Nova York e São Francisco... Nixon foi eleito duas vezes, mas não terminou o segundo mandato e foi obrigado a demitir-se, caído em desgraça, por causa do escândalo *Watergate*. Gerald Ford substituiu-o provisoriamente. Depois, em 1976, foi eleito o democrata Jimmy Carter. Carter era um bom homem – ainda o é –, mas pouco eficaz como líder político. Em 1980, Reagan foi eleito. E, em 1984, reeleito por uma esmagadora maioria. Extremamente conservador, Reagan favoreceu o aumento da despesa na defesa. Era a (assim chamada) Guerra Fria com a União Soviética (a que ele chamava o “Império do Mal”). Reagan apadrinhou as grandes empresas, os ricos e todos esses... sempre apoiado pela maioria da população. Não que alguma vez a grande maioria do país tenha apoiado o movimento da juventude em si na

formulação “sexo, drogas e rock’n’roll” –, mas, até certo ponto, defendeu a causa dos direitos civis e, lentamente, chegou mesmo a mobilizar-se contra a Guerra do Vietnã. Nesta questão, ao menos, os pais estiveram ao lado dos seus filhos. E para além disso, a América estava perdendo a guerra, e os americanos odeiam perder – preferimos desistir a ser derrotados. Mas, depois da Guerra do Vietnã, toda a cultura começou a mudar. E até mesmo os jovens, quando chegaram aos 40 anos, tornaram-se mais conservadores.

2. HOJE: REVISITAR OS ANOS SESSENTA

ANA – Por que estão as pessoas tão interessadas em revisitar os Anos Sessenta? Foi este renovado interesse nos *Sixties* que o fez escolher dar um seminário sobre “Performance Experimental nos EUA: dos anos sessenta aos anos oitenta”? Pessoalmente, o que mais o interessou no projeto de revisitar esse momento da história cultural?

SCHECHNER – Bom, decidi dar este seminário porque as pessoas parecem interessadas em revisitar os Anos Sessenta, e porque senti que, fazendo-o, levaria ainda mais gente a interessar-se por isso. Vejo-me simultaneamente como efeito e como causa. Influencio as coisas, mas também, porque as pessoas me ouvem, posso fazer as coisas acontecerem. Eu já estava em atividade nos anos sessenta e posso ensinar a partir do que vivi.

O mundo não se repete, mas gira sobre si mesmo, como num cone rotativo, ou numa espiral – em que gira sobre si mesmo, embora não exatamente da mesma maneira. É mais fácil de desenhar do que de descrever em palavras. Como na expressão “*what goes around comes around*”. William Butler Yeats, no poema *The Second Coming*, ao escrever sobre as repetições da história, descreve essa espécie de girar excêntrico...

Ou seja, os Anos Sessenta estão de volta, os mesmos, mas diferentes. Voltaram; aliás, talvez já tenham voltado uma outra vez, nos anos noventa – mas agora, desde a viragem do século, estão sem dúvida aí... Há certos paralelos que fascinam as pessoas – e, neste momento, os anos sessenta já estão distantes o suficiente. Os estudantes de hoje não estavam vivos na altura: quem nasceu em 1970, terá hoje mais de 40 anos; em 1980, mais de 30; em 1960, terá 50 anos – e, mesmo assim, os Anos Sessenta passaram-lhes ao lado. Para tê-los realmente vivido, é preciso ter-se nascido no princípio dos anos cinquenta, ou antes. Hoje

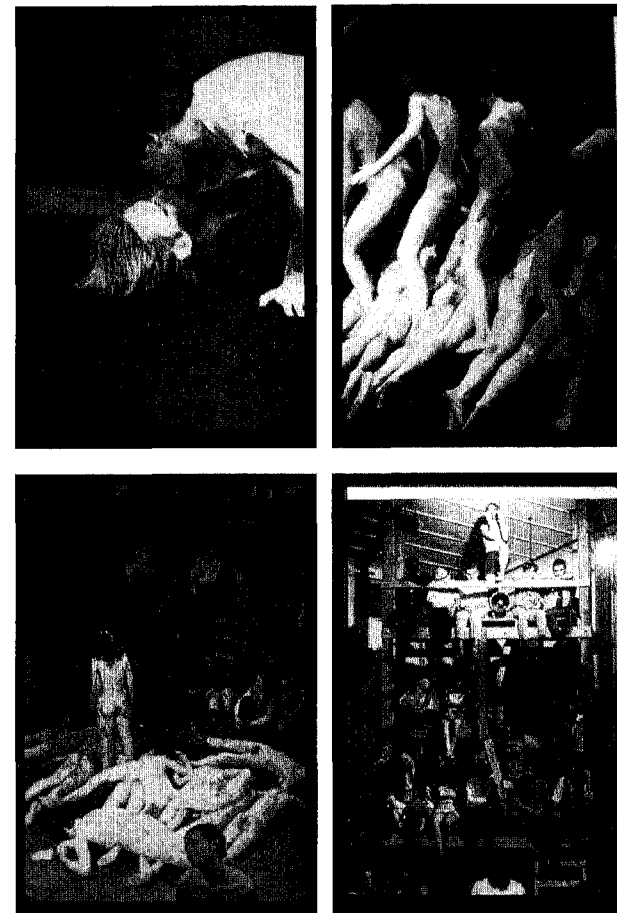
em dia, as pessoas que querem conhecer esse período estão recuando no horizonte das suas próprias vidas – elas não têm memórias vividas do que se passou, mas ouviram falar! Os pais, ou mesmo os avós, viveram-nos... sim, já foi há bastante tempo. E também os conhecem a partir da cultura popular. Os ecos do *Woodstock* ainda ressoam, em todo o lado se ouve falar dos “Sixties”. Resumindo, hoje em dia os jovens querem saber mais sobre esse período que a geração dos pais atravessou, e acerca do qual tanto ouviram falar.

Também me parece importante uma coisa: os Anos Sessenta estão associados a um tempo de grande esperança, de atividade intensa, de sonhos utópicos. E hoje, para a maioria dos estudantes, não se vive um período semelhante, de sonhos utópicos, um período em que o mundo vá mudar radicalmente para melhor. Não se acredita que uma revolução venha a resultar num mundo perfeito. Deixou-se de pensar a revolução, pensa-se “uma coisa de cada vez, um dia depois do outro”. As corporações empresariais encarregam-se de governar; o sistema, por assim dizer, entrincheirou-se. É por isso que os jovens de hoje – sobretudo, no Ocidente – estão fascinados por uma geração, por um período em que as pessoas sentiam realmente que o mundo podia ser transformado, que ia ser realmente transformado. Um período em que as pessoas estavam envolvidas numa luta com sentido, não a luta pela sobrevivência individual – como vou arranjar um emprego, quem subsidiará a minha arte, onde hei de viver? Não a grande narrativa do Reagan, a luta entre aquilo a que ele chamou “o eixo do mal” e o Ocidente, entre o comunismo e o capitalismo. Mas a luta utópica entre a autoridade injusta e a libertação. Um tempo em que as pessoas acreditavam nesse tipo de luta ideal tornou-se fascinante ao olhar atual. E, porque existem os *media*, as pessoas hoje revivem essa luta do passado por meio de uma reconstituição (*reenactment*), de uma “re-performance”, da repetição de uma performance. Voltam a ela sem realmente voltarem a ela; sem inventarem a sua própria revolução. Que, na realidade, poucos creem ser sequer imaginável, quanto mais possível.

Também penso, como descobri com este seminário, que o trabalho artístico dos Anos Sessenta é realmente muito bom e resiste ao tempo. Há muita gente ainda interessada nesse trabalho, que não parece datado. E é assim que muitas das coisas que se fizeram nesse período tornaram-se, digamos, “canônicas”, quase “clássicas”. *Dionysus in '69*⁹ está esta semana em cena, no Texas

⁹ *Dionysus in '69*, criado pelo The Performance Group em 1968, a partir de uma oficina ministrada por Richard Schechner (e que deu origem a um filme de Brian De Palma, fruto da filmagem de duas apresentações), foi reapresentado pelo Austin Group, Rude Mechanicals. Swan Sides, diretor artístico do Rude Mechanicals, tem um MA de Performance Studies na NYU, onde estudou com Richard Schechner. Um excerto pode ser encontrado em: <http://hemi.nyu.edu/artistprofiles/index.php?lang=Por&Artist=rschechner&Menu=HIDVL>, onde também se encontram disponíveis em vídeo mais trabalhos do autor.

[dezembro 2009]. É uma reprodução exata do filme de Brian De Palma sobre a produção do Performance Group, de 1968, que eu dirigi. As pessoas em Austin querem ver isto, e não é só nostalgia, gostam mesmo, divertem-se. O trabalho tem alguma vitalidade...



Dionysus in '69 (1968-1969) – The Performance Group, encenado por Richard Schechner. Foto © Richard Schechner

Antes, os artistas partiam de diferentes tipos de textos – textos dramáticos ou partituras musicais – e reinterpretavam-nos. Uma “nova” produção de Shakespeare ou de uma tragédia grega. Mas o que hoje está ocorrendo é diferente. Há registro em vídeo de grande parte das performances dos Anos Sessenta e esse registro depois foi digitalizado. Tornou-se possível ver essas performances mais de perto, minuciosamente, e reconstituí-las – as performances propriamente ditas e não apenas os textos, não só as palavras. De Meyerhold ou Stanislavsky digitalizamos apenas fragmentos, de Brecht temos um bocadinho mais – e temos os seus *modelbuchs*¹⁰, o que, mesmo assim, não é igual a termos performances integralmente gravadas. Dos anos sessenta em diante, temos tudo em vídeo ou DVD: dos anos setenta, oitenta, noventa, dois mil... E tivemos uma série imensa de re-performances: do *18 Happenings in 6 parts* de Kaprow, do *Parades and Changes* de Anna Halprin, a apresentação no MoMA, em 2010, de trabalhos em arte da performance (*performance art*) assinados por Marina Abramovic, os espetáculos de dança de Trisha Brown no Whitney Museum, e por aí adiante... Não se trata de novas interpretações, mas sim de reconstituições. Claro, as re-performances (os *reenactments*) não duplicam simplesmente a primeira apresentação, porque os públicos são diferentes, as circunstâncias sociais transformaram-se – tudo muda, menos o “espetáculo propriamente dito”. Ou mesmo isso também mudou, porque os corpos mudaram, as mentalidades... Em suma, as re-performances abrem uma janela para um passado imaginado que aparece insuflado de vida.



Dionysus 69: à esquerda, Pentheus William Shephard confrontado por Dionysus, William Finley. Foto © Richard Schechner

¹⁰ *Modelbuchs* ou *modelbooks* é o nome dado aos primeiros padrões de livros impressos que se começaram a difundir amplamente em meados do século XVI. Schechner refere-se às detalhadas notas que Brecht fazia das fotografias para dar conta das cenas dos seus espetáculos, as mesmas que podem ser seguidas para as “re-performances” (ver Schechner, Richard. *Between Theater & Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988, p. 43).

Por fim, parece-me interessante – talvez inédito – o fato de haver uma geração de artistas nos EUA – e falo, sobretudo, dos EUA, que é o foco deste seminário – que esteve em atividade nos Anos Sessenta e hoje continua. Isto é excepcional. A nova vanguarda não tirou do caminho a anterior. Eu tenho uma nova performance em cena neste preciso momento¹¹, e uma outra, antiga, acontecendo no Texas (a reconstituição de *Dionysus in '69*); Lee Breuer ainda encena; Richard Foreman tem um espetáculo no Public Theatre¹²; JoAnne Akalaitis também vai estar neste outono [2010] no Public Theatre... Esses artistas ainda estão em atividade, o que não é habitual, porque, normalmente, depois de uma certa idade, o artista é esquecido ou olhado como antiquado, fora de moda – ninguém quer ver, ninguém se interessa. Mas isso não acontece com essa geração. Os estudantes estão fascinados por essas pessoas, pelos seus trabalhos, veem o que eles estão fazendo agora e o que eles fizeram há 30 ou 40 anos. Os artistas dos Anos Sessenta são respeitados.

Mas... por que razão estarão ainda em atividade? Por que me pedem ainda para dirigir trabalhos – novos ou antigos? Boas e más notícias, diria: por um lado, somos bons no que fazemos, por outro, ninguém nos fez sair de cena.

3. EXPERIÊNCIAS ARTÍSTICAS FUNDADORAS

RICARDO – Quais eram as principais influências desses grupos experimentais? De onde surgiram, em que meio artístico se formaram?

SCHECHNER – Vamos levar em consideração o que aconteceu nas artes e na teoria das artes, a relação entre os grandes acontecimentos mundiais e o desenvolvimento de certo tipo de obras e de teorias da arte? Quando os nazis subiram ao poder na Alemanha, uma série de intelectuais e artistas, sobretudo judeus, abandonaram a Alemanha. A New School for Social Research foi fundada em Nova York, a quinze quadras daqui. Nos anos cinquenta, sessenta, a New School tornou-se muito importante. Ela era a versão americana da Escola de Frankfurt. Adorno, Horkheimer, Marcuse estiveram aqui. Walter Benjamin teria vindo também, mas suicidou-se. As teorias destas escolas (Frankfurt/ New

¹¹ Richard Schechner refere-se a *Swimming to Spalding*, uma encenação sua em apresentação durante dezembro de 2009 no Here Arts Center, Nova York.

¹² Trata-se de *Idiot Savant*, escrito e dirigido por Richard Foreman, pelo Ontological-Historical Theater, apresentado no Public Theater, Nova York.

School) foram extremamente influentes em termos de pensamento crítico. Eu lembro-me de ler *Eros e Civilização* de Marcuse, um livro libertador, se é que tal existe. Portanto, esta teoria crítica europeia importada e assimilada está sem dúvida na origem da explosão artística dos Anos Sessenta.

E houve também os artistas que se mudaram para cá. Erwin Piscator, por exemplo, que foi quem criou a expressão “Teatro Épico” (Brecht tirou-a dele), deu aulas na New School, onde foi professor de Judith Malina. Ela fundou, com Julian Beck, o Living Theatre no final dos anos quarenta. Com Piscator, ela aprendeu sobre teatro político, teatro Épico, e tudo isso. Anos antes, nos anos vinte, depois da Revolução Russa, o Teatro de Arte de Moscou havia vindo aqui. À medida que a Revolução começou a atacar aqueles que a tinham iniciado (quando Stalin chegou ao poder), alguns membros do Teatro de Arte de Moscou procuraram refúgio nos EUA. Richard Boleslavsky (Ryszard Boleslawski) começou a ensinar no Bennington College. O seu livro *Acting, the First Six Lessons* foi muito influente. Boleslavsky trabalhou com pessoas que formaram o Group Theatre, nos anos trinta, mas também ajudou a formar o Actor’s Studio, com Lee Strasberg e outros. Michael Chekhov emigrou para Hollywood, onde ensinou e modificou a maneira de representar no cinema. Em suma, Stanislavsky foi importado para a América com excelentes resultados. Mas, nos Anos Sessenta, toda essa vanguarda dos anos trinta parecia-nos inútil, coisa do passado. Trabalhávamos contra os ex-radicais dos anos trinta. Os tempos eram outros.

Mas vamos então recuar mais um bocadinho: o Duchamp esteve aqui, e os surrealistas e os dadaístas. Até o Brecht esteve aqui durante um tempo. A Europa, de certa forma, viu-se livre das suas mentes mais brilhantes e por quê? Por causa do Nazismo, do Stalinismo e da Guerra. Ironicamente, se Hitler não odiasse os judeus, ele poderia ter tido a bomba atômica e ganhado a guerra. E se Hitler e Stalin não tivessem existido, a explosão artística na América dos anos cinquenta/sessenta podia não ter ocorrido. Todos esses imigrantes estimularam o que aconteceu aqui. A América, ao mesmo tempo que estava se transformando na maior potência militar e econômica do mundo – uma potência nem sempre usada para bons fins –, também estava se transformando numa potência intelectual extremamente poderosa.

O que tornou os Estados Unidos poderosos foi a combinação de artistas e teóricos americanos e imigrantes. A América floresceu graças às mentes brilhantes dos emigrantes que chegaram por conta da Segunda Guerra Mundial. Desde Einstein nas ciências, ao Black Mountain College, que é uma continuação da Bauhaus, à Escola de Frankfurt/New School for Social Research, etc. E também os soldados americanos que foram para a Europa e a Ásia lutar, voltaram trazendo com eles uma série de ideias “estrangeiras” que rapidamente

prosperaram nos EUA. De novas comidas ao Yoga e ao Zen, as culturas estrangeiras educaram a minha geração. As pessoas conseguiam fazer aqui o que não conseguiam fazer na Europa. A Europa, mal acabou a Segunda Guerra Mundial, estava devastada.

Portanto, o que se passou aqui foi uma continuação das vanguardas europeias – e uma transformação dessas vanguardas, também. Americanizaram-se. Porque na mesma medida que os europeus – e até certo ponto os asiáticos – nos mudaram, nós acabamos por transformar a forma de eles pensarem, americanizando-a. O que emergiu nos Anos Sessenta não foi a Europa-na-América ou a Ásia-na-América, mas sim uma poderosa fusão Europa-América-Ásia. Uma coisa absolutamente nova, e ao mesmo tempo extremamente estadunidense, porque os Estados Unidos construiu-se sobre essa base de ideias e pessoas importadas e depois transformadas. Sim, os índios americanos sofreram horrivelmente. Paradoxalmente, estiveram aqui primeiro que os outros e foram postos à parte mais que todos os outros.

ANA – Ao longo deste seminário, falou-se de artistas fundadores: os *happenings* de Allan Kaprow, John Cage, Jack Smith, Anna Halprin, o Living Theatre, o Performance Group, o Wooster Group, os Judson Church groups, o Bread and Puppet Theatre, o Teatro Campesino, os teatros feministas, Carolee Schneeman, Robert Wilson, Richard Foreman... Fundadores, em que sentido?

SCHECHNER – Por que é que são fundadores? Fundadores em que sentido? O Living Theatre, por exemplo, é fundador em muitos sentidos. Primeiro, porque defendia que o teatro devia ser politicamente ativo. Para Brecht, o teatro também era politicamente ativo, mas como representação, dramaturgia, encenação de uma performance. O Living Theatre levou o teatro para as ruas, insistindo que o teatro, para ser político, deveria agir diretamente sobre o mundo, como ação direta. Isto foi, ao mesmo tempo, nobre e *naïf*. Frequentemente, as coisas descontrolavam-se. Os jovens que eles agitavam não sabiam o que fazer no momento que imediatamente se seguia à ação na rua com o Living. E, na minha opinião, estava tudo demasiado drogado, por sistema. Estar *high* (sob efeito de drogas) e conduzir uma ação política eficaz são coisas que não combinam. Talvez, afinal, o Living fosse verdadeiramente anárquico – eles viviam aquilo, não era só conversa. Ergueram a bandeira negra da anarquia e viveram segundo os seus princípios. Entretanto, envolviam-se no que estava acontecendo nos Estados Unidos da América. O Living aderiu ao African American Freedom Movement, à energia *anti-establishment* dos Students for a Democratic

Society, o artaudiano “Signaling Through the Flames”. Julian Beck e Judith Malina formavam uma excelente equipe: o etéreo budismo judeu de Julian, a voz calma, a transparência quase sobrenatural – as veias deixavam-se ver através da pele clara... ele parecia um ser de outro mundo. Judith, por outro lado, era o sentido da terra, direta, esforçada, pedagógica, intelectual, prática. Com eles, teatro e política passaram a ser inseparáveis. A ação direta era cada vez mais o modo escolhido para intervir. Os jovens, e também os mais velhos, saíam às ruas, manifestavam-se, reapropriavam-se dos espaços. Na verdade, tudo isso a que chamamos de Anos Sessenta começou antes, nos anos cinquenta – quando o Supremo Tribunal, em 1954¹³, declarou inconstitucional a segregação racial nas escolas públicas. Uma coisa conduziu a outra, da sala do tribunal às ruas...

O Living Theatre também foi fundador porque construiu textos para performance, textos performativos, em vez de pôr em cena textos dramáticos. Claro, também usou textos dramáticos. Mas, sobretudo depois de 1964, quando perdeu o teatro na 14th Street e partiu para o exílio¹⁴ na Europa, o Living desenvolveu trabalhos de performance extremamente poderosos: *Paradise Now*, *Mysteries*, *Frankenstein*. Em 1968, regressou com esses trabalhos aos EUA. Essas performances eletrificaram as audiências – escandalizando uns e agradando enormemente a outros. Eram coisas simultaneamente teatrais e políticas. Eles não encenavam espetáculos a partir de peças já existentes, era diferente, o que faziam estava mais próximo do *happening*. Mas, ao contrário de muitos *happenings*, que eram apolíticos e passavam-se apoliticamente a uma pequena escala, os trabalhos do Living eram enormes – Beck era um cenógrafo visionário ao modo do construtivismo de Meyerhold-Popov.

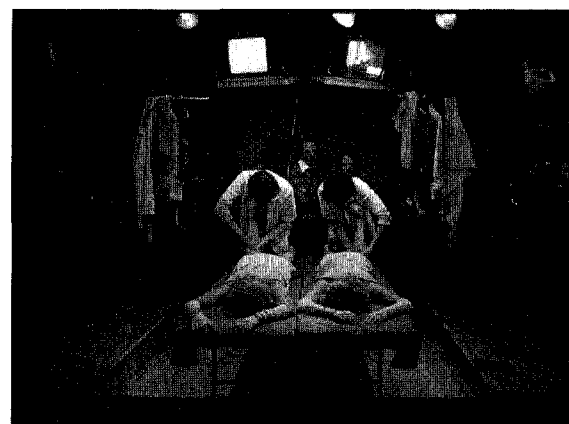
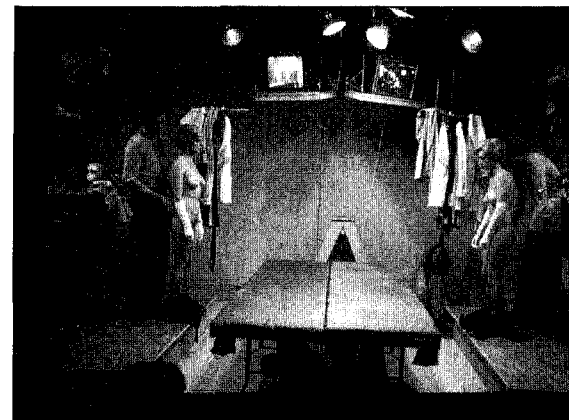
O meu próprio trabalho, pela mesma altura, em Nova Orleans ou mais tarde em Nova York, para onde me mudei em 1967, seguia e ao mesmo tempo divergia do que fazia o Living Theatre. Eu levava à cena os meus “trabalhos”, produzia “eventos”, fazia “teatro de ambiente” (*environmental theater*) – não partia da “peça de teatro”.

¹³ Richard Schechner refere-se aqui ao Civil Rights Movement.

¹⁴ Em outubro de 1963, na apresentação de *The Brig* de Kenneth Brown, que ocorreu na 14th Street, em Nova York, os Living Theatre são fechados pelo IRS (*Internal Revenue Service*), o serviço de finanças americano. Curiosamente, foi no mesmo dia que Jonas Mekas estava filmando o documentário sobre o espetáculo. O Living Theatre foi para a Europa e, depois, para o Brasil, permanecendo fora dos EUA durante praticamente todos os anos seguintes.

Pensando nisso, publiquei *Six Axioms for Environmental Theatre* em 1968. Mas o que aí apareceu resumido e teorizado havia se desenvolvido na minha experiência ao longo de vários anos. Fui influenciado pelo Freedom Movement – no qual participei; pelo Free Southern Theatre, onde fui diretor de produção; por Artaud, pelos *happenings* e, depois de 1963, por Grotowski. O “teatro de ambiente” contrariava a ideia de a produção teatral ser a “encenação de uma peça”, a “realização” ou “interpretação” de um texto. Não me interessava – e aos que pensavam como eu – conhecer as intenções do autor, ou sequer se existia um autor. Deslocamos o centro do teatro para a performance, para a ação efetivamente realizada, para a linguagem de cena, procuramos o que eu, mais tarde, chamei “texto performativo” (“*performance text*”), que podia perfeitamente dispensar o texto dramático, substituía-se à peça. Não queríamos saber quais seriam as intenções de Shakespeare – como é que alguém havia de saber tal coisa? Eu não pensava que o encenador existia para servir o dramaturgo. Deixamos tudo isso para trás. Dizíamos: “Não me interessa o que Shakespeare ou Eurípedes queriam. A questão é o que o meu grupo quer, o que é relevante neste momento”.

Essa aproximação era política em vários níveis. Primeiro, porque devolve o poder às pessoas envolvidas diretamente no trabalho artístico: ao encenador, aos atores, aos cenógrafos.



The Marilyn Project (1975-1976) – encenação de Richard Schechner. Foto © Richard Schechner

O dramaturgo, não estando presente na sala de ensaios, era uma espécie de proprietário ausente, distante. Confiscávamos a sua propriedade, fazíamos uso dela em benefício das pessoas que estavam ali umas com as outras; e depois em benefício do público, a quem também se pedia que participasse. Eu queria dar o passo seguinte, a partir de Brecht. Seguiu a sua máxima: “Se queres construir um edifício, usa os tijolos (os materiais) que há no local”, ou seja, o envolvimento real das pessoas na produção do trabalho artístico; estas pessoas deveriam controlá-lo. Nesse sentido, o escritor, o dramaturgo, estava ausente, e nós trabalhávamos a terra que lhe pertencia, a sua propriedade. Mas não aceitávamos que o “proprietário da terra” nos dissesse o que tínhamos que fazer. As pessoas que trabalham devem poder decidir sobre o trabalho que fazem – “a terra a quem a trabalha”. Marcávamos uma posição política, e isso era importante. De certo modo, fazíamos uma pergunta claramente marxista: “Quem controla os meios de produção?”. Nós, aqueles que concebiam e trabalhavam no espetáculo, devíamos passar a controlar o processo da produção artística. Em inglês, designa-se o espetáculo teatral com a palavra “production” – era isto que me interessava. Mais tarde, recuei ligeiramente nessa questão, nessa rejeição radical e total. Consegui trabalhar os ambientes das obras – e fazer “justiça” a textos como *Mãe Coragem e os Seus Filhos* do Brecht, *O Cerejal* ou as *Três Irmãs* de Chekhov – ao mesmo tempo que transformava radicalmente o modo de essas obras serem recebidas, experienciadas. Escrevi muito sobre isto, em muitos dos meus trabalhos, não vou entrar em detalhes.

RICARDO – Trabalhavam em coletivo?

SCHECHNER – Em coletivo, mas não inteiramente sem líderes. Eu era seguramente um líder, Beck e Malina eram líderes. Mas o trabalho na sala de ensaios, se não coletivo, era pelo menos muito mais colaborativo do que o modelo capitalista “eu te contrato”, “você trabalha para mim”, e “eu te demito”. Nós tiramos a autoridade – o direito de ser autor – do dramaturgo e a transferimos aos atores, aos encenadores, aos cenógrafos, às pessoas que ali estavam. Público inclusive.

Ao mesmo tempo, e tudo isto por causa das experiências do Freedom Movement e de outras ações políticas e instalações artísticas – é bom ver que foi nesta altura que os *happenings* se tornaram mais comuns –, esse tipo de evento ainda não se chamava “arte da performance” (*performance art*), mas começava a caminhar para esse nome. Estavam acontecendo coisas em vitrines de lojas, *lofts*, e numa série de espaços encontrados¹⁵. Os artistas plásticos convidavam pessoas

¹⁵ Quando Schechner diz “found spaces”, há uma clara analogia à ideia homóloga do “objeto encontrado” (*found object* ou *objet trouvé*), como em Duchamp.

para os seus *lofts*, onde apresentavam o seu trabalho. Os artistas não precisavam de depender das galerias; eles não queriam que os donos das galerias os controlassem. No mundo de hoje, a internet funciona quase da mesma maneira em relação à escrita e às artes visuais, ao cinema e ao vídeo. Youtube e Facebook, blogs e *self-postings* – essas são as maneiras de se contornarem as restrições das autoridades, de se operar sem dinheiro, ou com menos dinheiro. Claro que as autoridades também são espertas. Elas reocuparam os espaços libertados; reinfetaram-nos com o dinheiro, e, assim, o Facebook torna-se não apenas, ou não sobretudo, uma rede social, mas uma máquina de fazer dinheiro. Ou talvez seja simultaneamente o fazer dinheiro e o fazer sociedade que colapsam. É pena que o Marxismo hoje só exista como nostalgia ou como teoria acadêmica. Voltaremos atrás? Talvez um dia, embora eu não consiga vislumbrar como. Mas, voltando aos Anos Sessenta, os artistas apresentavam trabalhos nos seus *lofts*. Faziam-se performances em *lofts* e em espaços não teatrais. A Performing Garage foi o primeiro “Teatro não-Teatro” naquilo que veio a ser conhecido como o SoHo (South of Houston Street). Esses espaços eram imaginados, tendo como modelo o que os artistas estavam fazendo nas galerias, onde as performances substituíram ou acompanhavam a exibição de pinturas.



Cops (1978-1979), encenação de Richard Schechner. Foto © Richard Schechner

RICARDO – Este novo estilo de vida, o fato de haver pessoas – artistas – vivendo e trabalhando no mesmo bairro, criou um espírito de comunidade, uma espécie de “ethos”?

SCHECHNER – Exatamente. Eu escrevi sobre isso no meu livro *Public Domain: Essays on Theater* (1968). *Lofts*, galerias, vitrines de lojas, ruas: havia performances por toda parte.

4. PERFORMANCE ENQUANTO CONCEITO

RICARDO – É possível relacionar esse desenvolvimento cultural, social, artístico com o nascimento dos Performance Studies, com a necessidade de teorizar esse tipo de práticas criativas?

SCHECHNER – Bem, eu sempre fiz teoria com a prática. Eu penso em mim próprio mais como “cientista” do que como “artista”. O espaço de ensaio do teatro é um laboratório. E para realizar pesquisas laboratoriais eficazes, há de se integrar a teoria com a prática. A teoria alimenta a prática e a prática alimenta a teoria. Mas não cientista num sentido estrito. Eu não testo teorias, não faço matemática. No entanto, até certo ponto, sou um “cientista social” trabalhando em duas arenas: por um lado, através da observação participante em diversas culturas; por outro, através do treino e dos processos de ensaio, por intermédio de uma criatividade artística. Este interesse, combinado com a prática, teoria e arte, tem feito parte da minha vida desde os meus dias de estudante – talvez até mesmo antes. Quando era pequeno, eu construía, literalmente, estruturas de areia à beira-mar, e observava o tempo e as ondas que vinham, e me espantava com a relação entre sistemas naturais de larga escala e o comportamento cultural humano. Talvez, à época, não fosse capaz de articular isto de forma tão sofisticada. Mas esse tipo de pensamento tem feito parte de mim desde que me lembro... Eu gosto de generalizar com base em observações. Gosto de desenvolver sistemas, padrões, teoremas. E de ler literatura científica, fascina-me – mais ainda do que outros tipos de literatura. Uma das poucas revistas que assino, pagando, é a *Science*, a publicação semanal oficial da American Association for the Advancement of Science. Alguns dos artigos são demasiadamente técnicos para conseguir compreender plenamente. Mas eu tenho realmente gozo lendo essa revista, e aprendo imensamente com a leitura. Sou um curioso do comportamento humano, de arqueologia, de neurologia, de etologia e biologia, de cosmologia – de tudo, desde as relações da cultura humana com o comportamento animal às teorias e à noção dos universos múltiplos – a partir de Newton, Einstein, a Hawking...

ANA – E por que a palavra “performance”?

SCHECHNER – Oh! Hummmmmmmmm... Ui. Agora, quando é que eu usei pela primeira vez a palavra “performance”? [risos].

(Schechner levanta-se e vai procurar livros. Paramos a gravação. O tempo parece que para. Percebemos, neste momento, que aquela que havia começado como uma entrevista

se transformou mais e mais numa boa conversa, daquelas que ocupam toda uma tarde. Pela janela, o sol de inverno está quase se pondo nos arranha-céus. Bebemos chá e conversamos entre nós, até que, bem depois, Schechner regressa com alguns livros e revistas que começa a folhear.)

SCHECHNER – Aqui. Foi aqui. Uma TDR de 1966, volume 10, número 4. Aqui! Vejam, neste ensaio “*Approaches to Theory/Criticism*”. Fiz um quadro que chamei “*Performance Activities of Men*”. Sim, escrevi “homens” em vez de “seres humanos”. Ainda não era muito sensível à linguagem de gênero. E foi nesse quadro que usei, pela primeira vez, a palavra “performance” no sentido que estamos falando. Erving Goffman usou a palavra antes de mim, na sua *Apresentação do Eu na Vida Quotidiana*¹⁶, que foi publicado em 1959. Ele tem um capítulo intitulado “*Performances*” – e esse livro, esse capítulo, teve muita influência em mim e em todo o campo de estudos. Ora, aqui está um excerto do meu ensaio nessa TDR, tal como foi republicado no meu primeiro livro, *Public Domain* (1968):

Embora a performance, no seu sentido mais lato, possa caracterizar o modo de qualquer atividade, a performance, no seu sentido mais estrito, é parte constituinte da forma de vários tipos de *play*¹⁷, jogos, desportos, teatro e ritual. Reconheço que algumas atividades legitimamente denominadas de *play*, jogos, desportos e rituais não serão incluídas na minha definição mais estrita de performance. A minha definição complica-se ainda mais com o fato de a teoria do jogo (*game theory*) se aplicar indistintamente a atividades de performance e de não-performance. No entanto, na tentativa de gerir a relação entre uma teoria geral e as suas aplicações possíveis a uma forma de arte, pensei ser melhor centrar a minha definição de performance em redor de certas qualidades reconhecidas de teatro, sendo a mais estável delas, a audiência.¹⁸

¹⁶ Goffman, Erving. *Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor Books, Doubleday, 1959.

¹⁷ Optamos não traduzir “*play*” por “jogo”, dada a polissemia que o termo tem em inglês, e que a sua tradução para português deixa perder.

¹⁸ While performance in its larger sense may characterize the mode of any activity, performance in the smaller sense is part of the form of many kinds of play, games, sports, theatre, and ritual. I recognize that some activities legitimately called play, games, sports, and rituals would not be included in my smaller definition of performance. My definition is further complicated by the fact that game theory applies to performance and non-performance activities equally. However, in trying to manage the relationship between a general theory and its possible applications to an art form, I thought it best to center my definition of performance around certain acknowledged qualities of theatre, the most staple being the audience. In: Schechner, Richard. “Approaches to Theory/Criticism”. *The Tulane Drama Review*, v. 10, n. 4 (Summer), p. 27, 1966. A “performance chart” foi publicada no mesmo artigo, na p. 35, e republicada em livro: Schechner, Richard. *Public Domain: Essays on the Theatre*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1968, p. 35.

PERFORMANCE CHART

	Play	Games	Sports	Theatre	Ritual
Special ordering of time	Usually	Yes	Yes	Yes	Yes
Special value for objects	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Non-productive	Yes	Yes	Yes	Yes	Yes
Rules	Inner	Frame	Frame	Frame	Outer
Special Place	No	Often	Yes	Yes	Usually
Appeal to other	No	Often	Yes	Yes	Yes
Audience	Not necessarily	Not necessarily	Usually	Yes	Usually
Self-Assertive ¹⁹	Yes	Not totally	Not totally	Not totally	No
Self-Transcendent ⁴⁰	No	Not totally	Not totally	Not totally	Yes
Completed	Not necessarily	Yes	Yes	Yes	Yes
Performed by Group	Not necessarily	Usually	Usually	Yes	Usually
Symbolic reality	Often	No	No	Yes	Often
Scripted	No	No	No	Yes	Usually

Note: *Happenings and related activities are not included as theatre in this chart. Happenings would not necessarily have an audience, they would not necessarily be scripted, there would be no necessary symbolic reality. Formally, they would be very close to play.*

RICARDO – Foi a sua curiosidade sobre a ciência que o levou a trabalhar com Victor Turner?

SCHECHNER – Em meados dos anos setenta, encontrei o livro *Ritual Process: Structure and Anti-Structure* de Turner, que foi publicado em 1969. Eu já vinha utilizando algo desse trabalho... acho que alguns dos seus ensaios estavam reunidos em *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, publicados no início dos anos setenta [1974], e estava usando as ideias de Turner sobre o drama social, liminaridade, ritual e *communitas*. Essas ideias ainda são importantes e continuam vivas em mim. Mais tarde – em meados dos anos setenta –, Turner e eu nos conhecemos.

Um dia, ele me ligou. Estava em Nova York para apresentar uma palestra de Clifford Geertz – outro antropólogo muito importante. Victor apresentou-se ao telefone, mas claro que eu sabia quem ele era. Fui então até a Columbia para ouvir o Geertz e me encontrar com Turner. Não me lembro da comunicação de Geertz, mas me lembro que, depois, Victor e eu fomos a um bar decadente, perto da universidade, e falamos durante horas. E ao longo dos anos, até sua morte em 1983, Victor Turner e eu trabalhamos juntos muito intensamente. Turner me convidou para participar de uma conferência de dez dias sobre ritual e teatro que iria ser realizada na Áustria, no outono de 1977¹⁹. Pediu-me para sugerir

¹⁹ Burg Wartenstein Symposium no. 76 sobre "Cultural Frames and Reflections, Ritual, Drama, and Spectacle", em setembro de 1977, realizou-se num castelo, Áustria, cuja propriedade é a Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

⁴⁰ Os acadêmicos e artistas estiveram reunidos uns com os outros no mesmo espaço durante dez dias, sem sessões públicas, apenas seminários, performances, bem como

participantes para serem convidados, porque tínhamos interesses semelhantes. Sugerir o Jerome Rothenberg, que estava escrevendo sobre poesia oral e xamanismo, e o Grotowski — pessoas que ele não conhecia. Fui então à conferência no Burg Wartenstein, patrocinada pela Fundação Wenner-Gren for Anthropologist Research, onde projetei o filme do espetáculo *Dionysus in 69*. Essa bela e intensa conferência abriu a porta entre o teatro e a antropologia. Grotowski não foi, mas eu levei algumas das suas ideias. Foi nessa conferência que Turner e eu começamos a explorar teorias e práticas de etnopoética, a relação entre o xamanismo e a performance, o ritual e a performance. Na verdade, não fiquei para toda a conferência. Saí três dias mais cedo, porque a minha esposa (à época) Joan MacIntosh estava entrando em trabalho de parto. Em 6 de setembro de 1977, o meu filho Sam nasceu em Nova York e eu estava lá.

5. O NASCIMENTO DOS PERFORMANCE STUDIES

ANA – Como foi que esse trabalho o conduziu aos Performance Studies?

SCHECHNER – Bom, o trabalho que conduziu aos Performance Studies começou anos antes de eu me encontrar com Victor Turner. Já falei para vocês sobre o artigo de 1966 na *TDR* [ainda *Tulane Drama Review*]. Mas esse artigo era já o resultado de muito pensamento e de trabalho que eu fiz em Nova Orleans, ou mesmo ainda antes disso. Do trabalho no African American Freedom Movement; do trabalho com o New Orleans Group, em colaboração com o pintor Franklin Adams e o compositor Paul Epstein. E depois, no fim da primavera de 1967, deixei a Tulane University [em Nova Orleans] e vim para a NYU - New York University.

RICARDO – Como professor de teatro?

SCHECHNER – Sim, como um *Full Professor*. Terminei o meu doutoramento na Tulane, em 1962, e fui contratado para ser um professor assistente. Alguns anos mais tarde, fui promovido a professor associado. Quando me mu-

e conversação ardente e apaixonada. O cardápio dos participantes pôs-me água na boca: Jerome Rothenberg, Nalinio Zeamon Davis, Barbara Myerhoff, John MacAloon, Ranjini and Ganesh Obeyesekere, Roberto da Matta, Alfonso Ortiz, Victoria Bricker, Smadar Lavie, and Kirin Narayan, e uns outros mais." (ver Richard Schechner, draft only: ver <http://www.nyu.edu/classes/bku/rs2.doc>).

dei para a NYU, foi-me oferecido o estatuto de *Full Professor*. Foi o meu antigo professor Robert Corrigan que me ofereceu o emprego na NYU. Corrigan era o editor fundador da *TDR*. Que, primeiro, era a *Carlton Drama Review* – quando Corrigan ensinava no Carlton College, em Minnesota. Quando veio para a Tulane University, ele trouxe o jornal consigo e rebatizou-o como *Tulane Drama Review*. Quando Corrigan deixou a Tulane University, em 1962, eu fiquei no seu lugar, ministrando os seus seminários e editando a *TDR*. Depois, quando eu vim para a NYU, trouxe a *TDR* comigo. Corrigan tornou-se o primeiro *Dean* da New School of the Arts da NYU – e que agora é a Tisch School of the Arts. Corrigan era apenas quatro anos mais velho do que eu e, de certa forma, eu segui os seus passos. A grande diferença entre nós é que Corrigan não era um encenador e eu não sou um administrador da universidade.

RICARDO – Veio para o Departamento de Teatro da NYU?

SCHECHNER – Não. Na realidade, havia o Departamento de Drama e Cinema. Mais tarde, o Cinema separou-se e o Departamento de Drama partiu-se em dois, Graduate Drama e Undergraduate Drama. Presentemente, temos o Departamento de Drama, que é apenas de *Undergraduate*, e os Departamentos de Performance Studies e de Cinema Studies, para *Graduate*. Claro que é muito importante o fato de eu ter começado o Performance Group imediatamente depois de vir para Nova York. Ah! Claro! A palavra “performance” novamente. E dava seminários, sobretudo sobre o teatro *avant-garde*, parecidos com o que estou dando agora. Enveredei pelo que, mais tarde, se começou a chamar o ponto de vista dos Performance Studies, mas que naquele tempo, a meio dos anos sessenta, não se chamava ainda assim. Apenas em 1980 é que o Departamento mudou oficialmente o seu nome para Performance Studies. Durante os primeiros dez anos que estive em Nova York, eu me concentrei sobretudo na encenação. Em 1969, cheguei mesmo a desistir de editar a *TDR*. Pus a maior parte das minhas energias no Performance Group. Continuei a ensinar – adoro ensinar –, e continuei a escrever – tenho que escrever –, mas o meu coração estava na Performing Garage, onde encenava peças no estilo do teatro ambiental, título do meu segundo livro (*Environment Theater*). Naquela altura, eu era encenador do Performance Group em tempo integral e trabalhava muito próximo de Grotowski. Li tudo o que ele escreveu. Conheci-o pessoalmente pela primeira vez no Canadá, em 1966. Em 1967, Grotowski e Ryszard Cieslak vieram à NYU fazer um *workshop* de treino do ator. Eu fiz esse *workshop* e levei diretamente alguns dos exercícios – e o tipo de abordagem subjacente – para o trabalho que estava fazendo com um grupo de pessoas e que, mais tarde, veio a ser Performance Group. Novamente, a interseção entre a prática e teoria. Naquela altura,

eu estava também muito entusiasmado com a antropologia, especialmente a antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Isto, poucos anos antes de ter conhecido o Victor Turner.

ANA – Sobre o trabalho de que artistas incidiam os seus seminários daquela época?

SCHECHNER – Não me lembro. Nessa época, eu estava próximo ao Michael Kirby, que escreveu o livro *Happenings*. Michael ensinava no St. Francis College, no Brooklyn. Conheçemo-nos quando eu e a Mariellen Sandford estávamos editando um número especial na *TDR* sobre *happenings*. Michael e eu ficamos então grandes amigos. Disse-lhe que ele devia cursar Doutorado. Ele estava já escrevendo o seu livro e eu lhe sugeri transformá-lo numa tese. Veio para a NYU, para o Graduate Drama Department fazer o Doutorado. E nós o contratamos imediatamente como professor. Em 1969, eu parei de editar a *TDR* e a Erika Munk ficou editando-a. Como saiu dois anos depois, em 1971, Michael Kirby passou a editor e editou a revista até 1985, até que eu voltei a editá-la. Kirby foi professor no Departamento até 1997, ano em que morreu. Naqueles primeiros anos do Departamento, eu dava os seminários de “Teorias de Encenação” – Stanislavsky, Meyerhold, Brecht... – e de “Tendências do Teatro Moderno”, um seminário que era uma adaptação de um dos seminários de Corrigan.

ANA – Nesses seminários, tanto na teoria como na prática, havia já influência de culturas não ocidentais?

SCHECHNER – Sim, plenamente. A antropologia tem um enorme impacto em mim. E, em 1971, eu fiz a minha primeira viagem à Ásia. Visitei a Índia, o Japão, Taiwan, Hong Kong, Filipinas, Papua-Nova Guiné, Austrália, Tailândia, Singapura, Malásia e Indonésia. Não consegui entrar na China continental, que não estava ainda aberta aos estadunidenses. E comecei a dar uma série de seminários a que chamei “*Performance Theory*”. Todos os anos, o tópico base mudava. Mas a ideia era expandir radicalmente a escala do que é a performance. Ir para além do teatro. Cada semestre, um assunto diferente: “Performance nativo-americana”, “Xamanismo”, “*play*”, “ritual”... muitos tópicos diferentes. Para cada seminário, havia convidados, realmente gente grande, de Grotowski a Turner, de Goffman a Rothenberg, de Roberto DaMatta a Barbara Myerhoff. A NYU era muito generosa em me dar um orçamento que permitia trazer teóricos e artistas em escala mundial. Eles faziam uma comunicação na segunda-feira à noite e, depois, reuniam-se com os estudantes de *Graduate* na terça-feira, no meu seminário. Foram seminários incríveis. Que começaram a dar a forma ao que, mais tarde, haviam de ser os Performance Studies.

ANA – E de onde vem o ímpeto para criar realmente um Departamento de Performance Studies?

SCHECHNER – Saiu desses seminários na NYU. E do trabalho dos meus colegas – especialmente, do início com Brooks McNamara e Michael Kirby. McNamara cursou o Doutorado na Tulane University – ele era estudante quando eu já lá era professor, embora fôssemos praticamente da mesma idade. Brooks morreu em 2009. Ele foi pioneiro no campo dos estudos de Popular Entertainment. Kirby era o principal professor no que dizia respeito a *happenings*. Quanto a mim, vinha da antropologia e da performance – e pode-se dizer que foram essas as protoideias que fizeram germinar os Performance Studies. Depois, um momento catalisador foi quando, em 1980, contratamos a Barbara Kirshenblatt-Gimblett (BKG) para *Chair* do Departamento. Antes disso, a direção rodava. Ninguém queria ser *Chair*. Era um peso, um fardo; algo que fazíamos porque tínhamos de fazer. Eu o fiz por um ano – e era terrível nisso. Mas a BKG era brilhante. Mudamos o nosso nome de Graduate Drama para Performance Studies. E a Barbara organizou o Departamento, deu-lhe os padrões acadêmicos – não que fôssemos assim tão maus, mas não pensávamos as coisas em termos institucionais, e ela pôs as coisas no lugar. Expandimos a Faculdade de modo a incluir os Dance Studies; recrutamos intensivamente mulheres, africanos e afro-americanos – diversificamo-nos, por princípio. E o nosso âmbito galgou mundos para longe do “drama” – em direção à “performance”, como ainda a definíamos na altura. Interdisciplinaridade, interculturalidade, intergênero...

ANA – Era tudo novo, teoria e prática...

SCHECHNER – Não havia nenhuma prática, era tudo teoria. Muitas pessoas no Departamento, estudantes especialmente, mas também Kirby e eu, e, em algum grau, McNamara também fazíamos coisas práticas. No entanto, o nosso currículo eram os “estudos”, num sentido estrito. Kirby fez *happenings*, eu dirigi peças, e Brooks projetava o espaço do teatro. Mas nenhum desses trabalhos era feito dentro do Departamento. Até que em 1979 – e esta é a data a ter em conta – decidimos que devíamos mudar o nome do Departamento para Performance Studies, porque estávamos lidando com performance. E olhamos em volta e contratamos uma *Chair* para valer – BKG.

RICARDO – E havia mais algum Departamento a apoiar ou mesmo a aconselhar? Antropologia? Inglês? Drama?

SCHECHNER – Não. Não havia mais nenhum Departamento. Nós fizemos realmente por nós próprios. Tínhamos, naturalmente, os nossos amigos. Eu

estava trabalhando com o Victor Turner e a Barbara Meyerhoff; Kirby estava trabalhando com Allan Kaprow e toda aquela gente; McNamara estava trabalhando nos arquivos de Shubert. Mas não tínhamos nenhuma outra identidade por detrás ou mesmo uma liderança consistente. Até que eu recrutei BKG, que, naquele tempo, era presidente da American Folklore Association e professora na University of Pennsylvania. BKG estava investigando *folklore* ao estilo do que viriam a ser os Performance Studies. A sua abordagem andava muito próxima da minha. Daquilo a que, posteriormente, viríamos chamar de “performativo”. Um dia, levei-a para almoçar no The Grand Ticino, na Thompson Street. Passados alguns – não muitos – minutos, eu perguntei: “E que tal vir para a NYU, para se tornar *Chair* do nosso Departamento? Você é antropóloga e essa é a direção que queremos que o Departamento tome”. Ela ficou maravilhada. “Como é que consegue fazer isto?” Ficou realmente admirada por se querer criar um Departamento interdisciplinar: “Que resistência encontraremos na NYU?”, perguntou. “Não te preocupes”, disse-lhe, “o *Dean* [David Oppenheim] gosta de mim e apoiará totalmente a mudança de nome e de missão”. Acho que não usei a palavra “missão” – não é o meu tipo de palavra. Mas era esse o sentido do que eu estava discutindo com a BKG. E então ela veio e foi *Chair* até 1992. Se os Performance Studies, enquanto Departamento Acadêmico, têm uma forma coerente, podem agradecer a BKG.

ANA – Gosta de ensinar?

SCHECHNER – Gosto. Gosto de ensinar, mas, se não tivesse de ensinar, estaria bem da mesma forma, gosto de escrever e de encenar. McNamara gostava do seu trabalho nos arquivos e Kirby gostava de escrever e de fazer arte. Eu costumava dar mais seminários, agora só dou dois por ano e, para mim, está bem assim. Oriento dissertações. Estou muito envolvido na TDR. Gosto de ensinar porque gosto de ter contato ativo com os mais jovens, pessoas como vocês.

RICARDO – Então mantém uma espécie de espírito dos Anos Sessenta...

SCHECHNER – Bem, não. Mesmo nos Anos Sessenta os professores faziam coisas de professor. Eu mantenho o espírito de um determinado tipo de independência da Academia. Estou na NYU, mas não penso que eu *sou* da NYU. Não faço muito do trabalho da comissão de curso. Eu nunca presidiria o Departamento. Gosto de estar perto do trabalho com os estudantes; gosto de ir às reuniões da Faculdade. Mas não aprecio o trabalho acadêmico da comissão, escrever relatórios acadêmicos e coisas desse tipo. Outras pessoas fazem esse trabalho e transformam-se em *Chairs* dos Departamentos e *Deans* e presidentes,

eu não estou interessado nisso, nem o Kirby estava, nem mesmo McNamara. Mas BKG, naquela altura, estava. E estava, sobretudo, muito interessada em organizar o Departamento; deu-lhe uma estrutura, com reuniões regulares de Faculdade, e diretrizes visíveis para termos MA's (Mestrados) e Ph.D.'s (Doutorados).

ANA – Como foram chegando outros professores, aqueles que estão na Faculdade agora? Como os Performance Studies são um campo tão recente, de onde vieram estes professores, qual a sua formação?

SCHECHNER – Muitas boas pessoas passaram pelos Performance Studies. As melhores. Temos uma Faculdade forte, mas se tivéssemos podido manter os melhores que por aqui passaram... Uau! Joseph Roach esteve aqui alguns anos – e eu gostaria que ele tivesse ficado. Ngugi wa Thiong'o fazia parte de Performance Studies e de Comparative Literature – mais tarde, deixou a NYU para a University of California – e eu também gostaria que ele tivesse continuado aqui. Michael Taussig esteve aqui alguns anos – e eu gostaria que tivesse ficado. Contratamos a Pheggy Phelan enquanto ela ainda estava escrevendo a dissertação. Reconhecemos nela qualquer coisa de muito forte. Diana Taylor chegou mais tarde, em algum momento do final dos anos noventa. Contratamos o José Muñoz no ano em que acabou o doutoramento. Em outras palavras, temos boa impressão dos estudantes mais novos. Contratamos a Tavia Nyong'o no ano em que terminou o doutoramento. André Lepecki era nosso próprio doutorando quando o contratamos. Ou seja, quando contratamos pessoas, não procuramos gente já estabelecida, mas jovens que estão começando a sê-lo. Naturalmente, há exceções.

RICARDO – Resumindo, mesmo que o sistema acadêmico americano com os seus graus e as suas denominações me seja bastante desconhecido, parece-me claro que os Performance Studies foram construídos reunindo gente – professores – vindos da Antropologia, da comunidade artística e dos Estudos Culturais...

SCHECHNER – Exato. Mas não gente da literatura dramática.

ANA – Nem críticos. O que é significativo!

SCHECHNER – [risos] Essa gente da literatura dramática e esses críticos como que têm lepra, nós não queremos ter nada a ver com eles...

Já escuro e muito frio lá fora, quase hora do jantar, pilhas de livros e revistas desarrumados ao nosso lado. Aquela que começara como uma entrevista com perguntas definidas e temas concretos, pouco a pouco (como nas boas conversas) acabou ficando cada vez mais informal, mais íntima, menos programada.

E se há dados relativos às produções concretas de cada um dos artistas abordados ao longo do semestre que aqui não conseguimos transmitir, esperamos que ao menos haja qualquer coisa da experiência direta da época que aqui se tenha conseguido registrar. Desde já os nossos sinceros agradecimentos ao brilhante e entusiástico professor e orador que é Richard Schechner. Foi com ele que esta viagem pela "USA Experimental Performance of the Sixties" foi feita, é ela que quisemos aqui compartilhar.