

*Thaise Luciane Nardim*

*Rabiscar Língua com  
Cacos de Floresta:*

---

*escrever e performar em  
pesquisa-docência-criação*

*Thaise Luciane Nardim*

***Rabiscar Língua com  
Cacos de Floresta:***

---

*escrever e performar em  
pesquisa-docência-criação*



PALMAS - TO  
2020

**Reitor**

Luis Eduardo Bovolato

**Vice-reitora**

Ana Lúcia de Medeiros

**Pró-Reitor de Administração e Finanças (PROAD)**

Jaasiel Nascimento Lima

**Pró-Reitor de Assuntos Estudantis e Comunitários (PROEST)**

Kherlley Caxias Batista Barbosa

**Pró-Reitora de Extensão e Cultura (PROEX)**

Maria Santana Ferreira Milhomem

**Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas (PROGEDEP)**

Elisabeth Aparecida Corrêa Menezes

**Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)**

Vânia Maria de Araújo Passos

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESQ)**

Raphael Sanzio Pimenta

**Prefeitura Universitária**

João Batista Martins Teixeira

**Procuradoria Jurídica**

Marcelo Morais Fonseca

**Projeto Gráfico/Diagramação**

Gráfica Movimento

**Editora Universitária - EDUFT****Conselho Editorial**

Dr. Francisco Gilson Rebouças Porto Júnior  
(Presidente)

Dr.<sup>a</sup> Liliam Deisy Ghizoni

Dr. João Nunes da Silva

Dr. Alexandre Tadeu Rossini da Silva

Dr.<sup>a</sup> Verônica Dantas Menezes

Todos os artigos desta publicação são de inteira responsabilidade de seus respectivos autores, incluindo a revisão, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre o seu conteúdo à EDUFT ou à Universidade Federal do Tocantins (UFT). Os artigos podem ser reproduzidos total ou parcialmente, desde que a fonte seja devidamente citada e seu uso seja para fins acadêmicos.

## Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

---

N223r

Nardim, Thaise Luciane.

Rabiscar língua com cacos de floresta: escrever e performar em pesquisa-docência. / Thaise Luciane Nardim. – Palmas, TO: EDUFT, 2020.

113 p. ; 21 x 29,7 cm.

ISBN 978-65-990684-7-8

Inclui referências bibliográficas.

1. Pesquisa, Brasil. 2. Escrita, educação. 3. Arte contemporânea, estudo. 4. Arte, estudo. 5. Performance teatral, teoria. 6. Performance teatral, prática. 7. Educação, Brasil. I. Thaise Luciane Nardim. II. Título. III. subtítulo.

CDD – 707

*Não há perguntas.*

*Selvagem o silêncio cresce, difícil.*

Orides Fontela

# SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>DE ONDE PARTIR</b> .....	<b>9</b>
<b>DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIO(S) E PALAVRAS SOBRE PALAVRAS EM ARTE</b> .....	<b>12</b>
<i>um</i> .....	12
<i>dois</i> .....	21
<b>O MEIO COMO POUSO ZERO</b> .....	<b>31</b>
<i>escrita, afeto</i> .....	34
<i>escrever, mutualizar</i> .....	38
<i>estudar, carne: performance</i> .....	40
<b>ASSUMIR POSIÇÕES, ENUNCIAR</b> .....	<b>43</b>
<i>a palavra performance</i> .....	45
<i>escrever para performances</i> .....	52
<i>baldiar, estudar</i> .....	59
<b>PESQUISAR PARA CONTAR HISTÓRIAS QUE IMPORTA ESCREVER PARA PERMANECER COM O PROBLEMA</b> .....	<b>62</b>
<i>Primeiro experimento</i> .....	64
<i>Segundo experimento</i> .....	72
<i>Terceiro experimento</i> .....	87
<i>Quarto experimento</i> .....	99
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS ou por enquanto pousos</b> .....	<b>106</b>
<b>REFERÊNCIAS - aqueles e aqueles com que aqui corramos</b> .....	<b>110</b>

# APRESENTAÇÃO

O livro de Thaise Luciane Nardim pede para ser lido em parceria. É como um livro-companheiro de viagem, para ser levado à praça, à praia, no ônibus, na sala de espera, no “café que se avizinha ao prédio”, no sofá de casa, diante da mesa de trabalho. É um texto que convida o leitor a “ser junto”, a acontecer em união e se construir, desconstruir e reconstruir, passo a passo, palavra a palavra, de mãos dadas.

Não por isso, seu texto deixa de ser um acadêmico. Muito pelo contrário.

O modo como a autora calcula o entrelaçar das narrativas, dos encontros, dos autores e suas teorias, de dados e de seus posicionamentos, deixa sempre o lugar do leitor garantido na construção das práticas artísticas e científicas, propiciando, assim, muitas co-autorias por parte de quem lê – e pode criar silogismos, hipóteses, imagens, aprendizados, *insights* ou “*outsights*”, novidades. Ao longo do percurso do texto, a autora procura incessantemente por todos os co-participantes do processo de escrita, de pesquisa e de criação e, assim, o trabalho vai se fazendo tanto contextual, como extralinguístico.

Atuando como artista da performance e como professora, Thaise é pesquisadora da arte contemporânea e da educação, tendo sido orientada em seu doutorado por dois renomados professores brasileiros (a orientadora principal, Verônica Fabrini, e o co-orientador Cassiano Sydow Quilici, que também orientou-a durante o mestrado), dedicados a estudos das artes da cena, com longa experiência profissional, que a apoiaram na confecção de férteis processos comunicativos, caracterizados por intenso movimento em direção ao interlocutor.

Para além da inegável contribuição teórica e de nutrição estética, destaco positivamente a questão dos métodos, levados a cabo com rigor e inovação, apresentando novas abordagens metodológicas para olhar a arte da performance, seu ensino e as aprendizagens que daí decorrem. Thaise Nardim incorporou a chamada “pesquisa-criação” – *research-creation*, conhecida desde sua leitura da pesquisadora-professora-artista Erin Manning, professora da Universidade de Concordia, no Canadá. Operando por procedimentos que habitam a transversalidade e aceitam a arte como um dos caminhos ou como um modo de estar, a autora se coloca em estado de pesquisa, conseguindo produzir um texto que revela o processo de investigação e cria linguagens, fazendo-se performance ele mesmo.

A leitura é fortemente generosa para aqueles que desejam estudar a prática e a teoria da performance teatral, por propiciar amplo acesso às mais importantes pesquisas e autores do campo; por dar a conhecer ricos processos pedagógicos com a arte da performance, explicitando linguagens, dramaturgias e hibridações de gêneros artísticos; por debater práticas teatrais desde seus aspectos éticos e políticos até os valores das pedagogias que a autora defende, revelados nos fazeres que ela aqui narra.

O trabalho é repleto de encantamentos e o leitor sai modificado. Se conhece uma artista e professora sensibilizada pelas questões da arte contemporânea, apaixonada e mergulhada nos sentidos, significados e delicadezas de seu campo, que não se rende à precariedade de processos não-criativos, mas sim, honestamente acredita no direito de um conhecimento que não é privilégio de alguns, mas sim é direito de todas e de todos. Por isso, neste trabalho, compartilha conosco um processo de pesquisa repleto de plasticidades, fundamentações teóricas, práticas,

materiais e análises que provocam intensos debates nos campos dos estudos contemporâneos da performance e do ensino das Artes como um todo.

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Lucia Maria Salgado dos Santos Lombardi  
Departamento de Ciências Humanas e Educação  
Universidade Federal de São Carlos *campus* Sorocaba



# DE ONDE PARTIR

Este volume apresenta ao leitor um texto que fora produzido a título de “tese de doutorado” - isto é, como uma das exigências de um programa de pós graduação – no caso, o Programa de Pós Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – para que a autora (no caso, eu) pudesse receber o título de Doutora (em Artes da Cena).

O costume, na prática editorial brasileira, é que a publicação em livro de teses de doutorado ou dissertações de mestrado aconteça após uma revisão tal de tais textos que se torna mesmo indiscernível ao leitor que aquele escrito tivera outra motivação, que não a de ser publicado como livro. No máximo, uma nota de rodapé ou de fim de capítulo indicariam ao leitor tratar-se de um processo de adaptação.

Contudo, para a experiência que é este livro, negar a sua natureza de tese de doutorado não faz sentido algum. Isso porque o texto – como apontou em sua apresentação a minha generosa amiga Lúcia Lombardi – incorpora a sua qualidade formativa, ele quer ser e faz-se indistinto do fato de que quem o escreve (eu) está-se investigando enquanto pesquisadora, docente e artista, em um processo que conjuga o desejo da descoberta com a compulsoriedade do ato.

O agrupamento de termos que o título acolhe – pesquisa-docência-criação - é como venho chamando esse modo de escrever, que é também um modo de lecionar e de fazer arte, e que é também um modo de vida – das muitas formas de vida que cabem em um viver. Ao longo do texto, as pessoas leitoras conhecerão quais foram as férteis fontes em que pude beber e/ou mergulhar para chegar a essa possibilidade de grafia. Contudo, algumas coisas são já importantes de dizer, para que você possa bem aproveitar o percurso que ora escolhe empreender comigo.

Talvez você já tenha mesmo se dado conta, mas livros de natureza acadêmica, assim como teses de doutorado, em sua maioria não incorporam alguns elementos com os quais trabalho aqui – e que acredito que você já pode ter vindo a notar, a essa altura. Por exemplo: estou dialogando com você, me referindo diretamente a você, e utilizando para isso a primeira pessoa do singular – eu -, e não a forma do plural majestático - “investigando o papel das práticas performáticas na aprendizagem, **descobrimos** que (...), o que **nos levou** à conclusão de que...”. (Curiosidade linguística: o plural majestático é também conhecido como “plural da modéstia” - risos). Também incorporo algumas expressões informais, por vezes recorro a poemas e poesias, e até mesmo levo metáforas até suas últimas consequências. Sobre isso, o que desejo que você saiba agora, é que não se trata de invencionice, de experimentação inconsequente ou de um humor antiacadêmico. Na verdade, muito pelo contrário: toda essa expressão só se faz possível porque germina, brota e corre junto com procedimentos muito comprometidos com a investigação – que, como veremos, é uma forma de invenção – das qualidades mesmas do que vem a ser a pesquisa acadêmica do fazer artístico(-docente).

Se tomamos em conta toda a história da universidade, da pesquisa e do método científico, podemos visualizar que as inserções das artes como matéria passível de investigação é (proporcionalmente) muito recente. Com isso, outros campos – como as ciências biológicas, ou exatas – têm seus métodos de investigação consolidados há muito, muito tempo. Embora isso não signifique que esses campos não tenham também de experimentar métodos novos, a diferença deles para as artes é que nós, ainda, não chegamos a cravar procedimentos ou fazeres (a título de

métodos) que nasçam, que surjam, a partir da própria matéria de nossos questionamentos. O que vimos fazendo, desde que a universidade passou a nos acolher, é emprestar métodos de outras ciências – de modo geral, as ciências humanas – e aplicar esses métodos aos nossos objetos de estudo. Como consequência, já há algum tempo produzimos história da arte; sociologia da arte; antropologia da arte; pensamos as práticas de arte-educação com as ferramentas da pesquisa qualitativa em educação; contudo, apenas muito recentemente passamos a arriscar-nos em produzir métodos, técnicas, procedimentos e/ou afins a partir da arte mesma.

É desse investimento que este escrito emerge.

E, como a epígrafe do livro quer adiantar ao leitor, para desenvolver a pesquisa que fundamenta o escrito não parti, como o senso comum tenderá a esperar de um trabalho acadêmico, de uma questão definida a priori, com precisão, que pudesse ser vista com clareza por uma pessoa mais ou menos afeita ao tema que me questionasse: “Thaise, sobre o que é a sua pesquisa?”. Não redigi um projeto de pesquisa que apontasse com clareza um “problema de pesquisa” que pudesse ser formulado como uma questão. Veja: não vejo nenhum problema em pesquisas que realizam esses procedimentos, é importante dizê-lo. Não pretendo negá-los. Porém, para bem delinear o que está se passando aqui, eu preciso trabalhar por contrastes.

Não há perguntas, mas o parto de um silêncio dóido. Afinal, se de um ponto de vista é necessário começar – do ponto de vista prático ou cotidiano: a necessidade de começar a escrever para começar a terminar a tese que daria origem ao livro, tese que deveria ser entregue dentro de um prazo previamente estabelecido dado que minha escolha fora obter o título de doutora –, ainda que reconheçamos a necessidade desse começo, por mais objetivo que pareça, um começo tende a ser um meio, o meio do caminho de uma mente que até ali, já chegou. E problemas, se em nossas mãos os encontramos (a escorrer por entre os dedos, em geral), quiçá informes, o necessário é que os coloquemos – cada problema bem plantado e fertilizado sobre/com o solo que é aquele de onde emergirá como broto, desviando, torcendo e escapulindo por um talho na terra, dobrando a paisagem que antes era.

Os temas cujo entorno frequente - campo que dá à luz os tais brotos problemas a colocar - esses far-se-ão estar bem evidentes: a arte da performance; a educação, tomada na perspectiva de contínuo processo de interação entre ensinos e aprendizagens; o estudar, o pesquisar e o escrever – que, ao longo desta composição, confundiu-se com a aprendizagem e com a arte da performance até mesmo em momentos e lugares que eu não esperaria. Digo que os temas devem estar claros, evidentes, mas não porque sejam ideias pacificadas ou porque seus limites sejam consensuais na cultura acadêmica. A pessoa leitora poderá atestar que um dos meus investimentos é justamente olhar para esses temas como noções tortas, difusas, imprecisas – aqui elas aparecem em uma forma, e logo estão ali, assumindo outro contorno. Essa abordagem e orientação pretende não negligenciar as diversas formas que cada um desses temas pode assumir em cada pessoa leitora, em cada parte de seu corpo ou de sua memória em que o problema se faz vivo, em cada problema prático, em cada experiência. Por quê? Porque a este texto e processo interessam, acima de tudo, abrir espaço no pensamento para pensar, e para pensar o pensamento, inventando mais que o já pensado, inventando outras formas de pensar; arranjar alternativas outras que não as lógicas tradicionalmente compreendidas como científicas; abraçar o dissenso e a diferença e junto ao seu ritmo permanecer, sem apoiar-se no poder-dizer que o objeto-livro permite para formar mais certezas num mundo que ameaça transbordar-se delas.

Não são apenas as perguntas que faltam, portanto: também as respostas estão ausentes. Ou, melhor: as respostas estão presentes, mas elas já se apresentam às pessoas leitoras solicitando-as que as sirvam como descartáveis, provisórias – as respostas querem ser usadas e jogadas fora, querem ser degraus de açúcar, impulsores que, após disparado o primeiro voo, se dissolvem no vento. E, ao fim e ao cabo, esse é o destino mais elementar e vital das teses de doutorado: serem superadas por uma próxima tese.

Aliás: tudo nessa tese-livro deve ser tomado como degraus de açúcar, inclusive as descrições, noções e conceitos elencados ao longo do processo – o estar-em-pesquisa –, vividos e experimentados por mim – eu, Thaise – no encontro com mais muita gente com quem compartilho o interesse pelos três temas: performar (experimentar e testemunhar o performar), ensinar-aprender (experimentar e testemunhar o ensinar-aprender), estudar-escrever (experimentar e testemunhar o estudar-escrever). Algumas vezes, converso predominantemente com parceiros que são mais próximos de um dos temas que dos outros; outras, deslizo sem pudor daqui pra lá e desse praquela “campo do saber”, arriscando-me e arriscando-nos a conexões entre colaboradores improváveis. Esses deslizos produzem perguntas *pop up*, companheiras provisórias, que trazem vivacidade e alegria, impulso e sopro, que dissolvem a atadura das noções preconcebidas (de performar, ensinar-aprender, estudar-escrever) e nos arrastam a esta experiência-de-texto aqui presente. Assim, quiçá tenhamos, ao final de todas essas páginas, uma dança pequenina que proponha um conceito, a título de solução provisória.

E enquanto isso, o silêncio cresce. Por todos os lados. Em meio ao barulho das perguntas. Em meio ao barulho das respostas. Em meio aos nomes que querem vir para ficar,

Por fim, uma recomendação bastante pragmática: caso o vaivém entre gêneros, fontes, cores e ideias a desnorteie, pessoa leitora: apenas aproveite. Você não precisa de autorização, mas, no que depender de mim, pode dar-se ao luxo de seguir lendo com os olhos que tiver para ler, na velocidade que se estabelecer, com o corpo que se apresentar. Se tiver generosidade para dar, eu agradeço.

# DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIO(S) E PALAVRAS SOBRE PALAVRAS EM ARTE

UM

*Eu não espero para escrever, nem deixo de escrever para passar  
pelo exercício que produz a escrita; tudo é simultâneo e tem as  
mesmas raízes, escrever é o duplo de viver;*

Maria Gabriela Llansol

No campo da arte contemporânea, o *statement* é um gênero textual composto e utilizado a fim de intermediar o artista, sua obra – tomada como um todo, mas, especificamente, no momento em que é apresentada - e agentes incumbidos de julgá-la para fins diversos, como avaliadores de concursos de financiamento, curadores de exposições, galeristas ou mesmo espectadores mais curiosos. Na tradução literal do inglês para o português brasileiro, o léxico *statement* significaria declaração ou afirmação, algo que uma pessoa diz ou escreve em caráter oficial. É esse o teor que se espera que contenha aquele texto, constituído como registro escrito, supostamente pelo artista em questão, em que ele declara ao mundo da arte suas intenções para com o fazer artístico, as questões que costuma abordar em seus trabalhos, reflexões possíveis que gostaria de suscitar com sua obra, quais são as ideias com que ele dialoga e os autores ou outros artistas que o influenciam. Tais textos costumam constar dos canais de publicização utilizados pelo artista – como *websites* ou plataformas de portfólios – e frequentemente são solicitados junto a outros documentos quando da participação em certames. É raro que artistas brasileiros recorram à tradução do termo para referir-se a essa natureza de texto: em geral, falamos e escrevemos a palavra anglófona. *Statment*.

Abaixo, componho meu *statment* de pesquisadora-docente-artista em permanente colaboração, como a declaração de princípios daquela que ora escreve:

Interesso-me pelas múltiplas conexões entre Tempo e Vida, sobretudo os modos como os corpos criam e experimentam suas micro-revoluções cotidianas<sup>1</sup>. Cada vez mais percebo-me em relação com a arte que transita diversas áreas do conhecimento, que congrega disciplinas, estabelece diferentes formas no tempo e que ocupa espaço de maneira impermanente<sup>2</sup>. A performance é a forma que elegi para agir na experiência artística<sup>3</sup>. Questões como o “poder-fazer”, o “saber-fazer”, o “como-fazer”, a responsabilidade de agir, o possível na ação sempre foram guias de reflexão e ação no meu trabalho prático<sup>4</sup>. Gostaria de dizer que I make revolutionary art to propel history forward<sup>5</sup>. Es por ello que me interesa la micropolítica, como una manera de incidir en nuestros procesos personales, nuestras comunidades y nuestros espacios más próximos<sup>6</sup>.

I hope my work can continue to communicate a sense of reverence for everyday life<sup>7</sup>.

Desde 2008, venho atuando como artista da performance no contexto de uma rede de artistas construída prioritariamente como extra institucional. Atribuo a ela essa epítome, dado a sua natureza, distante das - ou ao menos não inteiramente implicada pelas - instituições oficialmente entendidas como próprias para receber, abrigar e expor arte, possibilitando certo acesso a ela – como museus e galerias. Mesmo estando minha prática nesse contexto banhada pelas referências de minha vivência como professora no ensino superior, (portanto, institucional) desde 2010, decorreram alguns anos de performances apresentadas até que eu fosse solicitada a redigir um *statement*. Ou, para dizer com mais precisão o que minha memória agora me apresenta como os fatos: até que, vários anos após ter iniciado minha jornada com essa forma de arte, a redação de um *statement* se mostrasse incontornável, por diversas vezes desviei dessa tarefa ao me deparar com ela. Isso porque padecia de extrema desconfiança para com duas características do texto: uma delas, o caráter oficial desse registro, que dota o escrito e, conseqüentemente, o profissional artista e seu trabalho, de uma aura de sobriedade que me soa pouco afim ao modo extraoficial como eu aprendi, peguei gosto e escolho, dia após dia, entender a prática da arte da

- 
- 1 Trecho de um antigo statement de Rubiane Maia, disponível no site da artista quando da redação da tese. Seu portfólio - sem statement - está disponível em [www.rubianemaia.com](http://www.rubianemaia.com)
  - 2 Trecho do statement de Shima, disponível em <https://shima.art.br/statement-1>
  - 3 Trecho do statement da artista Grasielle Sousa / Cabelódroma, disponível em <http://www.grasielesousa.org/index.php/project/>
  - 4 Trecho do statement de Fernando Ribeiro, disponível em <https://fernandoribeiro.art.br/br/artista>
  - 5 Trecho do statement de Dread Scott, disponível em <http://www.dreadscott.net/about/>
  - 6 Trecho do statement de Fausto Gracia, disponível em <https://faustogracia.wixsite.com/fgracia/bio-statement>
  - 7 Trecho do statement de Casey Rentz, disponível em <http://www.caseyrentz.com/artists-statement>

performance<sup>8</sup>. A outra - a segunda qualidade a provocar minha desconfiança – é o que eu sentia como a fixidez e redução que o gênero textual proveria a sentimentos, sensações e ideias que me nascem na carne mesma da prática criativa e que, por isso, são, não pouco dados à representação pelos vocábulos, mas são, primordialmente, instáveis.

Em tempo: está absolutamente fora de minhas intenções dizer que acredito que documentos ou declarações como essas, ou o mercado de arte, ou essa natureza de transações, não são desejáveis. Estou certa de que no campo das artes existem modos de produção com e para perfis os mais variados, cada um deles com suas demandas, motivações e implicações recíprocas. Minha desconfiança do *statement* diz respeito exclusivamente ao meu modo de assumir uma posição nesse contexto e, ainda que ela possa corresponder à de outros artistas, é singular. É a partir daí – de quando me posiciono, olho, respiro, produzo, consumo - que apresento o que segue.

Investigando textos apresentados por críticos de arte - que, como os artistas que buscam plasmar suas intenções em *statements*, precisam encontrar palavras para representar experiências estéticas - Rule e Levine (2016) designaram como *International Art English* – Inglês Internacional da Arte, em minha tradução literal – o vocabulário técnico neles predominante (abordando, certo é, o corpus em língua inglesa, idioma privilegiado nas transações do mundo artístico). De acordo a interpretação dos autores, o IAE seria um jargão nativo da arte que, apesar de muito semelhante ao inglês, ou apesar de soar como o inglês padrão, seria, de fato, um instrumento de manutenção da distância entre o mundo da arte e o que há de mundo fora dele, colaborando na produção e reprodução do suposto glamour que impressiona quem vê de fora e não terá a oportunidade de saber que, nos coquetéis de aberturas de exposições, a linguagem falada sequer se aproxima daquela expressa nos *press releases*: “Seja qual for o conteúdo, o objetivo é soar ao mundo da arte como alguém valoroso de se ouvir, adotando uma aproximação a essa linguagem de elite” (RULE; LEVINE, 2016).

Os autores analisaram estilisticamente textos provenientes de anúncios veiculados durante treze anos de operações da lista de e-mails *e-flux*, importante instrumento de divulgação e circulação de informações no campo da arte contemporânea, entre outros canais em língua inglesa. Os resultados recolhidos apontam para, entre outros fatores, uma grande influência da língua francesa sobre o IAE, o que configuraria uma justificativa para, por exemplo, o abundante uso de

---

8 Ainda sobre as notas de borda e a segunda motivação para escolher usá-las: a atual política brasileira de divulgação científica facilita o acesso à produção acadêmica por parte de públicos diversos, através da publicação on-line – neste caso, imediata – das dissertações e teses produzidas em programas de pós-graduação de universidades públicas. Eu suspeito que leitores que não tenham o hábito de ler poesia, ou mesmo de ler teses, ou que estejam habituados à leitura de teses em formato tradicional, podem sentir dificuldades em acompanhar alguns trechos deste trabalho. Eu não desejo abandoná-los à própria sorte, mas também não desejo que o texto seja algo que ele não é. Esse problema não poderia ser resolvido por uma simplificação do texto, por facilidades ou por concessões, ou mesmo por adequações à norma padrão. Observe: se entendo aqui, neste pensamento que construo, que as formas de expressão vinculam-se atavicamente aos conteúdos, de modo que a expressão não apenas veicula mas também É os conteúdos, quando muda a forma como o texto é redigido, muda também o que ele É – e o mundo que com ele emerge - não se preocupe se essa ideia parecer muito complexa, pois nós falaremos sobre ela com mais calma ao longo do texto. Quando me confrontei com o desejo de buscar um texto acessível para leitores habituados a outras naturezas de leitura que, por algum motivo, tivessem dificuldade de abrir-se a essa nova experiência, coube a mim inventar a expressão justa – no sentido de justiça – que esse desejo assumiria. Essa invenção são as notas de borda. Como atualmente exerço a função docente em um curso de graduação, entendo que os estudantes com os quais partilho experiências de aprendizagem são um público leitor potencial desse trabalho – um público numeroso, já que tenho a oportunidade de trabalhar com cerca de 100 estudantes a cada semestre. Por esse motivo, muitas das notas de borda foram elaboradas buscando um diálogo com eles e com aquilo que pude conhecer de suas práticas de leitura ao longo dos últimos anos de encontro, de seus diversos hábitos e gostos, de suas potencialidades e de seus desafios.

advérbios – categoria característica da língua francesa que tem pouca variabilidade de vocábulos na língua inglesa - e suas respectivas terminações, o que conduziria a neologismos como *experienciability* – termo inexistente no vocabulário formal do inglês padrão, que poderia ser vertido ao português brasileiro como *experienciabilidade*. O diagnóstico orienta-se para o entendimento da disseminação do IAE como um sintoma da falência da crítica de arte em língua inglesa, que – ainda segundo os autores – já em finais da década de 1910 teria iniciado seu (suposto) declínio. Essa queda teria sido particularmente acentuada na década de 1970, com o advento da revista de teoria e crítica estadunidense *October*, dedicada, a princípio, a verter textos do pós-estruturalismo francês para o idioma inglês estadunidense, e que depois passaria à publicação de textos de autores locais sob influência daquelas teorias. Os autores avançam em sua interpretação, propondo que publicações como a *October* inevitavelmente impactariam a produção de discursos de críticos sobre artistas, mas também de artistas sobre si mesmos, conduzindo ao estado de coisas analisado pelos autores. O artigo de Rule e Levine é irrestritamente crítico àquilo que ele identifica, e às vezes soa como uma paródia, ou mesmo uma espécie de manifesto radical. Os autores, inclusive, redigem uma nota explicativa, em que afirmam a seriedade do texto. E é na esteira dessa criticidade acentuada que eles apontam para uma possibilidade que interessa sobremaneira à minha escrita, a este livro-tese, ao processo ele é: já ao final do artigo, utilizando-se de um registro jocoso, os autores sugerem que deveríamos ler aos *statements*, *press releases* e outros discursos disseminados pela escrita no mundo da arte como se fossem poemas. Para finalizar a peça, eles tomam um trecho de um *press release* e o reformatam, recortando e colando trechos, apresentando-o em versos.

O artista Joseph Redwood-Martinez explorou poeticamente uma crítica similar àquela do *International Art English*. Em uma série de poemas, produzida a partir de 2009 e intituladas “declarações de eventos”, à qual se refere como “poesia solicitada”<sup>9</sup>, em textos compostos a partir de recortes dos anúncios de eventos de arte contemporânea coletados também na lista *e-flux*. No texto de apresentação do impresso em que reúne os poemas, o artista comenta, sarcasticamente:

Como uma intervenção poética, as declarações de eventos são um mapeamento inteiramente subjetivo do arquivo por meio de amostras de núcleo e *screenshots*. O projeto não tem começo ou fim, ele se derrama a partir do meio artístico, agindo poeticamente como um rizoma – incessantemente estabelecendo conexões e complicando uma cosmovisão escrita por meio de comunicado de imprensa (REDWOOD-MARTINEZ, 2012)

Ainda que os textos apresentem a saída pela forma do poema com o fim de satirizar a construção dos discursos acerca de obras e artistas, destacando a mimese mal-ajambrada de teorias provenientes da cultura universitária que a crítica de arte incorpora, identifico nessa estratégia uma abertura para a exploração positiva, propositiva da questão: quando da oportunidade dessa escrita, na ciência da impossibilidade de representar a experiência de uma obra, por que não explorar textos que arrisquem comunicar no limite do desajuste - textos quase impróprios, quase inconvenientes, textos obra deles mesmos, que se apoiam na multiplicação de *press releases* revistas e sites e listas afora para desdobrar, ponto a ponto, o gênero literário a que pertencem?

E por que não o fazer também com o texto universitário?

9 O termo original é *sought poetry*. Ainda que dentre as traduções do verbo *to seek* para o português predomine o sentido de buscar ou procurar, o contexto me leva a optar pelo sentido menos recorrente, mas também possível, que faz alusão ao fato de que o interessado em receber tais textos em sua caixa de e-mails deve, para que isso aconteça, inscrever-se na lista – portanto, solicitá-la.

\*

Eis que chegou o momento de minha trajetória profissional no campo da arte à performance – conforme eu vinha narrando anteriormente – em que mensurando entre medos e ganhos, redigir um *statement* pareceu-me a escolha a fazer. A convivência com artistas me leva a suspeitar que, para uma parcela de nós, diversos eventos cotidianos concernentes ao mercado da arte soem como isso soou para mim naquele momento – a assunção de uma espécie de resignação, que nos permite obrar, já sem tanta culpa, uma organização que viabiliza a produção de um trabalho e possibilita nossa integração, ainda que crítica, ao universo em questão. Entrar, para, a partir de dentro, tecer as escapatórias por onde fugiremos – idealmente o campo e eu, escorrendo nossos ramos pouco a pouco para novos e desconhecidos territórios. Ocorre que, em várias ocasiões, esse ato perspectiva o objeto de recusa a ponto de nos fazer rever, no futuro, nossos valores com relação àquilo que a princípio negávamos. Será mesmo a forma do *statement* tão agressiva como eu a via? Será que, de fato, um texto publicado numa página da web enrijece alguma coisa em meu trabalho? Será que algum texto, mesmo aquele repetido e repetido e repetido no limite mínimo da variação, solidifica algo além de uma imagem tão provisória dos tempos de sua escrita quanto aquela dos tempos de sua leitura?

\*

**Eu disse:** sou uma criança pequena a cavar um buraco com minhas próprias mãos um buraco no chão sobre o qual me acocoro. A terra é viva e por mais que eu a movimente ela não estará deslocada, eu bem o sei. Sinto um grão de terra a enfiar-se entre a unha e a carne: **fulgor**, é o corpo, é o corpo – ferramenta de precisão para localizar o instante da cena que cintila e calibrá-lo e descalibrá-lo continuamente é o que escolho fazer, mas não, o corpo não é ferramenta, e umas vezes pelo atrito com a matéria, outras pelo voo rasante sobre o sentido, a cena que cintila resvala na evidência de que tudo está a compor-se enquanto cavo, ou enquanto escrevo. Percorro territórios moventes de palavras e imagens, entre submersa e suspensa, mas sempre na superfície, deslizante, errante, descalça, descalça. Palavras e imagens untadas, um corpo a título de sinapse, todo meio – não sei sobre o que faço, não poderei saber sobre, restrinjo-me a saber **com** a fim de que a palavra não esteja em posição de queimar largada. A palavra: de onde brota uma gota que me escorre em contínuo, milímetro a milímetro de pele, micrômetro a micrômetro de célula de pele, a gota a escorrer-me e eu a saber-lhe, palavra em ato, ação de escrever. Venho a ser a gota, sou gota e vejo gota, vejam a gota – escorre, aqui.

\*

Dado que o trabalho de professores universitários tem se dando historicamente pela via da palavra, via produção ou reprodução de formas de conhecer pela escrita ou pela fala – especialmente a fala explicativa –, a relação entre práticas de criar linguagem com o verbo e práticas de criar linguagem acima e abaixo do verbo e **com** ele, se impôs a mim como questão desde que me vi em atuação nos dois campos de modo simultâneo. Buscando pelo ponto de consistência desse encontro, tateando com a ponta dos dedos a massa espessa a solicitar mais e mais fineza no toque, ao abrir os olhos minhas mãos haviam modelado a alternativa: não escrever sobre performance, mas fazer-com: a tese com a performance, a tese com o ensino e a aprendizagem, a tese com o estudar e o escrever, com a performance com a tese.



\*

O confronto do artista com os documentos escritos que lhe são solicitados em suas tentativas de inserção ou sobrevivência no mundo da arte – ainda que num circuito alternativo, como aquele que frequento, ou não tão amplamente profissionalizado, como mercado de arte brasileiro –, assim como seu enfrentamento das práticas desse escrever, não é sob nenhuma hipótese uma novidade – especialmente se temos em conta o campo da reflexão teórica produzida por artistas que se dispõem a habitar o ambiente universitário. A sensação de inadequação frente a esse tipo de tarefa já foi exaustivamente relatada, lida, ouvida. Ainda assim, como produto do tempo que é, e estando articulada a outras práticas socioculturais, parece que há sempre algo a dizer sobre ela. Bojana Kunst (2012), escrevendo sobre o modo como nós, artistas, vivemos o tempo – a duração – entre produzir, criar e trabalhar, destaca que, nas últimas décadas, artistas, assim como produtores ou mesmo cientistas e políticos, nos referimos a nossos trabalhos prioritariamente como “projetos”: “estou trabalhando num projeto xyz...”. Como terão outros artistas se referido a seus trabalhos no passado? A minha obra, a minha arte. Como o que fazemos – seus modos, suas matérias e os afetos que mobiliza - relaciona-se com o como o nomeamos (e vice-versa)? E qual o impacto que o modo como nós chamamos aquilo que fazemos tem sobre o que efetivamente se realiza? De acordo com Kunst, o termo “projeto”, ao extravasar limites disciplinares e escorregar por entre campos e contextos, dinâmicas e movimentos, poderia, por vezes conduzir-nos à conclusão de que se trata de um termo esvaziado – uma generalização à qual recorrer quando o tempo para explicar é pequeno e a ideia, grande. Porém, ainda que o uso irrestrito tenha descaracterizado o sentido da palavra pela ampliação do campo semântico, Kunst defenderá a existência de ao menos um sentido comum às suas recorrências, um sentido mínimo comum, que jamais se descolaria do termo e que, com isso, teria o valor de designar mais que apenas aquilo que pensamos designar quando a ela recorremos – no meu caso, o processo criativo de uma performance em específico ao longo de alguns meses, ou de uma série de performances sobre um mesmo tema ao longo de alguns anos. Esse sentido referir-se-ia, conforme a autora, a uma temporalidade – um modo de viver o tempo ou de o tempo passar para/no trabalho em questão. Para ela, a temporalidade do projeto carrega, na enunciação, a certeza de um produto final, certeza essa procedente ao desenvolvimento mesmo do “projeto”. Essa noção mínima, que a autora chamará de temporalidade projetiva, faria do uso cotidiano da palavra projeto, por nós, artistas contemporâneos, muito mais que uma abstração banalizada, mas a tornaria um índice das relações de trabalho e produção: se, como artistas, trabalhamos em projetos, trabalhamos em algo que tem uma dimensão planejável – tem introdução, desenvolvimento e conclusão.

O modelo dos contratos de trabalho com duração previamente definida, limitada, seriam corresponsáveis pela incorporação da temporalidade projetiva em nosso modo de enxergar o processo criativo. Para que possamos sustentar a vida – em seus requisitos materiais – após um projeto há de vir sempre outro, e outro, e outro ainda – sempre novos projetos e suas conclusões a se iniciarem já iniciadas e a se concluírem talvez inconclusas, já que são de fato, a sequência de uma investigação de longo prazo cuja consecução (apropriando-me aqui do termo a que John Dewey recorre para figurar a sensação de finalização de uma experiência estética) – cuja consecução é relativamente impossível de agendar.

A mesma lógica aplica-se ao trabalho intelectual, em especial, àquele próprio da reflexão sobre as artes e as ciências humanas – que se submeteram historicamente à projetividade para que pudessem ingressar em terreno universitário, mas que padecem de certo desconforto nessa relação. Ao tempo em que a universidade progride em sua submissão à razão neoliberal (LAVAL,

2004), incorpora-se aos trabalhos do estudo e da pesquisa uma projetividade de motivações externas ao trabalho em si, externa inclusive à relação dos métodos com o objeto de estudo. Caberia à pesquisadora-docente-artista buscar espaços para a instauração de uma temporalidade não-mercantil tanto do trabalho artístico como do intelectual – temporalidade não regida pela lógica do mercado operante e que, quiçá, não responsabilizasse o processo criativo ou intelectual pela sustentabilidade da vida material. Como?

Sobre a temporalidade do trabalho intelectual, perguntou Daniel Bensaid (2009): quando lê no metrô ou vai à academia, o intelectual para de pensar? Sobre o artista, coloco: ele para de criar quando vai ao mercado ou engaja-se em trabalhos – produtivos ou reprodutivos - de outras ordens? Ou ainda: para de produzir quando não está “trabalhando num projeto”? A pesquisadora-docente-artista encontra meios de não o ser?

\*

A vivência permanente num registro de temporalidade como a projetiva evidenciaria uma situação paradoxal, já que o indivíduo, apesar de ser recorrentemente chamado a imaginar e a registrar na fala ou na escrita o que advirá de uma experiência ainda não experienciada, ignorando (operacionalmente?) um saber muito particular que a experiência em criar arte (entre outras) pode prover aos indivíduos – conhecimento que chamarei de “saber do processo” –, viveria imerso em um contexto social “profundamente caracterizado pela impotência e impossibilidade de imaginar e criar modos de vida política e econômica” – quiçá de vida privada – “diferentes desses que já conhecemos” (KUNST, 2012). Mas não era este, justamente – a criação de mundos - um dos campos da existência em que a arte e a intelectualidade teriam papel diferencial?

\*

Uma tese, escrita como documento requerido para a obtenção de um título, inscrita no contexto de um programa de pós-graduação, também passa a existir antes mesmo de sua materialidade, sendo disparada por um projeto que, quando submetido ao programa de pós-graduação para seu processo seletivo, não apenas viabiliza a existência da tese em si, mas também aquela do próprio pesquisador enquanto profissional institucionalizado – visto que a ideia de um pesquisador independente é incipiente no contexto cultural brasileiro. Porém, dado que neste caso específico – o da tese que dá origem a este livro-tese – trata-se de um produto escrito que é levado a cabo por uma pesquisadora-docente-artista, orientada por uma pesquisadora-docente-artista, no bojo de um programa de pós-graduação em artes e cujo público-alvo potencial é prioritariamente formado por artistas-pesquisadores – quiçá docentes – e, assumindo que todos esses agentes estão inseridos, ainda que de diferentes maneiras, no advento de métodos de produção e disseminação do conhecimento acadêmicos concernentes à epistemologia própria ao fazer artístico – isto é, modos vinculados à universidade de fazer e divulgar pesquisas em artes que digam respeito aos modos que assumimos, no pensar-fazer da arte, quando criamos –, qual teria sido a implicação de minha submissão irrestrita à temporalidade projetiva caso eu o tivesse feito durante a composição desta tese? A questão ganha complexidade se considerarmos que, ao submeter o projeto de pesquisa ao processo seletivo deste programa de pós-graduação, – o que fora feito quatro anos e cinco meses antes de eu escrever este trecho pela primeira vez – minhas intenções diziam respeito à investigação não apenas de obras realizadas por outros artistas, mas também daquilo que eu mesma vinha fazendo e, ainda com mais ênfase, de minha própria condição de artista e de artista-da-performance – um campo da arte contemporânea que costuma ser entendido pelas pessoas

que com ele se relacionam como tendo por característica a associação entre a vida cotidiana do artista e sua obra de modo mais íntimo que em outras formas da arte<sup>10</sup>. Vou além: minhas intenções investigativas – os objetivos que tive (operacionalmente) de delinear para compor meu projeto, diziam respeito à minha condição de artista-da-performance, aprendiz em arte-da-performance, professora(-aprendiz) de/em arte-da-performance e pesquisadora de/em arte-da-performance, o que, convenhamos, contempla amplo espectro da minha subjetividade. Com isso, retomando a suposição de uma irrestrita adesão à temporalidade projetiva por minha parte, teria ela – a temporalidade – se feito corporeidade em mim? Estaria eu vivendo, em quatro anos e alguns meses de doutoramento, uma existência projetiva? E que natureza de mundos estaria eu apta a criar, a partir da tese e com a tese, vivendo uma tal qualidade de existência? Estaria eu sendo treinada para ser uma docente-projetiva, uma pesquisadora-docente-artista operando a razão neoliberal? Muitas perguntas – e eu, que disse que não as tinha!

Para concluir seu artigo, Kunst adverte também sobre a influência que essa abordagem temporal teria sobre a contextualização dos processos criativos. Dado que uma das consequências da contínua operação no registro da temporalidade projetiva seria o artista tornar-se progressivamente menos inserido no tempo-mesmo da sua prática – isto é, no tempo presente do processo –, já ele precisa manter-se apontando para o futuro (o que também o induziria a esperar ansiosamente por esse tempo em que virão as apresentações, as “aberturas de processo”), a longo prazo isso resultaria em homogeneização de práticas, produtos e eventos – homogeneização que é, sem dúvida, uma das resultantes em destaque dentre aquelas dos modos de subjetivação que nos sequestram no contemporâneo, graças às quais muitas coisas – de obras de arte a cortes de cabelo, decoração de casas e filtros de fotos no Instagram – parecem quase exatamente a mesma, enquanto pretendem ser perfeitamente diversas.

\*

Neste livro-tese, assim como ao longo dos meus dias, assumo a seguinte posição: artistas e intelectuais/acadêmicos estão pensando e criando enquanto leem no metrô e enquanto correm na academia, estão pensando e criando com a leitura, com o metrô, com a corrida, com a academia, inclusive quando não estão trabalhando em projetos com resultado antevisto, mensurável ou agendável, e inclusive quando jamais diriam estar pensando ou criando. Isso porque a criação, conforme a estou entendendo aqui, é contingente e é urgente, dado que, do contingencial, do que está aí dado, ela urge. Isso não significará, entretanto, que o que daí advém será rápido ou precário, mas deve significar constante pulsação, um movimento fundador a fazer-se vazar através da forma. Dada a natureza do ato de pulsar – ritmo, calor, variação, expansão/contração e, em especial, contaminação – o resultado da prática de criar definitivamente não poderá ser previsto, ainda que se possa e que seja inclusive desejável mentir estrategicamente sobre isso. Mentir aos outros – não a si mesmo. Quem viver, verá a obra, verá a tese, verá a coisa que nasce fazendo-se ao nascer com o mundo que com ela nasce – e segue(m) nascendo.

O desenvolvimento de pesquisa e produção artística nestas condições, o que impõe práticas de durações vividas com presença atenta e situada – presença que se instala e se apropria do *quandonde11* pela via da atenção aberta -, podem constituir uma forma de micro resistência

10 Ainda que esse entendimento seja problematizado no decorrer do trabalho, sua prevalência no senso comum justifica o recurso a ele na construção do argumento.

11 Quandonde é o neologismo que adoto ao longo deste trabalho para me referir à uma ideia similar a espaço-tempo, mas um espaço-tempo que também é situado – é o espaço – ou, ainda, o lugar – e é o tempo em que aquilo que é referido se encontra. Me aproprio do termo a partir do nome do coletivo Quandonde Intervenções Urbanas em Arte, cujas ações estão registradas em. <https://www.quandonde.com.br/>

às políticas cognitivas operantes e, com isso, aproximar-nos de estados de invenção propícios à criação de novos mundos, além de possibilitar-nos experiências de subjetivação (ou dessubjetivação) – que, como veremos adiante, podem ter grande valor nos processos formativos do artista-da-performance – banhados pela diferença. Falo em “estados de invenção” buscando dar a ver que, quando me aproximo da ideia de fazer arte na vida não penso sobre um conjunto de procedimentos esteticizantes, que deslocariam do campo da arte para o campo das experiências cotidianas padrões de operação, como se a vida pudesse, em algum momento, ser uma obra – não viva a vida como uma obra de arte, pois você irá estragá-la. Viver a duração da investigação/criação com presença e situacionalidade no quandonde implicado – poros transponíveis, percepção disponível – pode permitir a sustentação de uma questão em aberto ao longo de um processo (como este, com duração de quatro anos e alguns meses, atravessando países e Brasis), sem a baliza do projeto e sua seta apontada para um ponto em particular num desenho específico de futuro. Então, ao pisarmos o solo de um futuro necessariamente imprevisto, encontraremos nesse lugar (ainda não criado) a diferença e a ela ofereceremos nossos braços abertos, irmanando-nos - amantes. Entraremos no reino de uma temporalidade sustentada, que tanto é mantida em vigência pelo movimento contínuo do desejo como faz com que desejar seja mesmo sustentável. Assim, o trajeto de uma pesquisa que leva consigo a marca da situacionalidade pode fazer-se de uma sucessão irregular de acontecimentos e, intercambiando humores com o cotidiano da pesquisadora-docente-artista como intercambiamos fluidos no amor, então algo se dará. Uma experiência? Um acontecimento? Uma tese? Uma... “tese”?

Um livro.

## DOIS

*Na realidade, só  
Uma língua insistente é uma  
língua verdadeira*

Maria Gabriela Llansol

Há um amigo, um parceiro, um chapa, um companheiro, meu camarada - um mútuo - **Gonçalo**. **Gonçalo** pensa muito sobre florestas e, de tanto pensar nelas, o discernimento dá a volta e ele passa a florestar o pensamento, como poderia ter dito o poeta Manoel de Barros. Foi assim que, certa vez, ao flagrar-me escrevendo esta “tese”, Gonçalo ofereceu-me aquele que eu considero o segundo melhor conselho sobre teses que eu ouvi em minha vida<sup>12</sup>.

**Ele disse:** Tu estás a abusar do sentido. Tens de partilhar menos para chegar a tocar que é conhecer.

A princípio, pensei: mas este é um conselho sobre a literatura, sobre a arte - e não sobre teses. Então lembrei-me do que me havia proposto, de partida: escrever com a arte, escrever-com a performance, escrever com a educação – compor com o que faz da “tese” uma forma a mais nesse processo. Assumir a tese como uma forma a mais é assumi-la como uma forma que emula a forma-tese, isto é, uma forma que não é o fim de tudo. A fim de partilhar menos, e tentando deixar de lado a minha injustificada fé na democracia do sentido (aquela que camufla nossos dissensos elementares), passei então a escrever com os dedos na poeira das janelas dos carros que paravam em frente à porta de casa. Um programa performativo. Dia após dia, uma página de meus desenhos migrava para um sítio que eu jamais conheceria, chegando a olhos (mentes, ambientes) que eu jamais havia visto ou veria. Uma tese que, como eu, viajava. Eu sabia que a chuva viria, e esperava que com ela minhas palavras voltariam para nossa casa, o comum – a cada dia por uma jornada subterrânea diferente. Pareceu-me justo – de justiça. A Gonçalo, talvez não tenha lhe agradado a literalidade de meu programa.

A linguagem

(acho que ele está falando de minha ação como linguagem)

não pode ser um lugar de comunidade, de comunicação na polis; a linguagem terá de ser o lugar do indivíduo, da incomunicação, do isolamento: a frase que me isola é a frase que me conhece, é a frase que me faz conhecer. As frases têm um lugar privado, não comunitário, ou então não são as minhas frases. Falar sempre como se estivesse na floresta, fora da cidade, sem necessidade de comunicar, sem o pressentimento do negócio que faz com que as palavras entrem nos lugares de partilha entre um homem e outro, mas lugares de partilha negocial: para vender e comprar precisamos de nos encontrar num sítio comum, utilizando palavras comuns, não individuais. Ninguém faz negócios com o que não compreende. Compreender para fazer negócio; retirar a ambiguidade à frase. Frases que não surgem por instinto negocial. Frases que vêm da floresta. (TAVARES, 2009, p. 79)

<sup>12</sup> O primeiro melhor conselho sobre teses que eu ouvi em minha vida foi: “não tenha medo da banca, pois você é quem conhece melhor o seu próprio trabalho”. Não me lembro quem o disse – logo, não sei a quem agradecer. Costumo contar para mim que teria sido dado pela enfermeira Maria Alice, um mútuo que tive quando escrevia a dissertação de mestrado.

Eu disse: É isso: *arte da performance como floresta*.

Já era assim que eu a chamava, assim me habituei e insisti. Arte da performance. Insistia na nacionalização do termo, negando a *Performance art* ou a Performance Arte. Essas três palavras – arte da performance – eu as marquei na minha carne com a lâmina de uma prática insistente. Lancei-me pela mata fechada da arte da performance como a um bioma sobre cujas peculiaridades a ciência ainda não se havia debruçado, agarrada com força na vertigem do mistério que para mim ela era, afastando passo após passo com uma das mãos a folhagem que me impedia de avançar até que, zuccc!, vinha o golpe: a arte da performance era a mata, a arte da performance era o facão.

Mas, como previra **Gonçalo**, eu estava a domesticar a floresta, que como resposta de mesmo valor, tão somente se negava a domesticar-me (TAVARES, 2008), deixando-me à mercê da universidade (e dessa paixão), que me abraçava e que mais e mais me acarinhava quanto mais eu sustentasse nas bandejas de prata de bom gosto acadêmico os excrementos nascidos como fruto de minha ansiosa digestão. Meu rastro de restos havia salgado a terra pelada que atrás de mim eu deixava. Ainda a caminhar, já a intuir o que fazia, mas sem senti-lo com a totalidade do corpo, tentei com as mãos tapar meus orifícios aguentes, ou punir-me a cada gota que me escorria afora, sem resultados práticos para o processo. Talvez somente saindo dali, talvez só parando, parando de performar, talvez só FORA da arte da performance eu poderia voltar a vê-la e a vivê-la. Quebrei ao meio a lâmina para quebrar-me, o acadêmico desvitalizado e triste que seguia em processo em mim, amaldiçoei e lancei para trás o pedaço de aço. Sem saber porque, segui com os olhos o trajeto da lâmina renegada e sobre meus ombros vi uma razão cintilante desabar, espalhafatosa como uma galinha gorda, à minha frente: eu já não tinha nenhum medo. EU JÁ SABIA<sup>13</sup> TUDO.

\*

Apresentando sua tese de doutorado, a atriz, professora e escritora Juliana Jardim Barboza conta-nos daquilo que a teria movido a trabalhar naquela escrita:

Talvez eu queira, com esta tradução (insisto: impossibilidade originária), ser mensageira de alguma corporeidade já vivida com tamanha intensidade (aumentada pela calma e pelo silêncio presentes nas experiências) na minha relação com a palavra – lida, dita, escutada, vista, pega, escapada -, pelas alterações que elas evocaram em meu corpo...

Esse trabalho é para insistir... talvez lembrar. Pois as práticas teimam” (BARBOZA, 2009, 14)

Arriscar a tradução da intensidade em palavras, as irmãs ainda por nascer da Grande Razão: caminho e fardo da reflexão teórica do artista que se faz presente na universidade. Assim como Juliana, entrego ao mundo essa insistência em forma de “tese”, fruto do engajamento em um processo de viver e de viver-se que, desde o princípio ciente da falência de seu empreendimen-

13 Curiosamente, assim como Gonçalo, também Laga me havia prevenido acerca dessa estória de (não) fazer negócios e (sim) falar às plantas: “O falar e negociar o produzir e explorar constroem, com efeito, os acontecimentos do Poder. O escrever acompanha a densidade da Restante Vida, da Outra Forma de Corpo, que, aqui, vos deixo qual é: a Paisagem. Escrever vislumbra, não presta para consignar. Escrever, como neste livro, leva fatalmente o Poder à perda de memória” (LLANSOL, 1977, 10). Laga sim, sempre me parece estar falando sobre a arte da performance – assim como escrever, um “protesto da inocência” (LLANSOL, 1998,8).

to, arrisca-se ao fracasso de dar nomes ao testemunho de uma série de experiências, de como elas atravessaram um corpo enquanto o faziam, enquanto compunham corpo com (Thaise). As práticas teimam: querem a todo tempo escapar desta folha, plasmarem-se em matérias e medidas que, como tais, na folha não cabem – não por serem maiores ou menores, mas por outra natureza – como se, num jogo infantil, eu, criança, buscasse encaixar uma esfera azul num orifíciozinho quadrangular, ele à espera de receber um cubo amarelo. Ao mesmo tempo, de tão teimosas em mim, eu, adulta, artista, professora e pesquisadora, só pude aplicar-me à tentativa contínua de nomeá-las e então separá-las em blocos de nomes, de inscrevê-las em imagens quando isso foi o melhor ou o possível, de arranjá-las em uma ordem provisória o mais consistente possível – falhando sempre, mas insistindo permanentemente –, perseguindo-ao-criar um dos territórios que as artes contemporâneas podem compor no seio da nossa universidade. Nesse terreno, em que plantei a minha própria desconfiança para com a chamada teoria da prática assim como já frutificava a descrença no binômio (teoria de um lado, prática de outro), o que brotou foram nomes e nomes para dizer que toda prática é também sua teoria, e que toda teoria é uma prática. Essa “tese” faz-se só, e apenas só, sobre isso. Ela não é sobre arte da performance, ou mesmo sobre a sua impossibilidade. É um processo de fazer-se em performance. É um texto de mãos dadas com a arte da performance, que algumas vezes a respira e, em outras, apenas lhe passa quase ao largo – comigo.

A princípio, todo esse texto seria apenas o cumprimento da requisição parcial para a obtenção de um título ou grau, cujo valor objetivo não vem ao caso. Mas as práticas (às quais eu também solicito o estatuto de teorias) **teimam** e, dentre elas, as práticas(-teorias) de inscrever sobre o papel, com a força do atrito, as chamadas teorias (às quais eu também solicito o estatuto de práticas). E insiste a necessidade imposta pela prática do conhecer, do aprender, que chacoalha violentamente o pensamento antes em repouso e faz-se urgência, impõe-se (KASTRUP, 2001). Essa necessidade amiga (parceira, chapa, compa, mútuo), apesar de rude, abriu-me novos espaços no corpo e ali eu construí e instalei para mim uns pulmões, inspirando o problema, expirando problema também, pois a resolução, algum lugar de mim sempre soube, era permanecer. Ali. Aqui.

Naquela que teria sido a primeira performance a receber um prêmio dedicado às artes visuais na Colômbia<sup>14</sup>, em 1990 a performer Maria Teresa Hincapié, no contexto do *XXXIII Salón Nacional de Artistas*, reuniu em público numerosos objetos de uso cotidiano que a ela pertenciam, coisas das mais variadas, como: peças de roupa, painéis, canetas, cadernos, elásticos para usar no cabelo, utensílios domésticos de todos os tipos. A partir do caos instaurado naquela pilha de coisas (que apenas há tão pouco relativo tempo podiam habitar um espaço como o museal, dada a sua natureza ordinária), Maria construiu um processo de vida público que levou oito horas para realizar-se: dispondo um objeto ao lado do outro, ocupou o pátio com o desenho de uma grande grega – uma espiral com cantos, uma espiral quadrada. Ela não enunciou se utilizaria algum critério de organização, ou qual seria esse critério. Apenas seguiu irmanando, dispondo os objetos, reorganizando quando necessário, tentando combinações. Segundo algumas das pessoas que puderam presenciar a ação, embora jamais tenha ficado evidente o que a levava a compor a linha de objetos do modo como fazia, o corpo – sua atitude, sua postura, sua expressão, seu ritmo, o ritmo e o som da respiração, o tônus dos movimentos e as dinâmicas de flexibilização desses tônus – transparecia estar engajado em sentido na organização que compunha (GÓMEZ, GONZALES e SERTA, 2010). Também assim eu insisto em corpar-com este texto: eu trouxe todos os objetos de meu percurso, eu os apresento à pessoa leitora em sua materialidade mesma;

---

14

é certo que não buscarei enunciar com precisão a natureza da força que me moveu a unir-me a eles, e a eles entre si, em minha jornada de busca formativa como pesquisadora-docente-artista – portanto, pode ser mais interessante para sua jornada de leitura abandonar agora mesmo essa expectativa, caso ela tenha resistido e até aqui, agarrada a si; entendo, entretanto, que não há o que temer: busquei insistentemente criar condições para que, no espaço que nasce entre o dito e o evocado, instaurem-se as imagens da prática a requerer seu status de teoria, assim como aquelas da teoria que requer seu status de prática, e não tive medo de encontrar as formas consagradas pela tradição quando elas se mostraram necessárias. Com isso, acredito que a pessoa leitora poderá seguir navegando em uma velocidade saudável, reconfortada pelas balizas da prudência, encontrando aqui e ali um princípio de reconhecimento que poderá sanar-lhe as ansiedades, caso ocorram.

\*

Uma pesquisadora das teorias que circundam a arte da performance disse em determinado texto que os discursos sobre essa prática – a arte da performance - só poderiam ser descentrados e fragmentados, porque a arte da performance assim o é – ela que, por sua vez, mimetiza o modo de operação social/intelectual (descentrado e fragmentário) da chamada pós-modernidade (FERAL, 1990, p. 144). Estes asteriscos entre trechos estão onde estão para lembrar à pessoa leitora de que, em se tratando de escrita, produzir coerência<sup>15</sup> é fácil – além de superestimado. Eles também pretendem indicar que a toda forma corresponde um conteúdo, mas, mesmo em se tratando de escrever, um conteúdo não se confundirá à razão intelectual. Se o pesquisador escrever “descentradamente”, o “descentramento” será forma e será conteúdo, vivenciado pelo leitor com seus olhos vários, visões várias, razões muitas, sentidos outros. Talvez convenha lembrar, ao ler: as práticas (-teorias, as teorias-práticas), os corpos, o que é quente e vivo, teimam. Abrir espaço para que nos acompanhem, aqui.

\*

Outra mirada: vemos agora um cenário, uma casa antiga, recentemente reformada, toda pintada de branco - uma pintura limpinha, branca, branca, muito branca, quase tão branca como a folha de papel ofício e, assim, ainda que a vejamos, ela confunde-se com esta folha, da qual também emana. A casa/folha funciona como escritório para alguns grupos de artistas e produtores culturais, e sedia um encontro de artistas que trabalham com arte da performance pelas ruas, nos formatos mais diversos. No último dia do encontro, estão as pessoas participantes reunidas quando duas artistas-pesquisadoras (termo que aqui nesta “tese” significará sempre “artistas que produzem reflexão teórica registrada de forma escrita ou audiovisual”, dentro ou fora do contexto universitário) buscam aproveitar a oportunidade da reunião para realizar uma pesquisa performática com os colegas. Antes de se fecharem em uma sala, instruem os demais a entrar, um a um, para responder a algumas perguntas. Arriscam calcular que cada participante-depoente levaria cerca de cinco minutos lá dentro, alguns chegando a dez. O diálogo que relato abaixo pude ouvir através da porta, enquanto esperava pela minha vez de entrar. Por isso, ele é impreciso, inexacto – ele é o que vazou. Talvez eu tenha delirado um pouco sobre ele, não estou certa. Talvez meus compas, diretamente dos livros, tenham influenciado a maneira como pude registrá-lo. Bem, aí está, o que acredito que pude ouvir:

15 Agradeço à Fernanda Eugênio a reflexão sobre a coerência, compartilhada em algum momento de seus cursos. Muito de Fernanda permeia essa escrita e, por ser nosso contato primordialmente acontecido por corpos em presença e a fala que então produzimos, é difícil referenciá-la adequadamente. Os asteriscos também são herança de um contato com ela.



**Primeira voz disse:** Diz pra gente: qual é a sua maior ambição?

**Segunda voz disse:** Minha maior ambição é participar do *Grande Evento do Viver Fora da Linguagem*.

**Primeira voz disse:** Uou, que ambiciosa! Conta mais: o que aconteceria, uma vez que a linguagem tivesse... sumido? - é isso que significa, né?

**Segunda voz disse:** Acho que não é fora da linguagem, mas é fora da dominação do linguajar. E lá nós viveríamos como quem nada em águas calmas, densas e morninhas. Uma densidade que nos daria segurança. Não há ordens, não há a violência das ordens. Nada perfaz. Tudo tranquilo. Não haveria passado nem futuro, não haveria tempo, só o instante, só o quandonde – o aqui e o agora, mas exatamente esses – esse aqui e esse agora.

**Terceira voz disse:** Só o instante.

**Segunda voz disse:** Só. Como no útero, talvez. Sem paredes, mas seguro. O mundo estaria infinito, mesmo porque não tem a ideia de ‘mundo’, não tem ideia.

**Primeira voz disse:** Presença.

**Segunda voz disse:** Isso. Mas não quero falar nesses conceitos assim, tô evitando, poxa! Pára de ser ‘acadêmica’, hahahaha.

*(As três riem. De fato, haviam ouvido muitas vezes a expressão “para de ser acadêmica!” no decorrer daquele evento artístico, do qual participavam alguns artistas-pesquisadores).*

**Primeira voz disse:** Mas e daí? O que que você faz com toda essa presença cintilante que você vai conquistar quando conseguir conquistar esse... “fora” da linguagem?

**Segunda voz disse:** Ei, fica muito forte dizendo assim. Dizendo que ‘eu vou conseguir conquistar’ o fim da linguagem. Sabe como é, não tem a ver com o humor da coisa. E também não foi isso que eu pensei... Tá: minha ambição é que a linguagem chegue ao seu fim. E nós estaremos lá, no *Grande Evento do Viver Fora da Linguagem*. Mas sequer seremos “nós”. É. Melhor assim. Mas ok. Vamos supor que tenhamos chegado lá – não sabemos como – no tal “fora” da linguagem. Daí, o que é que eu vou fazer... Eu, que sequer serei “eu”. Bem, acho que nada. Quer dizer, não dá pra saber, não dá pra prever – mas nada parece uma coisa boa.

**Terceira voz disse:** Poxa. Tô pensando aqui... Acho que você definiu o que é a arte da performance pra mim. Sim, o pessoal tem essa coisa de “não definir” o que é performance para “não fechar”, saca, mas é PARA MIM que eu estou falando, é como eu vejo e como eu trabalho. Isso, de não ter a régua da linguagem, do cânone – eu sei que tem cânone, mas tô pensando na minha forma idealizada da performance – então, isto é, estar aberto ao que emerge do processo e que acontece, mas que também não é “tudo vale”, você está preparado para estar aberto, para estar presente, está presente em potência, pode estar ali e “resolver”

a questão, entre aspas, porque “resolver” é muito durão. Não é também que não haja uma técnica te amparando – ou melhor, sempre há, sempre há o que já sabemos ou os nossos modos habituais de fazer, as coisas que já aprendemos e que já vimos os outros fazerem, mas não é que você pense (*engrossa a voz*): “bem, eu sou uma artista da performance, então eu vou fazer essa performance aplicando toda a minha técnica performática”. Tipo, não é que você treine técnicas pra ser uma melhor performer... Você simplesmente faz o que deve ser feito porque é aquilo, o que julga que deve ser feito, o que você ouve o... O... Sei lá, o MUNDO daquela ação dizer que deve ser feito.

**Segunda voz disse:** Eu entendo isso que você tá dizendo, sim.

Se há fora da linguagem, há arte da performance? Há arte? Qual a arte que pode existir em um mundo fora da linguagem? Antes que a porta se abra, eu abandono meu lugar na fila e vou caminhar pelo jardim em frente à casa, observando o movimento residual da água da piscina de plástico que havia sido usada em uma ação, pensando em como poderia fazer uma performance para pensar melhor<sup>16</sup> sobre esse assunto, sobre o *Grande Evento do Viver Fora da Linguagem*. Porém, a verdade que encontro agora é que se passaram cinco anos desde que (acho que) ouvi esse diálogo e jamais consegui levar o projeto adiante. Por isso e com isso, essa “tese” está aqui. Para que eu insista em experimentar uma existência em texto enquanto tento desviar-me das imposturas da língua, enquanto apoio as palavras “no corpo, no gesto, no rastro” (PELBART, 2013, p. 261) e as abuso como subterfúgio para escaparem de si mesmas, de mim. Essa “tese” é para performar a insistência no escape – que vim, durante os últimos anos, performando pela vida da arte da performance – e na tentativa de forçar o pensar-fazer ao limite da língua, teimoso e persistente nas suas idiosincrasias. É para arriscar mesclar, incorporar e bater na bateadeira minhas práticas teórica e artística e tudo que as sustenta e circunda, tentando aniquilar de uma vez por todas com qualquer resquício de cisão entre as ideias de teoria e de prática, e que tenha a forma-educação convencional colada no que ora vou sendo, ao escrever. É para dançar e alucinar entre o que sei e o que não sei, de modo que eu possa vir a lê-la após concluí-la e nela não me reconheça (impossível). As margens. As margens, parte dentro, parte fora. A “tese” é escrita para me auxiliar, como instrumento e processo, a pensar-fazer melhor sobre (isso). Tentamos uma marretada – essas letras serão os tijolos ao chão, o que posso fazer com eles? Enfim, isso é uma tentativa de “tese” que, a partir da sua natureza-mesma: 1- desabe sobre a fúria pelo sentido (produto denso); 2 – abrace a vertigem dos sentidos (produto tenro). E assim o é porque, porque, quando questionei ao oráculo sobre como seria possível escrever uma “tese” enquanto - em função-artista e em função-vivente, pesquisadora-docente-artista –, tentava desviar-me do jugo imperioso e violento da impostura da língua, o que ele me disse foi:

Use a linguagem para cobrir o espaço, e não para des-cobrir o sentido (ACCONCI, 1972, p. 4)

A linguagem não está conosco para abarcar a experiência, mas para criar relações com a experiência. Não está para explicar, para ordenar sentido pela explicação. Com isso, me arrisco

16 É muito recorrente realizar performances que me servem para pensar ou aprender algo. E, ao contrário do que diria o senso comum, não é porque tenho um interesse - que se poderia chamar instrumental - na realização da ação que estou desconsiderando o espectador-participante. Em especial, porque já na ideia mesma de arte da performance, como se apresenta para mim, o espectador-participante está elemento constituinte, de modo que não existiria performance sem espectador-participante e não existiria elaborar ou realizar performance sem que o espectador-participante estivesse no mesmo nível da (não)-hierarquia de colaboradores - humanos e não-humanos, materiais, sentidos, signos, espaços, modos, o vento.

a pensar que a linguagem poética aproxima-se acima de tudo dessa ética do ser-linguagem, dado que, como pensou Viktor Chklovski, faz-nos saber a pedra mais pedra, porque as pedras que a poesia nos dá são sempre singulares, imagens de pedra, pedra, pedra, pedra – sempre outras. Re-experenciemos a pedra com uma certa “economia de energias mentais” (CHKLOVSKI, 1973, p. 50) que nos promovem uma “sensação de leveza relativa” (*idem*), já que, como força-formada de arte que é, a poesia tende a possibilitar-nos uma vista da imagem singularizada de cada coisa. Segurar e assegurar-me na possibilidade do escrever, de habitar a língua e desmanchar-me nela, compondo o texto pelas marcas que o deslizar sobre a ciência de que palavras não possuiu deixa na folha. Fiar-me em compor, na “tese” e pela “tese”, uma imagem singular do que foi o processo – com a performance, com a poesia.

Sinto que **Gonçalo** partilha desse ponto de vista.

\*

A **Sutilizadora de Corpos** estava realmente interessada na performance de Maria, que eu havia contado a ela na nossa noite anterior, junto à fogueira. Nós estávamos em uma residência artística e cada uma de nós tinha ali um projeto distinto, que esperávamos fosse contaminado pelas conversas inesperadas dos artistas com quem conviveríamos lá, velhos amigos ou novos conhecidos, ou algo no entre dessa escala. Nesse movimento foi que ela veio falar comigo, enquanto eu copiava à mão a *História Completa da Arte da Performance, Do Futurismo ao Presente*, no escritório improvisado que eu havia instalado à beira do rio.

**Ela disse:** Eu estava andando pela margem, de manhã. Fui sozinha até o vizinho lá de cima assistir ao sol nascendo. Na volta, acabei me afastando do rio para buscar umas frutas – veja, são amoras, estão muito maduras, tem mais aqui, você quer? Colhendo essas amoras eu me perdi, me afastei do rio e me vi perdida em meio ao pasto, pisei na bosta e tals. Eu comecei a procurar o caminho pra voltar, mas não estava procurando com muita seriedade, sabe? Era cedo, vocês ainda estavam dormindo, não era hora ainda de se fazer café. Eu andei, eu estava procurando, mas eu estava também só caminhando, andando por aí, eu me perdi, mas eu continuei, segui vagando pelo pasto. Estava vagando. É tão raro acontecer isso no dia-a-dia, não é? Com certeza essa situação aqui, estar aqui, longe da cidade, longe dos compromissos agendados, me deu esse privilégio. Ou direito, deveria ser um direito. Pensei na Maria Teresa, da performance que você contou, e me perguntei se ela também não vagava por entre os próprios objetos, por entre aquelas coisas do seu cotidiano, se aquela performance não seria um exercício para que ela pudesse vagar por entre o que já tinha sido revestido por tanto sentido, tantas estórias – a performance como uma situação produzida para *pôr-se em situação*. Não que ela tivesse esse objetivo, esse projeto. E não é como a deriva, que tem essa coisa do urbano, principalmente, e do mapa, e de propor-se a. É só... Vagar. No caso dela, vagar com coisas, ou nas coisas.

**Um outro compa** – que, olhando de longe, deve ter percebido que não falávamos apenas sobre o clima ou a beleza da paisagem –, aproximou-se e, com sua caneca cheia de café coado bem quente, entrou na conversa. Como eu seguia copiando, já que copiar por oito horas sem pausa era a minha proposta de trabalho para aquele dia, a conversa concentrou-se entre a **Sutili-**

**zadora de Corpos e Um outro compa.** Eu ouvia – e, como vocês sabem, posso ter confundido um pouco as coisas.

**Ele disse:** Isso da deriva<sup>17</sup>... tem um monte de teoria sobre, um monte de práticas. Eu queria era te ouvir falar das tuas sensações enquanto caminhava, isso do vagar. Esquece a deriva (*eles riram, cúmplices*). O que é que acontecia, enquanto você vagava?

**Ela disse:** Eu estava de certo modo gastando o tempo... Eu não queria nada em particular – nem mesmo gastar o tempo. Bem, é claro que chegou um momento em que eu me conscientizei de que estava gastando tempo e então meio que o encanto acabou, passei a querer gastar o tempo, isso passou a ser o meu indesejado projeto. Mas comecei então a pensar em Maria Teresa, como eu falei pra ela, ela que não fez comunicar pela palavra qual era o seu critério de organização dos objetos. Nem pela palavra escrita – ela poderia ter anunciado isso no *press release* da sua peça, mas não o fez. Ao vagar por entre aqueles objetos, ao vê-los novos, novamente, agora nesse enquadramento em que o estado-performance os colocava, ela acabava por redescobri-los e a partir daí surge algo – que é isso que vocês disseram que quem estava lá falou que via, essa espécie de sentido, de liga. Pode ser uma atuação, de certo modo. Mas ainda assim, será uma atuação que não tem como referente uma mensagem ou uma personagem, mas a nossa experiência ancestral de... De só estar ali.

**Ele disse:** Como gritar na floresta. Performar como gritar na floresta.

**Ela disse:** Mas não apenas. Meio que “viver como gritar na floresta”. Sem intenção de comunicar. Sem projeto. Sem previsão. Viver desintencionado. Não buscar. Receber o acaso. Olhar para o acaso e ver-lhe o brilho, enquanto ele brilha, vivo. Escrever assim. Ler assim. A Simone Weil disse, acho que é assim, que somente no esforço que não é apegado a um objeto é que mora uma recompensa (WEIL, 1996). Sendo indireto. Vagando<sup>18</sup>.

E então, um mosquito pousou sobre o meu dedo indicador direito, que segurava o lápis com o qual eu copiava. A minha atenção imediatamente redirecionou-se para a fisicalidade do ato que

17 Seguem os primeiros parágrafos da Teoria da Deriva, texto do situacionista Guy Debord, que anuncia e teoriza a prática realizada por aquele coletivo: “Uma das práticas básicas do situacionismo é a *dérive* (literalmente: derivar), uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. Derivas envolvem comportamentos ludicamente construtivos e conscientiza de efeitos psicogeográficos, e é, portanto, bastante diferente das clássicas noções de viagem ou passeio. Em uma deriva, uma ou mais pessoas, durante um determinado período, abandonam suas relações, seu trabalho e atividades de lazer, e todos os outros motivos habituais de movimento e ação, e se deixam atrair pelas atrações do terreno e pelos encontros que encontram. A sorte é um fator menos importante nesta atividade do que se poderia pensar: do ponto de vista de uma deriva, as cidades têm contornos psicogeográficos, com correntes constantes, pontos fixos e vórtices que desencorajam fortemente a entrada ou saída de certas zonas. Mas a deriva inclui tanto este deixar ir quanto sua contradição necessária: o domínio das variações psicogeográficas pelo conhecimento e o cálculo de suas possibilidades. Neste último aspecto, a ciência ecológica - apesar do estreito espaço social a que ela se limita - fornece dados abundantes à psicogeografia” DEBORD, Guy. *Theory of the Dérive*. Tradução de Ken Knabb. KNABB, KEN (org.) *Situationist International Antology*. Edimburgo: Bureau of Public Secrets, 2006. Tradução minha da versão em inglês.

18 “Má forma de procurar. Atenção fixa num problema. Ainda um fenômeno de horror ao vazio. Não se quer ter perdido o esforço. Encarniçamento na caçada. Não se deve querer achar: como no caso de uma dedicação excessiva, tornamo-nos dependentes do objeto do esforço. É preciso uma recompensa exterior que às vezes o acaso fornece, e que estamos prontos a aceitar à custa de uma deformação da verdade. (WEIL, 1996, p. 385).

eu estava realizando ali, para a minha mão, para a pressão que eu empregava sobre o lápis e este sobre o papel. Notei que desde que a **Sutilizadora de Corpos** começara sua fala, eu já não sabia o que havia copiado. Se o que eu intencionava com aquela proposta em arte da performance era mesmo encarnar, colocar no corpo a *História Completa da Arte da Performance, Do Futurismo ao Presente* pelo ato de copiá-la, então eu certamente havia falhado ali, naquela meia página. Talvez em todas as páginas copiadas. Ou acertado: vagar com coisas, vagar pela história da arte da performance, e pelas estórias do meu fazer, acompanhada de objetos, paisagens, memórias, notas.

Precisamos de uma performance pobre, pequena, menor, para que possamos manter a atenção viva e enfrentar a dispersão própria ao sistema que condiciona nosso atual modo de vida? A performance já é pobre, pequena, menor, e basta ser performance para que resista? Voltei àqueles pensamentos dos quais vinha fugindo, que me diziam que, no fim das contas, só haverá arte capaz de um corte interseccional na vida se a sua linguagem for não a performance, ou a pintura, ou a dança, ou..., Mas, sim, uma espécie de atenção. Esse estar disponível para vagar, como me pareceu que vinha tentando elaborar a **Sutilizadora de Corpos**. Encontrar as condições de abandonar um estado de atenção próprio do cotidiano para entrar em estado de vagar – que é também um estado de atenção, uma qualidade de atenção em que é preciso aprender a chegar – e, quando um acontecimento se impuser, apenas estar-ali, talvez sequer notar que aquilo está-ali – quero dizer, notar a coisa, mas não o seu estar-ali. Deveria a atenção ser o único objeto da educação dos artistas? Deveria a atenção ser o único objeto da educação dos artistas-pesquisadores<sup>19</sup>? Deveria a atenção ser o único objeto das “teses” de uma pesquisadora-docente-artista?

\*

**Laga** chega à conversa, ela sem corpo. É a minha impressão digital incapaz de imprimir-se sobre seu próprio avesso, é minha impressão digital incapaz de imprimir-se pelo suor sobre a caneta que escorrega:

**Eu disse:** Corta-me a língua. Por favor, rouba-me a língua e entregue-a aos cães - preciso que me nasça uma língua menor, que me possibilite vagar, os cães a comer-me a língua e a nova língua a brotar-me do céu da boca. Há muita produção. Preciso e escolho concentrar-me no exercício de dizer estritamente o mínimo necessário, e dizê-lo sem que eu projete em mim a necessidade de fazê-lo. Vagar com coisas. Praticar a atenção a cada pequena palavra que deixar-me o corpo para incorporar-se à “tese”, amar e abraçar a atenção sem deixar que se prenda. Preciso e escolho o mínimo e o que ele vibra. Preciso e escolho falar de uma arte da performance menor, de uma educação menor, para o que apenas uma “tese” menor pode operar. Eu insisto na tentativa. Que cada frase, que cada elaboração atualize o mistério do dizer e do que é dito.

Eu sabia que todo o projeto de artevida de **Laga** havia sido este: entregar aos pobres de volta a língua, roubar a superabundante língua daqueles que lhe praticavam imposturas e violências e, então, memorizá-la. E ao que eu pedi, ela me respondeu sem que de sua boca saísse nenhuma palavra. Não, ela não endossaria o projeto do **Grande Evento do Fora da Linguagem**. Pelo contrário, pois entende que só na proximidade desse lugar – nas bordas, nas margens – seguindo as frágeis espumas da passagem corpo-texto, a vida poderia – talvez – alcançar as

19 Ah, sim: é que esta também se supõe que seja uma “tese” sobre aprendizagem e as aprendizagens dos artistas em formação. Bem, isso está aí. Mas logo o pensaremos de modo mais direto.

fontes de alegria – que somente criando o que ela chamou de **reais-não-existentes** (texto, “tese”, imagem, performance, nomes) poderíamos aproximar-nos das passagens do sutil (LLANSOL, 2005, p. 35). É na língua e na beira da linguagem que isso acontece. É a arte da performance que eu preciso e escolho, vivida como uma **regra leve**, à qual se obedece sem paixão nem adesão. Arte da performance que quase não é, corpo (sem órgãos) que sou eu a cada momento em que a encontro, e nós a desfazermos, quase a morte pelo excesso de vida, a morte da arte da performance em mim<sup>20</sup>, o fim do(s) nome(s) da arte da performance.

\*

E foi assim que esta tese, que houvera de ser sobre arte da performance, deixou de ser uma “tese” sobre arte da performance e passou a ser uma “tese”-com-a-arte-da-performance (de mãos dadas)<sup>21</sup> e uma “tese”-performance, por consequência<sup>22</sup>. Já a história do momento em que se fez necessário abandonar em definitivo o nome, o momento em que o texto passa a ser uma tese com a *intencionalidade inominável*, será contada em breve.

---

20 Mas não exatamente.

21 E com a educação, não se esqueça. Não se esqueça, não, não. De mãos dadas.

22 Seria também uma “tese”-educação, ou uma “tese”-ensino-aprendizagem?

# O MEIO COMO POUSO ZERO

*Alguns dos maiores desastres da humanidade foram produzidos pelo rigor de homens com boa metodologia.*

Alfred North Whitehead

Em 1997, foi realizado em Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, o III Colóquio Internacional de Artes Plásticas na Universidade. Fruto de um convênio de cooperação internacional entre a Universidade Paris I – Phantéon Sorbonne, França; a Universidade Católica do Chile e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o colóquio reuniu professores universitários que, além da docência, da pesquisa e da extensão universitárias, mantinham prática artística investigativa em artes visuais, com o intuito de debater “a metodologia de pesquisa em artes visuais vinculada ao ensino universitário” (BRITES e TESLER, 2002). Nesse contexto, Jean Lancri, pesquisador e professor da Universidade de Paris I – Phanteón Sorbonne, apresentou uma fala que viria a servir como fonte de inspiração para o título da publicação que, anos depois, apresentaria a reunião de falas do encontro vertidas em texto: O meio como ponto zero (*idem.*).

A pergunta a partir da qual o texto de Lancri se lança a pensar é: por onde começar uma pesquisa em artes? De onde partir? A resposta de trabalho, enunciada já no início do texto, é como uma primeira pedra no caminho de pedras pelo qual a pessoa leitora atravessará o rio: há de se começar pelo meio. “Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio desta ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (LANCRI, 2002, p. 18). Com essa perspectiva, o autor defenderá o entendimento do início da pesquisa como um estado – mais que como uma posição, um ponto –, estado de trânsito entre polos, estado pesquisa que busca pesquisa em meio a si mesma.

Para além de entender o princípio de uma pesquisa acadêmica em artes como um estado intersticial do desenvolvimento de uma prática artística, o texto defenderá uma série de posições medianas como procedimentos a assumir ao longo do processo de pesquisa, quando já iniciado. No transcorrer de sua investigação, o pesquisador estaria, segundo Lancri, “entre o conceitual e o sensível”, “entre teoria e prática”, “entre razão e sonho” (LANCRI, 2002, p. 19). Pesquisador iria – vai - viria - vem – entre si mesmo e outros, entre o registro plástico e o registro visual, entre as funções de artesão e sábio (p. 27) – aqui, ele cita Lévi-Strauss. Lancri também se refere ao pintor Pierre Soulages, que afirmava que o que ele fazia, ao pintar um quadro, ensinava-o sobre o que estaria buscando, de modo que o processo criativo permitia-o descobrir não uma resposta, mas uma pergunta. Nesse sentido, o texto dialoga com a ideia de uma pesquisa que descarta, de antemão, o projeto, para que seja vivida então como trajeto – uma pesquisa que abre mão de

estabelecer objetivos específicos a priori ao encarnar sua natureza processual como natureza e força dos procedimentos que assumirá.

Apesar de ser possível localizar semelhanças e estabelecer diálogos das proposições do texto de Lancri com as minhas pretensões para com este registro escrito do processo de pesquisa e formação que é o doutorado – conforme enunciei anteriormente –, anotando operações de pensamento essa prática produz como resíduo, existem também entre esses dois textos dessemelhanças que fazem com que as práticas provocadas por eles tendam a resultar em matérias distintas. Dado que o autor apresenta a investigação como um movimento entre polos, podemos inferir que está tratando de unidades só podem existir dada uma lógica dual: de um lado, uma e, do outro lado, a outra. Opostas. Estão lá, dicotomizadas: a razão e a sensibilidade; o fazer artístico e o fazer acadêmico; a teoria e a prática – todos eles, segundo Lancri, vinculados por essa corda fina sobre a qual o pesquisador se equilibra e que atravessa de um lado a outro, de um lado a outro, de uma lado a outro.

Contudo, o fazer-pensar que ora pretendemos – o texto e eu – quer requisitar ao olhar da pessoa leitora que, ao propor-se vivenciar a leitura, não a compreenda como um polo, uma ponta, um extremo de uma prática, mas sim como uma célula de composição complexa em que as práticas e as matérias se contaminam, se interpenetram, estão fluindo uma através da outra – inclusive na aparência cristalizada destas linhas. Em determinado momento e lugar – situados –, estabelecidos pelas contingências que a vida em sociedade nos apresentar – no caso desta “tese”, um determinado prazo para finalizá-la – a emergência possível será isso que ela é, e eu a apresentarei a vocês, pessoas leitoras e convivas, numa imagem mais ou menos fixa de um processo que foi e segue sendo. O que orienta a prática de pesquisa que essa “tese” é, portanto, é uma ética da composição.

O que é fazer ou agir, e o que é pensar? Pensar não será, também, uma ação? Quando lemos um texto, estamos pensando ou agindo? E quando escrevemos? A partir da perspectiva que aqui adoto, todas as formas de conhecimento envolvem aspectos de fazer ou agir e de pensar, refletir. É por isso que as chamo práticas, buscando evidenciar ao leitor essa indissociabilidade. Certamente fomos educados a operar a distinção entre os dois âmbitos ao longo de alguns séculos de filosofias e de leituras de filosofia, transmitidas em sua redução por práticas escolares e pela transmissão verbal de saberes desencarnados, algo que a cultura ocidental, logocêntrica e epistemicamente fundamentalista, disseminou e consolidou.

Na medida em que, como frutos amadurecidos do aparato escolar fundado no verbo – e na autoridade do ato enunciador – padecemos histórica e culturalmente de uma dificuldade imensa de reconhecer formas não linguísticas de conhecimento, vimos recortando para a pesquisa acadêmica em artes um pequeno pedaço daquilo que o fazer-pensar em arte é. Operamos esse recorte com as ferramentas de outros campos do conhecimento e, com isso, esse pedaço de arte tende a chegar à universidade com uma forma (emprestada) que pode se encaixar mais facilmente – ainda que não sem fricções. Contudo, muito de tudo aquilo que é próprio do fazer-pensar arte e daquilo que se manifesta de modo particular por meio dele tende a não ser compreendido quando utilizamos essas lentes – lentes que não podem dançar com o movimento-sensação que isso é.

Apesar da consciência dessa apropriação ou integração desnaturante, ao invés de assumir uma posição radical, ligada às imagens tradicionais de revolução, e abandonar a universidade – ao invés de simplesmente abandonar esse “lugar errado” e ir construir uma vida distante das



instituições – nós resistimos, nos infiltramos, nos instalamos, atravessamos e somos atravessados por constantes linhas de fuga, pegando o fazer-pensar em artes com nossas mãos quentes e moldando-o para que, ainda quente, se faça caber na universidade. Porém, quando essa massa integrada parece perfeitamente aceitável, cabível, é a partir de dentro que ela passa a expandir-se e remodelar-se – lentamente, e em processo. O conhecimento em arte e a universidade, nessa perspectiva, podem dançar juntos uma dança de remodelação, não apenas se retro influenciando, mas dando à luz uma coisa terceira - e quarta, e quinta. Dança e composição entre elementos que, sob uma perspectiva convencional, são tomados como pontos opostos de uma díade, entre os quais uma difícil corda estende-se.

\*

Pesquisadores de variadas origens, vivendo em diferentes países e, conseqüentemente, encarando distintas situações institucionais, vêm recorrendo a diferentes nomes para dar a ver práticas como essa que estou narrando. Os nomes, às vezes ouvimos dizer, talvez tendam a capturar e encerrar questões. Porém, quando se atua institucionalmente na construção da dança-escultura-novos-saber-universidade, nomear pode ser uma prática indispensável para não findar. Nomear como uma tática de sustentabilidade da relação arte-universidade. Manutenção da possibilidade.

Uma das práticas nomeadas cujos movimentos pude incorporar ao longo desse processo de pesquisa é a chamada pesquisa-criação – *research-creation*, em seu idioma prioritário de circulação. A pesquisadora-artista cujos textos me viabilizaram o contato com essa prática é Erin Manning, professora na Universidade de Concordia no Canadá, artista visual e do corpo, praticante da arte marcial japonesa moderna *Aikido* e filósofa. Pesquisa-criação é o termo que o laboratório de pesquisa e criação *SenseLab*, orientado por Manning e pelo filósofo Brian Massumi e sediado em Montreal, no Canadá, assumiu para nomear as suas atividades. O laboratório edita um periódico on-line multimídia chamado *Inflexions: A journal for research-creation*, em que muitas das práticas desenvolvidas pelos pesquisadores são descritas e dadas a ver. Pesquisa-criação é, também, o modo que os pesquisadores-criadores do Canadá fundaram para intitular a sua prática frente às agências de fomento à pesquisa de seu país, quando conquistaram a oportunidade de institucionalizar essa forma de pesquisa como oficialmente acadêmica. Nomear para ocupar.

Criar formas outras de conhecimento, recebendo e aceitando o não linguístico; praticar o pensamento, sem medo da filosofia que roça a sala de ensaios; criar pesquisa(-criação) conforme cria(-pesquisa), sem metodologias dadas previamente, sem temer que a arte seja (também) um caminho ou um modo de estar; habitar a transversalidade, morada que desliza no coração da experiência, da prática; viver o processo, curtir o processo, sentir prazer no processo de instalar-se no rigor da especulação; desconfiar da razão e do juízo, dando um voto de confiança para o que está além deles, a razão como um processo enraizado na experiência e não um clichê para moldá-la e jogar fora as rebarbas; desviar-se de modos prévios de existência e mapear conjunções em formação, operando por técnicas ou procedimentos, não por métodos; propor o valor como tal e fazê-lo emergir de sua prática, vivendo a vida que emerge dela não como algo de valor, mas como um valor em si mesma: fundamentos que a pesquisa-criação (MANNING, 2016) que, como poderemos observar mais apropriadamente em breve, ela compartilha com a arte da performance.

Os propositores da pesquisa-criação e as referências com que eles corpam, como Deleuze e Guattari, também propõem que o pensar-fazer comece ali, no meio. “Qualquer entrada é boa,

desde que as saídas sejam múltiplas”, eles dirão (1997). Com saídas múltiplas configuramos um meio que não é entre polos opostos, não é o ponto médio num segmento de reta. Como chegar à pesquisa, como começar? Produzindo encontros, abrindo, ampliando as saídas. Multiplicando entradas e deslizos no rizoma composto por linhas de vida-em-pesquisa que se entremeiam a partir dos encontros que o pesquisador-criador dispara. E a “tese”, nessa ambiência, será uma dobra do movimento de estar-em-pesquisa.

O meio como ponto zero: para Lancri, assim como para Levi-Strauss, todo começo tem um fim - só pode ser reconhecido como um começo se já findou de começar. O meio como **posso** zero: um posso breve na trajetória da vida-extra-pesquisa para estar-em-pesquisa, ampliar linhas de vida e potência e, depois do inevitável posso final – que marca o final de um recorte de tempo marcado no relógio institucional – decolar, impulsionado por esse novo meio, continuando as aventuras.

## ESCRITA, AFETO

O texto que segue esteve perdido por interstícios do meu corpo, meio já-feito, meio por acabar - entre “preso há tempos” (cutucando vísceras desde tempos imemoriais) e “ainda em gestação” (cutucando vísceras). Começou a compor-se como forças que se cruzam enquanto eu ziguezagueava entre aulas do doutorado e fazeres em arte da performance. Quando eu buscava fazer com que os dois lados se olhassem frente a frente, essa *confrontação inadequada* (CLOUGH e HALLEY, 2007, p. 28<sup>23</sup>) produzia um excesso, e desse excesso fizeram-se os primórdios incômodos que, em movimento, consolidariam o texto. Contudo, esteve sempre evidente para mim que eu não podia escrevê-lo – isto é, encarar a prática de torná-lo corpo em palavras – sem dar a mão a uma companhia resistente, pois havia ainda, naquela semente, excessos que por todos os lados buscavam invadi-la, dificultando com que assumisse a sua forma-própria. Rodei por entre muitas companhias, procurei em livros e lugares e performances e cursos e vídeos e exposições e conversas com pessoas, animais, vegetais e paisagens o instrumento que poderia fazer nascer o texto na luz dos seres que falam. Isso começou a acontecer, e aconteceu, em conversa com a Pedra – curiosa conversa, pois, enquanto duraram nossos encontros corpos-no-espaço, eu estivera tímida e sem coragem de chamá-la para um café. Isso resolveu-se no encontro corpos-em-letras, pela mediação de papel ou tela, em que a conversa foi tomando corpo de grama rasteira, ervas daninhas e outros verdes pequenos que se espalham rapidamente.

Do que segue, a cada linha de texto, referencio esse diálogo<sup>24</sup>. É importante, porém, lembrar às pessoas leitoras de que o registro é feito por mim, e que, como vocês já sabem, minhas memórias sobre as palavras de Pedra podem estar contaminadas por devaneios meus.

23 Confrontação inadequada (*inadequate confrontation*) é um termo que eclode em Moten e Harney, citado por Clough e por ela descrito como uma ação necessária para fugir do modo como as disciplinas tradicionais operam o pensamento. Tais disciplinas teriam limites precisamente definidos, com a clareza suficiente para que possam julgar tudo aquilo que está fora delas como inadequado ou, como Moten e Harney desenvolverão, não-profissional. Para os autores, ser o que tais disciplinas qualificam como não-profissional no contexto universitário e, com isso, frequentar o lugar/função que os autores chamaram de subcomuns, seria o único modo possível de relacionar-se efetivamente com a universidade contemporânea, uma atuação baseada no saque e desapropriação do conhecimento institucional por parte dos subcomuns. Dado que o modo-profissional seria um modelo que conjuga falso ceticismo com relação à universidade à uma submissão que mimetiza resistência aos seus princípios, ele configuraria, ainda segundo Moten e Harney, a negligência que fundamenta a atuação desse docente, conhecido nos círculos institucionais como “docente crítico”.

24 As referências são CASPÃO, 2007; 2014 e 2017.

\*

Vivo agora muito perto do rio, muito perto da costa. As janelas do apartamento estão voltadas para lá, janelas pelas quais todas as manhãs posso ver o sol nascer. A princípio, é um ambiente exatamente como aqueles que tenho como ideais para a produção de teoria, para o trabalho intelectual que resultará em materialização de teoria: tenho mais silêncio que nas outras zonas da cidade; tenho a paisagem a acolher o meu olhar quando ele precisa destacar-se da tela para sustentar uma questão ou outra; tenho luz natural o suficiente para banhar as páginas brancas em que leio e, com frequência, também escrevo. Porém, todos os dias há uma altura em que essa luz ultrapassa o limite da suficiência, e a luminosidade torna-se mesmo torturante. O sol que se levanta mais e mais invade os cômodos, rude e incontornável, brilhando tanto que mesmo de olhos fechados sou incapaz de pensar, ou de pensar por mim. Nesse momento, não me resta alternativa a não ser ir pensar lá fora.

Tendo fugido de casa para escapar à crueldade da luz, encontrei Pedra no café que se avizinha ao prédio. Em meio à nossa conversa, relatei a ela o meu problema lumínico-intelectual e ela então reparou: e quem, lendo uma tese, diria disso? Quem – ao ler a tese – seria capaz de dizer que a autora precisou, diariamente, ao longo de meses e meses, repetir o ritual de deixar morrer ou abandonar inconcluso um pensamento ou outros para mudar o ambiente em que a escrita acontece?

A fala de Pedra lembrou-me algo que eu havia lido, uma pesquisadora-artista – residente no Canadá e, com isso, possivelmente sem problemas com excessos de luzes solares nos cômodos – que dizia que, no processo de escrita de seu livro mais recente, fazia questão de começar o trabalho antes de chegar ao seu gabinete na universidade, metodicamente escrevendo todos os dias dentro do metrô, entre a sua casa e o campus, trajeto em que precisava trocar de trem três vezes. Depois, já em sua sala – afirmava a pesquisadora-artista – ela retrabalhava o texto, tentando manter a textura que aquele fazer-pensar em trânsito imprimira na composição – ou melhor, a textura que era o próprio pensar-fazer assumindo forma escrita e vindo à luz na composição, já que o pensamento não preexiste à forma-mesma, que ele é (MANNING, *on-line*). Pedra continuava a falar enquanto eu rememorava em detalhes essa entrevista, e quando voltei a mim meu café já estava morno. Terminei o café de um só gole, certa de que a forma viva do espaço-tempo entre a luz que pelas janelas de meu apartamento se sobrava, bem como os meus segundos refúgios, não poderiam seguir ignorados pela minha prática de escrita: era preciso *tomar posição*, e essa pareceu a posição mais justa a assumir a partir do meu papel de pesquisadora-professora-artista, tendo em conta a minha função de artista da performance. Digo a mim, mas também a Pedra: se me empenho em colocar o corpo – e os corpos-ambiente que o circundam em uma performance – em situação hierarquicamente indistinta, é minha tarefa fazê-lo também naquilo que se pretende uma tese-com-a-performance. Pedra, cujo café havia chegado à mesa há pouco, concordou. Eu não me lembro exatamente quais foram as suas palavras, já que eu dividia a atenção que dava à sua fala com os meus pensamentos sobre meus ambientes de trabalho e como eles compareciam naquilo que eu já havia escrito. Vou tentar então dizer tão fielmente quanto possível o que ela disse depois, com a boca meio cheia. Na verdade, já não sei dizer se quem o disse foi ela, ou fui eu.

**Ela disse:** o processo de escrita não é valorizado o bastante pela crítica, quando ela aborda o trabalho intelectual. Isso soa um tanto paradoxal, porque é claro que no sistema universitário, como ele opera agora, o produto escrito de uma investigação é muito valorizado – os livros, as publicações, os inúmeros periódicos acadêmicos que vocês têm criado lá no Brasil, enfim, os números todos

que esses processos produzem. Quero dizer: esse produto escrito é valorizado quando entra em determinado sistema, assume determinados formatos que o encaixam na categoria “produção”. E é evidente que, na universidade, esse produto escrito tem mais valor que reflexões que se compartilham por outros meios, como uma fala ou conversa, um vídeo, uma performance, um diário de desenhos, um blog, enfim, conhecimentos manifestos por outras formas ou veículos. Porém, ainda que se valorize o registrado em palavras e que todos estejam prontos para assumir que escrever demanda tempo, não é usual refletir-se sobre como esse tempo passa ou é passado – o processo, de fato. Como você já percebeu, esse modo está ali, ele está impresso no texto, ainda que o autor não o assuma. Ele está de alguma forma. De alguma forma ele está. Tenho uma amiga que disse que, deixa eu lembrar... Ah, sim: “escrever é um ato comprometido”, que “está profundamente enraizado nos contextos, políticas e corpos (CASPÃO, 2014)<sup>25</sup>”. Assim é essa sua tese, assim são poemas e romances e matérias de jornais. Assim são seus programas performativos. Eles nunca são produtos de uma ação privada, ainda que sejam desenvolvidos no quadro de privatização do processo de escrita a que nós nos acostumamos. Por tão íntimos que sejam, terão sempre outros e outros incidindo sobre esse âmbito de intimidade – humanos, não-humanos, mais-que-humanos...

**Eu disse:** Me interessa isso que você está dizendo porque, se eu entendo bem – e às vezes eu só sei falar as coisas de uma forma acadêmica, não consigo me desvencilhar disso – é, você está falando do que é performativo nos afetos que atravessam o pesquisador no processo da escrita, sobre aquilo que os afetos perfazem na escrita, formando-a. E, bem, já que é pra ser uma tese sobre arte da performance, essas coisas estão implicadas não apenas (*fiz o gesto de aspas com a mão quando disse “apenas”*) em um nível subterrâneo, difícil de localizar, mas estão espalhadas pela superfície mesmo, compondo com a própria definição do campo.

**Ela disse:** Sim, é claro! E a teoria feminista ou mesmo parte da filosofia da linguagem, campo em que a ideia de performatividade nasceu, reconhecem essa questão na composição das suas teorias. Mas, eu vou ao banco agora, tá? Tenha um bom dia.

Fiquei à mesa do café ainda por algum tempo. As informações eram muitas, e sua intensidade me vibrava toda. Parecia tudo muito relevante para o todo da minha pesquisa, para o modo como eu encararia dali em diante a prática de escrita que eu estava vivenciando, enfim, para o meu processo de formação como pesquisadora. Eu desejava anotar o que conversáramos, mas estava excitada demais para conseguir interromper o fluxo de sensações e canalizar minha atenção na recomposição disso em linguagem, segurando uma caneta. Optei por passar algum tempo mais vivenciando a descoberta em sua qualidade de sensação. Assim, fui deixando que aquilo encontrasse seus espaços e se decantasse em mim e, quando retomei algum controle sobre minha capacidade atencional, levantei-me para seguir o meu caminho.

Quando saio em busca de um lugar para trabalhar livre do excesso de sol, geralmente vou ao prédio cor-de-rosa da biblioteca municipal. Ao sair de casa, viro à direita, passo pelo café e,

25 Caspão está citando PROBYN, 2010, p. 73.

após 20 minutos de caminhada, chego à biblioteca. Costumava usar esses 20 minutos para me concentrar, conjugando o exercício físico com a gestão da minha atenção, como faço quando estou prestes a entrar em cena e como faço durante as performances que não demandam interação direta. Apesar de raramente precisar consultar o acervo da biblioteca cor-de-rosa, já que carrego no *HD* as minhas referências em formato digital, a biblioteca me oferece um ambiente confortável e favorável ao estudo e à escrita: cadeiras e mesas especificamente moldadas para o trabalho intelectual; silêncio, e um funcionário para zelar por ele; conforto térmico, as salas sempre com a mesma temperatura amena. Mas desta vez, logo após minha disruptiva conversa com Pedra, ir para lá me pareceu um contrassenso. Não seria esse um ambiente que se fez para abrigar um determinado tipo de reflexão, um determinado conhecimento, uma natureza de saber diversa daquela de que falávamos há pouco? A forma-biblioteca, além de evidentemente uma forma moldada pela forma-livro tradicional, também não estaria condicionada pela forma-ciência? Está bem, você vai dizer que eu estava exagerando no devaneio, e é verdade que eu precisava e preciso muito do silêncio da forma-biblioteca convencional para trabalhar – o silêncio, aliás, é geralmente o que mais me interessa nas bibliotecas, já que tem sido muito difícil encontrar refúgio quando precisamos parar a incessante invasão de informação sonora que nos toma diariamente<sup>26</sup>. Embora tivesse uma consciência parcial de que podia estar exagerando um pouco, minha opção naquele dia foi buscar uma outra forma de trabalhar, um outro local. Levantei-me, saí do café e parei em frente à porta, de costas para ela, encarando o horizonte. Virei então não à direita, mas à esquerda, e segui por um caminho que conhecia pouco, por ter passado por ali apenas algumas vezes, de ônibus. Que natureza de texto poderia emergir a partir dessa nova escolha? Obrar na matéria-escrita um modo outro de fazer-pensar a arte da performance e a pesquisa em/com e a educação aí implicada. Eis a tarefa com a qual devo caminhar.

Logo nos primeiros passos, lembrei-me de que, quando estava na graduação, tive um professor que dizia que nós, atores em formação, deveríamos saber melhor do que estudantes de quaisquer outros cursos que a postura que mantínhamos enquanto assistíamos às aulas fazia toda a diferença na apreensão que teríamos dela – isso porque, segundo ele, seríamos **especialistas em questões psicofísicas**. Com isso, a partir de então, tendo entendido que era isso que o professor esperava de nós, passamos a sentar-nos muito eretos e a ordenar nossos corpos no espaço de modo que entendíamos expressar disponibilidade. Em determinado semestre do segundo ano isso nos durava longas 8 horas diárias sentados ao chão, já que havia aulas com esse professor pela manhã e à tarde, em um espaço próprio para aulas de prática corporal. Então, nessa mesma época, houve uma ocasião em que, torturada pela dor da posição em que se obrigava a permanecer (para demonstrar a todos que era uma excelente estudante), já há muito sem prestar atenção ao que acontecia na sala para além de si mesma, uma de minhas colegas começou a chorar. Enfim, é provável que houvesse um infinito de questões disparando esse choro, mas certamente a postura era uma delas. Inclusive, não me lembro exatamente quem foi, mas acho que ela estava próxima de mim. Acho que ela disse, naquele momento, que não sabia por que estava chorando, mas apenas sentia uma grande coisa no peito – algo como uma angústia. Saímos da sala, e levamos anos para compreender a lição psicofísica que nossos corpos buscavam nos ensinar, a forma-escola conflitando com a forma-teatro ou a forma-treinamento, que em nossos corpos era predominante. Aquelas muitas (excelentes) aulas que tivéramos na perspectiva da Educação Somática ainda estavam se assentando na nossa compreensão – prática – do corpo que existe fora do palco, ou do ensaio.

---

26 Qual seria o lugar do barulho, do som e do ruído nesta “tese”?

Tendo essa lembrança em mente, talvez caiba perguntar: como está meu corpo agora, enquanto escrevo? Quais os pontos de tensão eu ativo, sem deliberá-lo? Como a conformação escapa para esta tese? E que corpo essa escrita informa à pessoa leitora? Será que, em algum momento inesperado, começaremos a rir, ou a chorar – sem que eu tenha intencionado comicidade ou redigido algo com o propósito de causar tristeza? Que lugar terão entre as ideias que aqui circulam esse riso, ou essas lágrimas? Que risos e que lágrimas terão lugar nessas ideias que aqui circulam<sup>27</sup>?

## ESCREVER, MUTUALIZAR

**Laga** pousou entre a tela do computador e o rosto que era meu. Eu escrevia há minutos apenas, mas eles pareciam eras. Tentava e não parava de tentar – insistia em - encontrar a voz com que eu pudesse apresentar todos aqueles que me acompanhavam nessa prática – os companheiros com quem eu *estudava junto*, dentre os quais haviam aqueles que exerciam funções as mais diversas: para alguns eu olhei, e do que vi inspirei fundo e expirei aqui. Outros, passaram ao meu lado, deram-me a mão por algum tempo e logo saíram caminhando. Uns terceiros se fizeram presença forte, a ponto de eu precisar trazer pedaços deles mesmos para cá dentro. Talvez a natureza desses três primeiros seja bem familiar aos leitores de teses. Porém, existem outros modos de companhia, que talvez só despertem quando as práticas põem suas asas nas “teses”. Foi sobre eles que **Laga** veio me pensar-sentir. Após fazer-se ver, ela dissolveu-se por sobre as minhas mãos e incorporou-se em cada uma das teclas deste teclado que eu já não pressiono, dado que quem escreve somos nós. Minha companheira para brincar de fazer-pensar (brincar, fazer, pensar) me induz a emulá-la para que um dia possamos superar-nos, e é assim que nos fazemos uma única voz, uma terceira: não há apropriação, pois não há propriedade. Há a dádiva, na coluna vertebral do encontro. Devir amoroso em meio à esfera da produção intelectual. Com **Laga**, assistindo aos sinais da necessária abertura ao mútuo, escrevemos o que segue:

**Dissemos:** O mútuo é um estado de produção a partir de uma referência vivida em carne, que não advém necessariamente da observação do estado da questão ou de um partir em busca, mas de um encontro que se faz acontecimento, quiçá por acidente. Mutualizo com autores, com formas ou gêneros textuais, o que compõe por junção e cópula, e não por organização. Mutualizo também com textos, com peças específicas, quando um escrito - à primeira vista não relacionado ao tema ou à pesquisa - se impõe e me conduz à prática experimental de um sobrevôo meio sério com ideias. Mutualizar, abraçar atualizando o devir-*a-quiloutro* no caminho da produção de reflexão teórica, abraço *formaconteúdo* consistente na tarefa de afastar da escrita os sujeitos, enquanto aproxima dela o que é próprio dos indivíduos, suas carnes. Mutualizar é \_\_\_\_\_ em coletivo.

Assim como Maria Gabriela Llansol, a escritora portuguesa, foi tomada num mútuo por um certo Fernando Pessoa, que em seus encontros assumiu a figura operatória de Assopê, aqui

27 O que acontece quando as ecologias implicadas pelas próprias operações da pesquisa escrita – suas qualidades sociais, espaciais, coreográficas, arquitetônicas e afetivas são reconhecidas como relevantes para a constituição e transmissão dos conteúdos de pesquisa que eles supostamente representam? Desde o close-up ao olhar, da carícia à pincelada acidental - como Jane Rendell descreveu outras posições possíveis implícitas na escrita crítica – poderiam as posições usuais da pesquisa acadêmica e a pesquisa “de redação” ser desafiadas, remanejadas de seus lugares habituais como formas de conhecimento com um ponto de vista estático, tendendo aqui-agora rígidos? (CASPAO, 2016, p. 16).

em mim ela, a autora, figura-se **Laga**, ao chegar, não-buscada, não-recorrida, intrusa - ainda que desejada. Assim é também com **Gonçalo**, e, em diferente registro do sensível, com **Pedra** e outros companheiros que aparecerão ao longo da escrita. Augusto Joaquim, escrevendo sobre a obra de sua parceira Llansol, nos disse que o mútuo é aquele encontro que sustenta o mundo, porque um encontro de amor que, identificado pela autora como a verdadeira recorrência do eterno retorno – o que retornaria, então, seria o mútuo, e não o mesmo –, configura-se como “o lugar catastrófico de toda a metamorfose humana”. (JOAQUIM, 2005, p. 239). Metamorfose como obra do amor.

Performance como metamorfose, catástrofe e processo, “tese”. Performar sempre como mutualizar - com coisas, pessoas, animais. Ainda segundo o filósofo e companheiro amado de Llansol, cada ocorrência de mutualização teria uma configuração textual própria, “porque o mundo é uma configuração, ou seja, é uma forma ou Gestalt que significa e é simultaneamente, uma figuração de conjunto, ou um cenário de figuras” (p. 239-240). O mundo segue em produção, plasmando instantes de fulgor. O encontro que produz “tese” (e a performance, e a pesquisadora) numa catástrofe, ao contrário do que se espera no contexto da metodologia científica tradicional - irreprodutível, irrepitível, irrastrável, imensurável.

Aceitar abrir-me ao mútuo como um procedimento de pesquisa. Não como uma necessidade de produzir novos métodos para a pesquisa – o que poderia não passar de uma concessão ao novidatismo característico dos tempos vigentes – nem como pretensão de produção de formas novas de conhecimento pela novidade das formas, em si. Mas identificar – pensar-sentir, e fazer-pensar – a partir da minha experiência como artista e investigadora inscrita no contexto universitário, que existem conhecimentos no campo da arte que não são contemplados pela forma-universidade corrente; que existem conhecimentos no campo da investigação universitária que, dado o condicionamento formal, dialogam apenas parcialmente com práticas artísticas, na pele dos quais vislumbro um gérmen de forma-outra que poderia atualizar possíveis desse encontro; e, especialmente, que a partir do presente há um mundo emergente, de humanos e animais e pedras e objetos com os quais nos relacionamos por justaposição, sobreposição ou devir, mundo do qual as formas que chamamos artísticas e universitárias são ou podem ser parte, e que ambos – mundo, formas – estão grávidos de um futuro-por- vir frente ao qual penso-sinto que seja improvável que as ferramentas metodológicas e epistêmicas já disponíveis operem com justeza – ao menos nos campos que assumem suas relações com a matéria sensível, com o ritmo, com o que emerge. “Destes encontros, cada participante sai modificado, e vê modificado o seu mal de amor, que é o nome do incomfortável que há no seu próprio pensamento” (JOAQUIM, 2005, p. 240). Abraçar o desconforto e a sintaxe amorosa para produzir uma “tese”, não a partir da perspectiva da subjetividade, mas de não ser um sujeito para ser mais e menos que um – a fala singular que emana do encontro e que escorre para a teoria, o mútuo-mesmo. Um trabalho de poeta e de ladrão, conforme Augusto. Um trabalho de artista da performance (deglutidor amante) – segundo Thaise. Lembro-me então do que **Pedra** já havia dito: “o ‘autor’ é uma coligação provisória cuja lista de cúmplices permanecerá sempre num estado elástico” (CASPÃO, 2014). Encontro **Laga**. Encontro **Gonçalo**. Encontro **Pedra**. Encontro a **Sutilizadora de corpos**. Encontro uma ideia num texto de Schechner, encontro amigos artistas e suas práticas. Encontro tantos outros que cito, re-cito, parafraseio, assalto, combino, incorporo e vivo, agrego, junto e juntados fazemos caber. “Como cada um de nós já era vários, já era muita gente” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 11). São muitas vozes e elas se aparecem como múltiplas, não como vinculadas e um sujeito autor enunciador, mas como procedimentos de investigação do existir em texto, que é

sempre existir em coletivo, que é forçar sobre o papel o coletivo de forças a cruzar-se na experiência do escrever, no experimentar texto, no praticar teoria. Escrever como performance.

Não existirá método – ou procedimento – para acessar o mútuo. Talvez, algumas pistas possam colaborar para que nos aproximemos dessa possibilidade: a errância; o vaguear por aí; o cartografar, talvez. A atenção que flutua; o encontro apaixonado com o texto do(s) outro(s). O que caracteriza o perfil do corpo que mutualiza é um tipo de sensibilidade – parafraseando Suely Rolnik, que apresenta esse como o perfil do cartógrafo (ROLNIK, 1989, p. 67) – do qual logo diferiremos. Existe a atenção<sup>28</sup> não-focada como possível via de entrada num estado propício às ações anteriores. Existe a idiorritmia. Todas as pistas, não-procedimentos, rituais – agires, disposições. Agires para/de vivos no meio do vivo, artistas que pesquisam, pesquisadores que criam, professores-pesquisadores-criadores.

## ESTUDAR, CARNE: PERFORMANCE

No curso de Estudos da Performance que eu fizera com seu grupo de pesquisa, Pedra e seus companheiros me haviam apresentado a Fred Morten e Stefano Harney, uma dupla de pensadores que me despertara curiosidade, pela impressão de conseguirem manejar em níveis macro e micro de crítica social e prática afetiva. Um dia, Petra e eu pegamos o barco e atravessamos o rio para estudar juntas em praias mais tranquilas que as da cidade. Enquanto ela lia um texto de muitas páginas soltas, segurando-as com os pés descalços para que não fossem levadas pelo vento, e repetia baixinho e de olhos fechados uma frase que – se eu ouvi bem – dizia “o sentido operatório da crítica” (CASPÃO, 2017, p. 6), eu lia um romance e aguardava com ansiedade mascarada a oportunidade de questioná-la sobre os dois autores e a ideia de estudo que eles vinham praticando. Não foi preciso, porém, que eu fizesse qualquer pergunta – nós estávamos juntas, estudávamos juntas, compartilhávamos o momento de estudo, ainda que, para aquele que de fora nos visse, cada uma de nós apegada a diferentes materiais impressos, o compartilhamento fosse de difícil visualização. Foi então que, sem que tivéssemos previsto de forma alguma, desabou do

---

28 *Fique atento  
ao ritmo,  
aos movimentos  
do peixe no anzol.  
Fique atento  
às falas  
das pessoas  
que só dizem o necessário.  
Fique atento  
aos sulcos  
de sal  
de sua face.  
Fique atento  
aos frutos tardios  
que pendem da memória.  
Fique atento  
às raízes  
que se trançam  
em seu coração.  
Fique atento.  
A atenção  
é a sua forma natural  
de oração*  
Oração Natural, de Donizete Galvão



céu uma chuva grossa e fria. Corremos pela areia, tropeçando entre objetos, pedaços de papéis molhados e algum lixo. Desejei que todas as minhas tardes de estudo fossem assim: imprevistas, imprevisíveis. Ao chegarmos ao quiosque onde nos protegeríamos do vento frio, ainda antes de nos sentarmos pudemos ouvir pela televisão a notícia de uma grande manifestação de trabalhadores que tomava conta de Brasília. Pedi ao garçom emprestada a sua caneta e escrevi, de um só fôlego, o texto que segue:

(Eu disse:) perpassando o edifício de um prédio público que pode a qualquer instante ser tomado pelas chamas que emanam de um povo em que vibra o desejo de novas práticas de comunidade, em qual frequência vibram as ondas que nos conectam uns aos outros nas curvas das fibras da carne quando habitamos a universidade? A universidade em chamas, forma-escolar como ruínas que reinam – e como voltar ao tempo do estudar como tempo suspensão temporária das diferenças socioculturais, que disparam vínculos entre olhares curiosos pela diferença (MASSCHELEIN, 2013)? E, então, na sala de aula da universidade brasileira contemporânea, nos corredores dessa universidade, lousas brancas, sucateamento institucionalizado, projeto histórico de detração – em que camada da vida podemos vislumbrar faísca daquela espécie de amor que nos fará seguir adiante com a tarefa de ensinar como aprender-com e para, ensinar-aprender junto e por? Se a universidade brasileira passou a abrir-se para a também habitar e ser habitada pela diferença, como consumir essa alegria para digeri-la junto à dor da exclusão permanente que ela necessariamente apresenta em sua face? A dor, entenda, não se deseja espantá-la, mas degluti-la, digeri-la e, com a inteligência própria dos intestinos, nutrir-se dela. Juntos. Esta pequena abertura, entretanto, não tem sido uma história da nutrição, mas sim de uma digestão lenta e permanente. Estamos, muitos – as gentes dos interstícios de minorias majoritárias, administrando sobre nossas cabeças o peso da exploração e do descaso. O que poderá meu corpo de professora-performer ousar para que, do peso depositado sobre cada ombro acadêmico, possamos fazer – a começar pelos minutos circunscritos no recorte-aula – um impulso de vento, um sopro além-muros? Estudar junto, como um grupo de verão apanhado pela chuva. Corremos para esconder-nos e nos divertimos muito, aceitamos e resistimos, somos presença imprópria e daí nos empunhamos. Não haverá o que fazer ali a não ser fazer de novo, outro, a partir: “os subcomuns não vêm para pagar os seus débitos, para reparar o que está quebrado, para consertar o que está desfeito” (MOTEN e HARNEY, 2013, p. 6). Subcomuns: ainda abaixo dos comuns, comuns de baixo. A que vem o indesejado quando o afirmam desejado? Na nossa universidade, o regozijo com os méritos ofertados pelas formas do desprezo que a política institucional traveste de boas intenções está a um pequeno passo – e reveste-se de branco. Não é a batuta do desejo que nos rege no rumo desses méritos, mas a da inércia – à ela resistiremos, habitando as consistências que o estar-junto promove, tremelicando solidez – assim comporemos os subcomuns destas bandas (e pelas bandas desta “tese”), ambiente em que a prática extensionista pode dar a entender já acolher subcomuns, mas que revela a persistente exclusão daqueles que enuncia incluir.

É a estudar nesse pouso que podemos encontrar a arte da performance, uma arte da performance como força que resiste a formar-se, mas que abusa de formar-se e desfazer-se. Ela resiste, em sua constante negação da identidade, apondo-se ao esfriamento da experiência do conhecer, à forma-feita que abafa a dor de quem veio e que vem, virá. A arte da performance como células universitárias em mutação inesperada, infiltradas pelo porvir a partir dos intervalos do código – ilegível, irremediável, recriando-se e repropondo a universidade a si mesma, em moto contínuo. Matéria e brilho de habitar aquela dor como habitar a medula deste tempo, desta duração, deste espaço e deste lugar – uma dor situada, no espectro oposto da negligência crítica acadêmica his-

toricamente consolidada, amém. O estudante não abraça as formas, não fagocita as formas, não regurgita formas, não espetaculariza sua adesão formal ou sua pretensa inovação conceitual, mas performa, em presença disparada pela dor que ele POSSUI (punhos). O estudante não abraça a linguagem, não fagocita a linguagem, não espetaculariza seu domínio da linguagem ou sua fuga dela-nela, mas performa, em presença disparada pela dor que ele POSSUI (peito), proposição que emana de um entremeio de sentidos aguçados, porém discretos, à qual não arriscaremos etiquetar, não agora (resistiremos) – inominável presença se produzindo enquanto inominabilidade (*idem*, p. 7). Quais as formas da resistência? Células em mutação inesperada – irrompem. Qual a forma da dor? Ela apenas é sabida sob a pele, onde é escrevvida diariamente junto aos bancos escolares. A forma-performance não formará os sobreviventes, a arte da performance não será tese, não será antítese, não será síntese. Habitaremos a performance como estudo, estudo-junto, performance como prática de estudo coletivo.

Mas não existe nome, não existe um nome, não há fórmula: isso é sempre o grito na floresta. Ainda assim, escrevimos todos os seus nomes, ao estudarmos juntos. Tal como os infinitos nomes de deus e do amor, todos os dias escrevimos essa prática abaixo da camada superficial de nossa pele, enquanto apoiamos nossas ferramentas em bancos escolares. Estudamos com a carne a carne de coletivo que somos. Performamos porque estudamos como prática, e este será sempre nosso fazer-vida em coletivo.

# ASSUMIR POSIÇÕES, ENUNCIAR

*metálogo: escrever está para performar assim como*

A função-estudante exerce muito fascínio sobre mim. Foi desejando ser uma estudante profissional – sem sabê-lo – que me formei como professora universitária, a partir de um vislumbre apenas parcialmente verdadeiro da função do docente universitário numa instituição federal de ensino superior (já que grande parte das atividades consistem em tarefas de gestão e organização prática, deixando por vezes a desejar em oportunidades de estudos).

O contato com a arte da performance a partir de 2008 possibilitou-me uma visão renovada sobre a prática de estudar<sup>29</sup>, me estimulando a jogar e criar com os textos de estudo, como se fossem peças soltas para brincar. Assim, aos poucos deixei de ter o pudor de jovem estudante que entende os textos de seus autores favoritos (ou preteridos) como verdades (ou mentiras) e passei a sentir que poderiam ser meio-bons ou meio-maus, ou meio-meia-boca, meio-mais-ou-menos. Poderiam, ainda, me atraírem muito, mas serem repletos de falhas, assim como serem tecnicamente perfeitos e não me atraírem nada. A dessacralização da teoria – e da autoria, que a acompanha – unida ao fazer-pensar a arte da performance como uma prática de jogo, me impulsionaram a criar para mim uma forma de estudar que se mostrou muito inventiva ao longo do tempo. Os metálogos – cuja existência me foi apresentada pelas queridas Ana e Fernanda em oficina-performance – são uma dessas formas.

Um metálogo, de acordo com Gregory Bateson – que forja a prática e cunha o termo – é uma conversação acerca de uma questão problemática, em que os participantes se envolvem na busca da resolução intelectual desse problema pelo uso de uma forma comunicacional significativa para esse empreendimento. Bateson redigiu grande parte de sua obra utilizando essa forma-conteúdo – especialmente metálogos em que ele, pai, conversa com sua filha - buscando que a forma escrita ilustrasse ou refletisse seu conteúdo. Como prefiro pensar, em sintonia com a filosofia da diferença, que a forma será uma dobra do conteúdo – e vice versa – escolherei dizer que os metálogos são formas de práticas de escrita que se assumem de-dobrar e, com isso, são escritas situadas no seu praticar. Por outro lado, endosso a percepção de Pistóia (2009) de que, pela via do metálogo, “Bateson não busca consenso ou conscientizar, mas provocar a emergência de múltiplas perspectivas, valorizando o contínuo interrogar-se” (PISTOIA, 2009, p. 178). O metálogo é, portanto, a proposição de uma obra dialógica que não pretende fechar sentidos ou conduzir à reconhecimento, mas ampliar a percepção em torno de algum tema, estando-com ele.

29 Também narro como relatei-me com disciplina e autodidatismo a partir da arte da performance no texto do capítulo *Campo de Experimentos*.

É tempo de metalogar com **Laga**:

**Ela disse:** É minha convicção que, se puder deslocar o centro nevrálgico do romance, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da narratividade e fazê-la deslizar para a textualidade / um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível. mas que nos pode dar a textualidade que a narratividade já não nos dá (e, a bem dizer, nunca nos deu)? a textualidade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar seu âmbito, levá-la até o vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo.

**Eu disse:** É minha convicção que, se puder deslocar o centro nevrálgico do teatro, descentrá-lo do humano consumidor de social e de poder, operar uma mutação da teatralidade e fazê-la deslizar para a performatividade / um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor, nos é possível. Mas que me pode dar a performatividade que a teatralidade já não me dá (seria injusto dizer que nunca deu)? a performatividade pode dar-nos acesso ao dom poético, de que o exemplo longínquo foi a prática mística. porque, hoje, o problema não é fundar a liberdade, mas alargar seu âmbito, levá-la até o vivo, fazer de nós vivos no meio do vivo

**Ela disse:** escrevo, para que o romance não morra. escrevo, para que continue, mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma, mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele, mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos, mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear.

**Eu disse:** performo, para que o teatro não morra. performo, para que continue, mesmo se, para tal, tenha de mudar de forma, mesmo que se chegue a duvidar se ainda é ele, mesmo que o faça atravessar territórios desconhecidos, mesmo que o leve a contemplar paisagens que lhe são tão difíceis de nomear.

**Ela disse:** o poema é sem tesão e pleno de desejo. Mas sem o desejo de se pôr em mim ou sequer de me fazer. pleno de desejo? sim, é o que mais deseja. encontrar o corpo que, enfim, o escreva nesta voz. o texto. [...] um poema que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu escrevente. pelo menos. esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação.

**E então eu disse:** o poema é sem tesão e pleno de desejo. Mas sem o desejo de se pôr em mim ou sequer de me fazer. pleno de desejo? sim, é o que mais deseja. encontrar o corpo que, enfim, o aja nesta presença. a performance. [...] o agir que procura um corpo sem-eu, e um eu que quer ser reconhecido como seu performer. pelo menos. esse o ente criado em torno do qual silenciosamente gira toda a criação.

**Ela disse:** se eu procurar abrir caminho a um texto que não **represente** (e por isso mesmo, antes de mais, diga), abrirei caminho a **um**, cuja fonte não seja nem a agressão, nem a impostura.

**Eu disse:** se eu procurar abrir caminho a uma performance que não **represente** (e por isso mesmo, antes de mais, perfaça), abrirei caminho a **um**, cuja fonte não seja nem a agressão, nem a impostura.

## A PALAVRA PERFORMANCE

**Gonçalo** me viu à frente do computador, coçando a cabeça. Veio dizendo que dar nome (às coisas) é um ofício de louco. Que qualquer cidade tem um nome louco, como o são todos os nomes, pois ele não é um número, e mesmo que fosse (TAVARES, 2008, p. 6)

**Eu disse: Gonçalo**, não sei se os nomes são amáveis ou odiáveis – ou, melhor dizendo, por que preciso tomar uma posição? Ah, sim, é porque escrevo “tese”. Se me deixo tomar pela loucura ao nomear, ou se assumo a loucura no nomear, não é justamente na ânsia classificatória onde eu vou cair – isto é, justamente no ato racional? Isto é uma Oroboros, que perigo. De qualquer modo, os nomes que aqui eu assuma para o que agora estamos chamando de arte da performance não terão grandes implicações sociais, culturais ou históricas – como o ato de nomear uma cidade. Posso jogar com isso, e abusar. Posso chamar performance de mil nomes, mil e tantos. Posso posicionar aqui, agora: performance art. E, ali: arte da performance. E, de repente, tudo o que eu disse que era, já é outro. Mas, “precisamos de uma língua para discordar” (DELIGNY, 2015, p. 97). Aliás: precisamos de uma língua para dar nomes que não permaneçam, nomes instáveis, para chamar e passar. Para poder falar de algo mas, numa próxima mutualização, em um próximo fazer-pensar, num próximo coletivo entre prática de reflexão e registro na forma escrita, que esse nome se volatilize sem que tenhamos sequer que desejá-lo, e que em seu lugar nasçam os nomes outros, os nomes da emergência.

Estórias de nomes me trazem à lembrança estórias várias que, em sua materialidade de lembrança-quase-invenção, me põem a pressionar estas teclas. A estória que conto agora vem de quando eu começava a fazer teatro, no final dos anos 90. Eu participava de uma montagem de “Morte e vida Severina”, a peça de João Cabral de Melo Neto. Foi essa a primeira montagem teatral de que eu participei fora do ambiente escolar, na Oficina Cultural Sérgio Buarque de Holanda, em São Carlos, São Paulo – um importante espaço de formação de artistas no interior daquele estado. Naquela ocasião, dois fatos chamavam minha atenção, dois fatos vinculados ao que estou contando aqui pra você: o primeiro deles era como o diretor sabia toda a peça de cor. Não importava qual a fala perdida pelos jovens atores ali, qual o verso esquecido pelo coro das carpideiras: ele sabia tudo e estava lá para “dar o ponto”, sem ler nada, ele sabia a peça toda. Parecia ainda mais encantadora aquela erudição pois se tratava de um senhor muito bondoso e amável, vestido sempre de forma humilde, que andava a pé pela cidade e morava no meu bairro, na periferia de São Carlos. Ele estava perto de mim, a erudição estava perto de mim e, de certo modo, ao meu alcance. Bem, essa é a primeira coisa, mas nem sei se vem bem ao caso. O segundo fato a narrar relaciona-se com os primeiros versos da peça, nos momentos em que Severino se apresenta à plateia: como há por ali muitos Severinos, e também muitas mães de Severinos chamadas Marias, a comunidade passa a chama-lo de Severino-filho-da-Maria-do-finado-Zacarias.

Durante um dos ensaios, uma amiga, que fazia parte do coro das carpideiras comigo, contou-me que conhecera uma família em que tanto o pai quanto seus três filhos chamavam-se Jorge, e o que mudava não era nem o segundo nome – como costuma ser em nossa comunidade – mas a forma como os sobrenomes se organizavam: por exemplo, haveria o Jorge Ribeiro Silva Paiva, o Jorge Paiva Ribeiro Silva, o Jorge Silva Paiva Ribeiro, e o Jorge que era só Paiva Ribeiro,

não tinha o Silva. Isso não me parecia fazer nenhum sentido, dado que subvertia exatamente a função mesma do ato de nomear, que no meu entendimento era faze-as ficarem chamáveis. Como a mãe e esposa de Jorges poderia pedir para um dos filhos, e não o outro, fazer algo? Uma mãe não pode chamar os filhos pelo sobrenome – era o que eu pensava. JRSB, JPRS, JSPB?

Nessa mesma época, eu começava a frequentar um grupo de teatro, que ocupava uma sala também na Oficina Cultural Oswald de Andrade, o chamado Núcleo Arame D’Arte. Esse coletivo era dado a uns trabalhos mais dramáticos, com um ar que eu julgava mais sério, costumava montar peças de Nelson Rodrigues. Essas dramaturgias me interessaram muito e, lendo algumas entrevistas do autor, deparei-me com uma explicação para o ato de nomear que foi como um arremate na questão dos quatro Jorges e dos numerosos Severinos.

**Eu disse:** Espera. Peraí, **Gonçalo.** Acho que não foi o Nelson Rodrigues que disse isso não... Nossa, acho que isso é coisa da Lygia Fagundes Telles. É que faz tanto sentido pensar nisso para o Nelson, que eu até me lembrei como se fosse ele! Bem, eu vou inventar um desfecho pra essa estória, já que sou eu mesma a fabular a “tese” toda).

Continuando: nessa entrevista inventada do Nelson Rodrigues, que pode ser também uma entrevista, inventada ou não, da Lygia Fagundes Telles, que o nome era um signo que banhava a personagem como um destino trágico. Imagem: a água que o sacerdote derrama sobre a testa do bebê, na pia batismal: seu nome, seu destino. O mesmo para o autor – com a diferença de que, quando escolhemos algo para figurar no recorte que é a obra-texto, tudo passa a ter ainda mais significado.

**Eu disse:** Lembrei, **Gonçalo!** Eu estava lendo a Ciranda de Pedra, o romance da Lygia Fagundes Telles e associei o nome da protagonista, Virgínia, à sua virgindade – que é algo relevante na trama. Passei um bom tempo fissurada nessa decodificação, pensando o que cada autor de novela queria significar ao escolher os nomes de suas personagens. Eu te falei, tenho essas tendências semióticas.

De nomes que marcam com um destino inescapável a nomes que precisam existir para que não desapareçam coisas: alguns meses antes de escrever essas linhas, eu estive em Cardiff, a capital do País de Gales, em um evento chamado *Experimentica* – o festival internacional de *Live Art* daquele país, que acontece uma vez ao ano. No ano em questão, o festival reunia trabalhos com o tema “A performatividade das palavras”. Durante o evento, eu assisti a uma performance<sup>30</sup> que apresentava uma reflexão metalinguística, propondo-se à construção de um léxico inglês-galês<sup>31</sup> de termos relativos à *Live Art*. A ação, realizada no hall do cinema de um espaço cultural, instalou um pequeno palco à frente de algumas mesas de café, às quais esperava-se que os espectadores assumissem seus lugares. Sobre o palco, uma mesa de escritório, com alguns livros, fichas e canetas sobre ela, assim como um projetor, que lançava à parede branca ao fundo da mesa a imagem do website do projeto<sup>32</sup>. À esquerda da mesa, um microfone sobre um pedestal. E à esquerda do microfone, por sua vez, um biombo de duas placas, coberto por um

30 Yr Ymarferiadur: What’s Welsh for Live Art?, de Heike Roms and Gareth Llŷr Evans.

31 A língua galesa, assim como a inglesa, é uma das línguas oficiais do País de Gales. É oferecida como segunda língua de serviço em grande parte dos serviços públicos do país, mas só é ensinada nas escolas que optam por fazê-lo. Em 2017, ano de redação desta “tese”, era falada por aproximadamente 790.000 pessoas no mundo, incluindo os habitantes do País de Gales e as comunidades galesas de outros países.

32 <https://ymarferiadur.net/> Arte da performance, em galês, se grafa *celf berfformans*.

tecido aveludado de cor verde escura, sobre o qual estavam afixadas diversas fichas do mesmo modelo daquelas dispostas sobre a mesa.

Todas as fichas pareciam trazer algo escrito nelas, mas era improvável que os espectadores, de seus postos, em suas mesas, pudessem ler o que ali se apresentava. O ambiente composto emanava alguma formalidade institucional ou corporativa – ou, ainda, demonstrava que os artistas pretendiam demonstrar uma tal formalidade, já que, ao fim e ao cabo, os espectadores sentavam-se ao longo de mesas de café, com seus copos de bebida, inclusive. Essa intenção foi reforçada quando entraram em cena<sup>33</sup> duas pessoas: um homem vestido com calça social cinza e camisa branca de mangas compridas, e uma mulher alta, com cabelos parcialmente grisalhos, com vestido cinza e sapatos fechados de salto médio.

Após assumirem suas posições frente ao microfone, ele segurando uma folha branca da qual parece ler o conteúdo, o homem enuncia, em inglês, o título e os objetivos daquilo que será apresentado: tratava-se de uma palestra performática, que demonstraria alguns dos resultados do esforço coletivo de confecção do referido dicionário. Ou seja, aquela era uma demonstração performática que compunha uma obra colaborativa e processual que havia acontecido ao longo do festival.

Conforme o homem apresentava essas informações em inglês, eventualmente ele distanciava-se do microfone, possibilitando que sua companheira assumisse o posto e dissesse as mesmas informações, porém no idioma galês<sup>34</sup> – isso foi o que supus, já que não entendo galês. Antes, porém, de apresentar-nos alguns dos termos coletados e traduzidos, a dupla apresentou algo que me soou como um texto de posicionamento, em que refletiam sobre o valor político daquele esforço que a obra propunha. Eles ressaltavam a importância de um projeto de dar ou criar nomes para um fazer artístico minoritário em uma língua também minoritária. Aqueles nomes permitiriam à língua seguir existindo, seguir evoluindo em consonância com os tempos e, com eles, a *Live Art* poderia existir “galesamente” no imaginário daqueles falantes. Simultaneamente, esse esforço marcaria um posicionamento dos artistas locais para a afirmação de seus próprios fazeres, pois, segundo o texto, o que se faz em Gales nem sempre se enquadra na terminologia adotada e disseminada pelos ingleses (especialmente os londrinos) para a arte da performance.

*Eu disse: Live Art*, não sei se já te contei, para os britânicos é uma denominação que engloba arte da performance, teatro, dança e formas diversas das quais participem o corpo e a ação. Esse termo, a depender de quem o emprega, pode ser amplo, abrangente – referindo-se, por exemplo, a qualquer natureza de espetáculo teatral – ou exclusivista – deixando de fora espetáculos teatrais fundados em texto dramático, por exemplo.

É preciso nomear algo para que isso possa emergir, dizia o texto. E é preciso, –adiciono – reconhecer que o ato de nomear legitima a existência social de uma forma de arte.

33 Algumas linhas de pensamento muito disseminadas entre artistas da performance brasileiros que frequentam os circuitos que costumo frequentar, entendem que, numa performance, a ideia de cena não deveria ou não poderia apresentar-se, por ser a cena um elemento sintático determinante do ato teatral. Eu, entretanto, entendo que toda e qualquer matéria e elemento pode vir a compor uma ação em arte da performance, sendo que sua adequação ou não à linguagem determina-se por como aquilo está ou se dá em-performance e dos critérios de julgamento daquele que avalia, dentre os quais o repertório é um - muito importante.

34 Eu não compreendo o galês. O homem sentado ao meu lado na plateia riu muito todas as vezes que a mulher assumiu o microfone e falou. Por que ele ria? Haveria algum deslocamento no sentido que eu, sem compreender o segundo idioma, não pude perceber? Havia cerca de 20 espectadores e esse homem era o único que ria. Um sotaque, talvez? Estaria ela falando galês de uma forma risível?

**Eu disse:** essa estória de coisas só existirem quando têm nomes me lembrou de uma amiga, a Fernanda Eugênio, talvez você a conheça. Quando eu fui pela primeira vez fazer uma oficina com a Fernanda, ela disse algo mais ou menos assim – quero dizer, vou dizer agora o que eu lembro do que acho que ela disse, né: “olha, hoje é o nosso primeiro dia, e nós vamos conversar um pouco sem nos apresentarmos”. Acho que ela disse: “A gente não precisa de muito mais o que já temos aqui, não precisamos trazer forçosamente mais coisas pra dentro da sala. Nós podemos, ao menos hoje, desfrutar do privilégio de não sabermos os nomes uns dos outros, de não nos fazermos dizer o nome que (agora não sei se foi ela que disse ou eu que pensei isso) carrega consigo a ilusão de identidade, de permanência e de essência, que nos possibilita pensarmos “eu sou isso”, “eu sou isso e não aquilo”.

Potências e desgostos dos nomes.

Se nomeio uma coisa como “arte da performance”, o nome fica, e as performances, passam. Quando menos esperamos, a coisa já é outra e o nome, permaneceu o mesmo. Coisas e nomes têm diferentes velocidades de diferenciação. Os procedimentos de uma pesquisa em que nos pomos a nomear – precisamos nomear – podem apoiar-se em medidas que tendem ao quantitativo, ou ao qualitativo. Podem catalogar, analisar ou cartografar. Os processos podem ser pragmáticos, experimentais, vivenciais, participativos, criativos ou tão solitários e individuais quanto possível (impossível). Mas as palavras, em sua roupagem nome, tendem a uma permanência à qual as performances não tendem.

Ao realizar uma pesquisa universitária, é fácil chegar a escolher sempre as palavras eficazes. Optar logo pelas palavras eficazes (PESSANHA, 2015). Essas palavras, que Pessanha qualifica como anteriores ou saturadas, são aquelas às quais recorre o humano por demais produtivo, cheio de projetos (projetivo), todo elaborado. Ele recorre às palavras eficazes para externalizar os dizeres que já estão, há muito, prontos dentro de si. Palavras eficazes não parecem ser próprias à esta pesquisa, à esta “tese”. Contudo, como fazer a arte da performance existir como emergência em nosso presente, em nosso contexto, posição e contingência, se utilizo palavras ineficazes?

Nomear ineficazmente.

\*

E por que eu, ao escolher dedicar-me a um fazer que pede para enunciar sentidos múltiplos, dedicar-me-ia a uma prática de escrita que teria como finalidade lustrar a arte da performance, nomeando-a? Por que eu escolheria uma prática de escrita funcional e eficaz, que elenca e categoriza? Por que escolheria, pela via da pesquisa acadêmica, assumir o caminho que me distancia da potência de emergência e singularidade do objeto com que busco relacionar-me? Se, ao nomear eficazmente, distancio-me dessa singularidade, abandono a ética, e já não sou mais professora, pesquisadora e artista: sou apenas uma impostora a mais. Como Gonçalo, Pessanha (2015) sugeriu uma comunicação que acontecesse no exílio, ou no deserto. Performar como falar no exílio, no deserto, na floresta. Fazer desta prática de “tese” um terreno de nomes voláteis, a vertigem batismal como método de combate à duração do nome e ao verbalismo: “o nome, e a subjetividade como o nome de todos os nomes, aprisiona, e só se pode escapar dessa ‘ditadura’ quando alguém pratica o dilaceramento que consiste em expor-se para ‘fora’ como se expõem as vísceras” (PESSANHA, 2015). E se eu abusar do nomear, esgarçando-o até o limite? Arte da performance, arte da performance, arte da performance. E se eu puxar o nome por um lado e por



outro e esticá-lo até que possamos identificar cada uma de suas fibras, atentos à iminência do rompimento? Parece então que o procedimento desta “tese” é o esgarçamento e a vertigem dos nomes. A *vertigem* de nomear e nomear de novo, tantas vezes que isso deixa de fazer sentido: tudo o que a arte da performance me faz enxergar leva a um nome, e outro, e outro. Uma “tese” sobre arte da performance como um livro de areia, cada nome desfazendo-se ao menor sopro. Eu coletei alguns nomes: nesses, vêm coladas algumas etiquetas: arte da performance, performance art, *arte de acción*, *live art*. Nomes e definições apresentados para falar de arte que acabam por substituir as obras mesmas, em sua ocorrência singular, são palavras eficazes. Muitas vezes, não foram seus autores que as produziram assim, com essa intenção, com esse humor. Nomearam para fazer viver, ou dar sobrevida. Mas, ao enunciá-los, arriscaram que os nomes encontrassem humanos-sob-medida. Como enunciar nomes voláteis, que possibilitem construir imagens da arte da performance, mas que não se deixem capturar pela eficácia? É a nossa busca. “Parece que não tem sentido, mas tem sentido, na linguagem que se levanta do pinhal; a escuridão do escrever permite apanhar, no auge, os frutos da claridade” (LLANSOL, 2004, 42). Escrever para ressoar a arte da performance e, ressoando, dissipá-la.

\*

Para a pesquisadora-professora-artista, no fazer-pensar do produzir teoria - assim como do performar - a imersão e o engajamento no processo, ao abrirem espaços para qualidades diferenciadas de atenção, de vivência do ou da chamada experiência genuína, consistenciam seus planos próprios. Justifica-se, assim, que cada ocorrência de fazer-pensar recorra a nomes que de seu processo mesmo emergem. Do mesmo modo, esses nomes podem com facilidade perder sua justeza quando deslocados de contexto. É um desafio, produzir reflexão na corda-bamba, aceitando aqui e recusando ali, a palavras de distância, um mesmo procedimento. É um risco, mas, como me disse **Laga**, “Se eu não arriscar a razão, nunca saberei. Nunca saberei pensar” (LLANSOL, 2005, p. 40). Preciso, aqui e agora, aprender a pensar com arte da performance, assim como aprender a pensar com pesquisa e à docência - e reaprender a pensar com, a cada instante.

\*

Fernand Deligny (2015), remetendo à reflexão de Ivan Illich acerca do binômio língua vernacular e língua materna, propõe: precisamos de uma língua para discordar (p. 97). Nessa passagem de *O Aracniano*, o escritor, pedagogo e psicólogo francês apresenta a noção de língua vernacular conforme elaborada pelo pensador austríaco Ivan Illich. Segundo Deligny, Illich teria chegado a esse termo – que, no português padrão, corresponde àquilo que é natural de um país ou região, especialmente a língua – para buscar referir-se a atividades de comunicação que não estão inscritas num circuito de trocas e recompensas. “Uma palavra que qualificasse as ações autônomas, fora do mercado, por meio das quais as necessidades cotidianas são satisfeitas” (*idem*). A língua vernacular é aquela cultivada por aqueles que a utilizam, em permanente reconstrução e reelaboração, cujas lógicas são internas ao processo que ela constitui.

Em sintonia com esse pensamento, não se trata de substituir nomes para performances ou de propor novos nomes com o projeto de fundar outros territórios de artes da performance. Está certo de que a universidade é uma instituição fundada na linguagem ela mesma, e que não existirá universidade fora da língua, e da língua materna – essa a que nos apresentaram os padres, os estrangeiros bem-intencionados e repletos de projetos de boa vontade. O fato não nos

impede, contudo, de insistir em esgarçar essas fronteiras. Talvez encontrar o sub da universidade - subcomuns de sentido.

Deligny alerta para o fato de que não existe língua vernacular – não existe língua – que possa situar-se fora dos estratos da língua mãe, cujos ventos e correntes entremeiam-se pelas frestas inclusive do vernacular mais resistente que haja. Ele também nos diz de uma tentativa similar nas redes de estudantes tidos como delinquentes e de jovens autistas, que integrou: “Precisamos, afinal, nos pôr de acordo, e por isso é preciso uma língua; e, embora essa língua seja materna, foi realmente necessário incorporar a ela palavras que eram as nossas, visto que evocavam nossa prática, palavras da gíria, decerto, mas de uma gíria vernacular” (DELIGNY, 2015, p. 97).

“(...) casa e aldeia são atravessadas por todos os ventos e correntes da língua materna, que sopra praticamente de toda parte” (Deligny, 2015, p., 99). Não há que se pretender escapar incólume da ação estratificante da língua materna, da língua universitária, da língua. A única alternativa de evitá-la em absoluto seria o silêncio. Mas podemos contorná-la, e contornar é a especialidade da língua que o falar-sobre-arte sabe praticar.

\*

Liliana Coutinho (2008) apresenta como um modo possível de teorizar a arte da performance dizer-se o que ela **não** é. Presença que se define pela ausência.

“A performance seria aqui aquilo que não é: o que não é teatro, não é pintura, não é dança, não é escultura... Estaria nos intervalos, de tudo isso que é, e nos interstícios da representação, seria esse espaço negativo do qual também já nos falaram a propósito da pintura abstrata e dos seus ecos metafísicos (...)” (COUTINHO, 2008, p. 9)

Claire Chambers (2017) escreveu todo um livro para pensar uma questão similar, partindo da noção de teologia negativa – como ela é apresentada em pensadores contemporâneos das religiões comparadas – para olhar tanto para a arte da performance, como para as artes performativas e as performances rituais. A autora apresenta sua tese de que a teologia negativa - uma orientação filosófico/teológica cujo discurso refere a deus sem buscar definir o que ele seria, mas, pelo contrário, apoiando-se naquilo que ele não seria, a fim de figurá-lo e/ou referir à experiência com o divino -, teria avançado suas influências para além do campo estritamente religioso, marcando a produção teórica ocidental em áreas diversas e, especificamente, a imaginação estética dessa tradição. Fundada nessa concepção, a autora enuncia a premissa de sua obra, a saber, que os modos como os indivíduos falam de deus ou de deuses condicionam seus discursos acerca das matérias da vida ordinária, inclusive para aqueles que podem exercer o privilégio de escolher não praticar uma religião.

A correlação entre o discurso da teologia negativa e a atividade performática, conforme proposta pela autora, seria de ordem direta, dado que, assim como ao falar sobre deus falamos sobre algo que não conhecemos e não podemos conceber integralmente, ao performar – e convém aqui lembrar que ela versa sobre a arte da performance e as artes performáticas no sentido amplo do termo – performamos através de algo a que também não temos pleno acesso intelectual. Performar é não saber (p. 62), é dizer por meio de algo que não conhecemos.

Não sabemos descrever objetivamente a um deus, assim como não podemos fazê-lo com relação a uma forma que permanece a atualizar-se. Com isso, Chambers permite-se classificar a prática da performance como um conhecimento ou epistemologia negativa, definido por uma

operação que ela chamará apofática<sup>35</sup>, substantivando o termo – teologia apofática é a teologia negativa – para fundar o conceito.

A questão conduz para a observação do fato de que, na história da teologia negativa, apenas a força da própria negação é insuficiente para a continuidade da tradição – não basta saber o que seu deus não é. Em seu livro, a autora conduz o leitor pelos meandros dos debates históricos entre pensadores que, para além de não-dizerem o que um deus é, negam esse mesmo dizer negativo, seu ou de seus pares, sendo justamente a dinâmica de sequências de negação e negação-da-negação que mantém viva a dinâmica dessa teologia e que caracterizaria, segundo Chambers, também a apofática performática. Não se trataria, portanto, de verificar nas artes performáticas o quanto elas se fundamentam, para citar uma referência consolidada nos estudos da performance, em seu desaparecimento ou evanescência (PHELAN, 1997), mas sim de observar como os discursos e práticas concomitantemente seguem negando as negações que, segundo eles próprios, os constitui.

O argumento de Chambers poderia responder à questão deixada em aberto por Féral (1992) que, tendo se perguntado por que continuamos a fazer arte da performance após a suposta superação das questões que inicialmente a despertaram, sequer se aproxima de respondê-lo – a não ser por sugerir quase implicitamente uma inexplicável força do regime de identificação das artes, que se imporia sobre o que ela chama de função (arte da performance como função), operação originária da arte da performance. Apesar de ter sucesso em precisar a passagem do regime função para o regime gênero das práticas performáticas, a autora, quiçá pela sua adesão à uma analítica formalista que resiste em ir além do campo próprio da arte para pensá-lo, não alcança possibilidades de resposta que, em diálogo com Chambers, poderíamos começar a intuir. Por que, então, chamamos arte da performance à arte da performance? Chamamos, não podemos chamá-la – e, na sequência, negamos o chamamento, confirmando a existência do evento. Chamamos porque precisamos, mas devemos negá-lo, mas se, na sequência, negamos a negação, podemos estar consolidando tradição.

Seguimos produzindo arte da performance porque não podemos fazê-lo, já que sequer sabemos o que seja, e não podemos também não o fazer – não por necessidade da expressão subjetiva, mas pelo sentido ético-político do performar – por estamos inseridos num contexto que impõe a contínua composição e recomposição de modos de existência, processos esses privilegiados pela prática artística.

Se partimos dessa perspectiva – a arte da performance simultaneamente como impossibilidade e inevitabilidade – podemos compreender por que a nomenclatura (arte da performance) insiste, permanecendo como conceito flutuante para que seres de linguagem possam, frente à necessidade de produzir discurso sobre seu fazer-pensar artístico, integrar um coletivo de seres de linguagem afins. A própria forja e a continuidade de um coletivo de seres de linguagem afim justifica a manutenção de um nome, garantindo que ele agencie a sua potência de engendrar encontros antes mesmo de performar captura, de performar estrato – o que irá progressivamente se instalando, caso não se dê às ações pela sua prevenção a devida atenção. Arte da performance insiste como nome para fundar coletivos de fazedores e apreciadores de arte da performance.

\*

---

35 *Apophatics*, no original.

Sendo a escola e a universidade formas fundadas em logocentrismo, verbalismo e categorização essencialista, quão difícil será operar no contexto do ensino um currículo em arte da performance, que pressupõe a multiplicidade característica dos nossos modos de estar em relação no mundo, buscando infinitizar as possibilidades de conexão e, com elas, de invenção? Deparei-me com essa questão por diversas vezes em sala de aula, em encontros em que foi árduo compor um coletivo, experimentando a resistência dos estudantes que são formados pela mídia, pela escola, pela família – pela vida – a esperar da formação universitária respostas unívocas, ainda que no âmbito do estudo das artes.

Um currículo em arte da performance talvez clame por uma literacia apofática

## ESCREVER PARA PERFORMANCES

A arte da performance, tomada como força (não forma) artística autônoma ou como campo que incorpora produções que extravasam os limites culturalmente estabelecidos para as linguagens artísticas (teatro, dança, artes visuais, música, audiovisual), vem recebendo, desde a década de 1980, especial atenção dos pesquisadores brasileiros dedicados à área das artes cênicas. Tal fato tem como marco a publicação, pela Editora Perspectiva, de “Performance como linguagem”, pesquisa finalizada em 1988 e dada ao público em 1989 em livro pelo pesquisador, professor, encenador e performer Renato Cohen – falecido em 2003, ocasião em que eu frequentava suas aulas de Direção Teatral.

Tendo em vista as análises desenvolvidas a partir de outras miragens, o debate sobre um equivalente no campo artístico performático do que seria, no teatro, a dramaturgia, tardou a emergir no contexto da pesquisa acadêmica brasileira. Para além daquilo que poderia ser tomado como uma abordagem transversal ou mesmo adjacente do tema na obra teórica de Renato Cohen, especialmente em seu *O work in progress na cena contemporânea* (1998), a bibliografia nacional dá a constatar que foi apenas por volta de 2008 que os estudiosos brasileiros começaram a expor publicamente suas elaborações para relações entre textos orientadores e performances, textos que impulsionam ou condicionam a realização de performances – textos disparadores também similares aos que, na história da arte contemporânea, já foram chamados de roteiros, partituras ou instruções.

Pensar-fazer a relação entre arte da performance e textos, a partir de minha inserção no cenário brasileiro, conduz o processo de escrita desta tese ao tema dos programas performativos. A elaboração dessa ideia, que vem circulando entre artistas-pesquisadores vinculados à arte da performance no Brasil, foi apresentada pela também pesquisadora-professora-artista Eleonora Fabião em seu artigo “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea”, publicado em 2008 na Revista Sala Preta, periódico acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. O texto oferece-nos reflexões sobre a arte da performance a partir de um operador das artes cênicas, a saber, a dramaturgia. Iniciando a exploração dos meios composicionais evidenciados pelos trabalhos em arte da performance que acabara de descrever, Fabião assinala:

Chamo as ações performativas programas, pois, neste momento, essa me parece a palavra mais apropriada para descrever um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para

ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada. (FABIÃO, 2008, 237).<sup>36</sup>

Tratam-se, portanto, de unidades de sentido elaboradas para algum modo de enunciação – em particular para a enunciação do próprio performer para si mesmo, na medida em que encontrar tais unidades é elaborar a ação que será realizada, ou seja, é conceber previamente a performance. Um programa performativo, assim como as dramaturgias contemporâneas da cena, não será necessariamente um texto escrito, como podemos intuir que compreendem grande parte dos artistas da performance brasileiros em atividade. Os exemplos referidos por Fabião, inclusive, não citam escritos de autoria dos performers, mas são elaborações feitas pela autora, em forma de texto, para ações de outros artistas. Um dos programas performativos apresentados por ela refere-se à performance *Rythm 0*, de Marina Abramovic:

A mulher que convidou os espectadores a usarem nela, enquanto se manteve passiva por seis horas, inúmeros objetos, dentre eles uma rosa, uma pistola, uma bala, tesoura, mel, correntes, caneta, batom, uma câmera polaroid, faca, chicote (os objetos puderam ser utilizados livremente e a performer, que se definiu como objeto, assumiu plena responsabilidade pelos atos dos “espectadores” que chegaram a brigar entre si já que alguns queriam feri-la mortalmente e outros os impediram) (FABIÃO, 2008, p. 236)

Embora Fabião não afirme que tais unidades sejam necessariamente registradas pela forma escrita, existe em seus textos uma indicação à essa interpretação que veio conduzindo artistas-pesquisadores brasileiros a inferirem essa sugestão, a da composição escrita. A sentença que destaquei no trecho que segue é uma das passagens que pode induzir a essa leitura, dado que a supõe o seu registro em um suporte que possa ser intercambiado:

**Programas podem ser dados, ofertados, presenteados.** Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele um específico, destinado àquela determinada pessoa, naquele exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas. Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (mesmo que seu programa seja pagar alguém para realizar ações concebidas por ele ou convidar espectadores para ativarem suas posições). (FABIÃO, 2013, p. 8)

A partir dessa leitura, todo um campo de prática vem se construindo no Brasil em torno das ideias de escrever e executar, trocar, presentear e inclusive publicar programas. Paradigmático desse desenvolvimento é o evento CTU – Composições Transitórias Urbanas, realizado pelo Cambar Coletivo e artistas convidados em duas ocasiões durante o ano de 2015, na cidade de São Paulo. Neste evento, os artistas participantes – provocadores e convidados – propõem-se a uma ação em arte da performance e jogo pela cidade, a fim de ocupá-la com táticas temporárias que pudessem reorganizar sua lógica padrão. Como sequência do 2º CTU, foi realizada uma

36 (Nesta “tese” não explicamos citações, inclusive em trechos cuja forma aproxima-se do padrão tradicional da redação científica ocidental. Essa opção vincula-se à ideia enunciada pelo par Jacotot/Rancière, de que a cultura da explicação é um operador do projeto de interrupção da autonomia dos indivíduos, levado a cabo pela escola como ela se configura desde o século XIX. Retornaremos [você e eu] a esse assunto adiante, debatendo-o com detenção).

ação em que cerca de 30 artistas de todo o Brasil, participantes da ação, propuseram programas performativos a um dos demais colegas, sorteado aleatoriamente no encontro presencial em São Paulo – algo similar a um amigo secreto de programas performativos. O programa presente, escrito após o encontro presencial e direcionado ao artista sorteado, foi enviado por e-mail. Os artistas realizaram os programas recebidos todos num mesmo dia, em suas distintas localizações geográficas, sem reunir-se presencialmente. A exceção foram os programas que previam ações a realizar em um intervalo de mais de 24 horas, condição em que foi sugerido aos artistas que realizassem suas ações num prazo de cerca de quinze dias e, na sequência, encaminhassem os registros de sua experiência para o grupo de e-mails em que todos os participantes o fizeram<sup>37</sup>.

Conforme Fabião esclarecerá, a ideia de programa à qual ela recorre, caracterizada como conjunto de práticas móvel e experimental – “Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos” (FABIÃO, 2013, p. 4) – é tributária de uma menção ao termo realizada por Gilles Deleuze e Félix Guattari em “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2004). Na breve passagem, os autores apresentam o programa como uma prática experimental para a produção de alegria do corpo pela ampliação de sua potência, que poderia aproximá-lo da condição de um corpo-sem-órgãos. Seria um programa aquilo que os sadomasoquistas se preparam para realizar pela via de seus contratos, buscando, no encontro, produzir algum corpo no intercâmbio de afetos a que se deseja dar passagem pela execução das ações previamente<sup>38</sup>. Nesse sentido, a ideia de programa performativo poderia, por extensão, fundamentar a compreensão de uma ação em arte da performance como dispositivo para produção de modos de vida e qualidades de existência pelas quais o performer anseia.

Sobre o tema, escreve Flávio Rabelo:

Se fez necessário pensar que o escritor (*de programas performativos*); o ato de escrever (e os detalhes dos procedimentos que o constituem); o material escrito; o leitor e o ato de ler (e os detalhes dos procedimentos que o constituem) fazem parte de um mesmo corpo. Um corpo coletivo sempre em flutuação dinâmica que terá sua potência determinada pela complexidade performativa de suas relações. Ou seja, por ser singularidade dinâmica e relacional, o corpo se fortalece a partir da densidade de suas conexões (...) (RABELO, 2016, p. 270)

Embora em seus textos Fabião mostre-se entusiasta da composição do programa performativo como uma prática de produção de modos de vida qualitativamente diferenciados, em “Performance, teatro e ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade” ela debruça-se especificamente sobre transposições ou contaminações possíveis entre a arte da performance e o ensino de teatro. Nesse trabalho, exercita a aproximação entre a composição em arte da performance e a dramaturgia de um modo mais explícito que nos demais. Contemporizando que se aterá a apontar tendências, em oposição à definição de parâmetros – dado que, em sua compreensão, definir performance é um falso problema – Fabião aponta quatorze elementos, que qualificará como dramaturgicos, que poderiam ser discernidos em um recorte de obras em arte da performance. Uma análise detida de tais elementos reconhecerá, de fato, sua aproximação com aqueles que vêm sendo identificados como os materiais e meios próprios à dramaturgia contemporânea, da práxis que a teoria teatral vem chamando de dramaturgia em sentido expandido.

37 As informações sobre o evento foram colhidas por e-mail junto aos membros do Cambar Coletivo Flávio Rabelo e Roberto Rezende, assim como pela empiria, dado que fui uma das participantes do evento referido.

38 Observe-se que não é prática corrente, entre praticantes de sadomasoquismo, a escrita do programa a executar.

A ideia de uma dramaturgia como um campo expandido, com a qual dialogam os elementos identificados por Fabião, faz referência à noção de “escultura em campo expandido<sup>39</sup>” enunciada pela crítica de arte estadunidense Rosalind Krauss em fins da década de 1970, em artigo no qual buscou friccionar as práticas contemporâneas de arte no espaço, como a *Land Art* e a Arte Pública, na relação com o sentido histórico de escultórico. Ainda, Krauss pretendeu suspender, em meio a esse campo, o entendimento de escultura como categoria modernista, fazer fundado na oposição à lógica poética espacial que o antecedeu – a lógica monumental. Assim como o destacarão pensadores do pós-moderno, Krauss propõe que *Land Art* e Arte Pública não configuram exclusivamente a negação da escultura moderna, mas estabelecem com ela relações complexas que, dado o número de variáveis e combinações que englobam, compõem-se como possibilidades ampliadas.

Em sintonia com a proposta de Fabião, já em 2011 tal noção fora explorada pelo pesquisador espanhol José António Sánchez em artigo homônimo à ideia (SANCHEZ, 2011). Entretanto, a expansão da noção de dramaturgia operada por Sánchez não chega a incorporar as práticas que, nos circuitos artísticos e acadêmicos da Espanha, são conhecidas como o *arte de acción*, detendo-se o autor a explorar exemplos de espetáculos mais ou menos dotados de caráter teatral que, em sua estruturação temporal, espacial e/ou, especialmente, contextual, aproximam-se sobremaneira das linguagens histórica e culturalmente identificadas como cênicas. É nesse contexto que o autor vai afirmar que “os jogos sociais verbais foram ou estão sendo substituídos por jogos performativos complexos<sup>40</sup>” (SÁNCHEZ, 2011, p. 28), observando uma tendência de redução do trabalho do texto na dramaturgia contemporânea. Ele propõe ainda que, com possível refino dos termos, “podemos agora falar de uma linguagem do corpo, uma linguagem da imagem e de uma linguagem dos ritmos, dos tons etc., capaz de desenvolver as mesmas funções que a verbal<sup>41</sup>” (*idem*). Ou seja: Sanchez, ao olhar para uma dramaturgia em campo expandido, procura não pelo texto escrito ou por uma organização textual do que é apresentado, mas sim por redes de significação que configuram linguagens, que se organizam como linguagens -ainda que a textualidade que elas organizam não envolva palavras escritas ou ditas.

Imagens, ritmos e tons que desenvolvem as mesmas funções que a função verbal são imagens, ritmos e tons que tendem a estar desnaturados, que abandonam ou são levados a abandonar sua potência de expressão para, travestindo-se de linguagem verbal, comunicar com eficácia. Adotando essa perspectiva, Sánchez efetivamente bloqueia suas possibilidades de olhar para e validar como dramaturgias ou composições produtoras de redes de sentido, obras que não são encampadas pelos domínios das linguagens artísticas já reconhecidas enquanto tal pelo regime de identificação vigente e que, por isso, não podem ser lidos como linguagem pelas lentes desse autor.

Acerca da impossibilidade construída por Sánchez, e acerca daquela impossibilidade de pensar o que está fora de linguagens constituídas, mas ainda no campo da expressão e no registro do performativo, cabe abordar a crítica de Maurizio Lazzarato (2014) a Virno e Butler. Sua apreciação vincula-se àquela, apresentada por Deleuze e Guattari às teorias da comunicação, direcionada ao que os autores chamam de modelo ideológico do pensamento comunicacional.

39 Também traduzida no Brasil como “Escultura em campo ampliado”, conforme a referência a que recorremos neste texto.

40 Minha tradução para “los juegos sociales verbales han sido o están sendo sustituidos por juegos performativos complejos”.

41 Minha tradução para “podemos hablar ahora de un lenguaje del cuerpo, de un lenguaje de la imagen y de un lenguaje de los ritmos, de los tonos, etc. capaz de desarrollar las mismas funciones que el verbal”.

Ao enfatizar a condição de construto social do ato performativo e atribuir a ela caráter opressor, do qual um indivíduo poderia livrar-se apenas por um processo que passa por conscientizar-se da operação e, na sequência, recorrer à mesma lógica na tentativa de desconstruí-la, a noção de performatividade posta em ato far-se-ia uma continuadora de um ciclo repressivo. Diz Lazzarato,

(...) o “ritual performativo” de nenhuma maneira engaja ou empenha o sujeito  
 (...) Com o performativo, não há nenhuma invenção ou transformação possível ao sujeito. (LAZZARATO, 2014, p. 151)

No performativo, mesmo a iteração que segue à repetição – iteração que, nesta teoria, produziria o diferente no seio do mesmo – segundo a interpretação de Lazzarato, constituiria apenas uma nova roupagem para a mesma operação. Em outras palavras, embora a noção de performatividade aponte para o que parece novo naquilo que surgiria a partir de uma militância que se opõe às formas que o performativo assume socialmente – em especial no tocante à teoria da performatividade de gênero, no caso - essa teoria inviabilizaria a composição de linhas de fuga.

A noção de enunciação tomada por Lazzarato como exemplar, ou o que ele sugere como ação para construir sua oposição ao performativo é a *parresía*. A partir de Foucault, que em sua genealogia foi buscar fundamento nas práticas de enunciação gregas, Lazzarato defende que este modo de pensar o falar-a-verdade “afeta o objeto de enunciação, produzindo uma transformação da sua condição” (LAZZARATO, 2014, p. 69). Isto é, diferentemente do performativo, uma forma discursiva, significativa e encerrada no processo que pretende denunciar, a *parresía* seria uma espécie de performance além da linguagem, capaz de produzir existência – isto é, de perfazer – e não carregar e reproduzir sentido modificado – capaz de escapar ao controle político que buscaria impedir “a possibilidade de deixar o sistema de intensidades fora de controle” (LAZZARATO, 2014, p. 69). Este pensamento me parece oferecer um boa parceria para nós, quando desejamos pensar a arte da performance enquanto campo em que o artista passeia por entre suportes e materiais, sem apego a uma construção semiótica ou gramática prévia, sem ter de recorrer ao um campo semântico específico – movimento em que o que está em jogo é vir a ser singularidade e, pelo encontro, construir existência qualificada, e não identidade.

Tendo isso em vista, e retornando à leitura de Sánchez, sua ideia de uma dramaturgia expandida distancia-se por exemplo daquela de Bonfitto (2013) que, embora ainda operando uma lógica de pensamento de exclusão e refletindo sobre o teatro, avança, propondo uma possibilidade de dramaturgia não-textual e não-comunicacional, apresentando a ideia de dramaturgia como textura. Composta por camadas significantes de semióticas mistas, que se deslocam entre significação e ao que o autor chamará de “pura manifestação”, a dramaturgia como textura incorpora as manifestações evocativas e “inefáveis” (BONFITTO, 2013, p. 205), inclusive uma camada que o autor, apoiado em algumas definições precedentes do encenador Eugenio Barba, chamará de dramaturgia de mudanças de estado, “que ocorre quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador” (BONFITTO, 2013, p. 203). Entra em jogo a noção de afetação: abre-se espaço em nossa teoria dramaturgica para pensar a relacionalidade performer-espectador para além da significação estruturada, da representação.

É compreensível que Bonfitto aproxime-se mais de uma abertura para as possibilidades de uma dramaturgia afetiva, tendo em vista que o diálogo que estabelece é com autores provenientes do campo da prática teatral, inserção que é também a sua. Como ator-performer – terminologia proposta por ele – o autor parece carregar consigo recursos de percepção sensível oportuniza-



dos pelas diversas práticas de treinamento às quais aderiu, sejam aquelas mais rigorosamente orientadas pela técnica física – que proveem ao artista a flexibilidade, a força e a precisão necessárias para a execução dos movimentos e ações aos quais cada uma delas se dirigem – sejam aquelas práticas não-estruturadas, norteadas pela compreensão da necessidade de sensibilizar o artista para o experimento, de “criar condições para que os materiais emerjam” (BONFITTO, 2013, p. 188)<sup>42</sup>. Assim, sua “teoria da prática” – terminologia que o autor adota, mesmo quando abordando a temática de tendência semiotizante da dramaturgia, pode pretender vibrar.

Tal como Bonfitto, também Fabião tem uma formação e atuação precedentes e atuais na prática em arte, tendo se dedicado de modo intensivo às salas de treinamento e ensaio, antes de dedicar-se às ações sutis e de aprência despreziosa que hoje realiza. Mas, em que medida pode o programa performativo que compomos nós, artistas brasileiros cuja leitura da proposição de Fabião conduziu-nos a práticas de escrita dessas formas de texto – ou, melhor dizendo, qual posição assume minha prática na relação com esse quadro? Que modo alternativo de pensar o elaborar e o escrever para ações em arte da performance poderia essa “tese” compor, que sintonizasse melhor o que temos consistenciado em nossos encontros em performance?

\*

*Eu escrevo com o corpo  
Poesia não é para compreender,  
mas para incorporar.  
Manoel de Barros*

Ainda que Fabião destaque que o que há de rígido em seu Programa Performativo é um programar para desprogramar, me interessa pensar em escritas para performances que não contemplem exclusivamente a descrição de ações, uma linguagem orientada por verbos de ação e descrições unívocas de passos a seguir. Se “a unidade elementar da linguagem – o enunciado – é a palavra de ordem” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 7), como escrever programas que fujam à violência? Como desviar da? Como, ao escrever, desviar da palavra de ordem e, ainda assim, propor que se desprograme o corpo pela ação em arte da performance? Programas para desprogramar, tão engrenagem de liberdade quanto devem ser.

Pensar o texto como força, trazer sempre à percepção a qualidade de força do texto no decorrer do ato de escrever, incorporar essa percepção às práticas de escrita, são estratégias possíveis de flutuação por entre as palavras de ordem. Texto que é força, não porque não tenda à forma ou não assuma forma, mas porque quer uma forma-força, quer lembrar de ser força e quer tão breve quanto o possível ser força na experiência relacional da leitura que antecede à ação performática.

Se uma força se define pelo complexo de relações que ela mantém com outras forças e, com isso, tudo que assume forma é a expressão de um coletivo de forças, é a essa natureza que o texto-força, enquanto fala de algo outro, quer permanecer sempre vinculado, expondo-a. Se “Toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força, o ser da força é o plural e seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular” (Deleuze, 1976, p. 5, citação modificada<sup>43</sup>), o

42 A essas duas espécies de treinamento, o autor chamou-as, respectivamente, “treinamento como práxis” e “treinamento como poiesis” (BONFITTO, 2013, 187).

43 Fiz pequenas modificações, buscando que o ritmo do texto citado correspondesse ao ritmo do todo. O original é “Não há objeto (fenômeno) que já não seja possuído, visto que, nele mesmo, ele é, não uma aparência, mas o aparecimento de uma força. Toda força está, portanto, numa relação essencial com uma outra força. O ser da força é o plural; seria rigorosamente absurdo pensar a força no singular” (Deleuze, 1976, p. 5)

texto-força persegue uma experiência relacional de leitura viva em pluralidade, deslizando entre espaços de pluralidade.

Um texto-força quer, no encontro com o leitor, exercitar o saber-se conjunto de forças, quer uma leitura que seja uma prática-força. Se um corpo atribui sentido a um conjunto de forças formado texto, o texto-força quer lembra-lo desse movimento e afirmar o seu valor.

Jamais encontraremos o sentido de alguma coisa (fenômeno humano, biológico ou até mesmo físico) se não sabemos qual é a força que se apropria da coisa, que a explora, que dela se apodera ou nela se exprime. Um fenômeno não é uma aparência, nem mesmo uma aparição, mas um signo, um sintoma que encontra seu sentido numa força atual. A filosofia inteira é uma sintomatologia, uma semiologia. As ciências são um sistema sintomatológico e semiológico. (DELEUZE, 1976, p. 3)

Enquanto a vida faz-se atravessada pelas forças dessa linguagem jamais neutra, jamais objetiva, dessa linguagem com dores e amores atravessando e atravessados pela letra, pela página, pelo branco da página e pelo café da manhã que não tomei, e enquanto com ela criamos e expressamos valores conforme as forças que nos compõem enquanto corpos – o que é bom ou ruim, o que é feio ou bonito – o texto-força quer usar a linguagem como pé-de-cabra para atravessá-la, sendo composto com ela na medida em que a confunde. No exercício do texto-força, as rotas de escape estão todas abertas e brilham aos nossos olhos – ainda que, como seres vagueantes e libertos do projeto-texto, não estejamos procurando por elas. Intui-se, porém, que nenhuma dessas rotas levará a um lugar em que estejamos autorizados a ler sem viver em carne as forças que nos compõem e com que compomos a experiência relacional da leitura.

Com isso, ler um texto-força é ler com um texto-força, além de ser apropriar-se dele, atribuir-lhe novos sentidos, julgar-lhe o valor – operações incessantes. O texto-força é o que grita: “é a brecha, é a brecha!”. É assim que o texto-força faz política: afirmando um modo de vida, afirmando a vida, afirmando a criação da vida e a permanente possibilidade de criar. É assim que o texto-força é crítico: sendo um modo de vida, sendo vida, sendo a criação de vida - inexprimível como é de sua natureza<sup>44</sup>. É assim que o texto-força é ativista: emergindo como força do imediato do viver, que é sinônimo de estar ativo, produzindo permanentemente novidade e mudança, com significativa potência para que a emergência se dê em favor do vivo e da vida.

O texto-força é um “ga” da gagueira da língua que ele repete e abala e pede-nos que construamos uma língua nova: uma língua de “gas”, uma língua que nasce com o texto-força mesmo e que nunca está pronta. Ele é expressão e conteúdo – um texto que parte e faz partir, evade e faz evadir, arrisca traçar a linha: desprograma.

\*

Com o que foi dito sobre o texto-força, arrisco a pensar que os poemas, textos-força por excelência, são também programas – programas que perfazem deslocamentos entre sentido e sensação. Isso faz com que eu me sinta autorizada a correr o risco de propor a ideia de Poograma: um programa escrito para performar que não coincide com as qualidades identificadas por Fabião. Um programa lírico, que escorrega – apesar de não ser “conceitualmente polido”. Um programa

44 O texto-força não será, porém, um texto subjetivo. Porque a possibilidade de pensar um texto-força nasce junto ao modo de entender que não há está pressuposto um sujeito a escrever, mas um algo-em-processo que com aquilo compõe-se. Ajudou-me a pensar sobre isso Brian Massumi, que disse algo muito semelhante em sua tentativa de dar a ver a “filosofia ativista” (MASSUMI, 2013, 6)

escorregadiamente polido, um programa como um disco riscado, a agulha a soar e desviar – nós pulamos. Desvia da palavra de ordem, mas não da violência do signo, que impulsiona o corpo a pensar em ação. O poograma é o encontro da escrita com a arte da performance e a pesquisa ao propor não um método, mas a emergência. Mas, observe: o poograma não é um poema, nem um programa. É um poema e um programa, e aquilo que, a partir desse encontro, acontece. Ações conectadas pela lírica; jogos entre abertura e fechamento, entre a materialidade da palavra nua e os deslocamentos da metáfora.

Os poemas, com os deslocamentos de percepção a que induzem o leitor, ainda que pareçam frutos de experiências subjetivas que só poderiam vir a ser experienciadas por outras subjetividades, abrem no decorrer de sua fruição o espaço para uma conexão com o universal, que é aquele da linguagem verbal, despindo-o, entretanto, de seus perigos capturantes. Palavras se desorganizam e passam a não mais elencar-se, mas a encaixar, em jogo. A palavra do poema não é mais o nome, não é mais a chave para abrir terrenos fechados de sentidos fixados, mas é a foice, é o martelo, as palmas das mãos em ação de obrar o pão, a mão e o barro. O que vibra em mim e pode vibrar em você nos traz de volta a alegria da palavra, e todos os jogos nos passam à cara como num vento muito ágil, poema trem bala que não em atropela, mas me carrega em sua velocidade.

Poograma, precisamente o entre, dispara a bala que o poema é, afia a faca. Duas ou três recomendações que, derivadas do programa, aprontam a cama para o poema deitar: poograma brincadeira, traz a palavra menina de volta à vida da composição. Poograma terreno baldio: mato, cachorro, cacos de vidro, cadeira sem perna, azulejos da obra, sapato um pé só, tudo ali à disposição para assumir o papel do galho em que eu amarro a extremidade de minha corda para começar a enredar a experiência de balançar. Mato, cachorro, cacos de vidro, cadeira sem perna, azulejos da obra, sapato um pé só: ações, recomendações, recortes menores. Lua, vento, cheiro de carniça, uma borboleta, encontro um tesouro: poograma.

\*

## BALDIAR, ESTUDAR

### Poograma

A\_ Este poograma promoverá experiências distintas caso as ações que ele propõe sejam conhecidas por você previamente ao momento de sua realização ou não. Fazê-lo ou não será uma escolha sua. Se optar por conhecê-las antecipadamente, leia este documento todo. Se optar por não as conhecer antecipadamente, tudo o que você precisa saber para viabilizar tecnicamente a ação é o que segue abaixo, no trecho intitulado “B”.

B\_ Programe-se para realizar o roteiro de ações em dois dias, um após o outro. Para o primeiro dia, programe-se para realizar uma caminhada vagueante pela cidade, sozinha e em silêncio, saindo de sua casa ou do local onde você esteja vivendo neste dia, sem direção definida previamente e em horário de sua escolha. Será preciso que você leve consigo um despertador que conte o intervalo de uma hora; um lápis ou caneta e um caderno ou caderneta. Se o seu despertador tiver também outras funções, por gentileza, peço que as desabilite antes de iniciar a caminhada. Além desses materiais, recomendo que leve somente aquilo que se faça estritamente necessário para continuar caminhando com conforto, segurança e saúde. Por favor, não faça nenhuma espécie de registro visual ou sonoro daquilo que se dará.

No segundo dia, você irá caminhar nas mesmas condições e portando os mesmos materiais do momento anterior; na sequência, pedirei que vá a um local, conforme sua preferência, onde possa passar uma hora sem que seja interpelada por outra pessoa.

1. Na porta de sua casa ou do local de onde você está vivendo neste dia, já de saída, programe seu despertador para um intervalo de uma hora.
2. Caminhe, sozinha e em silêncio, sem rumo definido, insistindo e persistindo em não pensar em nada (você vai falhar). Faça-o até que o despertador soe. Guie-se por quaisquer motivações que na hora surgirem.
3. Continuando a caminhada, procure em meio à cidade por um terreno baldio. No exato momento em que vir um lugar e souber que é ele, pare de caminhar.
4. Programe seu despertador para um intervalo de uma hora.
5. Em silêncio, descreva para si mesma o terreno, em um fluxo contínuo de palavras, não parando de fazê-lo nem por um segundo sequer, nem por um mínimo segundo, até que o despertador soe. Respire. Tente deixar a mente, o olhar e a voz fluírem: permita ao pensamento dançar por meio de suas palavras.
6. Programe seu despertador para um intervalo de uma hora.
7. Caminhe, sozinha e em silêncio, sem rumo definido, insistindo e persistindo em não pensar em nada (você vai falhar). Faça-o até que o despertador soe.
8. Continuando a caminhada, procure em meio à cidade pela sombra de uma árvore. No exato momento em que vir uma árvore e vir sua sombra e souber que é ali, vá até lá, pare e permaneça.
9. Programe seu despertador para um intervalo de meia hora.
10. Escreva, em fluxo contínuo, sem jamais interromper-se, insistindo e persistindo em não pensar em nada (é provável que você falhe), um texto intitulado **como pensar o pensamento como uma pedra num terreno baldio o pensaria**. Escreva ininterruptamente, sem escolher palavras, sem apagar ou riscar palavras, apenas escreva em fluxo, não pare de escrever, até que o despertador soe.

D\_ As ações do primeiro dia acabaram. A próxima ação deve ser realizada no dia seguinte.

11. Volte ao terreno baldio.

Observe-o.

12. Leia para o terreno baldio o texto escrito por você no dia anterior.
13. Rasgue em pequenos pedaços as folhas em que está escrito o texto. Desfaça-se desses pedaços de papel.
14. Vá para o local de sua preferência onde possa passar uma hora escrevendo. Não é preciso caminhar com pressa até lá, mas é importante que você não se interrompa.
15. Programe seu despertador para o intervalo de uma hora.

16. Durante a próxima hora, escreva sobre toda a experiência do poograma até aqui. Escreva ininterruptamente, sem oferecer-se tempo para pensar. Escreva, escreva, escreva, até que o despertador soe.

17. Decida o que quer fazer com o texto recém escrito.

18. Faça-o.

Fim.

# PESQUISAR PARA CONTAR HISTÓRIAS QUE IMPORTAM ESCREVER PARA PERMANECER COM O PROBLEMA

A pesquisa-criação mobiliza o artístico como sensibilidade e abordagem atenta a como a *forma* cria mundos, e o faz de maneira muito específica quando dentro da universidade-enquanto-lugar. A pesquisa-criação se presta à remodelação formal das práticas inseridas nos espaços de produção de conhecimento universitários e o melhor, para mim, é que ela o faz micropoliticamente, pouquinho a pouquinho, diretamente de dentro da barriga da besta: a sala de aula. (LOVELESS, 2019, p. 102 – tradução minha)

Moldada na e com a conversação, e na e com a performance, ao fim, minha dissertação performou uma espécie de escrita marcada por registros multivoicais e multimodais, alternando de várias maneiras entre vocalidades, domínios do conhecimento e metodologias disciplinares codificadas. [...] No contexto do doutorado em Artes, isso opera para refazer as questões que envolvem a produção de conhecimento artístico, a mudança do cenário universitário e as implicações políticas de ambos, sugerindo um modo de interdisciplinaridade que cruza as linhas de teoria-prática, não instrumentalizando um para o outro, mas para reconhecer a política de afirmação da teoria na prática e da prática na teoria, sem colapsar uma na outra (LOVELESS, 2012 – tradução minha)

Em 2012, iniciei as ofertas da disciplina Performance no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins, do qual sou professora efetiva. A ementa do componente, conforme consta no Projeto Pedagógico em vigência, preconiza que sejam trabalhadas as relações entre arte e corpo e entre corpo e visualidade, assim como performances de curta duração. Ainda que o título da disciplina seja apenas “Performance”, a ementa denota conteúdo de arte da performance. Não há precisão de conteúdos referentes aos Estudos da Performance, à Antropologia da Performance ou à abordagem performativa da Filosofia da Linguagem e da Linguística.

Os textos que fundamentam este experimento são recomposições em que se cruzam trechos de anotações em diários de classe, cadernos de ideias que me acompanham no cotidiano e anotações em meu diário virtual. Busco, neles, evidenciar meu trajeto de pesquisadora-professora-artista e as dificuldades enfrentadas, as alegrias que do caminho emergiram e como fui-me desfazendo e refazendo enquanto artista da performance e docente no processo, especialmente na composição do currículo - naquilo que ele tem de manejável por parte da docente. Embora eu, de fato, tenha o hábito de redigir diários das aulas - prática que incorporei das lições tomadas no curso de Magistério das Séries Iniciais no Ensino Médio - eu não costumava ter, com essa escrita, pretensão documental. Mais que de uma etnografia, minhas notas se aproximam de experimentações poéticas, em um texto que hibridiza docência, pesquisa e criação e cuja prática de escrita, acima de tudo, é processo reflexivo indispensável à minha formação. Meus diários, portanto, são procedimento e dispositivo para a docência-pesquisa-criação, destacando, nela, sua dimensão de aprendizado continuado.

Escrevendo sobre o Diário de Bordo como ferramenta do encenador-pesquisador, e fundando-se na perspectiva fenomenológica, Marina Marcondes Machado (2002) propõe que o diário seja registrado de modo caótico, e apenas muito posteriormente editado. Escrito mesmo como um diário, no calor do momento do processo criativo. Sem edições orientadas por uma racionalidade de pesquisador que censure, cerceie ou floreie o escrito. Ainda de acordo com esta autora e amiga, essa cronologia editada e refletida *a posteriori* facilitaria o envolvimento do encenador com o processo em emergência, dificultando que a lógica da pesquisa determinasse a criação - reflexão que tem absoluta aderência aos princípios da pesquisa fenomenológica que, como aprendi no transcurso de minha amizade com Marina, solicita que o pesquisador em campo coloque seus objetos de observação “entre parênteses” - para, assim, observar os movimentos da própria consciência na relação com as coisas visadas.

A perspectiva da pesquisa-criação, e da docência-pesquisa-criação, contudo, nos permite e sugere uma abordagem diferente. Friccionando com convicção as disciplinas, os dispositivos, técnicas e métodos de nossos campos de fazer-pensar, podemos nos deparar com outras naturezas de histórias para contar (LOVELESS, 2015). Essas outras naturezas podem nos solicitar outras literaturas, outras formas de escrita, outras manifestações - que, para seguirmos na referência do diário, podem não ser nem sua exposição *in natura*, sem tratamento, nem sua organização cronológica *a posteriori*. Mas pode ser, também: como já tratei, procedimentos e técnicas emergem do âmago do processo e, portanto, nenhum deles está impedido *a priori*.

Natalie Loveless (2015) nos conta que, em seu processo de doutorado em artes, durante o qual lançou mão da pesquisa-criação como orientação, recorreu à uma leitura coletiva em sala de aula de textos que abordam o poder das histórias - daquelas que criamos assim como daquelas que nos circundam - de dar um sentido organizado ao mundo. Organizar nosso mundo interno é o que fazemos quando escrevemos um diário - assim como quando falamos em um *setting* analítico. Mas, quando escolhemos a manifestação dessa organização como a fonte de nossos dados de pesquisa, é dever ético estar ciente do que isso implica (que não é ruim, nem bom em si mesmo - é apenas o que é e, como isso, perfaz coisas na realidade).

\*

A universidade brasileira padece de extrema pressão social e governamental no sentido da adoção irrestrita da razão neoliberal em sua forma-conteúdo. Segundo essa lógica, a criação e a invenção só estarão permitidas, aos pesquisadores, quando previamente autorizadas a frequen-

tar determinados espaços, a partir dos quais se entenda poder advir uso e lucro certo e rápido. Professores e pesquisadores seguirão sobrecarregados, estafados, humilhados publicamente por autoridades e a cada vez mais solicitados a tarefas de gestão – relatórios, formulários, produção de dados para evidências, lançamentos de dados em diversos sistemas. Isso sem mencionar, é claro, sua progressiva substituição por sistemas de gerenciamento de ensino e algoritmos.

Esse estado de coisas impõe que, nos espaços que ainda encontramos, seja crucial que pratiquemos uma ética orientada à invenção de mundos, à ampliação da potência de todos nós para inventar mundos que, com sorte, serão mais justos do que aquele que agora praticamos.

Na vivência dos onze semestres em que atuei como professora do componente curricular Performance até o momento em que escrevo, vários acontecimentos se deram de modos que eu julgo muito valorosos – ainda que não tenham acontecido conforme o planejado, já que não se trata de abusar, também no planejamento de ensino, de lógicas projetivas. Também, muitos acontecimentos se deram de maneiras que me trouxeram frustração, desamparo, tristeza. Em geral, essas sensações desagradáveis se deram com eventos disparados por aquela “pressão social e governamental”, a pressão que nos direciona a uma compulsória adesão à razão neoliberal. A sensação de não ter nem o mínimo necessário para trabalhar, desde a perspectiva institucional até a falta física de estudantes, mesmo (uma das ofertas foi realizada para apenas um estudante e, outra, para dois); a percepção de que, mesmo num ambiente que acolhe a prática artística como produção de conhecimento, muitos impedimentos e silenciamentos se apresentam.

Por tudo o que foi dito, em certo ponto da redação desta “tese” compreendi que era a ficção a forma apropriada de dar a público os meus diários. Cada uma das 32 aulas, registradas abaixo, é uma composição a partir de todas as muitas aulas que registrei. Como em *assemblage*, por composição, justaposição e mixagem, recortei, coleí, uni, separei, torci, esgarcei e distorci dados e narrativas, buscando ampliar a potência de debate e as vozes coletivas do texto.

## PRIMEIRO EXPERIMENTO

### *Aula 01*

Não sei dizer se esse começo é um começo pelo meio. Chego a esse momento – muito desejado – repleta de experiências como artista e professora, mas sem ter participado de aulas de arte da performance como aluna ou professora. Apresentei o plano de curso e o questionário diagnóstico que desenvolvi. Conversamos sobre a proposta de uma apresentação final, que será a atividade avaliativa número dois (a outra nota vem da observação docente, para a tenho tentado registrar em escrita os usualmente misteriosos critérios). Minhas experiências anteriores com essa turma fizeram-me preparar um plano com muito mais leituras, abordagem histórica e aulas expositivas do que eu entendo como desejável. Contudo, após cinco disciplinas compartilhadas com eles ao longo do curso, aceito que sua resistência à prática criativa é maior que minha capacidade de persuadi-los, hoje. Apesar das escolhas que fiz, não solicitei um trabalho final escrito, pois acredito que urge pensar com esse grupo a lógica das avaliações práticas, a incidência da subjetividade docente nela e como avaliar questões técnicas a médio prazo. Muitos deles são artistas experientes – a maior parte mais velha que eu. É um desafio a enfrentar, de minha parte, encontrar em mim ou a partir de mim essa fresta para um vínculo efetivo, que dê amparo para a



ocorrência de algum acontecimento, em sala de aula – e encontrá-la pela via da arte da performance.

Comecei a falar do programa e, assim que houve uma primeira brecha, alguém perguntou se seria obrigado a ficar pelado. E explicou: já que eu gostava de ficar pelada em minhas performances, muitos estariam temendo ter de fazê-lo. Professora-performer-pelada. A partir dessa posição espero conseguir construir os laços dinâmicos que precisamos para seguir – que as possibilidades de encontro, vestidos, possam colaborar para que sintonizemos. Esse é, afinal, o meu grande objetivo: que possamos estar-junto em performance, para que talvez a performance possa vir auxiliar-nos irrompendo modos outros de vermos a nós, a nossos corpos, a nossos cotidianos. A nossas comunidades, famílias, espaços de ensinar e aprender.

### *Aula 02*

Hoje apresentei o *slideshow* sobre “A pré-história da arte da performance” que fiz no Prezi. Quando estou num ambiente didático mais formal, chamo essa apresentação de Recurso Educacional. Comecei a prepará-la há muito tempo... estava ansiosa para apresentá-la. Porém, algo que eu não havia notado se fez muito, muito evidente hoje, na apresentação – e é algo tão evidente e vergonhoso! O único artista brasileiro mostrado na minha apresentação é o Flávio de Carvalho. Como uma “pré-história”, a apresentação se encerra ainda nos anos 60. Se eu tivesse avançado na linha do tempo, certamente teria incluído Hélio Oiticica, Lygia Clark, os *happenings* do Grupo Rex. Mas não tem muita desculpa: o que se evidenciou foi uma falha grave na minha formação, em como eu contato repertório. Eu adentrei esse campo lendo Roselee Goldberg – e, inclusive, eu sequer tinha me atentado suficientemente ao fato de que ela é a referência organizadora do meu *slideshow*. Preciso verticalizar na função pesquisadora da docência, na pesquisa que desemboca na sala de aula de forma direta. Ainda que não exista um livro que registre uma história consistente da arte da performance no Brasil – em “perspectiva cronológica e atitude arqueológica” (VALENTE, 2018, p. 299) – é ético-politicamente imprescindível conhecer, encontrar e apresentar essas referências.

É mesmo bonito como a aula consegue afunilar o tempo, concentrando-o no ponto cuja consistência nos permite um estado de atenção tão ampliado que tudo aquilo que passou batido por tanto tempo de repente salta aos olhos e se arremata. Espero conseguir jogar com a matéria e com as contingências a ponto de esse tipo de evento nos envolver a todos, ao longo. E me parece provável que trazer as referências para mais perto de nós, de nossa vivência e cultura, pode colaborar na composição de um ambiente que favoreça um acontecimento dessa natureza.

### *Aula 03*

Hoje nós lemos o texto da Liliana Coutinho, “O que falamos quando falamos de performance”. Apesar de eu tê-lo escolhido por me parecer bastante objetivo, a turma demonstrou bastante dificuldade em compreender a distinção entre as abordagens do termo performance – na arte, na linguística e na antropologia. Tendo em conta o tempo restrito que temos na disciplina, e o caráter da ementa, questionei-me sobre a pertinência desse estudo. Então, me veio uma memória: quando eu comecei a fazer performances, ainda durante a graduação, e conforme fui me entendendo e sendo entendida como alguém que se relacionava com esse campo, eu prometi a mim mesma que não me relacionaria com essa minha nova prática por uma via racional. Isso porque eu achava que minhas dificuldades com a improvisação no teatro passavam pelo meu apreço talvez exagerado pela teoria, pela dramaturgia, pela história. Como diziam meus professores: eu era cabeçuda. Outra memória me vem no encaixo dessa: um dos meus primeiros pro-

fessores de teatro – aquele que me ajudou mesmo a gostar daquilo – costumava gritar, durante os ensaios: “para de pensar! Ator não pensa!” Por várias semanas a Thaise adolescente achou aquilo bem absurdo – “como assim, ator é burro”? Até que um dia, na roda de conversas que encerrava o ensaio, ele se explicou: “eu sei que vocês valorizam muito o pensar, e que vocês são muito inteligentes. Mas eu quero dizer que ator não pensa no palco, porque o palco é o reino do fazer. É outra inteligência que funciona lá.”

Hoje, eu compreendo que os reinos do pensar e do fazer não se encontram assim tão cindidos. Que há uma qualidade de fazer-pensar que eu exercito aqui, enquanto escrevo esse texto, e outra, que é aquela que opera no palco. Daqui de onde estou - do alto, do topo desta caneta bic – o que eu desejo é que essa sala se desenvolva até preencher-se de conhecimento não-linguístico – e sem que tenhamos medo de que nosso fazer-pensar tenha mais dose de fazer, ou mais dose de pensar. Como a proposta, aqui, é iniciar pelo fazer-pensar da teoria, compartilhando a teoria para fundarmos uma base relacional professora-estudantes, vou buscar um outro texto, que nos ajude a pensar(-fazer) as diferenças entre as performances e, se o ambiente parecer favorável, tentar articulá-lo com alguma prática de engajamento corporal.

#### *Aula 04*

Então, hoje lemos trechos e pensamos juntos o texto de Marvin Carlson para a introdução de seu “Performance – uma introdução crítica”. Após uma breve discussão de pensar-que-se-aproxima-mais-de-pensar-mesmo, tivemos minha primeira experiência em uma mistura de ensino de performance e pedagogia da performance: isto é, eu usei recursos performáticos que podem ser usados em aulas para o ensino de qualquer matéria, para ensinar a matéria que é a arte da performance.

A classe foi separada em três grupos, e cada um deles recebeu uma das três categorias para cuidar – arte da performance para um; performance no performativo, na linguística, para outro; antropologia da performance para o terceiro. Em um bloco de 20 minutos, e sem usar papel e caneta, cada grupo recebeu a função de elaborar uma definição breve de seu termo, que pudesse ser decorada por todos e apresentada em jogral para os demais grupos em momento posterior. Confesso que essa ideia não estava preparada, eu a tirei da manga conforme as coisas foram se dando. Talvez isso tenha vindo, de algum modo, a como eu me sinto quando decoro um texto e quando devo falá-lo de cor, de como eu me engajo nessa atividade e em uma relação que eu prevejo entre essa qualidade de engajamento, o estudo de textos teóricos e a criação em arte da performance – como o corpo flui por entre e com essas três condições/estado.

Minha relação com decorar textos têm alguns rizomas espalhadas pelos poros da minha vida de estudante e artista. Por um lado, claro, fazer teatro desde criança e a facilidade inata que tive de fazê-lo me põem íntima com essa ação. E há um texto muito querido, de Daniel Pennac, *Diário de Escola*<sup>45</sup>, em que o autor relata as aulas de francês que dava quando era professor – antes de tornar-se um escritor famoso. Ele expõe às pessoas leitoras suas razões para defender a prática de decorar poemas, e isso me fez olhar para a língua por uma perspectiva muito mais física, cardíaca, performática. Talvez mesmo performativa: embora não performe socialmente

45 Em Portugal, o livro recebeu o título “Mágoas de Escola”, que a princípio parece mais fiel ao original em francês, *Chagrin d'école*. Chagrin, entretanto, pode ter o sentido tanto de mágoa, quanto ser usado como um adjetivo substantivado, significando “inquieto”. O título de Pennac, portanto, joga com as possibilidades de “Mágoa de Escola” e “Inquieto de escola”, categoria a que o autor quando estudante, segundo o que nos relata de sua história, se adequaria.

nenhuma convenção estabelecida em comunidade, o texto decorado, quando enunciado, perfaz para o próprio estudante uma nova realidade: a de amigo-amante do texto.

Lembro-me que ao ler esse livro tive uma impressão muito ruim de mim mesma: como eu, que vinha estudando metodologias de ensino contemporâneas, podia identificar-me tanto com uma postura que os praticantes de tais metodologias condenariam por seu conservadorismo? Pensamentos que passam, quando deixamos de pensar dicotomicamente e aceitamos a emergência da aula como condutora dos procedimentos.

Para concluir o meu relato: foram 20 minutos para criar e decorar uma definição breve. Na sequência, houve um rodízio dos temas, mantendo-se os grupos. E então, uma vez mais – de modo que, ao final, cada um dos três grupos tivesse elaborado as suas três definições breves. Compartilhamos os textos entre todos e, com isso, retomamos o debate. A conversa foi retomada com muito mais energia e engajamento, e mesmo os estudantes que não haviam lido o texto em casa podiam então fazer algumas pontuações ou, ao menos, encontrar caminhos para elaborar suas questões. Não acredito que o texto teria sido melhor aproveitado se tivéssemos estado apenas parados conversando por todo o tempo, ou o lido na sala, ou lido mais na sala, para além do que supostamente já teria sido lido em casa. Essa atividade, que não preparei à exaustão mas corri o risco de experimentar sem preparo<sup>46</sup> - vivendo a alegria de contar com um fluxo que pôs os estudantes dispostos a corrê-lo comigo -, me ajudou a compreender que há casos, em sala de aula, em que menos é mais: ao deixar o foco da nossa relação sobre um conteúdo bem pontual (ainda que eu não entenda que exista conteúdo autônomo, recorro a esse termo aqui para referir ao que em geral se compreende como “conteúdo” na preparação de um plano de aula), pudemos explorá-lo com o investimento corporal e afetivo que o tema parece solicitar para que esteja posto em jogo em chave de fazer-pensar.

### *Aula 05*

Hoje saímos da sala para alguns experimentos com propostas de atividades elaboradas por Allan Kaprow. Durante a semana lembrei-me que havia feito algo similar com uma turma do Núcleo de Artes Cênicas do SESI Vila Leopoldina, quando lá trabalhei dando aulas de teatro, e de que foi uma noite em que os estudantes se envolveram muito, nós nos divertimos e acabamos por elaborar várias partituras de eventos, que não chegamos a realizar, inspirados na obra de Kaprow. Enviei um e-mail à turma comunicando que a leitura do texto programado pra hoje (o livrinho de Regina Melin, Performance arte nas Artes Visuais) não seria mais esperada para a aula, e me lancei a essa intuição.

Nessa semana também aconteceu algo que me fez pensar muito sobre o espaço das minhas escolhas naquilo que provoca os encontros entre os estudantes e eu. Em uma igreja católica em uma grande cidade do sudeste, um jovem performer, trajando um vestido branco e de saia transparente, com a genitália exposta, desfilou, causando choque entre os fiéis que por ali faziam suas orações. Ao cair nas redes sociais a informação causou grande polêmica, inúmeros jornais noticiaram criticamente a ação, muitas pessoas, no *facebook* assim como nos espaços dos jornais on-line para comentário dos leitores, disseram coisas muito violentas. Brigas, discussões, até indisposições - dois amigos performers discutiram de um jeito agressivo no post de um deles, que condenava a ação pelo seu caráter, segundo sua análise, desrespeitoso.

---

46 Em tempo: também corremos riscos ao levar adiante exercícios preparados. Os riscos existem para os dois casos, sendo apenas de naturezas distintas.

Isso me remeteu a uma conversa recente que tivemos no contexto de um festival de arte da performance, também no sudeste, em que diversos performers condenaram uma determinada oficina que havia sido ministrada por um amigo, afirmando que ela seria alienada ou apolítica e manifestando o entendimento de que a arte da performance deve sempre ter um direcionamento engajado, manifestando posição e solicitando ação no sentido de uma causa – em geral, uma causa progressista. Essa conversa assumiu proporções tais que podemos dizer que se tornou o mote do festival, de modo que não se falou de nada mais até a última ação.

Desses acontecimentos todos, fica para mim a questão de como eu, como professora de arte da performance na universidade, devo relacionar-me com o caráter engajado ou dessa forma – ainda mais se consideramos que essa não é a tônica do meu trabalho como artista da performance. Um posicionamento nesse tema me parece muito delicado, tendo em vista que entendo que prezar por uma ética da vida, no contexto da sala de aula, não coincide com a busca de conversão do estudante de um posicionamento a outro, mas sim de ampliação das escutas e do desenvolvimento de uma postura ética – entre as opiniões, entre os caminhos que parecem únicos ou duais, entre aquilo a que parecemos fadados e o impossível. Se estamos fadados ao fim do mundo – ao fim do mundo como se nos apresenta – por que apresento uma arte que nem sempre se identifica com as imagens de mudança que as ações chamadas ativistas tendem a veicular – imagem calcada na ideia de revolução, de embate, de enfrentamento? Será que o faço porque acredito que essa arte vem enfraquecida da possibilidade de sintonizar, de ritmar os participantes numa mesma frequência, condição primeira para começarmos a especular modos radicalmente outros de existência?

Enquanto sustento comigo essa incerteza e dela me banho para compor com os estudantes nossas práticas, vou a Kaprow e àquilo que acredito que ele nos oferece: olhares menores sobre o corpo, sobre as relações interpessoais, sobre fluxos e ritmos, sobre o pequeno do cotidiano. Em performance, nós nos tocamos – ato quase invisível, mas absolutamente perigoso frente a uma cultura que quer capturar e endurecer a pele pela proibição do corpo e de seu prazer não-sexual. Nós paramos para ouvir nossos batimentos cardíacos, e como eles mudam conforme enfrentamos uma atividade cotidiana ou outra, e podemos olhar de perto e ver o que o outro tem a nos dizer (sem falar) sobre o modo como ele vem construindo seus dias. Pequenas ações, olhares pequenos para detalhes mínimos, mas com a força da resistência daquilo que se infiltra perigosamente no macro.

Talvez, se perguntados sobre o que aprenderam sobre performance hoje, os estudantes tivessem dúvidas para responder. Mas nós, que ali colaboramos, aprendemos com a performance, e com ela estivemos em sentidos que desviam do dizível em direção à uma mudança nas qualidades do vivendo. Que seja essa uma mudança nas nossas formas de entender o mudar, isso me pareceria muito valioso.

### *Aula 06*

Hoje compartilhamos os projetos das performances que serão apresentadas como trabalho final. Parece que não, mas já nos resta bem menos que a metade do curso. Como eu não havia indicado nenhum modelo para a escrita do projeto – um formulário desses que preenchemos para os festivais, por exemplo – foi muito curioso ver como os estudantes propuseram suas ações. Alguns – a maioria – foram bastante acadêmicos, e apresentaram algo semelhante a um pequeno projeto de pesquisa. Outros, por sua vez, trouxeram textos experimentais, poemas entrecortados por trechos de letras de música. Poetizar a burocracia, quando convier. Uma estudante trouxe

também referências visuais, uma espécie de mural, e lembrou-me do quanto navegar desordenadamente por imagens diversas foi muitas vezes fundamental para eu criar alguma ação – os buscadores de internet dos anos 2000 que o digam. Os materiais vêm de diversas direções compor-se, sem uma hierarquia explícita de sentidos<sup>47</sup> – são imagens, memórias de sons e pequenas percepções que irrompem, não há ordem ou organização explícitas, mas há arranjo, arrumação. O pensar da arte, no que tem de similar a tantos pensares das existências alegres, funda o fluxo para que tudo arrume seu espaço naquele tempo e aquele tempo em seu espaço. Há que se desenvolver a astúcia de fiar-se nele, o que passa por confiar em si e no processo – aprendizagem difícil, que talvez se dê apenas por tentativa e erro.

Nesse fluxo, arrisquei não orientar os projetos, mas facilitar escutas entre propositores. A proposta me surgiu na própria sala, pois a princípio eu pretendia fazer orientações individuais, formais, tradicionais – como aprendi fazendo teatro na universidade. Fizemos uma roda e pedi que cada um falasse de sua proposta em três palavras que referissem a sensações. Essa foi a primeira rodada. Na sequência, cada um falou sobre sua proposta apenas em verbos – em quantos verbos desejasse. Enfim, na terceira rodada cada um relatou as ações que pretende realizar – pedi que buscassem não explicar os objetivos, não interpretar a própria criação – e logo após cada fala individual, todo o círculo pode falar, buscando relacionar as três sensações, os verbos e a ação, dando *feedback* ao colega e pensando junto uma maneira de fazer a ação ser o seu melhor.

É prazeroso quando podemos contar uns com os outros em sala de aula.

#### *Aula 07*

No fim das contas, talvez eu não tenha programado muitas aulas práticas não por causa do perfil da turma, como eu vinha pensando, mas porque eu não sei mesmo muito bem o que fazer. É duro pensar assim sobre mim, mas me apego ao fato de que não aprendi performance fazendo aulas práticas. Eu nunca fiz aulas de performance, eu nunca tive um professor de performance, nunca fui a um *workshop* propriamente de performance. Duas questões saltam destas reflexões: 1) Como aprender a ser docente em arte da performance ou mesmo como aprender a aprendê-lo? Uma resposta que me ocorre: talvez não seja mesmo questão de aprender, mas de criar. Bem, talvez todo processo de constituição de si como docente – a chamada professoralidade, sempre processo – seja uma criação. Poéticas da professoralidade. A questão, aqui neste meu caso, é de onde parte a criação, em que ela se inspira. Mas, se eu lembrar e lembrar e seguir trazendo ao corpo a noção de que tudo tende à diferença, e se eu conseguir deixar as formas da formação em teatro para trás e permitir que a ausência de referência em ensino de performance colabore nessa composição em meu favor, então talvez eu possa inventar algo. Não a partir do nada, mas a partir de minha prática, permitindo que a prática retorne em força para formar aula. Mas: pensamentos são muitos. O desafio é sustentar a questão, abraçadas, ao longo. Como aprender a ser docente em arte da performance ou mesmo como aprender a aprendê-lo? Questão 2) Eu pensava que, mesmo não tendo participado de aulas de performance como aluna, talvez não buscasse participar de uma, hoje, se a oportunidade me surgisse à frente. Parece-me que isso deriva da minha consciência de ser altamente contaminável pelas práticas alheias. Digo: não que ser contaminável seja uma especificidade minha, mas me mobiliza ter a memória, a consciência das influências. Elas parecem sempre muito afloradas cá comigo, e há um desejo de ética que sempre me impulsiona a referenciar, enunciar quem em trouxe até aqui – e isso é tão acadêmico. Com

---

47 Embora não se possa negar que o exercício dos sentidos é construído na experiência do ambiente, o que determina modos de apreensão, hierarquizando sentido mesmo quando não sentimos ter ciência dessa hierarquia.

isso, quanto mais busco referências, mais as coisas parecem difíceis de operar. Porém se, assim como eu, as pessoas que estão hoje ministrando oficinas de performance também não foram formadas em escolas de performance (observar que isso está mudando) e, com isso, criaram-se a si e a seus métodos a partir de suas práticas, então não seria essa contaminação dada não por uma forma que pudesse ser facilmente identificável, ou por discursos e outros dispositivos que tendem à captura, mas por ritmos, pulsos, vibrações tão pequenas e pouco reconhecíveis que a contaminação se faria mais que tudo por reverberação – findando, com isso, minha ansiedade com estar referenciando bem ou mal?

Isso fica para desenvolver: não ensinar. Reverberar.

### *Aula 08*

Hoje, a previsão era trabalharmos com objetos. Na verdade, o plano que fiz ao início do curso foi todo reconfigurado, o que parece totalmente aceitável para quem está trabalhando num componente pela primeira vez. Preparei uma atividade que aprendi com o Carlos Martins, quando foi nosso orientador no Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI/SP, em que trabalhamos com objetos que levávamos à sala de ensaios em nossas bolsas. A primeira ação consiste em organizar uma pequena instalação, utilizando, como eu disse, os objetos que estão em nossas mochilas ou bolsos. Orienta-se que o estudante busque dar a ver aos colegas algo de si. Depois de 20 minutos, todos circulam pela sala, observando as composições. Na sequência, pensamos juntos sobre o que queremos mostrar, o que desejamos ocultar – traços da nossa atual composição identitária que valorizamos ou desprezamos. A partir das reflexões que emergiram, buscamos conduzir o debate para a questão da autobiografia em performance. Esse é um tema que aparece muito nas conversas entre os estudantes, e questões que eles costumam levantar ao longo do processo evidenciam isso – como quando querem saber se uma determinada artista, quando trabalhando com algo que remete ao tema do abuso sexual, por exemplo, teria sido abusada - se seria aquela uma “performance autobiográfica” ou não.

Fizemos isso e, na sequência, continuando como eu experimentara com Carlos há anos atrás, pedi que selecionassem apenas um objeto da composição. Diferentemente da minha experiência anterior, porém, ofereci duas possibilidades, pedindo que escolhessem ou um objeto que considerassem muito representativo de sua personalidade, ou o objeto menos vinculado a isso dentre todos. Então, durante algum tempo, todos puderam explorar a materialidade do objeto, com uma música ao fundo para estimular movimento constante. Feito isso, pedi que compusessem uma ação breve, e que ela fosse autobiográfica ou não – a partir do que cada um dos estudantes compreendia como o caráter autobiográfico de uma ação.

É bom observar que foram as primeiras ações que compusemos em sala. Antes disso, até agora, nós vimos muitas performances, lemos e discutimos sobre performance, planejamos uma performance, mas não havíamos realizado ações a não ser a ativação – digamos – das partituras de Kaprow. Sim: isso precisa mudar para uma próxima oferta.

Muitas ações foram completamente teatrais – isto é, calcadas na representação de personagens ou de personas em situações supostamente acontecendo em espaços e tempos outros que não aquele em que nos encontrávamos. Em nossas conversas e mediações, nos momentos anteriores, eu insistira no caráter não-representacional da arte da performance – coisa que vem me sendo tão verdade que já passo a questioná-la – e, apesar disso, na prática essa foi a grande dificuldade. Faz sentido.

Já quanto à questão da autobiografia, vejo que o modo como distribuí as atividades que fizemos e como elas foram conduzidas no contexto da sala de aula nutriu reflexões muito interessantes. Variamos: alguns posicionaram-se dizendo que “tudo é autobiográfico” ou “não tem como não ser autobiográfico” – posição que não havia aparecido nas conversas iniciais - e muitos assumiram entremeios – “não é autobiográfico se você conta a história de outra pessoa, mas você aparece lá, porque é você fazendo” e “é autobiográfico se conta a sua história, mas se você só faz uma ação sem contar história, não pode ser chamado de autobiográfico”. Por ter determinado dois polos para o exercício – autobiográfico e não-autobiográfico – existia a possibilidade de que as ideias se fixassem nessa dualidade, cindindo-se entre o é ou não é. Mas, pelo visto, esses foram exercícios cuja formulação teve sucesso em ser tão somente um disparador, de modo que não me preocupa mais que um estudante que esteve aqui nessa aula possa simplesmente pegar o exercício e reproduzi-lo em outro contexto possibilitando que o processo leve a uma leitura dicotômica da questão.

### *Aula 09*

Aqui está ele: o dia das apresentações finais. As apresentações foram um pouco tímidas, um pouco formais: acredito que, para a próxima oferta, nós – estudantes e eu - deveríamos conversar muito sobre o caráter dessa noite final, pois me parece muito importante buscar aproximar o ambiente daquele dos eventos de arte da performance que o coletivo de artistas da performance brasileiro vem concretizando. O que nesses eventos se constrói – enquanto estrutura, roteirização, relacionalidade – é também poética, é também pedagogia e tem tendido a ser potente. Sobre a noite final, adianto: não nos organizamos suficientemente bem para conversar sobre os trabalhos ao fim das apresentações. A princípio isso me pareceu terrível, altamente condenável. Mas, após pensar um pouco sobre a necessidade dessas avaliações conjuntas – e sobre como as tenho conduzido em minhas outras disciplinas, me questionei sobre sua pertinência. Como foi que eu aprendi que conduzir essas rodas de conversa era desejável no contexto do ensino de teatro? Bem, aprendi fazendo. E cursei bacharelado, ou seja, definitivamente a avaliação dos processos em sala nunca foi tematizada como prática didático-metodológica. Aprendi a comentar comentando. E a ouvir ouvindo. E repetindo isso inúmeras, inúmeras vezes, por todos os cursos de teatro, por todos os quatro anos de faculdade, sempre, sempre. É uma prática. Ela está estabelecida. Há muitos anos. Mas não é porque está estabelecida que não possa ser problematizada, adaptada ou mesmo descartada. O fato é que eu, professora, não sou senhora e rainha de todo o saber possível ali, assim como não sou capaz de ter as melhores e integrais leituras de tudo o que foi apresentado. Construir conhecimento de modo compartilhado, em colaboração, e integrando as percepções dos estudantes é importante. Mas não vou me sentir mal por como tudo aconteceu.

Depois de sair da graduação, quando precisei dedicar-me ao estudo dos processos de pedagogia do teatro e fui ler a Viola Spolin, pude saber que ela havia estruturado essas tais conversas pós-cena no seu método, agrupando-as na categoria avaliação. A avaliação, em Viola Spolin, é não apenas uma parte do processo de aprendizagem do fazer através do *feedback*, mas é também uma pedagogia do ver. Ela orienta-se pela questão central do exercício proposto, o chamado foco ou ponto de concentração. Nesse contexto, cabe ao professor-diretor, cabe orientar as conversas buscando que os estudantes-atores abandonem progressivamente as avaliações subjetivas – bom/mau, gostei/não gostei – e que, com isso, ao longo do tempo, o estudante-ator liberte-se da timidez que a exposição em cena promove.

Se convertemos esse pensamento para a arte da performance, o que nos lega tal confronto? Ponto de concentração ou foco: não é o nosso caso aqui – ou não foi o caso no processo que há

pouco vivemos. Isso não seria simples como dizer “você não explorou o espaço” ou, mas palavras de Spolin, “o que você fez não foi real”. Terrível. Os únicos critérios de avaliação possíveis para a arte da performance, conforme a vejo, devem ser os imanentes: eles são propostos pela própria ação enquanto se realiza, nascem com ela e são o que ela é. Isso pode ser verdade para toda obra de arte, desde que o avaliador consiga relativizar os conhecimentos que incorporou no decorrer de sua inserção no campo constituído. Com isso, não poderíamos esperar que a subjetividade fosse abandonada. Atravessar o que é subjetivo no sentido do além-particular, no rumo da singularidade: este sim pode ser um critério aqui. Existem outros processos de mediação que poderiam contribuir no sentido de trazer as percepções e sensações de volta ao campo do debate – que talvez já sequer mereça esse nome. Poderíamos pensar em fontes tão diversas quanto as estratégias da Comunicação Não Violenta; o falar do Movimento Autêntico; as mediações propostas por métodos de leitura de imagens; variadas técnicas de promoção de diálogo previstas em manuais de boas práticas do ensino superior. Todas poderiam, ao seu modo, auxiliar a professora a pensar em algo para as próximas turmas. De modo geral – e arriscando uma generalização grosseira, mas que cabe por aqui – essas práticas começam por questionar o que vimos – o que nós, a partir daqui, vimos – de material, concreto, físico, antes das interpretações. E então perguntam sobre o que foi sentido, num entendimento mais particular, mas ainda num registro de delicadeza. Então, passa-se à avaliação, adentrando o campo das interpretações. A fórmula, porém, por mais que incorpore o sensível, deriva da semiótica – o que o caráter triádico faz evidente. E, se insistimos com os estudantes que a percepção da arte não é privilégio da razão – e eu diria, inclusive, que este é o grande desafio de um docente sensibilizado pela arte contemporânea que busca frestas de aproximação dos estudantes para com ela – não estou certa de que sejam mesmo convenientes. Talvez buscar práticas não-verbais de *feedback* seja um caminho a desenvolver paralelamente.

Não saber pode também ser valioso. Poder elaborar a própria experiência sem contar com os julgamentos alheios – ou sem os julgamentos verbais, já que as expressões e as atitudes corporais vão chegando ao longo do fazer. Ou saber apenas parcialmente, de corredores, se você desejar perguntar e se o outro desejar responder. Sem os holofotes que a sala de aula e a situação de roda lançam sobre o estudante. É uma forma, entre outras.

Com isso, já não me parece tão mau que o debate não tenha acontecido. Mas gostaria de prepará-lo com cuidado para as próximas ocasiões. Afinal, quem fala nos corredores, quem comenta, tende a ser quem gostou, quem não quer apresentar críticas ou quem se sente impelido a comentar algo e, pela participação dessas forças exteriores que fazem-no sentir-se obrigado à expressão, pode dizê-lo apaziguado, buscando não estabelecer conflito, temendo a posição de poder docente. E a universidade deve ser também um momento de aprender a habitar a fala sobre afetos que não são alegres e a escuta do contestatório, de exercitar o receber e acolher com o calor apropriado a crítica, assim como de aprendermos a demorarmos-nos sobre o que à primeira vista não nos agrada para ir com aquilo adiante, sacando desse demorar-se-com as relações que estão para além de um prazer imediato.

## SEGUNDO EXPERIMENTO

### *Aula 10*

Começamos hoje. Como é do meu fazer, começo apresentando o plano, o plano estruturado, embora sempre aberto às flutuações. Questionário diagnóstico, com ênfase em conhecer



o repertório cultural desses estudantes – turma que conheço menos que a anterior. Pra montar o curso, conversei com amigos que começaram a ministrar oficinas de performance e, por sua inspiração, desta vez vou tentar vincular cada aula a um conteúdo específico que julgamos que é conveniente que seja tratado para que se chegue a uma espécie de capacitação mínima para fazer performances. Claro, “capacitação” não é o termo apropriado, mas entendemos que se eles tiverem uma noçãozinha da exploração do espaço, do tempo, etc. poderão sentir-se em posse de alguma técnica mínima, sabe? Não é como ensinar a biomecânica de Meyerhold ou os Viewpoints, não é tão específico. Mas também não chega a ser espiritual ou com ênfase no desenvolvimento da relação interpessoal no grupo, matérias tão etéreas. Fizemos – meus amigos e eu – algumas pesquisas e selecionamos unidades de composição, das quais falo já.

Para chegar a essas unidades, nós pesquisamos três livros: *Pedagogia de la performance*, de Valentín Torrens; *El arte de la performance – elementos de creación*, de Bartolomé Ferrando; e *The Analysis of performance art – a guide to its theory and practice*. Livros gringos, né – mas o de Valentin tem valorosa participação latino-americana. Os três autores são ou foram professores de performance em diferentes tipos de instituições, e o livro de Torrens apresenta programas de cursos de diversos outros artistas. Buscando que não faltassem referências escritas por mulheres – embora o livro de Torrens apresente escritos de algumas - também consultamos o artigo de Marylin Arsen, *Some thoughts on teaching performance art in five parts*, e o de Juliana Moraes, *Especificidades do Ensino da Performance nas Artes Visuais*. Analisamos os três livros, e a primeira conclusão a que chegamos foi que o procedimento levado a cabo pelos artistas quando confrontados com a tarefa de organizar experiências de aprendizagem em arte da performance é localizar o que para cada um deles seriam essas unidades de composição. Com isso, decidimos proceder como eles. Interessante perceber que, ao se definir quais elementos não podem faltar quando se pretende compartilhar uma certa visão sobre a arte da performance, embora não se elejam palavras organizadas numa frase para defini-la, é precisamente isso que está sendo feito: meu programa de ensino manifesta o que eu acredito que arte da performance seja. Por sorte eu posso alterá-lo a cada semestre!

Verificamos as unidades propostas e, entre elas, o que havia de comum ou distinto. Aquelas mais recorrentes foram as que permaneceram como as nossas. Também coletamos alguns exercícios descritos pelos artistas, que devem ser levados à sala de aula. Após nossa análise, as unidades a que chegamos foram:

- Exploração do espaço em suas características singulares;
- Exploração da duração ou tempo;
- Trabalho sobre o corpo do performer com tendência à exploração de limites;
- Exploração dos materiais e de sua visualidade;
- Relação com o público, com tendência à proposição de engajamento físico;
- Elaboração prévia de ideia, conceito ou programa;
- Tomada de posição para com o registro.

Neste semestre, em cada aula pretendo explorar uma das unidades. Estão elencadas sete unidades não por destino, mas porque, com meus amigos, trabalhei tendo já meu meio semestre em mente. Se tivéssemos mais aulas, provavelmente haveria mais unidades.

Na aula de hoje eu expus o plano e, assim como acabo de fazer, expliquei o procedimento. Eu gostaria que eles estivessem sempre junto na reflexão sobre o quê e o como estamos estudando juntos. Procedimento padrão da didática do ensino superior.

Uma estudante, porém, levantou uma questão que há algum tempo eu temia que chegasse a essa sala de aula. Os grupos de estudantes aqui têm tido muita dificuldade de compreender por que existem componentes curriculares voltados à criação e à experimentação nas artes da cena. Não tenho condições de analisar o motivo que os conduz a isso, mas suponho que sejam características de grupos, e que isso varie em função dos indivíduos que compõem o grupo. Também pode ter influência o fato de que a cultura teatral na cidade é bem pouco estabelecida ou compartilhada – se pensamos no teatro tradicional – palco, peça, dramaturgia, etc., (nosso curso ainda não formou nenhuma turma). Muitos estudantes pensam mesmo que serão professores de teatro e que, para tanto, não precisam experimentar fazê-lo, mas, no máximo, serem bons espectadores. A verdade é que querem mesmo fórmulas, receitas de jogos a aplicar.

A estudante em pauta que queria saber como iria usar a performance em sala de aula, e quando iríamos trabalhar especificamente sobre a metodologia do ensino de performance. Lá se foram algumas horas de conversa, abordando questões como utilitarismo, o papel das artes no currículo escolar, a potência disruptiva da performance na sala de aula...

Depois de muita conversa, restou-nos menos de uma hora. Eu então retomei a atividade que havia feito com a turma anterior, em que usamos objetos de nossas bolsas para compor uma instalação e, depois, para realizar uma ação breve que buscasse uma expressão autobiográfica. Como, entretanto, a problemática da autobiografia não estava em xeque aqui – já que não haveria tempo hábil para debatê-la – experimentamos com a materialidade dos objetos, deixando que eles nos indicassem caminhos. Isso pareceu-se muito com exercícios que realizamos em aulas de teatro, mas pude notar que para esses estudantes, eles foram novidade. Já bem ao final da aula, propus que escolhessem uma ação e buscassem conduzi-la até o seu máximo e, depois, até o seu mínimo. Um estudante, que estava balançando um cinto de couro em movimento pendular, chamou a atenção dos demais ao realmente buscar o limite da velocidade e da amplitude desse balanço. Quando ele estava em alta velocidade, eu me animei e passei a gritar para ele: “o que é que a gente tira daí? O que é que sai desse movimento? O que é que você pode me dar disso daí?” Ele iniciou uma espécie de dança do pêndulo pelo espaço, e seguiu nela até se chocar contra a parede e escolher parar.

Penso que há por aqui uma boa pista do que seguir explorando.

### *Aula 11*

Tema: exploração do espaço em suas características singulares;

Para essa aula, parti de apenas um exercício proposto por Bartolomé Ferrando. Reservei o tempo para desenvolvê-lo com a calma necessária para voltar a atenção aos detalhes e para tivéssemos tranquilidade para estarmos juntos sem afobação. Ferrando descreve o exercício conforme segue:

Um dos exercícios práticos a que dedico mais tempo no ensino da performance, trata do desenvolvimento desta capacidade de perceber e sentir o espaço envolvente. Muito lentamente, com os olhos fechados, cada participante se desloca, realiza um leve movimento e tenta perceber e sentir o tato entre duas matérias, assim como o acoplamento e a adequação da massa de ar ao corpo. Poder-se-ia

dizer que, quando em um momento dado, por exemplo, movemos uma mão, necessariamente a fundimos no ar, escavamos o ar, e construímos desse modo uma escultura efêmera, oca, que desaparece no mesmo instante. Ao fazê-lo, frente ao ocorrido, desenhamos uma linha muito pessoal, correspondente à nossa maneira de deslocarmo-nos ou movermo-nos. Lembro que o escultor Jorge Oteiza, em um de seus textos, propunha olharmos o espaço que deixa um objeto; o sulco que ele traça ao mover-se, sua pegada própria. Esta prática trata de algo parecido, ainda que globalmente, o exercício proponha e quer que notemos pouco a pouco a unidade entre o corpo e o ar, e que a sua vez comecemos a senti-lo como uma matéria com que convivemos e em que traçamos nossa própria marca pessoal<sup>48</sup> (FERRANDO, 2009, p. 19).

De partida, esse exercício chamou-me a atenção para sua similaridade com uma grande diversidade de exercícios dos quais já participei em contextos de treinamentos de atores ou de bailarinos, em geral promovidos por preparadores corporais e educadores somáticos. Enquanto os estudantes realizavam o exercício – narrado com fidelidade à proposição de Ferrando – essa impressão foi-se consolidando. Curioso: os trabalhos que já vi de Ferrando não mostram um corpo preparado como costumam ser os corpos de atores, com domínio sobre sua movimentação no espaço, destreza de movimentos, certo condicionamento que a prática reiterada provê. Isso condiz com a percepção que muitos podemos ter de que as práticas, ainda que muito similares, podem reverberar de modos muito distintos em cada estudante ou artista, variando de acordo com seu campo original de formação, seu *background*. Um porém que poderíamos elencar é que, se considerarmos que a variação de experiências seja um valor, talvez uma prática como essa tivesse mais impacto se vivenciada no contexto de um curso de graduação em artes visuais – que é, de fato, o contexto em que Ferrando leciona. Em conversas pessoais com minha amiga Luana Veiga, artista visual e professora da Universidade Federal do Paraná - UFPR, que foi docente do componente curricular Performance no curso de Artes Visuais da Pontifícia Universidade Católica de Campinas – PUCCAMP, havíamos chegado a esse consenso, pois ela me dizia que trabalhar o corpo, o movimento e a percepção sensíveis pareciam os maiores desafios daqueles estudantes. Já no contexto da UFT, essas práticas são justamente aquelas que os estudantes vêm realizando durante todo seu processo de estudos, de modo que, ciente disso, minhas possibilidades parecem ser, por um lado, confiar na experimentação e no fato de que os acontecimentos são mesmo compostos pelos corpos que ali, na sala, se corpam – isto é, não me preocupar tanto com a interrupção e a novidade, além de confiar que a continuidade da disciplina ofereça outros sentidos a essa prática. De outro lado, estaria a opção por práticas que explorassem mais as dimensões da visualidade ou dá a sonoridade, elementos pouco praticados no decorrer deste curso de graduação.

---

48 “Uno de los ejercicios prácticos a los que dedico más tiempo en la enseñanza de la performance, trata del desarrollo de esta capacidad de percibir y sentir el espacio envolvente. Muy lentamente, con los ojos cerrados, cada participante se desplaza, realiza un leve movimiento e intenta percibir y sentir el tacto entre dos materias, así como el acoplamiento y la adecuación de la masa de aire a su cuerpo. Se podría decir que, cuando en un momento dado, por ejemplo, movemos una mano, la hundimos necesariamente en el aire, escavamos el aire, y construimos de esse modo una escultura efimera, hueca, que desaparece al instante. Al hacerlo, mediante el recorrido, dibujamos a su vez una línea muy personal, correspondiente a nuestra manera de desplazarnos o de movernos. Recuerdo que el escultor Jorge Oteiza, en uno de sus textos, proponía mirar el espacio que deja un objeto; el surco que traza al moverse, su particular huella. De algo parecido trataría esta práctica, aunque, globalmente, el ejercicio propone y quiere que notemos poca a poco la unidad entre el cuerpo y el aire, y que a su vez empecemos a sentirlo como una materia con la que convivimos y en la que trazamos nuestra propia marca personal”, tradução minha.

Depois da aula realizada, me ocorreu que não programei para este curso uma exploração do espaço em sua qualidade de lugar, isto é, espaço feito entrecruzamento de relações, intersecção de trajetórias, instante de interações – espaço situado.

### *Aula 12*

Tema: exploração da duração ou tempo

Nieves Correa lembra-nos de que o tédio e a brevidade podem ser valores na arte da performance (CORREA, 2014, p. 208). Como uma artista que trabalha recorrentemente buscando explorar o tédio e um certo esgotamento da atenção do espectador-participante e valoriza ecologia do tempo, explorar uma passagem lenta do corpo pela duração certamente seria minha escolha. Correa, entretanto, apresenta conjuntamente duas propostas de ocupação da duração – pela inação e pela rapidez dos movimentos - e por isso a escolha de seus exercícios para o início desta aula:

Ação – inação

O tempo torna-se denso com a ação assim como com a inação.

Sente-se em frente a outra pessoa e olhem um para o outro em silêncio por cinco minutos.

Sentados em um círculo, todos falam ao mesmo tempo sem parar por cinco minutos. (CORREA, 2014, p. 209)

Utilizamos o tempo de 10 minutos para cada uma das proposições.

Na sequência, recorri ao exercício da caminhada em câmera lenta. A primeira vez que realizei esse exercício foi em 2003, estudando Direção com Renato Cohen no curso de graduação. Eu jamais imaginava trabalhar com performance, assim como era impensável que viesse a ter qualquer relação com a meditação budista – prática da qual esse exercício deriva. Naquela ocasião, achei aquilo tudo uma grande bobagem! Como as coisas mudam!

Para hoje, introduzi uma modificação no exercício: atravessamos a sala em câmera lenta, cada um no seu mais lento possível. Após todos chegarem ao extremo oposto da sala, iniciou-se o retorno. Na volta, porém, deveríamos contar os nossos passos – 1, 2, 3, 4... Fiz essa escolha tentando aproveitar a sugestão de outro exercício proposto por Correa para o trabalho sobre o tempo, em que, enfileirados, os estudantes devem contar até 300, sem vocalização – cada um consigo – e, ao acabar, cada um dá um passo para trás, até que todos estejam novamente na mesma fileira. Na sequência, inicia-se uma contagem em conjunto, desta vez em voz alta, com os estudantes buscando sincronizar suas falas e, ao concluírem, dão todos também um passo atrás.

### *Aula 13*

Tema: trabalho sobre o corpo do performer com tendência à exploração de limites;

E com o que mais viemos trabalhando, se não com esse mesmo tópico?

Porém, como a matéria é ampla, hoje continuamos. A ênfase: a ação não-representada, da qual nos aproximamos melhor se nos esforçamos muito – o mesmo entendimento que modos de olhar para o teatro na contemporaneidade, como nas práticas de treinamento do ator que pretendem levar os treinantes ao esgotamento. Hoje, apresentei materiais que poderiam, segundo os senti, nos conduzir a lugares pouco explorados por mim em minhas performances. Tivemos:

bifes de carne de vaca; massa de farinha de trigo; paralelepípedos de isopor, com aproximadamente 30 centímetros de largura, 20 de altura e de profundidade; rolos de papel higiênico. A proposição: explorar esses materiais, sabendo que com eles passaríamos 50 minutos ininterruptos – ao menos - até a sua total desintegração. Levando esses materiais, busquei que o contato com esse corpo externo por um tempo estendido pudesse conduzir a limites que não diziam respeito à exaustão física, mas a uma exaustão atencional ou relacional – afinal, manter-se em estado de relação com essa outriedade exige que o performer busque manter a atenção em contato com ele todo o tempo.

Quando os 50 minutos acabaram, embora eu tivesse planejado apenas conversarmos sobre a proposta, em minha cabeça cintilava uma lembrança. Há muitos anos, quando eu era adolescente, fiz uma atividade num acampamento escoteiro que consistia em separar diversos tipos de grão – grão de bico, arroz, feijões – em copos, utilizando *hashis* – os palitos utilizados pelos orientais para comer – no menor tempo possível. Enquanto os estudantes faziam um intervalo e limpavam-se, abri os armários e olhei para os materiais disponíveis. Encontrei – entre as muitas coisas que por ali habitam – uma caixa de lantejoulas, e ao tocá-la vi a imagem de lápis funcionando como *hashis*. Espalhei as lantejoulas pelo chão, dei dois lápis para cada estudante e pedi que cada um coletasse 50 lantejoulas. O número foi aleatório e inclusive imaginava que não haveriam lantejoulas suficientes, mas incorporei a dúvida sobre o fim do exercício. Ao terminar sua coleta, o estudante deveria dirigir-se a mim, que lhe entregaria uma folha de papel ofício para que realizasse uma escrita automática, ininterrupta, de 10 minutos.

Senti a experiência de hoje como a mais autoral que já fiz em nossas aulas. No corpo, soube precisamente que isso coincidia com as sensações do processo criativo de uma performance, de processos criativos que vivi. Posso dizer que me senti em estado de docência-criação. Embora esse estado possa ter sido influenciado pelo fato de que improvisei e, com isso, me aventurei, corri riscos, é preciso lembrar – e lembrar a mim mesma – de que ele nasce da integralidade da presença em que a improvisação me colocou. Aqui, minha experiência em arte da performance como artista e como docente se entrecruzaram, parceiras. Como esse estado que eu vivi terá influenciado na experiência de quem comigo esteve ali? Bem, o que é possível dizer sobre isso é que pareceram engajados, embora cansados, embora sujos e sujando-se pela sala, apesar da hora adiantada do dia, apesar dos pesares. Talvez seus textos também pudessem ter-me revelado outras interpretações, mas elas não importam agora: cada um deles levou consigo sua folha escrita, com a minha indicação de cuidar daquilo que seria feito dela. Eu jamais as vi.

#### *Aula 14*

Tema: exploração dos materiais e de sua visualidade;

Hoje fiz uma adaptação de um exercício que, quando participei dele pela primeira vez, foi-me dito que era do repertório do performer Guillermo Gomez Peña. No exercício original, duas pessoas põem-se uma frente à outra. O condutor do exercício, então, inicia uma narrativa em que uma das pessoas da dupla deve incorporar a percepção de um cientista e a outra, a de um ser não-humano, vindo de outro planeta. Cientista e não-humano encontram-se pela primeira vez, e o cientista irá explorar o corpo desse ser completamente desconhecido. É um exercício interessante de estranhamento, muito simples também, e para mim foi sempre muito eficaz em me possibilitar deslocar a percepção e abri-la para possibilidades outras. Entretanto, ao invés de trabalharmos em duplas humanas, pedi que os estudantes trouxessem de casa objetos pelos quais

têm muito apreço. Esses objetos foram os estranhados - corpos não-identificados trazidos à terra de outro planeta.

Em comparação com a atividade que fizemos na semana passada – com os bifos e isopor a serem desfeitos em experiências não-narrativas, esse exercício parece ter integrado a todos com mais facilidade. Também não me pareceu que estivessem entediados, pois os corpos em movimento vibravam, enérgicos. A narrativa é uma estratégia que, por ser estruturante das políticas de cognição em que operamos cotidianamente, engaja com facilidade. E aqui, neste caso, ela foi extremamente amiga, esteve ao nosso lado na construção de uma aula tranquila e realizada por inteiro.

Depois desse primeiro exercício, pedi que compusessem uma imagem estática em que humano e objeto buscassem corpar uma forma outra. Essas imagens-corpos foram expostas numa espécie de galeria, metade dos estudantes apresentando suas imagens-corpos enquanto os demais circulavam e observavam, e então inverteram-se os papéis. O exercício pedia continuidade, mas tínhamos um combinado para a continuação da aula que julgamos justo com todos cumprir.

Então, compartilhamos os projetos de apresentação final. Conduzi uma conversa, assim como havia feito na turma anterior, já que me parece que lá tivemos reverberações potentes. O mesmo valeu para hoje, embora os estudantes, não sei bem porque, não parecessem muito entusiasmados com os próprios projetos. Preciso lembrar-me de pensar sobre preparar um formulário para que escrevam suas propostas na próxima oferta (e refletir as implicações disso).

### *Aula 15*

Tema: relação com o público, com tendência à proposição de engajamento físico;

O exercício de hoje foi menos conduzido do que aqueles que costumo propor, o que, acredito, abriu espaço que os estudantes fruissem de uma sensação de criação autoral que geralmente não experienciamos nessas aulas. Particularmente, entendo que cada um de todos os exercícios é criativo, ainda que em instâncias micro. Porém, a escala desses processos algumas vezes leva tempo de caminhada na arte para poder ser experienciada, à diferença das macro-criatividades – como quando se inventa uma performance, se propõe uma ação. A proposta foi inspirada no seguinte exercício narrado por Marylin Arsen:

Exercício: relação com a audiência

Eu tenho usado esse exercício nas primeiras semanas de uma aula de performance para iniciantes. Ele foca mais especificamente na relação que o artista cria com a audiência. A tarefa, que eles têm uma semana para preparar, é:

- Planeje uma atividade prazerosa para fazer com toda a classe.

Eu peço que não usem o sentido da visão, mas ao invés disso trabalhem com outros sentidos.

Superficialmente, isso parece ser uma tarefa muito simples. O desafio imediato para artistas visuais é trabalhar com seus outros sentidos, que não a visão. O segundo desafio é encontrar uma atividade que permita que toda a classe esteja envolvida. O som pode emanar em todo um espaço, mas qualquer coisa que incorpore cheiro ou gosto ou toque é uma atividade mais individual e, de repente, a complicação de trabalhar com um grupo de pessoas torna-se um problema.

Como você orchestra um evento em grupo que desenvolve a ideia de prazer ao longo do tempo que ela engaja a todos? O que você faz com as pessoas que estão esperando para participar? O que acontece depois a esses que já participaram da atividade? Como você pede e recebe permissão para fazer algo que é íntimo? O que acontece quando você passa por cima das normas culturais que envolvem o toque? Como você convence alguém a ingerir alguma coisa que recebeu de uma pessoa relativamente desconhecida? (ARSEN, 2012, on-line)<sup>49</sup>

Como Arsen colocou, talvez o desafio de cancelar a visualidade fosse um grande desafio para pessoas em processo de formação em artistas visuais. Buscar qual sentido eu solicitaria que fosse deixado de lado na atividade com os estudantes de teatro foi novamente um desafio de conceitualização pela via da prática: de acordo com o que escolho como o grande desafio para o estudante de teatro, declaro o modo como eu o entendo. Buscar pensar no que pude ver de trabalhos finais de disciplinas de graduação, no que conheço de meus colegas professores e em nosso Projeto Pedagógico e, com isso, escolhi dividir a sala em dois grupos e solicitar a cada um deles que deixasse de trabalhar com algo diferente. Para um grupo, pedi que não utilizassem a palavra; para outro, pedi que não utilizassem o tato. Escolhi compor os grupos com muitos alunos porque estava interessada em acompanhar a forma como discutiriam a criação, e também em buscar mediar de alguma forma esse debate, na exclusiva intenção de que acontecesse de forma pacífica e respeitosa. Assim, tivemos 1 hora e meia de aula para a preparação – que acabaram por se transformar em 2 horas; 1 hora para a execução, da qual aproximadamente 30 minutos foram destinados à realização de cada um dos grupos; e 1 hora para as conversas finais, que se transformaram em aproximadamente 30 minutos graças ao atraso na primeira etapa.

Vou tentar descrever as atividades que cada um dos grupos propôs:

Grupo 1: sem palavra

O grupo pediu que esperássemos dentro da sala, enquanto eles se dirigiram para fora dela. Após um ou dois minutos, retornaram, vestidos com roupas pretas. A luz foi apagada por um dos membros do grupo, e os demais deram as mãos, formando uma fileira de pessoas muito próximas, que ia de uma parede da frente da sala até a parede direita, em que fica a porta, em sentido diagonal. Essa fileira diagonal de corpos foi caminhando vagarosamente na direção oposta à porta, enquanto as pessoas que a compunham foram estendendo seus braços, as mãos ainda unidas. Desse modo, a fileira começou a limitar o acesso dos participantes-espectadores ao canto da sala próximo a porta, enquanto os reunia, cada vez mais próximos, rumo ao outro canto. Nós – espectadores-participantes, fomos progressivamente perdendo espaço para caminhar: estávamos cada vez mais perto uns dos outros, até que só houvesse espaço para que estivéssemos em pé, colados uns aos outros. Então, uma música suave foi posta a tocar, e os corpos-em-fileira

---

49 Exercise: Relationship to the Audience / I have used this exercise in the first weeks of a beginning performance class. It focuses more specifically on the relationship that the artist creates with an audience. The assignment, for which they have a week to prepare, is: / Design a pleasurable activity to do with the entire class. / I ask that they not use the sense of sight, but instead work with the other senses. / On the surface, this appears to be a very simple task. The immediate challenge for visual artists is to work with their other senses rather than sight. The second challenge is to find an activity that allows the whole class to be involved. Sound can emanate throughout a space, but anything that incorporates smell or taste or touch is a more individual activity, and suddenly the complication of working with a group of people becomes an issue. How do you orchestrate a group event that continues the idea of pleasure over the time that it takes to engage with everyone? What do you do with the people who are waiting to participate? What happens afterwards to those who have already engaged with the activity? How do you ask and receive permission to do something that is intimate? What happens when you bypass the cultural norms involving touch? How do you convince someone to ingest something that they have received from a relative stranger?

deixaram a postura opressora com que vinham agindo e, ainda de mãos dadas, abraçaram todo o grupo. Um incenso foi aceso em algum ponto da sala. Os corpos-em-fileira abriram entre dois deles um pequeno espaço, por onde, um a cada vez, éramos estimulados a passar, recebendo, já fora da massa de pessoas, um abraço de outro membro do grupo propositor. A mesma pessoa que oferecia o abraço abria a porta para que a pessoa liberta deixasse a sala. Assim, a ação seguiu-se repetindo até que o último espectador-participante fosse liberto.

Grupo 2: sem tato.

O grupo que recebeu como desafio trabalhar sem recorrer à exploração do tato apoiou seu experimento na ação verbal, e escolheu também anular o sentido da visão. Foi solicitado aos espectadores-participantes que sentassem no chão, em roda, ao centro da sala. A cada um foram oferecidas vendas de tecido preto, e pedido que vendássemos com elas nossos olhos. Uma voz feminina, microfonada, cantava uma música de ninar. Em determinado momento, a voz instruiu-nos a, quando fôssemos chamados pelo nome, abrissemos nossas bocas. Uma outra voz feminina, também microfonada e também buscando falar suavemente, passou a chamar o nome de cada um dos espectadores-participantes. Quando meu nome foi chamado, abri a boca e recebi um pequeno pedaço de doce de leite. A experiência findou com a segunda voz pedindo-nos que nos deitássemos e, então, retirássemos as vendas. Nesse momento, uma música tranquila, como aquelas que costumam ser tocadas em clínicas de estética ou casas de medicina alternativa, com sinos a ressoarem, flautas e sons provenientes da natureza, passou a tocar. Quando ela acabou, a porta foi aberta por um componente do grupo propositor e todo o grupo retirou-se da sala, deixando a porta aberta e a luz da sala apagada.

A experiência disparou um debate sobre os convites à participação e as suas éticas. Foi sobre esse tema, com o qual a dificuldade de conhecer-se o que é prazeroso para o outro está diretamente relacionado, que se desenvolveu a conversa final. Falamos sobre os modos de convidar, como lidar com uma recusa, a necessidade de estar preparado para recusas, sobre a recompensa como forma de persuasão, assim como sobre os motivos que temos para envolver o outro em participação. Hoje tive também a oportunidade de falar um pouco sobre algumas experiências que vivi enquanto performer e espectadora.

Por sorte, não havia nenhuma pessoa diabética na sala.

Em 2014, estive num congresso internacional sobre estudos da performance na Argentina. Nesse congresso, algumas ações em arte da performance foram apresentadas nos intervalos das mesas de debates. Uma delas foi uma ação realizada por dois estudantes do curso de graduação em Artes Visuais da instituição que promovia o evento, e que se intitulava “Maracas”, palavra que no espanhol argentino de rua é usada como sinônimo pejorativo de homossexual. Nesta performance, à porta principal do saguão do prédio em que acontecia o evento pendiam alguns fios de nylon com maracas – o instrumento musical – de plástico, penduradas. As maracas, como sabemos, são instrumentos de percussão, de modo que, estando ali penduradas, o movimento de um corpo que passasse pela porta e as movesse as faria também soar. Quando um corpo passava pela porta e seu som era emitido, no *hall* do prédio uma jovem mulher, vestida com roupas de couro e máscara negra, batia com força um chicote também de couro sobre as costas nuas de um rapaz, que tinha o torso nu e estava sentado, parado, ao lado da figura feminina, debruçado sobre o encosto da cadeira em que se sentava. Alguns passantes detiveram-se no hall para assistir à ação, eu entre elas. Algumas pessoas pareciam inseguras sobre permanecerem paradas ou passarem propositalmente pelas maracas, o que em algum momento acabavam por fazer. E ali se foram, dez



minutos, vinte, trinta minutos, com pessoas passando propositalmente ou acidentalmente pelas maracas – estas últimas, sendo rapidamente reprimidas pelas que haviam parado para assistir. Com o passar do tempo, me senti muito incomodada com a situação pois, por um lado, o modo como a ação fora composta me levava a interpretar que o rapaz desejava as chicotadas – já que estava ali, parado por escolha própria, sem nada que o atasse. Com isso, as reprimendas àqueles que passavam acidentalmente, bem como com os olhares de pena que os espectadores lançavam para os performers pareciam não fazer nenhum sentido. Uma interpretação bastante dura, eu sei – mas foi a que pude ter no momento. Segundo essa minha leitura, portanto, estaríamos todos parados frente a uma situação em que duas pessoas se haviam colocado voluntariamente para causar pena em outras de modo artificial e frágil, o que, na minha interpretação, configurava manipulação moral. Inconformada, fui até a cortina de maracas e comecei a dançar sob ela, fazendo as maracas soarem muito, com muita força, e a performer passasse a chicotear seu colega ininterruptamente - até que alguém da organização do evento viesse me pedir para parar com aquilo. Enquanto eu dançava sob maracas, a mulher na função de dar as chicotadas desconcentrou-se de sua ação e me olhou como quem queria me dizer o quão inconveniente eu estava sendo - como se me dissesse “você não entendeu nada”. O rapaz estava a ponto de chorar, mas eu não estava certa de que o quase-choro era real. Os espectadores-participantes agitaram-se.

Eu assumo: fui inconveniente. Mas digo em minha defesa que minha inconveniência foi movida por um instinto docente. Vivi aquela situação como se estivesse em sala de aula a ver um dos estudantes de nosso grupo usarem a autoridade que a condição de artistas lhes lega para manipularem sensações com um fundamento moral, deixando uma brecha pela qual o convite à participação escorregava e tornava-se constrangimento – além de não estarem preparados para as proporções que a ação podia assumir, supondo que a moral atuaria nos espectadores-participantes como um freio com que eles evidenciavam contar. Eu fiz o que faria se estivesse em sala de aula, e provavelmente colaborou com isso a informação de que os artistas eram estudantes. Porém, eu não estava em nossa sala de aula, não estava em nossa universidade e sequer estava em nosso país. E se houvesse um sentido na composição do qual eu não compartilhava por ser estrangeira? Pouco tempo depois de ter interferido na ação, já não me sentia feliz ao pensar que o rapaz recebeu chicotadas que eu estimei, mas me sentia mesmo miserável por saber que não fui nada generosa ao buscar dar uma lição (de moral) para esses jovens estudantes em público – porque usaram as formas que encontraram de dar a sua lição de moral em alguém.

Envolvida em remorso e vergonha, ao fim da tarde participei do debate coletivo, que fechava a programação de todos os dias de evento. Em determinada altura, algum participante disse não ter entendido por que eu havia feito aquilo com aquele rapaz (“tão bonito”, conforme as palavras de quem falava). Eu tomei a palavra, cheia de vergonha mas ainda movida por uma boa vontade residual, e disse (no idioma possível) que havia sido uma tentativa de gesto pedagógico, já que eu notara que os estudantes não se demonstravam preparados para lidar com possibilidades de participação que eles mesmos haviam construído. Disse que eu desejava ajudá-los a perceber, de dentro, que é mais seguro não subestimarmos o sadismo dos participantes. Disse que, como performer, compreendia que era preciso estar disposto a ir até às últimas consequências da proposta, assumindo essas reverberações como ações que foram, de algum modo, possibilitadas ou mesmo estimuladas pela por nós.

Ao longo dos próximos dias, pude compreender que o que eu dizia falava mais sobre as minhas próprias performances – todas aquelas performances participativas em que eu, sem deixar transparecê-lo, direcionava com precisão o que seria feito pelos participantes. Bem, está

certo está que eu nunca repreendi um espectador-participante pelo que ele me fazia – embora tenha chorado de dor quando fui atingida por um coração de boi na coluna lombar com muita força (fica o agradecimento à participação engajada de Giorgia Conceição, que efetivamente fez o que eu pedi), mas talvez isso se devesse justamente ao fato de que estava tudo tão absolutamente previsto por mim que eu estava preparada. Não havia espaço para colaborações, para uma relação que conduzisse a reverberações que poderiam desviar a ação de seu trajeto. Projeto – tinha sido nessas performances um homem-que-somos, retomando a terminologia de Deligny (2015), ou o homem-sob-medida de Pessanha (2015). Uma performer sob medida, adequada e operacional, ajustada. Com ações que funcionam. Disfarçada de outra coisa.

O performer, ao delimitar ou não o tempo de participação, restringir significados ou abrir frestas de sentido, ao delimitar ou não o espaço que ocupa com seus parceiros de jogo e os objetos que os acompanharão, ao escolher como diz e o que diz na busca de estabelecer um vínculo mínimo de confiança com o espectador-participante – vínculo que conduza à sua participação -, tem à sua disposição fluxos que podem se formar como exercício de poder ou prática de ampliação de potência. Qual ética exercitamos ao manipular o espectador-participante e conduzi-lo à realização de uma ação que ele não tem motivação genuína de realizar? E como abrir, em trabalhos como esse, o espaço necessário para o dissenso, para que se dance com o dissenso – esse modo de estar-em-coletivo que garante que as relações se sustentem?

Questões a, como performer e docente, habitar e abraçar.

#### *Aula 16*

Tema: elaboração prévia de ideia, conceito ou programa;

Relendo este diário, me vi a falar sobre a transmissão de conteúdos em arte da performance. Uma vez mais, saúdo a passagem do tempo e os processos que podemos experienciar ao longo da vida. Hoje, olho para aquele texto e sei que, além da impossibilidade de conhecimentos serem transmitidos – por conta da natureza da comunicação humana –, em se tratando de arte da performance, é privilégio que nos aproximemos dela por navegação de fluxos e disponibilidade para correr riscos (ou para o novo, ou para o outro). Essa reflexão vem se fortalecendo ao longo desse semestre como uma verdade provisória à qual me adiro, possivelmente pela experiência a que me lancei – a que nos lançamos – de trabalhar sobre conteúdos elementares, unidades, unidades de relação com a arte da performance. Sinto que, nas tentativas de deixar de operar na lógica do É, em que somos criados e pela qual aprendemos a nos comunicar, para incorporar a lógico do E, tantas vezes acerto e outras tantas escorrego. No caso da oferta desse semestre, a ânsia de fazer-me presente na vida do outro – o estudante – pela via da arte da performance me reconduziu a uma visão essencialista da arte. Essa forma de ver e entender a arte da performance existe e é praticada por muitos, mas não é o modo que, quando estou despida de meus medos, reverbera em mim. Vou agora até o fim com a proposta, mas vou ciente de que posso muito mais que isso, que posso efetivar experiências de sintonização que estão sendo deixadas para fora da sala de aula em troca de uma suposta efetividade. E passo a buscar ir à aula como um cão que cava seu buraco, como quem cata do chão pregos enferrujados: um corpo que ventila a sala de aula com a ação de catar pregos caídos, pregos abandonados deitados, de lado, como estejam, mas nunca de ponta, para que se garanta sua inutilidade e, com isso, também do ser garantida a soberania sobre o ter, como disse o Manoel de Barros (BARROS, 2011, 410). Pretendo seguir catando pregos enferrujados, cavando brechas de vazio pleno no entre que se faz entre estudantes e eu, dando espaço às percepções pequenas possíveis àqueles que atentam e investigando modos

de que, por sobre as formas recorrentemente exploradas nas universidades, sobressaiam-se os encontros.

Esta reflexão é também motivada pela aula de hoje, que tratou de programa.

Sigo buscando modos de meter a faca no bucho do programa - mas com doçura.

Hoje, levei à sala um dos textos em que Eleonora Fabião aborda programas performativos. Nós o lemos juntos, buscando conversar uma vez mais sobre o que há de aberto e o que há de fechado ou definido previamente neles. Em trios, nos pusemos a compor alguns programas, depois de termos escolhido que o tema seria “a escola”. Um pequeno programa que me encantou – cujos autores não posso identificar, pois vieram para mim sem identificação:

Invertendo as coisas

Durante um dia de trabalho ou de aula,

encontrar um momento para ficar durante alguns minutos deitado no chão,

de barriga para cima

admirando

o teto,

o céu.

A cada vez que for questionado sobre o que está fazendo,

convidar o perguntante a acompanhar-te.

Em caso de recusa,

descrever, o mais objetivamente possível, o que está vendo.

### *Aula 17*

Tema: tomada de posição para com o registro.

Com os avanços da tecnologia, ao longo dos tempos as formas de arte temporal puderam ser registradas em mídias físicas que garantem às obras alguma perenidade. Mas no campo da arte da performance, onde não se trata propriamente de obrar ou de compor obra, assim como não se trata de negar a obra, mas sim de ampliar os espaços do terreno e fazer a sola dos pés atenta aos relevos com que nos encontramos; em que não se trata de obrar nem de opor-se à obra, mas de aproximar-se e distanciar-se do que se possa aproximar ou distanciar, nesse contexto, a ideia do registro passa a ser problematizada. A princípio, quando, lá atrás, a arte da performance começou a assumir forma, houve quem dissesse: isto é, irrepetível. Hoje, há aqueles que proponham as repetições, ainda que compreendam que elas possam ser mais ou menos parciais, mais ou menos passíveis da incidência diferencial. Hoje, também, as tecnologias de registro – sempre a postos para atuarem como dispositivos de captura, assim como de desterritorialização – são onipresentes. Qual a posição que o performer assume para compor com as alternativas que se apresentam?

Nas aulas que organizo, costumo pedir aos estudantes que experimentemos não fazer registros dos trabalhos, mas registrar apenas as ações realizadas nas apresentações finais. Nas duas turmas nós chegamos a esse acordo coletivo, embora eu acredite que meu discurso é bastante

apelativo e pode ser um pouquinho manipulador. Não registrar – e, especialmente, não fotografar, é muito difícil para os estudantes, principalmente para aqueles mais jovens, muito íntimos das redes sociais e da veiculação de status que elas promovem. Para mim é também difícil, pois não conto com registros que seriam preciosos em momentos como a reflexão para a pesquisa e a escrita de um texto. Porém, é uma escolha que me agrada que façamos, pois sem a frequência das câmeras e celulares nosso espaço fica muito mais propício ao exercício da atenção – e essa é uma qualidade de estar que escolho exercitarmos. Fora da sala de aula temos muito tempo e muitas oportunidades de exercitar-nos nas práticas do registro. Lá, porém, não encontramos a mesma facilidade para exercitar a atenção detida.

Programei para hoje uma atividade que foi bastante distinta do que vim fazendo: hoje eu performei. Na verdade, re-performei: apropriei-me de uma ação apresentada pela performer e amiga Janaina Carrer, no contexto de um evento que criei e organizei junto ao performer e amigo Caio Gusmão, chamado IMEDIATO – Encontro de performances sem registros mediados por tecnologias.

Quando criamos esse evento, vínhamos de uma série de participações em festivais de arte da performance, e algo neles foi progressivamente nos despertando a atenção – mobilização a partir da qual consigo verbalizar três pontos. Um ponto: algumas ações de que vínhamos participando pareciam feitas não para serem experienciadas, mas para serem vistas nos registros apresentados no portfólio do artista. Não apenas porque fossem visualmente impactantes – o que também é de se esperar de uma ação em arte da performance – mas porque a presença, a relação, a passagem do tempo, a energia do corpo, todos esses componentes relacionados à presencialidade recebiam pouco tratamento por parte do artista. Outro ponto: enquanto para alguns performers o estar-junto era parte constitutiva da ação a realizar no festival, alguns outros passavam por ele brevemente, sem buscar conhecer os demais participantes ou participar de suas ações, só mesmo “dando uma passadinha” para apresentar seu trabalho e ir embora – isto é, para ganhar o diploma. E o terceiro ponto, que afetava diretamente a mim: eu andava bastante chateada de ter de passar os Festivais de Apartamento, que ajudava a organizar, fazendo registros, já que, depois de vários fotógrafos voluntários deixarem de compartilhar suas fotos conosco, optamos por garantir também nós, os organizadores, as imagens. Eu queria receber os performers, conversar com eles, tratar com carinho da sua chegada, das duas coisas, das escolhas que ainda precisavam ser feitas, participar de cada trabalho, ver com atenção, conversar com o performer após testemunhar sua ação... O que eu vinha fazendo em Festivais de Apartamento era correr para lá e para cá para garantir registros para todos nós. Disso nasceu o IMEDIATO<sup>50</sup>, um encontro para encontrar – sem máquinas fotográficas, sem filmadoras, sem gravadores de som, com celulares desligados. Pessoas encontrando pessoas, e encontrando a arte da performance.

Reproduzo abaixo o texto que escrevemos para a chamada do evento, realizada através do *facebook* e do envio de e-mails para artistas convidados. Fui buscá-lo em minha caixa de e-mails, já que ele (por incrível que pareça) não está mais disponível na internet:

O projeto é um “evento conceitual”, isto é, uma proposição de evento-como-obra, ideia que nasce a partir das nossas inquietações com o reinado dos registros mediados por tecnologias no campo da arte da performance. Algumas questões que impulsionam o IMEDIATO:

---

50 Como não poderia deixar de ser, o IMEDIATO não tem um site ou qualquer referência institucional localizada. Encontra-se apenas nos relatos – falados ou escritos – de quem lá esteve.

- Sendo o registro mediado por tecnologias dado como certo na apresentação de uma obra em arte da performance, qual seu impacto na apreciação direta ou na participação nessas obras? Estaria o espectador vendo a ação ao vivo através das lentes que moldam nele os registros aos quais está superexposto, especialmente via internet?

- Qual(is) o(s) regime(s) de visualidade que co-formam para a arte da performance os modos de registro amplamente exercidos hoje? Como nos relacionamos e como podemos nos relacionar com ele(s)?

- Como poderá o performer contemporâneo, assim como seus pares dos inícios dessa forma de arte, elaborar imagens e sonoridades com ênfase em sua apreciação imediata, ciente da ausência (ou precariedade) de registros? E como poderá trabalhar nos âmbitos pós-obra a inexistência de um registro mediado em tecnologias que ateste para a posteridade a execução do trabalho?

No primeiro IMEDIATO, Janaína apresentou uma performance a que chamou Torpor quando os sentidos alteram o instante. Este foi o programa, conforme ela o realizou:

1 - Ao longo do evento a artista segue gravando um áudio com falas em fluxo, onde descreve o que vê, ouve e pensa, ao mesmo tempo em que cria uma narração imaginária do que poderá vir a acontecer durante a ação que ainda vai realizar;

2 - No momento da performance, o público é dividido em dois:

\* Grupo A - assiste a performance pelo lado de fora, através da janela, usando tapões de ouvido (grupo da visão)

\* Grupo B - dentro da sala, de olhos vendados, ouvirá a gravação do áudio feita anteriormente e os sons/cheiros da ação que acontece ao vivo à sua frente (grupo do olfato e audição)

3 - Dentro da sala a performer calça sapatos de salto alto na cor amarela, sobe em uma pilha de tijolos e ergue sob a cabeça um prato branco com pó amarelo<sup>51</sup>. A artista inicia um fremito frenético com os quadris, alterando os próprios sentidos. A ação segue ininterrupta por 40 minutos, ao som do áudio gravado. Ao fim a artista corta o cartão de memória do áudio, dando fim ao registro fonográfico.

Obs: esta performance pode ser realizada novamente, adaptando-se alguns elementos, desde que as condições de não registro possam ser mantidas<sup>52</sup>.

Ao chegarem os estudantes, fizemos alguns exercícios para diminuirmos nossos ritmos e desligarmo-nos do dia, ampliando a atenção. A certa altura, chegaram à sala alguns colegas, que eu havia convidado a assistirem à ação, a fim de dar a ela um caráter mais público – que supostamente pediria registro. Mudamos então de sala, pois as salas de aula que ocupamos não têm janelas baixas pelas quais o grupo A pudesse assistir à ação. Então, com todos acomodados em cadeiras – dentro e fora da sala - e eu à frente deles, realizei a ação conforme o programa de Janaína.

51 Tendo participando da ação, posso dizer que o pó amarelo utilizado pela artista era açafraão-da-índia, que impregnava toda a sala com seu cheiro.

52 Texto disponível no portfólio da artista: [http://cargocollective.com/janainacarrer/following/janainacarrer/Torpor\\_quando-os-sentidos-alteram-o-instante](http://cargocollective.com/janainacarrer/following/janainacarrer/Torpor_quando-os-sentidos-alteram-o-instante) Acesso em 20/06/2017.

Ao final, pedi ao grupo que não comentasse o que havia visto. Cada um recebeu uma folha de papel ofício branca e uma caneta. Durante alguns minutos, todos escrevemos sobre a folha nossas impressões da ação – minha orientação foi algo como: “escrevam, tentando não parar para pensar, tudo o que viram e sentiram, não importando a distinção entre esses dois modos de experienciar a ação. Vi, senti, senti, vi: não pare para pensar, mas registre”.

Assim que todos manifestaram ter terminado seus registros, em silêncio fomos até um espaço externo, um gramado amplo. Fizemos um círculo, momento em que eu li alguns trechos de dois textos sobre a questão do registro: a “Ontologia da performance”, de Peggy Phelan<sup>53</sup>, e “A performatividade da documentação de performance”, de Philip Auslander<sup>54</sup>. Esses dois textos apresentam perspectivas opostas acerca da relação da ação em arte da performance e de seu registro<sup>55</sup>. Ao fim de minha leitura, fizemos ao centro do círculo uma pilha com as folhas em que havíamos registrado nossas visões/sensações e, num ritual, ateamos fogo à pilha, que assistimos queimar até seu fim.

### *Aula 18*

Um homem realiza um trabalho-bem-feito. Digo assim, trabalho-bem-feito, com hifens, pois julgo que essa categoria de obra de arte só pode ser realizada por aquele homem-que-somos de que nos fala Deligny. O homem-que-somos quer chegar a algum lugar, quer ser alguém e, visto daqui, é isto que esse estudante é: um homem-que-somos em busca de seu diploma. Não tenho a pretensão de dizer que o diploma não é válido, receber o diploma é uma expectativa absolutamente legítima com que chegam à universidade, se não todos, a absoluta maioria dos ingressantes. Sei bastante bem do valor que tem esse diploma. Mas, para o estudante diplomático, se está de fato bem realizado, executado, o trabalho, ele funciona. Ele funciona. E não mais que isso. Os outros estudantes impressionam-se com a habilidade técnica da execução. Eu me questiono: como chegamos aqui? Como pudemos, enquanto coletivo, chegar a esta etapa da disciplina – a apresentação final, o dia de partilha das criações – e nos impressionarmos com uma obra bem realizada? Terá a ênfase nas unidades de relação conduzido a essa busca e a esse gozo? O que fazer para reverberarmos a busca por ações que estão além do bem-feito, que são mais e são menos que o trabalho-bem-feito, que acontecem, e não apenas são realizadas?

Para apresentações bem-realizadas, já temos todo um currículo em teatro. Aqui, precisamos mais do tosco, do desarrumado, da tentativa. Do impróprio, do esquisito, do que não tem lugar. Não desejo ser uma treinadora de bons-executores. O que me motiva a estar aqui é enxergar a fresta entre o que o estudante pode hoje e o que ele talvez sequer possa, e vê-lo saltando para aquele lado.

Se ele cai, tanto melhor.

53 PHELAN, Peggy. A Ontologia da Performance. Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Edição Cosmos, 1997, n. 24, pp. 171-191

54 AUSLANDER, Philip. “A Performatividade da Documentação de Performance”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

55 Uma breve porém suficiente confrontação dos textos pode ser vista em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance>

## TERCEIRO EXPERIMENTO

### *Aula 19*

Para começar uma vez mais, inspirei-me numa ação do meu amigo Diego Baffi, que é professor na antiga Faculdade de Artes do Paraná (FAP), atual Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR). Há algum tempo, em conversa pessoal, ele me relatou que na primeira aula de uma nova turma do componente curricular Dança, no curso de teatro, ele apenas dançou. Os estudantes chegavam à sala, ele estava dançando. Os estudantes continuavam na sala, e ele a dançar. Os estudantes saíam, entravam, riam, comiam, falavam, xingavam e ele dançando, até que todos fossem embora. Na aula seguinte, ele conduziu uma conversa sobre as percepções que a ação disparou<sup>56</sup>.

Na verdade, há alguns dias eu testei precisamente a ação de Diego, mas no componente curricular “Seminários Interdisciplinares I”, da qual participam, juntos, os estudantes ingressantes nos cursos de licenciatura em teatro e de filosofia. Com a intenção de debater, nas próximas semanas, a educação estética, eu dancei. Os comentários que pude ouvir enquanto dançava e nos dias seguintes, foram bem variados: “será que ela está recebendo uma entidade?”; “bem que disseram que essa professora não dava aula”; “não sabia que ela também era bailarina!”. No dia seguinte, os boatos rolaram pelo campus e pude saber que um professor de outro curso havia dito que dar aula da disciplina dele não é tão fácil como ficar pelado ou ficar pulando. Perspectivas diferentes, né?

Seguindo com minha vida muito fácil de professora-performer-pelada, resolvi ficar mesmo pelada, quiçá para fazer jus à fama que me acomete. Estou brincando: não agi por responsividade ou rancor, mas apoiei-me numa ideia que esse boato entristecido me trouxe – e fiquei apenas parcialmente sem roupas, isto é, com um *top* e um calção cor-da-pele, que tapavam perfeitamente qualquer “vergonha”. Com isso, no primeiro dia de aula de Performance para essa turma, vestindo essa pequena roupa, projetei uma imagem da via láctea sobre uma parede branca; e, quando os estudantes entraram na sala, eu estava usando um lápis de maquiagem para olhos para ligar os sinais do meu corpo um ao outro – as inúmeras marcas que tenho na pele, como pintas, cicatrizes, manchas que estavam visíveis, não cobertas pela vestimenta - como naqueles jogos de ligar os pontos para chegar a formar um desenho. Os desenhos que eu fazia eram, conforme eu os vi, constelações. Ao final da ação, iniciei com os estudantes uma conversa, observando cada constelação desenhada e decidindo juntos um nome para ela. Aos poucos, fui passando o lápis para eles, que vinham ao meu corpo desenhar novas constelações nossas<sup>57</sup>.

O ambiente que produzimos ali e o modo como estabelecemos um contato amoroso e respeitoso me remeteram à qualidade de ambiente que tantos pensadores da educação requisitam como fundamental à sala de aula, mas que o contato pela leitura de seus textos nem sempre nos

56 Eu pedi ao Diego que revisasse esse texto e ele fez sobre essa passagem uma observação que desejo registrar: “Eu acho que você tem de descrever a ação deste jeito mesmo. Eu acho que é meu dever ético dizer que eu não descreveria ela assim, mas isso não significa em absoluto que você deva mudá-la. A ação não existe do jeito que eu a lembro, que é a maneira que eu conto ela pra mim, considerando minhas expectativas e juízos de valor. Ela existe por si... A maneira como você lembra dela é também a maneira como ela existe. A maneira como você descreve ela aqui também. Fico feliz por você fazê-la seguir resistindo ao esquecimento”.

57 Essa ação foi inspirada em um trabalho que vi, em algum momento, em algum lugar, feita por uma performer mulher.

Se você é essa pessoa, por favor, entre em contato comigo. Apesar de intensa investigação, não consegui localizar a referência.

auxilia a incorporar – pensar-sentir - a ideia. Todos que quiseram participar puderam (hajam sinais!), vindo até mim, me tocando, explorando a minha pele quase nua bem de pertinho, sem erotização, sem choque, sem receio, com a naturalidade que podemos ter, e assim ocupamos a duração da aula, fazendo-a nossa e fazendo-nos. Enquanto performávamos, não ouvi comentários. Estivemos quase sempre em silêncio, falando apenas nos momentos de criar o nome. Hoje, eu tenho inscrita em meu corpo toda uma galáxia, com inúmeras constelações marcadas e nomeadas a partir do encontro que essa aula se fez.

No final, todos levaram seus planos de curso impressos para casa – desta vez a leitura e o debate do plano não pareciam ornar com o que ali fluía.

### *Aula 20*

Hoje começamos com trabalho psicofísico, e pela primeira vez em minha vida docente uma estudante desmaiou em sala de aula. Nós fazíamos uma caminhada em câmera lenta, atravessando a sala de um lado a outro, como eu propus na oferta anterior, a partir do trabalho que fiz com Cohen quando estudante e com inspiração no *Kinhin*, a meditação em caminhada do zen budismo. A sala é um pouco apertada e essa é a turma com maior número de estudantes que já tive nessa disciplina, são 25 pessoas, 26 comigo. Atravessamos, voltamos e, na volta, pedi que fechassem os olhos e permanecessem parados tão próximos da parede quanto possível. Nesse momento, ela foi-ndo ao chão, lentamente, escorrendo pela parede - e logo que a cabeça pousou no chão, acordou e foi se levantando. Os demais disseram que ela costuma ter esses apagões – “é normal, professora” – e ela me garantiu que estava bem, preferindo permanecer observando a aula a ir embora – a despeito da minha insistência (desespero) para tomarmos alguma atitude.

Quando trabalhamos com limites – e, veja só, mesmo os limites da lentidão e da imobilidade – pode-se esperar que ocorram situações como essa. É certo que elas não são desejadas e não podem ser normalizadas, mas, sendo os corpos tão diferentes entre si, podemos entender que existam aqueles cujas forças se esgotem mais rapidamente. Talvez a situação no todo da sala tivesse sido diferente se a estudante não estivesse tendo desmaios recorrentes – e então nós pararíamos a aula para socorrê-la, os amigos preocupados, ela assustada, e o rumo teria sido outro que não a continuação tranquila da atividade. Talvez, também, a percepção dos estudantes tivesse sido muito distinta se estivéssemos em um curso de artes visuais – em que, ao menos conforme o padrão, o corpo tende a ser menos explorado no decorrer do curso.

Todos os professores passam por situações como essa, de modo que todos nós acabamos por aprender a lidar com a situação conforme adquirimos experiência. O que a ocorrência de hoje me fez refletir, em relação especificamente à arte da performance e às aulas de arte da performance, diz respeito aos limites – de professores e estudantes – de modo amplo, inclusive éticos e estéticos.

Com quais limites depara-se o professor encarregado de organizar experiências de ensino e aprendizagem em arte da performance, sendo que tem a tarefa de orientar ou facilitar o trajeto do grupo rumo a uma forma de arte que não sabemos como será materializada? Considerando as fronteiras do outro, como estimulá-lo a ultrapassá-las, a desapegar-se delas sem desrespeitá-lo, chocá-lo ou feri-lo? E como poderemos reagir, todos nós, ao nos depararmos com uma criação que extrapola nossos limites éticos, estéticos, morais ou aqueles relacionados à responsabilidade que institucionalmente é atribuída ao docente?



Acredito que a minha prática tem sido a de buscar orientações de atividades que indiquem caminhos múltiplos, pelos quais os estudantes possam elaborar experiências ou ações que estão sugeridas, mas não determinadas no que é solicitado. Como se as proposições e as orientações fossem as cores disponíveis na paleta, talvez as qualidades dos pincéis, mas jamais um molde. Da proposta feita – cores, pincéis, tintas – até o quadro – um Pollock, um Picasso, uma pintura acadêmica ou uma tela pintada de branco – há muitas escolhas a fazer. Essas escolhas, no caso da aula de hoje, foram de dimensão micro – o passo possível, o ritmo possível à respiração, como precisamente eu localizo meus olhos, o que faço para manter atenção repousada sobre o corpo que esse movimento compõe. Em outras ocasiões, pode vir a assumir dimensão maior, embora o que eu entenda hoje como uma prática ético-esteticamente sustentável seria não chegarmos a um nível em que as formas chegassem à sala de aula já por demais formadas, endurecidas. Esse, inclusive, é um risco bastante grande que teremos ao trabalhar com as re-performances, que são as atividades que realizaremos nas próximas aulas. Como poderei agir para que o estudante encontre o espaço de encontrar-se, no ato de re-performar? Como levá-lo a vislumbrar que o valor é o que a ele se passa em ato, e não a mera reprodução formal ou a adaptação da forma ao contexto?

Sobre a questão dos limites e do que fazer para permanecer num campo ético, Marylin Arsen disse que, por não querer ensinar métodos ou sistemas de trabalho, ela deliberadamente não ensina técnicas de performance (2012, *on-line*). Até aí, ela e eu estamos de acordo em nossas abordagens. Porém, assim como Ferrando, Arsen afirma oferecer leituras e exemplos dos trabalhos de vários artistas, pois não deseja que os estudantes assumam o jeito dela de trabalhar (*idem*). Por termos voltado uma vez mais a esse assunto e sendo que já venho pensando um pouco sobre isso ao longo dessas ofertas, tendo até agora estado junto à conclusão provisória de que além de ser inviável que não seja o nosso jeito de trabalhar, mesmo quando o jeito escolhido é do outro – porque somos nós a ver, porque é forma que temos de ver aquilo, porque é a nossa escolha escolher aquilo e porque somos nós, uma vez mais, na sala de aula – chego agora a pensar se não é mesmo a questão de sempre assumir o trabalho como sendo o seu, se não é a questão de escolher que seja o seu o trabalho em arte que está lá – que será sempre seu – e se, assim, não nos aproximaríamos de facultar ao estudante o entendimento de que é sempre nosso o que na sala de aula presentificamos.

Uma pessoa que lesse agora esse relato, alguém com experiências na docência em artes, poderia vir a questionar-me: se eu não fundamentar o ensino na vivência e exploração de técnicas, ainda que considerando o valor da experiência genuína do ato criativo e do desenvolvimento de uma poética pessoal, em que o farei? Então eu lhe diria que, segundo o compreendo, não se trata de não ensinar técnicas. O que é possível ensinar se não for generalizado e reduzido a determinada forma mínima comum, que possibilita a mediação que o compartilhamento do docente para com o estudante opera? A questão, novamente, é que não se trata de ensino, mas do que estou chamando de “ensino” – orquestração de estar-junto em experiências mediadas de aprendizagem. “Ensinar” – com aspas - arte da performance e/ou força-performance passa por uma tomada de posição na qual a arte da performance em si – ou a ideia de duração expandida na arte da performance, ou a de exploração do espaço ou tantas outras unidades identificadas por grande parte dos autores que a esse problema dedicam suas práticas de escrita – não é o mais importante e é sempre assumido como um trajeto ou subterfúgio. Com isso, a questão do professor-pesquisador-artista passa de “que conteúdos devo incluir em meu plano de disciplina” para atingir objetivos como “desenvolver habilidades e competências para a execução de uma obra em arte da performance” – onde “conteúdos” referem ao que estamos entendendo como as unidades compositi-

vas da arte da performance - técnicas mais ou menos consolidadas, procedimentos entendidos como compartilháveis, modos de fazer que muitas vezes não fazem parte da poética da pessoa docente em questão – para “que (elementos das formas de) conteúdo(s) (da arte da performance) posso invocar para facilitar que nos sintonizemos com aquilo que, disparado por tais elementos, emerge – abrindo espaço para que a experiência da aula seja se fala acontecimento, podendo vir instaurar vivência de desterritorializações banhadas pela força-performance?” Uau.

Como artista da performance com formação em interpretação teatral, posso reconhecer, seja durante os processos criativos ou as realizações das performances, a influência positiva das técnicas com as quais tive contato durante o curso de graduação. Posso, ao mesmo tempo, reconhecer determinados condicionamentos que o fato de meu amadurecimento como profissional das artes ter se dado no contexto dessa linguagem e não de outra por vezes impõe ao processo criativo. Mas essas serão as contingências: não antes, nem depois, mas o que está-aí.

### *Aula 22*

Hoje foi o dia de metade dos estudantes apresentarem suas reperformances. E a pergunta é: por que tantos estudantes optaram por reperformar Marcia X?

A proposta que estava em nosso plano dizia para que eles pesquisassem e escolhessem um artista e uma ação. Eu não interfeiri, não pedi projeto ou nenhum escrito, apenas me dispus para ajudar a quem precisasse de orientação – mas eles tinham à disposição um guia, com muitas sugestões para a pesquisa, dicas de sites, palavras-chave para busca e assim por diante. E, detalhe: sequer cheguei a citar a Márcia X.

O curioso é que Márcia X é uma artista sobre a qual eu raramente penso. Deve ser porque não tenho um apreço especial, uma identificação, então ela me escapa da mente. Talvez seja razoável tomar a ocorrência de hoje como uma dica do oráculo e passar a olhar mais para essa artista.

Mas pode ser, também, que essa prevalência seja reflexo apenas de uma maior facilidade de acesso às suas ações, com trabalhos analíticos e *website* em língua portuguesa.

É sempre bom sentir e ver uma vez mais como as coisas estão longe de estarem sob nossa tutela, receber um exemplo materializado de que, não importando o que eu proponha, a vida do processo de ensino e aprendizagem brotará - se nós estivermos aqui para brotar com ela. Hoje a Márcia X quis entrar em nossa aula, com o aceite dos estudantes. Ela foi bem recebida e aconteceu conosco, em desenhos com pasta de dente e macaquinhos de papel, banhos de Coca-Cola e de leite condensado, batom e espelhos quebrados.

### *Aula 22*

“Professora, eu não entendi qual é a da reperformance e resolvi inventar a minha própria performance, tá?”

“Ok”

Penso: esse estudante geralmente não cumpre as tarefas.

“Mas olha, você não me entregou o projetinho dizendo o que ia fazer, olha lá, só não vai me fazer bobagem, hein? Não vai pichar a parede do prédio novo não, né, rapaz?”

“Não, professora. É tudo na legalidade”.

Ao fundo da sala, sobre a parede branca, ele projeta um vídeo em preto e branco, no qual pessoas vestidas de maneira elegante, à moda de alguma década de meados do século XX, sentadas nas cadeiras de um auditório, aplaudem – não se pode ver o quê. À frente delas e da projeção está ele, sentado numa cadeira, ao lado mesa de madeira em que há diversas latas de cerveja, um maço de cigarros e um isqueiro. Ao seu lado, um balde. Ele abre uma lata, fazendo ressoar pela sala o som característico dessa ação. Bebe o conteúdo todo dela de um só gole. Acende um cigarro, fuma.

Na sala, os outros estudantes e eu estamos interessados.

Abre outra lata, bebe. Fuma. Outra lata: bebe. Fuma.

A ação é interessante, já estamos todos dentro.

Abre outra lata, bebe. Fuma. Outra lata: bebe. Fuma.

Os outros estudantes e eu estamos interessados, mas relativamente apreensivos.

Alguém pergunta, sussurrando: o Fulano é acostumado a beber?

(Sempre o vejo bebendo nas baladas, ufa)

Mais uma lata. Mais um cigarro.

Outra lata. Outro cigarro.

Mais uma lata. E fumando.

São, no total, nove latas de cerveja e alguns cigarros – seguidos, então, do vômito no balde. Vômito. E a plateia aplaude. Na sala, e no vídeo.

As plateias aplaudem.

Estou contente.

### *Aula 23*

A experiente professora, artista e crítica Jakki Apple disse que ensina performance como se estivesse vivendo uma aventura, viajando para um país desconhecido (APPLE, 1995, p. 123). Dispor-se a ensinar performance como quem viaja para um país desconhecido, levando a si mesmo, alguns materiais fundamentais à sobrevivência, um livro ou outro e a vontade dos encontros.

Hoje foi um daqueles dias fatídicos em que a gente está mal da saúde pra caramba, mas não deixa os estudantes na mão, sabe? A aula tende ser difícil de acontecer e a gente tem que investir um esforço imenso para podermos nos colocar em relação, abrirmos o corpo fragilizado para receber e doar. Como a princípio a programação envolvia irmos à rua, mudei o plano e escolhi um texto curto para discutirmos e experimentarmos, Performance artística como pedagogia de resistência, de Charles Garoian (2003). Imprimi cópias para duplas e lemos o texto juntos. Foi a primeira vez que tratamos diretamente em sala de aula das questões pedagógicas que podem envolver a arte da performance. Com tudo isso – mal estar físico, mudança de planos, leitura pedagógica – a aventura do dia de hoje foi intensa.

Interessa ler Garoian porque ele não apenas trata de seu modo de ensinar, buscando tornar públicas estratégias para o treinamento de um fazer específico, mas porque ele vê o trabalho com a arte da performance como crucial para a prática docente contemporânea – para docentes em quaisquer das disciplinas ou áreas. Segundo a sua perspectiva, pode-se, com a prática em arte da performance, promover o pensamento crítico nos mais diversos campos<sup>58</sup>.

A perspectiva que o autor assume do que seja um pensamento crítico, porém, não é uma perspectiva que eu compartilhe. Sua fundamentação é aquela da pedagogia crítica e do materialismo histórico e essa família teórica, quando na relação com a arte da performance, tende a operar com a distinção de forma e conteúdo e privilegiar ações cujo conteúdo anuncie-se como progressista, a despeito do que elas de fato façam. Com isso, temas sociais como o feminismo, o racismo, a pobreza e a emigração passam a ser as pautas de trabalho comuns, mas devem aparecer de modo explícito, evidentes. É certo que essas temáticas são não apenas absolutamente relevantes na vida contemporânea como têm uma relação íntima com o surgimento e a história da arte da performance. Aquilo sobre o que me questiono é a potência de diferenciação que as abordagens explícitas e unívocas que derivam de abordagens como a dela contemplam.

Hoje, contudo, me apropriei da escolha de Garoian – a que ele entende como ética – e fui à aula conhecer o que os estudantes vinham pensando sobre isso e o que poderíamos fazer a partir de nossas relações.

Aos estudantes, entretanto, houve algo que chamou mais a atenção que a abordagem política e, como a sala vibrou com certa inquietação com relação à questão, seguimos navegando por ela. Essa questão diz respeito ao que eles chamaram de “uso da arte da performance como ferramenta na sala de aula”.

Paralelo a esse tema, um discurso ronda os corredores deste curso, discurso que também circula pelos ambientes de reuniões de arte educadores brasileiros engajados na defesa da presença de suas práticas nas escolas. Ele afirma que professores não deveriam recorrer ao teatro como ferramenta de mediação para o ensino de outros conteúdos. Essa proposta não se constrói a partir da crítica contemporânea a noções como instrumento ou conteúdo - somos um grupo de professores-pesquisadores muito variado, e dentre nós vários colegas não fazem a crítica a abordagens tecnicistas e conteudistas. Ela se fundamenta no entendimento de que os docentes de outros campos do conhecimento não devem lançar mão de estratégias da linguagem teatral, pois o professor de teatro seria o profissional que, na escola, estaria atribuído de fazê-lo. Temos ouvido essas falas pelos corredores e grupos de *WhatsApp* com muita frequência, e eu entendo por que profissionais da área escolhem recorrer a ela: é a sua forma de afirmar o teatro como campo do conhecimento que, como conteúdo da educação escolar, deve ter respeitada sua autonomia.

Entretanto, me questionando a respeito do impacto que esse posicionamento tem quando pensamos que, de acordo com nosso projeto pedagógico, do egresso de nosso curso espera-se pri-

58 Acerca da prática de pesquisa-docência-criação de Garoian, comenta os artistas-docentes-pesquisadores Mônica Bonatto e Gilberto Icle: “Garoian dá início ao seu trabalho como professor, em parte, para subsidiar sua produção como artista. No entanto, revela que, logo no início da carreira, sua interação com os estudantes já se mostrava intelectualmente estimulante e conectada ao seu fazer artístico. Por essa razão, refuta veementemente a concepção corrente de que, aqueles que não conseguem fazer arte, ensinam. Garoian conta que, naquela época, estava muito interessado em provar que ensinar é uma forma de arte, assim como a arte é uma forma de ensinar (GAROIAN, 1999, p. 3). Para trabalhar com a tensão entre os dois campos de atuação, ele resolve trazer as questões motivadoras de seu fazer artístico para a sala de aula, situando sua prática na fronteira entre a arte da pedagogia e a pedagogia da arte (GAROIAN, 1999, p. 2-3)” (BONATTO E ICLE, 2015, p. 9)

mordialmente que venha a trabalhar com a educação escolarizada, instituição em que, em geral, a colaboração entre docentes e o entrecruzamento de áreas do conhecimento vêm sendo progressivamente valorizados. Outra questão, no que concerne a esse tema, diz respeito à natureza mesma da arte da performance, em particular, e da arte contemporânea, como um todo.

Quando Rosalind Krauss (1979) notou que, na arte contemporânea a prática de um artista não vinha mais sendo definida previamente à obra, pela aprendizagem e aplicação de uma técnica de contornos precisos, “mas, pelo contrário, em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam (*sic*) ser usados (KRAUSS, 1979, p. 42 – tradução minha), observação que ela é conduzida pelo fato de que as práticas desse campo vinham assumindo uma característica que ela nomearia como expansão ou ampliação, ela estava propondo que a crítica se abrisse não apenas para os trabalhos que mesclavam técnicas e processos composicionais de escultura e arquitetura – fazeres sobre os quais se debruçava no artigo em questão - mas também para obras que, a partir de problemáticas advindas de campos diversos do conhecimento, compusessem efetivamente uma terceira via, um terceiro espaço, ou um intermédio – algo que não é nem uma coisa, nem outra, mas nasce do confronto entre esses dois. Por exemplo: a pessoa que cria em arte contemporânea pode ter experiências em balé clássico e desenho e compor, a partir da mescla de elementos e procedimentos de balé e de desenho, uma coisa outra – que não será nem balé, nem desenho. Ou, ainda, compor – a partir de suas referências e vivências de balé e desenho - algo que não é nem balé, nem desenho, e ao mesmo tempo é as duas coisas. A seu modo – a partir de uma perspectiva formal e estrutural – Krauss sugeriu que a arte contemporânea é uma poética da multiplicidade e da diferença, uma prática que a partir da qual o múltiplo pode emergir.

É sob a regência dessa operação de multiplicação e diferenciação que se apresentam hoje práticas em arte cujas matrizes dão-se pelo encontro desterritorializante de, por exemplo, teatro e direito – obras que são teatro E direito E também outras formas-força que as cruzam em cada realização singular, sendo ambos os termos sem ser nenhum deles, e transformando-se a cada contato com cada espectador particular, em cada espaço de exposição ou realização ou apresentação ou interação ou...

Compondo o cenário dessas naturezas de práticas, há fazeres em evidência no cenário da arte contemporânea que assumem forma e consistência daquilo que usualmente entendemos como formas artísticas pelo exercício daquilo que as artes são quando encontram a educação; ou de práticas em educação no exercício que são quando encontram as artes. Do mesmo modo, processos inventivos em ensino e aprendizagem assumem forma e consistência ao aliar práticas que usualmente compreendemos como educativas que exercitam aquilo que são quando também são arte, e assim por diante. Essa ambivalência é, inclusive, uma característica que críticos e artistas costumam atribuir à arte da performance – ou a um numeroso conjunto de trabalhos que operam sob a arte da performance como insígnia. Logo, se uma pessoa – que aqui, entre nós, será uma pesquisadora-professora-artista – pretende fazer o que se reconhece socialmente como teatro, como o que se reconhece socialmente como performance, como o que se reconhece socialmente como educação, em todos os casos a lógica da ambiguidade será não apenas uma possibilidade de prática, mas uma possibilidade em vigência e consistenciada no ponto de atualização destes tempos em que vivemos.

Com isso, desejo apontar para as possíveis restrições de atuação em pesquisa-docência-criação que a lógica de exclusão, que não admite a existência de uma aula de química que é

teatro e é aquém e além teatro e aquém e além aula de química, porque é ambas e nenhuma delas, pode trazer para a pessoa estudante e futura professora.

Foi o que tentei abordar com estudantes nessa ocasião. Então partimos para a ação, afim de tentar experimentos que se arriscassem em juntar, misturar, acoplar, conectar, justapor e fazer-fluir-entre performance, educação e o que se apresentar como relevante.

#### *Aula 24*

Enquanto preparava os materiais para a noite de hoje, encontrei uma anotação de aula que fiz em uma disciplina do doutorado:

**Eu disse:** Mas, se a arte da performance for uma disciplina, for disciplinarizada e isso não for um problema? E se essa resistência for apenas um saudosismo contracultural que escapa no contemporâneo, anarquismo burguês com cheiro de pós-estruturalismo mal lido? Manter a calma. Respirar. Foco no corpo, na presença. Foco: só preciso buscar o caminho do meio. Seguir de perto em perto. Sem romper. Estar junto, inclusive com o que de contemporâneo há no tempo.

**Eu disse:** A performance é uma disciplina. E não é. E não-não-é, como disse o Schechner do performer que, ao performar, é o não-eu e é o não-não-eu. Ela é a coisa, é o reflexo da coisa e o é o espelho, enquanto não é nenhuma delas, porque todas. É por isso que, como disciplina, ela é uma in-disciplina.

Hoje realizamos as re-performances da outra metade dos estudantes, a que não havia se apresentado na semana anterior. Eu vinha refletindo em texto recente sobre a minha dúvida em relação ao modo de organizar a experiência de aprendizagem com a re-performance que pudesse abrir a possibilidade ao estudante de entender-se implicado naquilo como corpo em processo, já que a eleição por esse procedimento de ensino e aprendizado se dá por minha compreensão de que a re-performação seria um espaço em que a pessoa estudante se sentiria acolhida e segura para ampliar sua percepção do ato de performar. Ao longo dos dias anteriores, eu vim fazendo isso com palavras, buscando dizer que era preciso que se encontrassem no espaço entre a forma e a recontextualização, enfim, buscando formas diversas de dizê-lo com palavras.

Qualidades de relação muito distintas compuseram as ações que vimos hoje. Muitas reproduções pareciam apenas formais e frias, desinteressadas – meu maior temor. Mas essa é uma forma legítima, se consideramos que aquelas pessoas estudantes podem ter partido de um estado de pleno desinteresse pela questão, já que são obrigados, para concluir o curso, a participar desse componente curricular. Foram reproduções formais bem realizadas (uma vez mais) e pode ser que tenham atravessado a cada um deles de modos que eu jamais seria capaz de julgar. Outras ações pareciam mais experimentais, arriscando distanciar-se daquela original ao escorregarem para outros modos de engajar o corpo, ou um material um pouco distinto, ou a duração.

Hoje foi dia de lembrar de que a performance pode ser tudo, ainda que não qualquer coisa. E que, assim como ela, também a educação. De lembrar e reforçar, em meu corpo composto com experiências de ensino e aprendizagem, como estudante, em salas de ensino do extinto Centro de Formação e Aperfeiçoamento no Magistério – CEFAM – aquilo que nos lembra Deleuze: nunca sabemos como uma pessoa aprende, mas sabemos que todos aprendemos com.

Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de

conteúdos objetivos. Quem sabe como um estudante pode tornar-se repentinamente “bom em latim”, que signos (amorosos ou até mesmo inconfessáveis) lhe serviriam de aprendizado? Nunca aprendemos alguma coisa nos dicionários que nossos professores e nossos pais nos emprestam. O signo implica em si a heterogeneidade como relação. Nunca se aprende fazendo como alguém, mas fazendo com alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende. (DELEUZE, 2003, p. 21)

Tudo. Mas não qualquer coisa.

### *Aula 25*

Hoje fomos participar de um evento de performances promovido por um movimento social aqui da cidade. Foi um convite inusitado que nos apareceu e, como conseguimos trocar o dia da aula com outro professor, pudemos aproveitá-lo. Eu, que não tenho tido facilidade de lidar com a performance ativista na sala de aula, achei excelente podermos ir até uma fonte experimentar o tema – e, talvez, retomar a discussão apontada na leitura de Garioan que fizéramos algumas semanas antes. E o que aconteceu ali foi mais que especial. Foi intenso e denso.

O evento aconteceu na rua, em um circuito de três pontos. Primeiro, fomos a uma quadra desocupada no centro da cidade – mais uma dessas quadras que a especulação imobiliária mantém vazias, desaproveitadas, em pleno centro. Ali, alguns jovens conduziram uma espécie de mediação guiada, relacionando a ideia de especulação com a especulação em seu sentido fabular, contando-nos estórias do que aqueles terrenos serão, numa operação temporalmente inversa a um passeio turístico guiado. Na sequência, fomos para uma praça, onde alguns jovens pintaram no chão estênceis com frases ligadas à questão racial. Por fim, nos deslocamos nessa grande praça, indo até um pequeno anfiteatro. Lá, três jovens, dois identificadas com o gênero feminino e um com o gênero masculino, iniciaram uma performance jogo. Iniciando a ação, distribuíram entre os espectadores-participantes seis cartas que traziam escritas ações - sendo três delas ações afetuosas e outras três, agressões – abraçar, agradecer, bater, cuspir, chacoalhar, elogiar. Os performers estavam de posse de outras cartas com números de 1 a 6 – duas cartas para cada nome. Então, as duas mulheres jogavam cada uma um dado, e aos números recolhidos havia um nome atribuído. Exemplo: números 1 e 4 corresponderiam à Mulher 1; números 2 e 5 à Mulher 2 e números 3 e 6 ao Homem. Assim, tendo sido sorteados os números 2 e 6, as pessoas em questão seriam a Mulher 2 e o Homem. Sorteado o nome, os performers entregavam aos espectadores-participantes um dado que, lançado, definiria a ação que a pessoa sorteada pelo dado número 1 realizaria sobre ou com a pessoa sorteada pelo dado número 2. Assim, começamos com a Mulher 2 agradecendo o Homem; na sequência, a Mulher 2 abraçou a Mulher 1; e assim o trabalho seguiu.

A certa altura, o Homem chacoalhou a Mulher 1, com violência; e, na próxima ação, acendeu-se a polêmica. A combinação sorteada fora Homem, Bater, Mulher 1. A plateia, ao ver a carta, agitou-se. Algumas mulheres entre as espectadoras-participantes manifestaram-se, dizendo que não iam permitir que isso acontecesse. Outras, levantaram a voz, chamando o Homem-performer de machista. Diziam: “já chacoalhou, já violentou, já chega!” Os ânimos começaram a se exaltar. O Homem-performer, entendendo que estava no seu direito de expressão, disse: “deixem a gente continuar”. Ele e sua colega afastaram-se um pouco das demais pessoas, indo para o fundo do pequeno espaço cênico. Trocaram algumas palavras e colocaram-se um à frente do outro. Eles se prepararam e ele deu um tapa com força no rosto dela, o que quase não pode fazer pois cerca

de oito mulheres haviam invadido o espaço para tentar impedi-lo. A confusão estava estabelecida. O Homem-performer, que é negro, entendeu estar sofrendo um ato de racismo por parte das mulheres que haviam interrompido a sua performance, já que eles estavam em situação de arte e ele contava com o consentimento da colega (observe-se que todas as mulheres envolvidas, à exceção da Mulher-performer 2, eram brancas). As mulheres, por outro lado - à exceção das performers - o acusavam de machista. A discussão no espaço prosseguiu e, como a organização parecia não estar em condições de auxiliar, quem não estava em meio à confusão acabou por envolver-se nela, para tentar acalmar os ânimos dos envolvidos. Uns vinte minutos depois, chegou-se ao consenso coletivo de que seria realizada ali mesmo uma roda de conversa para debater os temas do machismo e do racismo em arte da performance. Tentamos organizar a roda, mas os ânimos estavam exaltados. As mulheres que haviam interrompido a ação retiraram-se, inconformadas. Combinou-se que no dia seguinte haveria uma roda de debates sobre performance e ativismo no bar que esse grupo de jovens militantes costuma frequentar. Eu fui convidada a falar, mas preferi confirmar a minha presença apenas como participante.

Tendo dispensado os estudantes, segui para o bar em que se havia agendado o debate de amanhã, onde o grupo esperava encerrar a noite de hoje com música e o que eles chamaram de performance livre, uma postura de abertura e disposição do bar para receber a livre expressão de quem quisesse realizar qualquer tipo de manifestação performática. Enquanto caminhava para a festa, recebi em meu *WhatsApp* uma mensagem de um amigo performer, que não estava no evento, mas já ficara sabendo do ocorrido porque algumas pessoas vinham se manifestando no *Facebook*. Na mensagem, ele me recomendava que lesse os textos que vinham sendo publicados, pois falavam de performance ativista e faziam acusações à arte da performance e ao campo da arte da performance em nossa cidade.

Os textos das mulheres que interromperam a performance são direcionados ao caráter machista da ação, pretendendo explicar ao leitor por uma ótica feminista por que, mesmo tendo a Mulher-performer autorizado o Homem-performer a agredi-la, ainda assim essa ação não podia ser aceita. Já o texto do Homem-performer, além de denunciar o racismo das mulheres brancas que interromperam a performance, destacava que ele era o único performer negro a participar do evento, levantando alguns pontos interessantes para discutirmos. Ele afirmava que aquela ação teria sido a única performance ativista que já fora realizada na cidade. Cito suas palavras no *post* público, “em todos os eventos dessa linguagem, só recebem performers do sudeste, brancos e universitários, com performances decorativas e nunca políticas”. Dado que os citados “todos os eventos” em arte da performance dos últimos anos tiveram de algum modo a minha participação, tendo sido, em geral, idealizados, organizados e diversas vezes financiados por mim e por amigos, através de financiamento coletivo, estava finalmente implicada diretamente na questão, passando a considerar a necessidade de redigir um texto de posicionamento público.

Agora, escrevo com a emoção já apaziguada. Embora eu tenha esse ímpeto de buscar intervir nos debates públicos – traços de um corpo em exercício pesquisadora-professora-artista – há momentos em que dizer passa ao largo de produzir afetos alegres. Quero observar, quero



aprender com isso e quero ter a oportunidade de conhecer melhor como os jovens artistas da nossa cidade estão relacionando-se com ideias de arte e política.<sup>59</sup>

### *Aula 26*

Hoje, era preciso falarmos sobre a aula passada.

Porém, depois de ter participado da roda de debates sobre performance e ativismo, senti que não era momento ou não era questão de falarmos, mas de engajarmos os corpos em. Fios de lã vermelhos atravessando pela sala, conceitos políticos na lousa: uma aula performática para evidenciar o dissenso, cada um traçando o trajeto entre a sua cadeira e aquilo que de posicionamentos políticos se via escrito na lousa. Os fios vermelhos se entrecruzavam, eles se emaranhavam e era custoso desemaranhá-los.

### *Aula 27*

A estudante, que não estava na aula da re-performance e, com isso, não me havia entregue o seu projeto de apresentação final, havia apenas me avisado: “professora, vou fazer uma performance para falar do meu Deus. Vou usar a bíblia, pode?” “Claro que pode, pode falar sobre e usar o que você achar que é necessário. Estamos aqui para que você teste o que você achar que precisa e deve, pra transformar em ‘coisa’ uma ideia que não pode expressar de outro jeito. Põe teu foco nisso”.

Ela foi uma das últimas a se apresentar e quis o destino que sua performance acontecesse justamente após a de um estudante que, na minha leitura, apresentava uma defesa do ateísmo (burburinhos ofendidos puderam ser ouvidos pela sala de aula). Eis aí algo a que eu deveria ter atentado – organizar as apresentações não apenas com ênfase nas necessidades técnicas, mas também compor algo a partir de suas temáticas. Ou não: deixar o evento funcionar como presente que surge.

Apresentação ateísta: o performer está sentado à frente de uma mesa, em que há um prato transparente; garfo e faca; um pacote de salsichas; um sachê de ketchup; um sachê de mostarda e uma caixa de palitos de dente. Ele abre o pacote de salsichas e manipula uma delas, toma alguns palitos de dentes, quebra-os e os enfia na salsicha; abre os sachês de ketchup e mostarda e desenha algo na salsicha. Então vemos: é um animal. O performer levanta, vai até a janela, e inicia uma conversa com o bicho criado, ao qual ele chama de “lagartinha”. Ele diz “Lagartinha, você já pensou que, para Deus, os humanos são apenas como pequenas formiguinhas? Assim que ele quiser, lagartinha, Deus pode pisar em nós e nos esmagar”. Então, ele volta à mesa, senta-se, e come a lagartinha que havia criado.

A performance cristã: a performer estava no corredor do prédio, vestida de preto. Tem um cabelo também muito preto, muito longo, que quase nunca vemos solto e hoje está assim. Em uma das extremidades do corredor, há uma mesa de professor, retirada de alguma das salas de

---

59 Essa narrativa é uma recriação que mescla um evento ocorrido no decorrer de uma das ofertas da disciplina em questão a um debate que aconteceu no contexto da segunda edição do evento Escala 1:1 – ações humanas para espaços monumentais, idealizado e organizado por Filipe Porto e por mim e realizado em março de 2017, contando com o apoio de diversos amigos que investiram na campanha de *crowdfunding*, além da parceria dos artistas que se organizaram para custear seus deslocamento até Palmas. Aqui, a ficcionalização intervém em favor da narrativa buscando não comprometer ou ferir os sujeitos implicados, além de operar maior eficácia textual e reflexiva a partir de dados históricos cuja reconstrução vai além dos interesses e limites deste trabalho.

aula daquele bloco, e, sobre ela, a bíblia. No outro extremo, um balde de limpeza preto, cheio de balões de látex cheios, também pretos, que depois descobriríamos estarem cheios de água.

Nós, espectadores participantes, permanecemos em pé, junto à parede, em um dos lados do corredor. A performer corria, muito rápido e com muito esforço, para o extremo em que estava o balde, e pegava uma bexiga. Então, corria para o outro lado do corredor e, ofegante, deixava a bexiga sobre a mesa, pegava a bíblia, virava-se de frente para o público e, com uma voz muito grave e em tom de seriedade, fingia que lia o texto “Eu sou o caminho, a verdade e a vida. Ninguém vai ao pai a não ser por mim”. Então, fechava a bíblia com força, fazendo um barulho alto; largava a bíblia sobre a mesa; pegava a bexiga e, com um palito de dentes tirado de algum lugar, a estourava, derramando água sobre o chão e sobre seus pés e compondo, assim, uma sinfonia de ruídos dramáticos.

Ela repetiu essas ações por onze vezes, mantendo o ritmo acelerado, mostrando progressivamente mais e mais cansaço.

Em meio às repetições, ouço uma estudante comentar: “Não estou entendendo. Ela saiu da igreja? Ela tinha tanta fé.” Outra estudante: “Não, o marido dela vai ser pastor”. A primeira reflete: “Não sei. Será que ela queria mesmo falar sobre a opressão da igreja ou que a performance não está dando muito certo?” A estudante-performer me dito: “quero falar de meu Deus”. Meu Deus. Mas o que eu via ali, o que eu sentia e o que eu podia ler, definitivamente não era exatamente paz de espírito.

Na roda de conversa que realizamos após as apresentações serem concluídas, uma estudante que costumava ser bastante sagaz foi a primeira a comentar essa performance, quando a hora chegou:

**Estudante A disse:** Professora, eu não sei se a Fulana foi muito esperta ou muito burra.

**Eu disse:** Ei! Tenta dizer de isso de outro jeito, assim é desrespeitoso.

**Estudante-performer disse:** Deixa, professora, ela é assim mesmo. Agora fala porque eu sou burra, fala.

**Estudante B disse:** Você é super crente, não é? Daí você faz uma performance que fica parecendo que você odeia deus, que você está presa e quer escapar dele!

*Burburinho pela sala. As pessoas estudantes se agitam.*

**Estudante-performer disse:** Você não entendeu, Estudante A. Minha performance fala sobre o temor a Deus.

**Estudante C disse:** Então, Estudante-Performer... Talvez o que você escolheu não sejam lá muito propícios pra transmitir o amor que você sente por deus, ou a segurança que a fala de Jesus que você escolheu te dá. Eu não vi nem um pouco de coisas boas de Deus ali, sinceramente.

**Estudante A disse:** É porque você não vai nessas igrejas, por isso não entendeu nada!

**Estudante D**, *tomando a palavra*, **disse**: Professora, eu discordo de tudo o que disseram. Eu achei a performance muito bonita, muito respeitosa e muito linda e que ela tratou sim muito bem da palavra do Senhor.

**Estudantes E, F, G disseram**: É verdade! Eu também. Claro, foi linda... muito linda!

**Eu disse**: Vocês acham então que se ela fosse na igreja de vocês – vocês são de igrejas diferentes, né? Ah, tá. Se ela fosse na igreja de vocês e fizesse essa performance lá, os outros fiéis, os seus colegas, também iam gostar?

**Estudantes E, F, G disseram**: Iam sim, professora. Tenho certeza. A gente gosta de arte assim.

Temor. Essa era a palavra-chave para a questão. Uma palavra que não pertence ao meu repertório de experiências de espiritualidade. Temor, gravidade. A deus: não sei o que é, como conseguirei lê-lo? De fato, eu não frequento “essas igrejas”, como disse a estudante. Não sei bem por meio de que imagens os afetos circulam lá dentro. Sei o que chega aqui fora, o pouco que posso sentir no contato com os estudantes, com outras pessoas cristãs que fazem parte da minha vida.

Quantos mundos existem com e para cada um dos estudantes que eu não sou capaz de acessar? Sentidos dos quais posso me aproximar – tentar me aproximar com empatia – mas dos quais não compartilho? Como lidar com esses múltiplos mundos ao orientar processos criativos?

## QUARTO EXPERIMENTO

### *Aula 28*

Eu soube há algumas semanas que quatro das estudantes (há apenas um homem, e doze mulheres) estão com dificuldade de mobilidade por problemas de saúde. Além delas, há duas gestantes. Fiquei um pouco apreensiva de preparar aulas muito dinâmicas, que trabalhassem com limite ou explorassem o físico. Os estudantes do PARFOR – Plano nacional de Formação de Professores da Educação Básica - são muito exigidos corporalmente, pois vêm de outras cidades, ficam em Palmas por dois meses tendo aulas de segunda a sábado o dia todo, muitas vezes hospedados sem conforto, na casa de conhecidos ou mesmo no sindicato dos professores – onde está a maioria dos estudantes do curso de teatro. Escolhi então preparar uma oferta mais tranquila física e mentalmente, para participarmos sentados, com calma, e com ênfase na mediação dos registros de ações que serão projetadas em vídeo. Essa é uma característica do trabalho nessa universidade que me dá muito prazer: as turmas tendem a ser muito diferentes entre si, inclusive o número de estudantes matriculados em cada componente curricular. Isso faz com que seja impossível sequer pretender desviar do fato de que cada oferta é uma oferta diferente. As diferenças estão gritando aos meus olhos todo o tempo, me impedindo de generalizar aquelas pessoas com que estou lidando como se existisse uma categoria “estudantes” ou “estudante de teatro”, “estudantes do curso de teatro da UFT”.

Dito isso, hoje tenho uma estória para registrar:

**Eu disse**: Na primeira aula, que é a de hoje, a gente vai ver a projeção de umas performances que colocam em diálogo o teatro e as artes visuais. A minha ideia

é que a gente pense sobre o que é performance a partir do que a gente achar que não é teatro NEM é artes visuais ali. Então, nos vídeos que a gente vai ver, vamos pensar mais ou menos assim: o que eu sei que o teatro é? E o que eu sei que as artes visuais – a pintura, a escultura, ou mesmo a ideia de exposição – são? Partindo dessa ideia de coisas que a gente já sabe mais ou menos o que são e o que não são, a gente vai olhar para as obras e ver... Hmm, isso aqui tá diferente... Tal coisa – tal característica, ou material – tá demais, tal coisa tá de muito de menos... Esses “muitos” – mesmo que seja o muito da falta, tá? – esses exageros ou ausências, essa coisa que vaza do que é teatro, essa coisa que sobra do encontro entre teatro e artes visuais: isso aí é a performance. Depois, amanhã a gente vai ver outros vídeos e pensar a mesma coisa, mas na relação do teatro com a dança. E nas duas últimas aulas, vamos fazer a mesma coisa com música e com as artes mais tecnológicas - vídeo, cinema... – o que é “vaza pra fora” da caixinha da nossa compreensão quando a gente mistura teatro e essas outras coisas? Ou: o que é que está faltando naquilo ali que a professora falou que é “a performance” para que seja teatro, ou para que seja artes visuais? Que a gente vê que é quase o que a gente pensa que é teatro, mas não é. É quase artes visuais, mas não é. Mas é quase... Tá certo?<sup>60</sup>

**Estudante A disse:** Peraí professora, deixa eu ver se eu entendi... Peraí, deixa eu comparar isso com alguma coisa. Comida, assim, de comida eu entendo! Quando a gente faz farinha. Se eu faço muita farinha e ela sobra, não cabe no tabuleiro e não dá pra assar e sobra pra fora...

**Eu disse:** Hmm, tá..., mas que “duas coisas” estão envolvidas aí? A farinha e a ação do fogo, que durante o tempo de assar transforma a farinha em outra coisa, é isso? Ou só tem farinha mesmo nessa receita? Ou é outra coisa a farinha que sobra pra fora do tabuleiro? Eu tô achando que a farinha que está dentro e a farinha que está fora são a mesma coisa, daí é só uma questão de quantidade, não de quantidade e qualidade, características. A performance tem uma “quantidade de características” que é mais ou menos do que uma peça de teatro, e mistura com umas características das artes visuais, ou de outras.

**Estudante A disse:** Ou então um bolo. A gente mistura várias coisas e elas fazem uma outra coisa, que é o bolo. Elas ficam diferentes.

**Eu disse:** Ah, acho que é mais por aí, hein? Muito bom. Só que no bolo pronto a gente não identifica muito bem onde que tá o ovo, onde que tá o óleo... Fica tudo bem misturado, fica homogêneo. Vamos ver se pode acontecer isso também com a performance.

**Estudante B disse:** Professora, a senhora tá dizendo que a performance é uma saliência, é.

*Todos riram.*

60 Sobre a necessidade de debater a relação teatro e performance no que concerne à educação escolarizada, que é a área de atuação dos estudantes aqui retratados, interessam os apontamentos de Bonetto e Icle: “Com efeito, não se trata aqui de posicionar as diferenças entre performance e teatro para delas extrair a verdade e o melhor caminho a ser seguido na escola. Trata-se antes e acima de tudo, considerar as múltiplas possibilidades que a performance trouxe para a cena contemporânea e procurar alinhar o ensino de teatro para a abertura que a performance possibilita” (BONATO; ICLE, 2015, p. 13)

*Estudante C disse:* É uma saliência, por isso que tem um monte de gente pelada!

*Vários minutos de risadas se passaram. A classe permaneceu agitada por algum tempo.*

**Estudante D disse:** Olha, esse negócio de performance é tão esquisito, se é uma saliência é daquelas que cresce na pessoa, assim, na barriga, no pescoço, sabe? Não tem aquela mulher que tinha um tumor e ficou assim ernooooorme? A senhora me desculpe, mas eu acho que a performance é que nem isso daí, professora <sup>61</sup>.

A performance como saliência – relevo inesperado.

### *Aula 29*

Desta vez, considerando a abordagem mais amena que escolhi executar, escolhi apresentar, em vídeo, trabalhos que considero mais palatáveis – que não incluíssem violência, autoflagelação ou imagens muito incômodas, que pudessem afastá-los em definitivo da ideia de arte da performance (que eles já acham que é um tumor na barriga). Mas, mais que buscar a aceitação, que em si já é uma escolha relevante, a seleção das referências agora parece ganhar potência pois coincide com obras que eu estou com vontade de assistir e compartilhar – o que efetivamente tem me afetado hoje, o que tem me movido hoje, forças-em-performance que me animam e com as quais, como professora, posso compor. Por que não fiz uma escolha como essas antes? Primeiramente, porque era outro momento – outra Thaise. No mais, porque acreditei mais no currículo conforme determinado pelas instituições que assumem hoje papel relevante no campo da arte da performance e de seu ensino, do que naquilo que veio atravessando este corpo-docente em constituição.

Há algum tempo, perguntei aos estudantes por que sempre questionavam a pertinência dessa disciplina no currículo, mas não se perguntavam por que deveriam estudar o teatro grego. Busquei, com eles, compreender o que nos motiva a confiar na construção do currículo que nos é ofertado, a dá-lo como certo, dado. Abrir os olhos para as normatizações, não para rejeitar o teatro grego, mas para estar em presença sempre ciente da arbitrariedade das escolhas. Embora eu ainda acredite que essa é uma questão que deve ser debatida no contexto deste curso, especialmente tendo em vista que se trabalha essencialmente com formas de teatro com as quais os estudantes jamais tiveram contato, em geral ignorando as formas cênicas que efetivamente compuseram sua formação – o que, ao meu ver, seria importante ter em vista ao menos a princípio, mesmo que se considere que é importante expandir horizontes – entendo que, no contexto desta oferta, a desconfiança para com a arte da performance enquanto componente curricular precisa atuar em meu favor.

Começo por mim mesma: por que, mesmo, essa matéria está aqui? Por que ela e não tantas outras que ficaram de fora - como o teatro de formas animadas, ou a prática de composição dramática? Sendo que a cada dia que passa eu prevejo que a inserção da performance como componente curricular tende a capturá-la – e entendendo que encontro valor no fato de que siga atuando como um território em contínuo desfazimento e refazimento, jamais justa, jamais exata, jamais precisa -, sendo assim não seria compreensível se esse componente curricular fosse excluído, ao menos do núcleo obrigatório? Tendo eu tantas vezes defendido um porvir de desprofissio-

61 Agradeço às egressas e egressos das turmas de Licenciatura em Teatro da UFT pela modalidade PARFOR pelas reflexões e vivências que possibilitaram essas estórias.

nalização no campo das artes, especialmente em favorecimento da maleabilidade das práticas e de sua possibilidade de abrir espaço para mundos outros que não aqueles que já conhecemos na universidade, não seria o justo que também eu me desprofissionalizasse como professora de arte da performance e me pusesse a lecionar outros temas quaisquer de minha competência, deixando para atuar como performer e pesquisadora-professora-artista apenas nos campos da pesquisa e da extensão, que são mais arejados, e em espaços e tempos outros, inventados?

Como fazer-pensar o trabalho na graduação como um campo de ares correntes e de risco?

Passo a trabalhar, então, com mais flexibilidade sobre a ideia de referências. Quem escolho para mostrar? Quem é a autoridade que determina o que deve ser mostrado, o que os estudantes devem conhecer? Embora eu não deseje requerer para mim ou para a minha função essa autoridade, sou eu quem a opero e busco desobrá-la – sou eu quem escolho o que mostro e, consequentemente, aquilo a que esses estudantes veem e levam consigo, tentando jogar com o grupo para que essas escolhas dissolvam-se entre experiências compartilhadas de fazeres.

Sempre que inicio uma oferta e que me deparo com a expectativa do estudante para com a minha autoridade, não posso deixar de mirá-la e perguntar: o que eu faço com essa coisa imprópria? O que eu faço com esse poder que me foi atribuído pela carga histórica da docência? Eu gostaria, sim, muito, de conseguir organizar experiências de aprendizagem que tenham como premissa a seleção, por parte de todos, daquilo que iremos ver, daquilo que iremos desfrutar. Afinal, tendo em vista a multiplicidade infinda dos modos de aprender e, tendo esse dado em mãos, a realidade que se impõe é que a re-paração será o melhor guia. Parar, e reparar: nesse exato momento, com essas pessoas, nessas condições. Prezar por uma ética da presença, também com os materiais.

### *Aula 30*

Os estudantes são muito diferentes entre si, como eu disse esses dias e como a gente já sabe. Porém, se há um fato em comum entre aqueles que vivenciaram esse componente curricular ao longo de todas as ofertas, ele é: eles gostam de assistir a performances em que uma dança ou movimento corporal registra um desenho sobre alguma superfície. Isso acontece toda vez que vimos juntos um vídeo assim (por mais que a ação não agrade muito ao meu gosto). Conhecendo essa predileção generalizada, preparei para hoje uma série de vídeos desse tipo, pretendendo amaciar a terra para concluir com uma ação de que eu gosto muito, que é “Trajeto com beterrabas”, de Ana Reis<sup>62</sup>.

Quando chegamos ao “Trajeto”, algo aconteceu. As estudantes – as mulheres - se emocionaram muito. Eu já havia mostrado essa performance em diferentes contextos, em outros componentes curriculares, diversas vezes e, de certo modo, a relação entre o sangue da beterraba e o sangue da mulher, que a performer parece pretender evocar, em geral precisa de uma provocação minha, enquanto mediadora, para que aconteça. Mas hoje, não. Elas se emocionaram, e de forma inédita começaram a narrar como interpretavam aquela ação, relacionando-a com casos de violência doméstica, de abusos ou de acidentes que mulheres de suas vidas haviam sofrido. Não foi preciso fazer mais nada para que a aula acontecesse – ela apenas se fez, entre mulheres, numa conversa sobre as violências que sofremos e o quanto precisamos verbalizá-las. Assim, tocamos no tema da potência de fazer política da arte da performance, que então parecia muito próximo de nós, reverberando com as experiências de cada uma de nós. Foi dolorido e prazeroso. Foi

62 Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=7\\_KS7144M4Y](https://www.youtube.com/watch?v=7_KS7144M4Y) <http://portfolioanareis.blogspot.com/2011/04/blog-post.html>

árduo, mas tranquilo. Uma aula que posso dizer que “funcionou”, pois aconteceu. Aconteceu a despeito de mim, quase mesmo sem mim, aconteceu sozinha. Meu único gesto autoral esteve na preparação da lista a exibir, e na incorporação de uma atitude que deu espaço e acolheu os relatos e impressões das estudantes. Um tipo de aula que me parece ideal.

### *Aula 31*

Aula sobre performance e mídias. Falamos sobre a ideia de fotoperformance e pensamos juntos a partir daquelas instruções que eu havia indicado na primeira aula: o que é que sabemos do teatro? O que sabemos da fotografia? Como eles se encontram aqui, e como se distanciam? O que é que vaza? Na minha análise, fotoperformances são proposições conceituais, por isso falamos um pouco sobre a história da arte conceitual também, e sobre como a elaboração e a enunciação da proposta compõem com a imagem no contexto de uma fotoperformance. Vimos as imagens de alguns trabalhos de artistas brasileiros e estrangeiros e, a partir do que foi visto, elaboramos juntos duas proposições, que realizamos na sequência. Nesse momento, também pude trazer a ideia de programa performativo, sobre o qual fui lançando algumas informações enquanto escrevíamos juntos. O grupo chegou num consenso de utilizar técnicas que eles já conhecessem, e que demandassem apenas os materiais já disponíveis na sala, para elaborar uma proposta crítica aos problemas de infraestrutura que vínhamos experimentando no campus durante os dias de nossa disciplina.

#### **Impressões do câmpus**

##### *Em duplas*

Procurar pelo câmpus elementos que remetam aos problemas estruturais – cadeiras quebradas, sujeira, etc.

Encontrar texturas interessantes, tentar ver a beleza das texturas.

Com as mãos ou instrumento auxiliar, pressionar uma folha de papel sobre a textura, até que ela se imprima na folha de papel.

Tirar uma foto, com uma pessoa segurando a folha ao lado do elemento impresso.

Publicar a foto nas redes sociais com a hashtag #ImpressõesDoCampus

#### **Medidas para o câmpus**

##### *Em duplas*

Procurar pelo câmpus elementos que remetam aos problemas estruturais – espaços sujos, feios, coisas quebradas ou fora do lugar.

Com uma régua transparente, medir “o tamanho do problema”.

Tirar uma foto da pessoa com a régua enquanto tira a medida.

Publicar a foto nas redes sociais com a hashtag #MedidasParaOCampus

Essa aula me possibilitou um *insight* valioso sobre a ideia de “ensinar” performance. Quando pensamos a ideia do programa performativo, pensamos não apenas na sua forma escrita, mas na composição mesma da ação. Logo, embora seja certamente indispensável trabalhar o corpo e, pela via do corpo, a criação, um caminho possível seria atacar o problema do processo

criativo diretamente pela via da elaboração da ação. A princípio, não me senti confortável com a ideia de trabalhar primeiramente pela via da escrita. Porém, o que a atividade me mostrou – além de um engajamento formidável da turma, que me parece ter se sentido muito segura para deixar a sala e realizar uma composição que já tinha os limites gerais previstos – é que, quando o sensível já está implicado e o pensamento se pensa com nele, com ele, então o risco de descabarmos em conceitualismo estrito diminui.

### *Aula 32*

Hoje quando cheguei à sala tive uma surpresa. Assim que cheguei, os estudantes vieram todos em minha direção e me “comunicaram” – isto é, me disseram de modo bastante assertivo – que haviam decidido coletivamente que a aula seria sobre mim. Muito engraçado! Como foi uma demanda de todo o grupo e muito espontânea, topei fazer o que nunca antes havia feito: abrir meu site na projeção e falar sobre os trabalhos – neste caso, eles foram escolhendo as obras e fazendo as perguntas.

Antes de começarmos, uma estudante disse que até então vínhamos perdendo uma grande oportunidade, afinal, tínhamos uma artista na sala de aula e nunca havíamos parado para ouvi-la. Pensando agora, acho que além de tentar diversificar os materiais que eu levava para a sala e, por isso, não falar sobre o meu próprio trabalho, eu também tenho algum receio de assumir a influência posso ter sobre as poéticas pessoais dos estudantes, no que diz respeito à prática de arte da performance. Mas, afinal, ser professor é influenciar e ser influenciado, nas coisas que possam ser julgadas positivas assim como nas negativas e nas infinitas intermediárias e multi-valores. As influências de forma, materiais e operações que o contato com as minhas ações em arte podem ter serão laterais se a vivência que compartilhamos juntos, em aula, amparar-se num encontro genuíno, em que as particularidades do performar acabam por tornar-se pretextos para que exerçamos éticas e políticas da presença e do encontro. Materiais, formas, desejos se entrecruzam e por vezes se confrontam, e a composição ambiental está operando para dar passagem a uma experiência sensível desses movimentos. Então, ideias, *insights* – ou *outsights*, de dentro pra fora e em partilha –, outros desejos aparecem para nos dizer que estamos juntos, que é por aí, que é. E, se conseguimos praticar a presença num plano comum, nós sequer os ouvimos – apenas seguimos, por eles embalados. Nesse caso, o problema inesgotável da criação em arte apresenta algumas de suas soluções provisórias, e é isso que é singular. Tanto pensei durante esses anos, tanto busquei. Porém, investindo na potência de vida no espaço baldio desta sala que posso não-encontrar o que não-busco – sem objetivo, sem projeto, mas com atenção sustentada e pelos meios da arte da performance. Disparadores, pretextos: resta a ética do compartilhamento e da reciprocidade que tem como materiais de atualização provisória o que posso oferecer – alguns modos de agir, algumas imagens.

Quem, ao ingressar em uma universidade para lecionar arte da performance – no ano de 2010, pensaria na possibilidade de ter de organizar uma experiência de aprendizagem não presencial? Embora eu conhecesse os cursos de teatro nessa modalidade, a ideia não tinha me passado pela cabeça. Porém, isso se torna muito factível quando eu assumo o que pode haver de potente no programa performativo. Há mesmo ocasiões em que as regras, as formas convencionadas que se impõem, fazem-se contingências alegres e, com elas, nos abrimos para a invenção e o impensado. Acredito que esse tenha sido o caso. Chamei a atividade de tarefa, pensando em como retomar alguns conceitos velhos sob um novo olhar pode ajudar a desestabilizar as certezas – nem para o sim, nem para o não: o que pode uma tarefa? Ela foi elaborada em forma de um “programa performativo” que foi entregue aos estudantes em nossa última aula presencial:



Trabalho de corpo ou somatocartografia – vamos refletir sobre nossos corpos em nossos espaços de trabalho. Como geógrafos, faremos cartografias, mapas “por dentro” de como ocupamos e como podemos ocupar esses espaços e de como ele nos ocupa a nós, como nos constitui.

1) O primeiro passo é mudar o modo de olhar para seu espaço e instrumentos de trabalho; comece buscando relações entre as formas que você observa neste local e as formas do corpo: o que ali tem formas similares, ou distintas? Que espaços comportam sua mão aberta, ou fechada? Experimente esses espaços. Que sensações você pode colher para si ao confundir-se com um armário? E como essas relações relacionam-se com a sua história e a sua atuação nesse local? A partir dessas observações, selecione 3 locais e 3 composições para seu trabalho final.

2) Com a ajuda de alguém (ou não – se você preferir fazer sozinho) componha 3 imagens das sensações de relações entre seu corpo e esses espaços e registre-as em fotografias.

3) Lembre-se que nessa composição também são importantes as cores, os padrões, as texturas, a roupa que você veste, a luminosidade do espaço e tantos outros elementos. Tudo o que puder ser sentido por você e de algum modo visto pelo espectador da foto participa na criação.

Tenho a expectativa de que os trabalhos fossem feitos em escolas, pois a maioria dos estudantes atuava como professor na Educação Infantil em cidades do interior do Estado. Aguardo ansiosa pelas respostas - que só me chegarão, por e-mail, daqui a quatro meses.

\*

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

## ou por enquanto pouso

É preciso terminar?

É preciso: pousar.

POESIA

nunca escrevi

como se da poesia inflamasse o fogo

apenas recolho cascalhos gravetos madeiras

e empilho (NIGRI, 2018, p. 101)

Ao propor que a abordagem para o ensino da arte da performance na universidade não se dê pela identificação de elementos mínimos dessa arte, seguida da exploração de sintaxes em que esses elementos costumam articular-se em trabalhos que já existem, mas sim da assunção de seu caráter de expressão atípica e múltipla – que, nesta pesquisa, corresponde à minha tentativa de, enquanto me faço pesquisadora-professora-artista, frequentar e insistir no campo de uma ética da presença compartilhada em performance, buscando estar-com pessoas estudantes, materiais, espaços e tempos na fundação de experiências de ensino e aprendizagem, é justo para com a pessoa leitora que eu também evidencie os riscos aí implícitos. Afinal, pessoas pesquisadoras-professoras-artistas que se dedicam à docência em contexto universitário, e que se dedicam a ensinar aquilo que compreendemos que seja a arte da performance, habitamos todos um campo de paradoxos e contradições. Isso porque a universidade, como forma de conteúdo produzida pelo tecido social histórico e estabelecido, pode não ser, a princípio, um contexto acolhedor dos entrelugares e entre funções que a arte da performance exercita. A inscrição na forma universidade é o meu caminho e recurso, legítimo, assim como de tantos outros pesquisadores-professores-artistas e afins que esperam tender a formas de estudo que privilegiem os subcomuns. Por esse motivo, venho perseguindo uma elaboração curricular e didático-metodológica – termo que talvez pudesse também constar entre aspas - que nos inspire a infiltrar os interstícios universitários vagarosamente, quiçá chegando a esgarçá-los amorosamente a partir de dentro – como uma nova terra a parir-se-nos.

Se, por um lado, insisto em que não se parta da re-cognição e exploração de unidades recorrentes ao conjunto de trabalhos em arte da performance ao qual o docente tenha tido acesso como espectador-participante, também acredito que, em se tratando dos primeiros contatos dos estudantes de graduação com a prática, tem valor apresentação de alguns desses trabalhos. Em

especial, se as pessoas estudantes com que compartilhamos nossos cursos não tiveram oportunidades várias de experimentar a posição de espectadoras-participantes para formarem, com essas vivências, uma ideia particular do que seja a “arte da performance”. Atualmente, é recorrente no campo dos estudos da recepção teatral e das pedagogias teatrais com ênfase na mediação da recepção o entendimento de que, quando não se apresenta aos estudantes em sala de aula peças de teatro – trechos em vídeo, por exemplo -, ou quando não se organizam idas coletivas ao teatro oferecidas pela instituição, eles estarão derivando sob a própria responsabilidade (conta, risco) pelas produções teatrais que podem acessar, que serão aquelas a que atribuirão valores de verdade (DESGRANGES, 2003<sup>63</sup>; CAJAÍBA, 2013<sup>64</sup>; FERREIRA, 2010<sup>65</sup>). Muitas vezes, essas produções são apenas aquelas mediadas por tecnologias, o que justifica que muito das improvisações de nossas aulas sejam semelhantes a cenas de novela da Rede Globo. Logo, se eu não compartilho com a pessoa estudante qual o meu posicionamento – sempre contingente e situado – do que pode ser a “arte da performance” hoje, talvez ela entenda como arte da performance qualquer coisa que eu sequer posso intuir – inclusive, por exemplo, manifestações que entendemos que não são “arte da performance”.

Os autores acima referidos argumentam que é desejável partir justamente do repertório já dominado pela pessoa estudante para ampliar sua zona de contato, entendendo sempre que essa pessoa é um espectador, de certa maneira, formado - de modo que, talvez, não se faça tão adequado falar em projetos de formação de espectadores, mas recorrer a outros entendimentos dessas ações (FERREIRA, 2012<sup>66</sup>). Neles, me inspiro para questionar, antes de iniciar uma oferta: o que o estudante conhece em arte da performance? O que o estudante já experimentou em força-performance? Quais os canais de divulgação e promoção dessas forças e formas a que ele tem acesso? Como preparar a pista de pouso para pousarmos juntos em arte da performance?

Como relatei em trechos anteriores, a minha experiência individual de formação como artista que faz performances foi marcada pela dificuldade de acesso aos trabalhos como espectadora-participante e foi, assim, orientada pelo desejo intenso que surgiu a de uma relação conturbada e esquisita – com muitos amigos e professores dizendo que minhas cenas seriam, em realidade, performances, enquanto eu não sabia dimensionar o que isso significava (observem que, dos anos 2000 para cá, muita coisa mudou – naquele momento, mesmo no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas era pouquíssimo usual serem apresentadas performances).

É possível que, em alguns poucos anos, sejam desenvolvidas pesquisas em recepção performática de estudantes de nível de graduação, como hoje se realiza com relação à recepção teatral. Mas não dependemos delas para começar a mostrar performances aos nossos estudantes – inclusive as que fazemos. Fiquemos junto ao problema e abracemos a questão de como organizar experiências de ensino e aprendizagem que conjuguem a ampliação do campo de repertório, que será praticada pela exibição de formas específicas já praticadas na cultura instituída, com a prática criativa ambivalente, inventiva e atípica que a arte da performance pede para ser.

Na sequência, podemos conduzir vivências e práticas, campos de manifestação primordial da atipicidade dessa expressão, apresentando o fazer performance como intencionalidade inomi-

63 DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2003.

64 CAJAÍBA, Cláudio. Teorias da recepção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

65 FERREIRA, Taís. A escola no teatro e o teatro na escola. 2ª edição. Porto Alegre: Mediação Editora, 2010.

66 FERREIRA, Taís. Por uma (des)necessária pedagogia do espectador. VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. V.11, n 1, janeiro/junho de 2012, Brasília.

nável que se instaura em qualidades de relação a partir da presença compartilhada entre humanos, não-humanos e mais-que-humanos, presença orientada pela “arte da performance” como subterfúgio. Nesses momentos, pode favorecer nossa abordagem se a relação com os trabalhos que foram vistos anteriormente se der não por uma repetição de signos, procedimentos, unidades ou sintaxes composicionais, mas sim pela reapresentação de forças.

Recorrendo à “arte da performance” como um subterfúgio para o ensino dela mesma, damos ênfase à criação de ambientes e momentos para que a imaginação e a especulação possam se apresentar como possibilidades para as pessoas estudantes. Para essas pessoas, assim como para nós, “não basta fechar os olhos para que sensações e imagens [...] brotem espontaneamente. O que é encontrado dentro desse corpo não é um território já conhecido e já mapeado. Estamos diante de imagens incomuns geradas por estados singulares de percepção” (QUILICI, 2015, p. 195). Àqueles que conseguem pensar com o corpo o que acabam de ler, a promoção desse tipo de capacidade pode parecer simples, fácil. Talvez ainda mais àqueles que não conseguem fazê-lo, por não terem experimentado múltiplas possibilidades. Contudo,

“Não devemos nos enganar que ela (a percepção do instante, essas “sensações e imagens”) se ofereça facilmente à nossa vivência imediata. Pelo contrário, ela exige uma rigorosa desconstrução de hábitos perceptivos profundamente arraigados, que traduzem o nosso ressentimento contra o passar de todos os fenômenos e nossa inabilidade em lidar com isso” (QUILICI, 2015, p. 39)

O que ensinamos é a habitar uma intencionalidade inominável, campo em que tais percepções, sensações e imagens emergem, transitam e copulam até plasmar-se em forma. Segundo José Gil (2010), quando estamos em pleno domínio de nossa consciência, estamos no registro da intencionalidade. Quando, porém, ampliamos nossa percepção para as existências com que nos relacionamos, trazendo à atenção o fato de que somos permanentemente compostos e recompostos em colaboração com essas existências e deixando de remeter qualquer nova percepção ou informação diretamente para a cognição, mas operando com ela conexões, associações, osmose entre nós e eles, entre o que somos juntos e o que podemos ser, entre corpo e consciência e o espaço-tempo habitado, então nossas ações deixam o campo da intencionalidade e acessam aquele da intencionalidade.

Intencionalidade é o caráter do que é dirigido, projetado – a partir do qual a pessoa que cria a coisa criada espera atender a determinados critérios ou princípios, alcançar determinados objetivos, suprir certas expectativas. Na tradição da teoria das artes, é uma qualidade atribuída a arte para distingui-la de artefatos não artísticos. A arte da performance sem aspas, o fazer inominável pelo qual aqui advogo, não é uma arte que carrega consigo a intenção, mas a intensão. E o ensinar a deslocar-se por entre esses dois registros percepto-ativos – um, necessário à criação; outro, necessário a operações da vida cotidiana - é aquilo que, como pesquisadores-professores-artistas em arte da performance, talvez nos caiba mais apropriadamente.

A escrita como função está fundamentalmente integrada à experiência do pesquisador-professor-artista que se dedica à exploração do ensino da arte da performance. Diferentemente do que acontece na prática de artistas-pesquisadores, que formalizam obras de arte densamente instruídas por pesquisas, informações, reflexões e dados, ou de professores-artistas, que elaboram suas práticas de ensino na relação com elementos e qualidades das artes, a pesquisa-docência-criação tem por condição e temperamento intervir nas formas de discurso que alicerçam a universidade e nela circulam. Isso a compromete de modo incontornável com as práticas de escrita,

já que é particularmente sobre escrever e publicar (e dizer o que foi escrito e publicado) que a universidade estrutura-se historicamente - e contemporaneamente de modo singular.

Recorrer a práticas de escrita inventivas, intensivas ou extensivas, como dinâmicas de formação continuada, procedimentos disparadores de permanente invenção dos fazeres docentes e também como ativismo metodológico e político universitário é privilégio e tarefa da pesquisa-docência-criação. Um escrever que é corpóreo, encarnado; que é coletivo, mesmo que ao pressionar as teclas estejamos a sós; que reconhece as parcerias, abre-se às mutualizações e investiga modos de incorporá-las com justeza; que não nega ou despreza a chamada academia, mas com ela se compromete.

Porém, ainda que os caminhos que acabam por ser traçados nesse percurso possam parecer criativos, originais, mesmo ousados quando os comparamos àquilo que se produz convencionalmente no interior das universidades, devo lembrar à pessoa leitora que as aparências de criatividade, originalidade e inovação não são, para a performance assim como para a pesquisa-docência-criação, o fim pelo qual trabalhamos. Como lembra Natalie Loveless (2015), simplesmente requisitar que a instituição universitária passe a aceitar obras de arte como produtos acadêmicos seria similar a simplesmente exigir que mais mulheres fossem inseridas nos catálogos de museus: tem efeito, mas não atua sobre as causas estruturantes que conduziram e conduzem à exclusão: “Ao invés de focar no trabalho de arte como pesquisa, estou interessada nas estruturas epistemológicas e ontológicas que negam esse status a ele em primeiro lugar” (LOVELESS, 2015, p. 53).

Nessa perspectiva, assim como a arte da performance e seu ensino possível se apresentam como intensionalidades inomináveis que seguimos nomeando, a escrita coloca-se como intensional, emergente, e não sequestrada por uma língua eficaz, mas atravessada por ela e a atravessando. A escrita da “tese” incorpora a língua universitária, a arte da performance disfarça-se em “arte da performance”, disfarça-se de sintaxe, o ensino de arte da performance reveste-se dessa performance disfarçada a título de subterfúgio. Na escritura desta “tese”, apresenta-se uma intensionalidade debruçando-se vertiginosamente sobre o desafio de nomear o inominável, porque mudar a universidade, mudar a pesquisa, pode colaborar com as elaborações de outros mundos.

\*

Um notório ecologista e antropólogo foi convidado a oferecer uma palestra sobre a ecologia da experiência sensível. Na noite da palestra, ele levou todas as pessoas participantes para fora da sala de conferências em que ela acontecia; distribuiu a cada uma das pessoas participantes uma pedra; solicitou a elas que observassem e conversassem com a pedra durante uma hora e meia.

\*

Vá até o terreno baldio mais próximo.

Encontre: lascas, pedaços, resquícios, restos.

Recolha um caco.

Pesquise/Ensine/Escreva/Performe com ele.

# REFERÊNCIAS

## aqueles e aqueles com que aqui corpamos

ACCONCI, Vito. Early Work: Movement over a Page. *Avalanche* 6, outono de 1972, p. 4

ADRADOS, Francisco Rodrigues. *Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes griegos del teatro*. Madrid: Alianza Universidad, 1983.

APPLE, Jacki. Notes on teaching performance art. *Performing Arts Journal*. V. 17, n. 2/3, The Arts and The University, mai-set 1995, p. 121 – 125.

BARBOZA, Juliana Jardim. *Vestígios do dizer de uma escuta*. Tese de doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

BARTOW, Arthur. *The Training of the American Actor*. New York: Theatre Communications Group, 2006.

BARROS, Manoel. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2011

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer. Alteridades – presenças – ambivalências*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002

BENSAID, Daniel. *E depois de Keanes?* Disponível em <https://www.marxists.org/portugues/bensaid/ano/mes/keynes.htm>. Acesso em 15 maio 2020

BONATTO, Mônica Torres; ICLE, Gilberto. Entre ensinar performance e ensinar teatro: possibilidades para a educação escolarizada. *Anais da 37ª Reunião Nacional da ANPEd – 04 a 08 de outubro de 2015, UFSC – Florianópolis*

BOSI, Ecléa. A atenção em Simone Weil. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 11-20, 2003

CASPÃO, Paula. LETS WALK AROUND HERE and call it study: diaries of an outdoor-study-practice. HAMOU, Joachim. *Calling out of context: Reading manual*. Paris: Paraguay Press, 2017

CASPÃO, Paula. Sticky tales for affect: episodes of situated thought (to be continued somewhere else). *Maska*. v. 161-162, 2014, p. 26-43

CASPÃO, Paula. Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit

attractions *TDR The Drama Review*. Vol. 51, 2, Verão, 2007. p. 136-156. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/216102> Acesso em 15 maio 2020

CHAMBERS, Claire. *Performance Studies and Negative Epistemology – Performance Apophatics*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017

- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973
- CLOUGH, Patricia Ticineto e HALLEY, Jean (ed). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham and London: Duke University Press, 2007
- COHEN, Renato. *Working in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004
- COUTINHO, Liliana. De que falamos quando falamos de performance. *MARTE*. Lisboa, Associação dos Estudantes de Belas Artes, Universidade de Lisboa, v. 3, 2008
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 28 de novembro de 1974 – como criar para si um corpo sem órgãos (1980). In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, p. 9-29
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs 1. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs 4: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. IV. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 1992
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DELIGNY, Fernand. *O Aracniano e outros textos*. Tradução de Lara de Malimpensa. São Paulo: n-1, 2015
- EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o modo operativo “AND” e o viver juntos sem ideias. *Fractal, Rev. Psicol.*, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, ago. de 2013. Disponível em [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1984-02922013000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1984-02922013000200002&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1984-02922013000200002&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000200002&lng=en&nrm=iso). Acesso em 15 maio 2020
- EUGENIO, Fernanda e FIADEIRO, João. Secalhidade como ética e como modo de vida: o projeto AND\_LAB e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Urdimento*, nº 19, nov. de 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012063>. Acesso em: 15 maio 2020
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, v.8, n.1. São Paulo, PPGAC da ECA-USP, 2008, p. 237-238
- FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Ilinx*. LUME – UNICAMP, Campinas, n.4, dez de 2013. Disponível em <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em 15 maio 2020
- FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade. In: TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (Org.). *Cartografias do Ensino do Teatro*. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009. p. 61-72.

FÉRAL, Josette. What Is Left of Performance Art? Autopsy of a Function, Birth of a Genre. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*: v. 14, ed. 2, 1992. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/41389222?seq=1>. <http://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol14/iss2/8> Acesso em 15 maio 2020

FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

FERRANDO, Bartolomé. La Enseñanza de la Performance en Valencia. [Blog] *Performancelogia*. [2008] Disponível em <http://performancelogia.blogspot.com/2008/10/bartolom-ferrando-la-en-seanza-de-la.html>. Acesso em 15 maio 2020

FERRANDO, Bartolomé. *El arte de la performance, elementos de creación*. Valencia/ES: Mahali, 2009.

FERRANDO, Bartolomé. Acerca do ensino da performance. *Núa, revista de artes escénicas e formativas*, n. 5, nov 2012. Vigo/ES: Asociación Cultural Inaudita, pp. 48-51.

FORNACIARI, Christina. Fazer o novo, fazer de novo? Marina Abramovic e a performance para além do documento. *Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas [4]. Anais do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. São Paulo: Universidade Estadual de São Paulo e Universidade de São Paulo, 2010.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Mello. *Revista Cena*. Porto Alegre, UFRGS. Nº 7. 2010. p. 85-95

FRIED, Michael. Art and objecthood. Fried, Michael. *Artforum* 5, no. 10, jun 1967, p. 12–23.

GALVÃO, Donizete. *Oração natural*. Mundo Mudo. São Paulo: Nankim, 2003.

GAROIAN, Charles. Performance artística como pedagogia de resistência. *Revista Aprender*. Escola de Educação Superior de Portalagre, Aveiro/PT, v. 03 n. 7, mai 2003, s/p.

GIL, José. *A linguagem da arte*. Lisboa: Editora Relógio d'Água, 2010.

GÓMEZ, Nicolás; GONZÁLEZ, Felipe e SERNA, Julián. *Elemental: vida y obra de María Teresa Hincapié*. Bogotá: Laguna Libros, 2010.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance – do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

JACKSON, Shannon. *Professing performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014

JOAQUIM, Augusto. Conversação espiritual. In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.



KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. *Psicol. estud.* [on-line]. 2001, vol.6, n.1, p.17-27.

KUNST, Bojana. The Project horizon: on the temporality of making. *Manifesta Journal About Curatorial Practices*. Disponível em <https://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/project-horizon-temporality-making>. Acesso em 15 mai 2020

LLANSOL, Maria Gabriela. *Finita – diários*. Lisboa: editora Assírio e Alvim, 2005.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002. p.15-33

LESSING, Gothold Efraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998

LOVELESS, Natalie. Towards a manifesto in research-creation. *RACAR. Revue d'art canadienne*. v. 40, n. 1, p. 52-54, Vancouver/CA, 2015

MACHADO, Marina Marcondes. O Diário de Bordo como ferramenta fenomenológica para o pesquisador em artes cênicas. *Revista Sala Preta*, v.2, p. 260-263, São Paulo, 2002. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57101/60089>. Acesso em: 15 maio 2020

MANNING, Erin. Entrevista para WTF AFFECT. Disponível em <http://wtf affect.com/erin-manning/>. <http://wtf affect.com/erin-manning-interview> Acesso em 15 mai 2020

MANNING, Erin. Ten propositions of research creation. COLIN, Noyale; SACHSENMAIER, Stefanie. *Collaboration in Performance Practice: Premise, Workings and Failures*. Londres: Palgrave Mcmillan, 2016

MASSCHELEIN, Jan; SIMONS, Maarten. *Em defesa da escola: uma questão pública*

Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013

MASSUMI, Brian. *Semblance and Event: Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge, Massachusetts e Londres: MIT Press, 2011

MILLINGTON, Barry. *Wagner: um compêndio*. São Paulo: Jorge Zahar, 1995

MIRA, Ana Sofia Palula Fonseca de. *Silêncio, potência e gesto: um corpo na dança*. Tese de doutoramento em filosofia apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2014

MOTEN, Fred; HARNEY, Stephano. The university and the undercommons: Seven theses. *Social Text*, v. 2, n. 22, p. 101-115, 2005

NIGRI, Yasmin. **Bigornas**. São Paulo: Editora 34, 2018.

PELBART, Peter Paul. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1, p.345, 2013

PESSANHA, Juliano Garcia. *Testemunho transiente*. São Paulo: Cosac Naif, 2015

PISTÓIA, Lenise Henz Caçula. *Gregory bateson e a educação: possíveis entrelaçamentos*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009

PROBYN, Elspeth. Writing Shame. GREGG, Melissa E SEIGWORTH, Gregory. *The Affect Theory Reader*. Durham & London: Duke University Press, 2010.

RAMOS, Luís Fernando. *Mimesis performativa*. São Paulo, Annablume, 2015.

RULE, Alex; LEVINE, David. *International Art English. Triple Canopy*, v. 16. Disponível em [https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international\\_art\\_english](https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english). [https://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international\\_art\\_english](https://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english) Acesso em 15 mai 2020

REDWOOD-MARTINEZ, Joseph. *Press release poems. Journal ...Ment*, v. 3, n. 4, p. 12-13, 2007

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989

SANCHEZ, José António. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Servicio de Impresión de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, 3ª edição

SANCHEZ, José António. *De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación. Estudis Escénics*. Barcelona v. 1, n. 32, p. 270-280, Madri/ES, 2012

SCHECHNER, Richard. O que é Performance. *O Percevejo*, n. 12, p. 25-50, Rio de Janeiro, UNIRIO, 2003

TAVARES, Gonçalo M. *Arquitectura, natureza e amor*. Porto: Dafne Editora, 2008.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações* (Llansol, Molder, Zambrano). Lisboa: Relógio d'Água, 2009

VALENTE, Maíra Vaz. Situações para uma historiografia da performance arte no Brasil. *Revista ARA*, Volume 5. São Paulo, Primavera+Verão, 2018

WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996

