

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

THAISE LUCIANE NARDIM

PRÁTICAS DE APRENDIZAGEM EM ARTE DA PERFORMANCE - PESQUISA-
DOCÊNCIA-CRIAÇÃO POR UMA INTENSIONALIDADE INOMINÁVEL

CAMPINAS
2017

THAISE LUCIANE NARDIM

PRÁTICAS DE APRENDIZAGEM EM ARTE DA PERFORMANCE - PESQUISA-
DOCÊNCIA-CRIAÇÃO POR UMA INTENSIONALIDADE INOMINÁVEL

*Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como
parte dos requisitos exigidos para a obtenção
do título de Doutor(a) em Artes da Cena, na
Área de Teatro, Dança e Performance*

Orientador: VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA
Coorientador: CASSIANO SYDOW QUILICI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DISSERTAÇÃO/TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA THAISE
LUCIANE NARDIM E ORIENTADA PELA
PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI
MACHADO DE ALMEIDA

CAMPINAS
2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

N166p Nardim, Thaise Luciane, 1984-
Práticas de aprendizagem em arte da performance - pesquisa-docência-
criação por uma intencionalidade inominável / Thaise Luciane Nardim. –
Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Coorientador: Cassiano Sydow Quilici.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte). 2. Arte - Estudo e Ensino. 3. Arte contemporânea -
Séc. XXI. 4. Arte - Pesquisa. 5. Estratégias de aprendizagem. I. Almeida,
Verônica Fabrini Machado de, 1960-. II. Quilici, Cassiano Sydow, 1959-. III.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Learning practices in performance art - research-teaching-creation
for a unspeakable intensionality

Palavras-chave em inglês:

Performance art

Art - Studying and Teaching

Contemporary art - 21th century

Art - Research

Learning strategies

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Verônica Fabrini Machado de Almeida [Orientador]

Juliana Soares Bom Tempo

Lucia Maria Salgado dos Santos Lombardi

Antonio Flávio Alves Rabelo

Renato Ferracini

Data de defesa: 27-07-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

THAISE LUCIANE NARDIM

ORIENTADORA: Verônica Fabrini Machado de Almeida
COORIENTADOR: Cassiano Sydow Quilici

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. VERÔNICA FABRINI MACHADO DE ALMEIDA
2. PROFA. DRA. JULIANA SOARES BOM TEMPO
3. PROFA. DRA. LUCIA MARIA SALGADO DOS SANTOS LOMBARDI
4. PROFA DR. ANTONIO FLÁVIO ALVES RABELO
5. PROF. DR. RENATO FERRACINI

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluna.

DATA DA DEFESA: 27/07/2017

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, que amam além e aquém das lógicas.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Verônica Fabrini, pela confiança, espaços e tempos, respiros e silêncios.

Aos professores Wenceslao e Carminda, avaliadores da banca de qualificação, pelos mapas para desmontar e montar de novo, pelas palavras de sabores variados com que me presentearam, pelo impulso como que partindo do assoalho pélvico.

Aos meus colegas de colegiado, docentes e técnicos administrativos, e aos estudantes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Tocantins, parceiros / chapas / parças / mútuos junto aos quais se fizeram possíveis as práticas com que corpa a tese.

Ao Baldio Estudos da Performance e ao AND Lab, terrenos arejados pra vaguear, lugares de peças soltas que disparam e acolhem a tecitura de redes.

Ao GPAP – Grupo de Pesquisa Arte na Pedagogia, terreno em que eu pude plantar-me semente de pesquisadora em educação. À professora Mirian Celeste, incansável jardineira da plantinha-eu.

Aos meus irmãos, constantes em todo esse movimento.

Ao Anderson, por ser leve, espiral.

Ao querido Diego, primeiro leitor e crítico, primeiro ouvido e ombro amigo, com quem, nestes últimos anos, aprendi muito muito do que importa.

Ao querido Carlos, pelo cuidado com as palavras que pude dizer.

Ao Tales e à Isilda, por quem meu coração é.

Ao Lucas e à Agda, a quem talvez eu sequer possa expressar o quanto aprendi com.

À Aline e à Alessandra, pelas caminhadas e vinho e sidra e a vontade de seguir em frente.

À Janaína e ao Filipe que, na distância, estão sempre perto, constituintes.

Aos companheiros artistas da performance participantes do grupo Brasil - #performance #fulerage #arte da ação (OPEN SOURCE), gentes que compartilham o que tem porque compartilhar é o afeto que os alegra.

Ao Rodrigo e à Ludmila, junto a quem tudo começou e foi sendo - fundamentos bailantes que sempre estão e que, sendo base, podem refazer-se sempre.

A tanta gente que passou, a tanta gente que ficou, a toda gente que virá: sou e desejo ser grata.

A pesquisa contou com o apoio da bolsa CAPES PRODUÇÃO via Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade Federal do Tocantins pelo período de 24 meses.

RESUMO

A tese constrói-se a partir de encontros - e, disparadas por eles, de composições vibrantes -, entre a arte da performance, entendida a princípio como campo e então como conjunto de forças; o ato de escrever, tomado como conjunto de forças em oposição a composições que privilegiam a adequação normativa como princípio; a educação, entendida na sua especificidade de prática, isto é, de conjunto em que poética e política, pensar, fazer e sentir não se podem distinguir; e a prática da pesquisa-em-artes, quandonde (sic) mesmo em que esses cruzamentos fazem-se acontecimentos. Uma prática em especial é o campo de maquinação de experimentos de que a tese é uma forma em emergência: os processos de formação e de-formação da pesquisadora-docente-artista responsável pelo "ensino" de arte-da-performance no contexto de um curso de graduação ofertado por uma universidade pública brasileira. Tendo como materiais narrativas, citações, descrições, personagens reais e fictícias, conversas no facebook e recorrendo a procedimentos como justaposições, atenção flutuante dedicada a afecções, análise de conteúdo, escrita não-criativa e desvios guiados pelo desejo atento, o texto *intensiona* (sic) facultar ao leitor experiências de leitura com as práticas que ele veio sendo e é.

ABSTRACT

The thesis is constructed on encounters - and, triggered by them, on the compositions of vibrant bodies - between performance art, understood at first as a field and then as a set of forces; writing, taken as a set of forces opposed to compositions that privilege normative appropriateness as principles; education, understood in its specificity of being a practice, that is, a whole wherein the poetical and the political, thinking, doing and feeling can not be distinguished; and the practice of arts-based-research, *whenre (sic)* these intersections would become events. One practice is the machining field of the things of wich the thesis is an emerging form: the researcher-teacher-artist's processes of formation and un-formation as a teacher in charge of "teach" performance art in the context of an undergraduate course offered by a brazilian public university; Having as primary materials, narratives, quotations, descriptions, real and fictional characters, conversations on facebook and using procedures such as juxtapositions, floating attention dedicated to affections, content analysis, non-creative writing and deviations guided by attentive desire, the text could provide to the reader reading experiences with the practices it is.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Poema Sun, Nov, 2009 at 1:54pm, de Redwood-Martínez

Figura 02 – Eu performando (primeiro) fulgor

Figura 03 – Algumas das ações de Kaprow propõem que façamos coisas para, na sequência, desfazê-las. A ação de criar pegadas com farinha branca ao longo de uma caminhada-diálogo e, na sequência, fazer o caminho de volta apagando-as é uma das que costumo propor aos estudantes. Essa imagem registra as Pegadas Desapegadas no calçadão da Universidade Estadual de Maringá, quando realizei a ação com os estudantes daquela universidade, em outubro de 2014. A foto é de Rodolfo Lo Bianco

Figura 04 – Composição anônima

Figuras 05, 06 e 07 – Proposta de D. para a noite de apresentações finais

Figura 08 – Arte ou teatro? Essa sou eu, performando monotipia–corpo – e provocando dúvidas nos espectadores-participantes

Figura 09 – A.reperformando e recriando Márcia X

Figura 10 – R. reperformando Olivier de Sagazan

Figura 11 – Proposta do estudante G.

Figura 12 – Linhas vermelhas, aula-jogo, performance e política

Figura 13 – Enquanto uma voz que afirma ser sua mãe nos conta das aventuras em que A. envolveu-se quando criança, ele corta seu próprio cabelo com uma tesoura de picotar e guarda os chumaços numa caixinha vermelha. Proposta de ação apresentada na noite final.

Figura 14 – Impressões do campus, composição coletiva.

Figura 15 – Proposta da estudante A. para “Trabalho de corpo ou Somatocartografia”

Figura 16 – Proposta da estudante H. para “Trabalho de corpo ou Somatocartografia”

*Não há perguntas. Selvagem
o silêncio cresce, difícil.*
Orides Fontela

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	12
DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIO(S)	15
um	15
dois	30
PROCEDIMENTOS E PROPOSTA DE TRABALHO ou o meio como pouso zero	47
meio como pouso zero, pesquisa-criação	47
escrita, afeto	52
referência, agência do mútuo	58
estudo, carne.....	62
TOMAR POSIÇÕES.....	67
performance.....	67
performance + escrita	89
ANTESSALA DO CAMPO DE EXPERIMENTOS.....	118
[três metálogos]	118
Primeiro metálogo: definições de performance a partir de seus agentes e/ou “não poderá ser um falso problema uma vez que ele foi colocado”	119
Segundo metálogo: definição de performance, segundo sua política e “tentativas de operar definições na lógica da multiplicidade”	161
Terceiro metálogo: definição de performance segundo sua lírica e uma vez mais sobre performance e escrita	165
Com-posições na antessala do campo de experimentos	168
CAMPO DE EXPERIMENTOS – pesquisa-docência-criação [a partir de vivências no componente curricular Performance do curso de Artes-Teatro da Universidade Federal do Tocantins]	176
Turma 1 - Aulas 1 a 9 de 32	177
Entre: um caminho no ensinar performance em entremeios de artes visuais e teatro....	195
Turma 2 – Aulas 10 a 18 de 32	213
Turma 3 – Aulas 19 a 27 de 32	238
Turma 4 – Aulas 28 a 32 de 32	262
Pouso.....	275
“Ensino” de arte da performance // aprendizagem da intensionalidade inominável.....	278
CONSIDERAÇÕES FINAIS ou por enquanto pouso	281
REFERÊNCIAS - aqueles e aqueles com que aqui corpamos	282

APRESENTAÇÃO

Não há perguntas.

A epígrafe quer adiantar ao leitor um importante dado sobre a tese: para desenvolver esta pesquisa não parti, como o senso comum tenderá a esperar de um trabalho acadêmico, de uma questão solidamente estabelecida, claramente definida, que pudesse ser vista com clareza por uma pessoa mais ou menos afeita ao tema que me questionasse: “sobre o que é sua pesquisa?”.

Afinal, se de um ponto de vista é necessário começar – do ponto de vista prático/cotidiano: a necessidade de começar a escrever para começar a terminar a tese, que deve ser entregue em um momento x se a minha escolha é obter o título de doutora – ainda que reconheçamos a necessidade desse começo, jamais saberemos se é melhor ou pior começar de um ponto de vista subjetivo ou de um objetivo, ou de outro – ou de outro. O que sabemos é que problemas, temos de coloca-los – cada problema bem fertilizado sobre/com a terra que é aquela de onde emergem, brotando de um talho, dobrando a paisagem.

Os temas cujo entorno frequente, esses devem estar bem evidentes: a arte da performance; a educação, entendida como contínuo processo de aprendizagem e pela impossibilidade de alguém ensinar um outro alguém; o ato de escrever, que ao longo desta composição confundiu-se com a aprendizagem e com a arte da performance até nos momentos e lugares em que eu menos esperei. Digo que os temas devem estar claros, mas não porque acredito que sejam ideias pacíficas e que seus limites sejam auto evidentes. Pelo contrário, a pessoa que lê verá que uma das minhas tarefas é fazê-los mais e mais difusos, expor diversas de suas numerosas faces – mostrar os muitos modos de ser que eles são. Por que? Porque a esse texto e processo interessa abrir espaço no pensamento para pensar, e para pensar o pensamento, indo além do já pensado; arranjar alternativas outras que não as lógicas duais; abraçar o dissenso e a diferença e junto ao seu ritmo permanecer, sem apoiar-se no poder-dizer que o objeto tese

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 pedem para serem descartadas; ou, pior: quando você achar que encontrou respostas, é porque elas talvez já não sirvam mais.

Mas, para que isso se faça, preciso será que partamos de um lugar-algum, já que você – que é mais provável que eu desconheça do que o contrário – o fará ainda que eu lhe peça que não, como eu o faria se me pedissem o mesmo: o que você entende quando eu digo “arte da performance”? O que você entende quando eu digo “educação” ou “aprendizagem”? O que você entende quando eu digo texto, escrever, prática, prática de escrita?

Mas, oras, são muitas perguntas para quem acabara de dizer que não há perguntas!

Há, ao longo dessa experiência de escrita e de leitura, uma multiplicidade de perguntas, elencadas na composição que o processo – o estar-em-pesquisa – levantou, todas vividas e experimentadas por mim – a autora, Thaise – no encontro com mais muita gente com quem compartilho o interesse pelos três temas: performar (experimentar e testemunhar o performar), aprender (experimentar e testemunhar o aprender), escrever (experimentar e testemunhar o 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 praquêle, arriscando-me e arriscando-nos a conexões improváveis. Esses deslizes fazem das perguntas companheiras provisórias que nos dão vivacidade e alegria, impulsos e sopro, que dissolvem a âncora que nos prendia ao ancoradouro das noções pré-concebidas a essa experiência-de-texto para um espaço aberto de olhar e ver o que está-aí. E, quiçá, tenhamos ao final de todas essas páginas um esboço de problema para chamar de... Nosso? Um problema em que peças indiscerníveis de arte da performance, aprendizagem e texto dançarão uma dança pequenina, de

vários tempos e, ao fim, propõem um conceito ou uma ação em arte da performance a título de solução provisória.

Enquanto isso, o silêncio cresce.

Difícil.

*

Recomendações práticas:

Os textos em fonte Verdana, cor preta, compõem o trajeto-de-segurança da tese, variando entre gêneros textuais mas conduzindo a composição. Nesse estilo seguem também as usuais citações – que estão recuadas quatro centímetros da margem, como pede a norma da ABNT.

Os textos em fonte Times New Roman, cor cinza, padrão regular, são diálogos reais ou imaginários, que já aconteceram ou que acontecem durante o escrito. Algumas vezes a personagem “eu” participa/o deles. Em outras, não.

Textos em fonte Franklin Gothic Demi, cor preta (parece negrito, mas não é) são programas performativos ou poeogramas – proposições de prática em arte da performance.

Caso o vaivém entre gêneros, fontes, cores e ideias o confunda: apenas aproveite. Você não precisa de autorização mas, no que depender de mim, poderá dar-se ao luxo de seguir lendo com os olhos que veem sensações, fluir pelas páginas sentindo o texto – sem necessariamente entendê-lo à primeira leitura.

DECLARAÇÃO DE PRINCÍPIO(S)

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 texto¹ que costuma intermediar o artista, sua obra – tomada como um todo, mas, especificamente, no tempo em que é apresentado - e agentes incumbidos

¹ Olá. Essa é a primeira nota de rodapé dentre várias que se farão presentes no nosso trajeto da leitura. Ela será um pouco extensa, por ser a primeira – as seguintes serão mais enxutas. Essas notas não pretendem funcionar apenas como as notas de rodapé usuais de pesquisas em contexto universitário, isto é, com o objetivo de explicar ou comentar o texto ou indicar referências sobre ele quando essas informações pareçam interferir negativamente na fluência do texto. Como nós veremos com mais detenção adiante, os textos produzidos pela pesquisa universitária tendem a ser encadeados de modo lógico, na tentativa de produzir coerência pela vinculação de uma ideia à seguinte, ou pela oposição entre duas ideias diferentes seguidas de uma elaboração conclusiva que tende a pacificar o embate e ocultar a diferença. Esse modo de entender o texto, embora exista desde que o homem começou a utilizar o alfabeto em lugar das imagens, organizando as palavras, as sentenças e enunciados complexos numa direção – no caso do ocidente, da esquerda para a direita, de cima para baixo – foi institucionalmente reforçado pelo modo moderno predominante de entender a pesquisa e a ciência, modo que pensa nos termos de experiências que têm começo, meio e fim e que deram certo ou errado, isto é, que não admitem meios termos ou indeterminações. Considerando todo esse histórico, embora as nossas “notas de borda” possam também funcionar como as notas tradicionais, eu também escolhi utilizá-las de um modo que buscasse abrir o texto - escrito da esquerda para a direita, de cima para baixo - para narrativas contraditórias, ideias paralelas, sentidos adjacentes, pontos de respiro, pequenos delírios imagéticos talvez sem grandes consequências teóricas, mas com influência sobre a experiência de leitura. A leitura não-linear vem fazendo parte das nossas vidas desde o advento da leitura *online* pela via dos hipertextos, que nos acostumamos a navegar através dos *links* que se apresentam quando passamos o cursor do *mouse* sobre uma palavra, que geralmente tem aspecto visual diferenciado das demais – no software de edição de texto em que escrevo agora, as palavras que contém ligações hipertextuais aparecem grafadas em azul e sublinhadas, à diferença das demais, que são negras e regulares. A ideia de hipertexto foi concebida por cientistas que, ainda na primeira metade do século XX, reconheceram o valor de modos não-lineares e não-unívocos de pensamento e acesso à informação, compreendendo que são esses os modos de operação prevaletentes na imaginação humana (LONGHI, 2000, *online*), ainda antes da invenção da internet. Alguns autores de literatura impressa também utilizaram esse recurso, como fez Júlio Cortázar em seu livro “O jogo da amarelinha”. Neste livro, o leitor pode seguir diversos percursos de leitura entre blocos de narrativas, a partir de algumas sugestões de jogos indicados pelo autor, indo e voltando páginas e descobrindo composições diversas a partir das várias sequências possíveis. Também a nota de rodapé tradicional é uma espécie de hipertexto, embora tímido. Nesta tese”, optei por explorar o potencial das notas de rodapé, que tornei em notas de borda (ou de lado) buscando reforçar a possibilidade de cruzamento dos textos pela disposição horizontal. Ao fazer essa escolha, tive duas motivações principais: a primeira é o reconhecimento do estatuto da experiência de leitura hipertextual como predominante nas práticas de leitura contemporânea e, portanto, do leitor que acessará esse texto; sobre a segunda falarei adiante, em contexto que a ela se adequa.

de julgá-la para fins diversos, como avaliadores de concursos de financiamento, curadores de exposições ou mesmo galeristas. Na tradução literal do inglês para o português brasileiro², o termo *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, redigido idealmente 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: STATEMENT.

Vejamos, a título de exemplo, o *statement* atual da artista brasileira Rubiane Maia, disponível em seu *site*:

Interesso-me pelas múltiplas conexões entre Tempo e Vida, sobretudo os modos como os corpos criam e experimentam suas micro-revoluções cotidianas. O trabalho com a performance me fascina por ser um campo de ação movediço – lugar de encontro/desencontro/reencontro consigo mesmo, com o outro, e com aquilo que está ao redor: um modo de estar na vida, de se apropriar da vida, e de assumir sua potência e riscos. Neste sentido, emerge uma intensidade de crises, confrontos, tentativas e erros, no qual, inevitavelmente expomos aquilo que se dá nessa

² <http://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/statement>

incompletude, no que ainda está torto, ou mesmo, fragmentado. As regras são variáveis, e os limites nem sempre seguros. Eu busco lidar com tudo que é frágil, vulnerável e até mesmo intransponível numa dimensão que deflagra a natureza delicada, instável e transitória da nossa existência humana.

Nessa trajetória as coisas que me tocam se tornam referência: a literatura, o cinema, a rua, as pessoas, as paisagens, e claro, o próprio dia após dia que no seu menor, no 'invisível' está impregnado de acontecimentos que nos vivificam ou nos esmagam. Eu permaneço à espreita, em busca dessas imagens, dessas vozes que se atropelam, dessas sensações que capturam quase que por acidente, e que nos desestabiliza. Me atraem os múltiplos estados de equilíbrio-desequilíbrio que são capazes de atravessar o corpo, a mente, as emoções e a memória³.

Atuando como artista da performance no contexto de uma rede de artistas construída prioritariamente como extra institucional, ou seja, distante das ou ao menos não inteiramente subserviente às instituições que oficialmente são entendidas como próprias para receber, abrigar e expor arte, possibilitando o acesso a ela – como museus e galerias –, ainda que minha prática em arte da performance tenha estado sempre banhada pelas referências de minha vivência como professora no ensino superior – fazer eminentemente institucionalizado – decorreram muitos 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

³ <http://cargocollective.com/rubianemaia/statement>

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 arte⁴. Já a segunda qualidade a provocar minha desconfiança foi uma possível fixidez que o gênero textual proferia, conforme eu então entendia, a sentimentos, sensações e ideias que me nascem na carne mesma e que, por isso, são não apenas difíceis de fazer caber em palavras que se pretendem inteligíveis e em linhas que se pretendem coerentes, mas também muito instáveis – ainda que reunidos num feixe direcionado que eu posso conceber chamar de “intenções”. Em tempo: está absolutamente fora de meus objetivos com este escrito afirmar que documentos ou declarações como essa, ou o mercado de arte, ou essa natureza de transações, não deveriam existir. Não pretendo travar uma batalha contra o paradigma ou instaurar bases para uma nova ordem. Estou certa de que no campo das artes existem modos de produção com e para perfis os mais

⁴ 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 online – 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 facilitações 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 justeza – 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.

variados, cada qual com seus públicos, suas demandas, suas motivações e implicações - sociais e particulares, universais ou peculiares. A desconfiança do *statement* diz respeito 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 quandonde me posiciono, olho, respiro, produzo, consumo - que pretendo apresentar esta tese.

Rule e Levine (2016, *online*) designaram como *International Art English* - Inglês Internacional da Arte, em minha tradução literal - o vocabulário técnico que predomina nesse tipo de texto em língua inglesa, o idioma privilegiado nas transações do mundo artístico. De acordo com os autores, o IAE seria um jargão nativo da arte que, apesar de muito semelhante ao inglês ou apesar de soar como inglês padrão, não passaria de um instrumento de manutenção da distância entre o mundo da arte e o que há de mundo fora dele, produzindo e re-produzindo um 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 *statements* e *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" (*op. cit.*). Isso, entretanto, não parece ocorrer com o *statment* de Rubiane Maia, um texto que soa confessional e despretensioso.

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 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 já em finais da década de 1910 teria iniciado seu declínio, queda particularmente acentuada a partir da década de 1970 com o advento da revista de teoria e crítica estadunidense *October*, dedicada a princípio a verter textos do pós-estruturalismo francês ao inglês estadunidense e, então, à publicação de textos de autores locais sob influência das teorias que, pelo veículo, entraram em contato. Tal declínio inevitavelmente impactaria a produção de discursos do artista sobre si mesmo, conduzindo ao estado de coisas analisado pelos autores – e, por que não dizer, impactaria também a produção artística e o mundo que com ela se forma. O artigo de Rule e Levine é irrestritamente crítico àquilo que ele identifica, a ponto de soar como uma paródia ou mesmo uma espécie de manifesto, o que conduz os autores a redigirem uma nota explicativa em que afirmam tratar-se aquele de um texto sério (*op. cit.*). E é na esteira dessa criticidade acentuada que eles apontam para uma possibilidade que interessa sobremaneira a este escrito, a esta tese, ao processo que eles são: já ao final de seu texto, utilizando-se de um registro evidentemente 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.

Joseph Redwood-Martinez é um artista que explorou poeticamente uma crítica similar àquela, em uma série de poemas produzidos a partir de 2009 intitulada “declarações de eventos”, uma espécie de “poesia solicitada⁵” (fig. 1), textos compostos a partir de recortes dos anúncios de eventos de arte contemporânea coletados

⁵ O termo original é *sought poetry*. Ainda que 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 a lista e os envios serem solicitados por inscrição.

Sun, Nov 15, 2009 at 1:54 PM

artists, intellectuals.
every year since 1997
in spaces of need
Culture is a Basic Need

and can even outperform steel.

please, more:

(b. 1949, Manizales, Colombia
based in Amsterdam and
supported by the Lottery.)

Figura 01 – Poema *Sun, Nov, 2009 at 1:54pm*, de Redwood-Martínez

também na lista *e-flux*. No texto de apresentação do impresso em que reúne os poemas, o artista comenta:

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, *online*)

Ainda que os textos apresentem a saída pela forma do poema com o fim de satirizar a construção dos discursos críticos sobre obras e artistas, eles abrem a questão para uma exploração positiva, propositiva, criativa – como serão as questões de uma tese-enquanto-criação: por que não explorar o caráter poético desses textos, ainda que nos casos analisados ele subjaza à mimese mal-ajambrada de teorias provenientes da cultura universitária? Por que não buscar, na ciência da impossibilidade da representação da obra no texto de divulgação ou crítico, textos que comuniquem no limite do desajuste, textos quase impróprios, quase inconvenientes, que se apoiem no caráter passageiro de um *press release* para desobrar ponto-a-ponto o gênero literário a que pertencem?

*

Em minha trajetória profissional no campo da arte a performance – conforme eu vinha narrando anteriormente – houve em determinado momento a ocasião em que, ao mensurar perdas 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 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 determinada forma tão agressiva? Não terá valido a pena recuar para poder aproximar-se?

O *statement* que escrevi como artista da performance naquele momento – nesse passado não muito distante que estou narrando –, importa para entrarmos no jogo desta tese. Ele é:

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. O corpo é 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. 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 a largada. A palavra: de onde brota uma gota que sinto escorrer continuamente, milímetro a milímetro de pele, micrômetro a micrômetro de célula de pele, a gota a escorrer e eu a saber-lhe. Quero ser a gota, quero ser a situação-gota, o agir-gota, quero um jogar-gota, veja a gota, ela escorre: arte da performance, arte.

*

Dado que produção e atuação do professor universitário vêm se dando historicamente em particular pela via da palavra, pela produção ou reprodução de formas de conhecer e informações pela escrita ou pela fala – especialmente a fala explicativa –, a relação entre práticas de criar linguagem com o verbo e práticas de criar linguagem com mais e menos que o verbo 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: tese com a performance, com a aprendizagem com a performance com a tese com.

*

O confronto do artista para com os documentos escritos que lhe são solicitados visando à garantia da sua inserção ou sobrevivência no mundo da arte – ainda que num circuito alternativo, como aquele que eu costumo habitar, ou não tão amplamente profissionalizado, como mercado de arte brasileiro –, ou ainda com as práticas desse escrever, não é sob nenhuma hipótese uma novidade – nem mesmo no campo da reflexão teórica produzida por artistas-pesquisadores. A sensação de inadequação frente a esse tipo de tarefa já foi exaustivamente relatada, lida, ouvida. Bojana Kunst (2012), escrevendo sobre o modo como nós, artistas, vivemos o tempo – a duração – entre produzir, criar e trabalhar, num contexto determinado, lembra 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 “projetos” no passado? Como o que fazemos – seus modos, matérias e afetos – relaciona-se com como o nomeamos? E qual o impacto que o modo como nós chamamos aquilo que fazemos tem sobre o que efetivamente se realiza?

Segundo 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, deveras geral, muito abstrato – apenas uma generalização para recorrer quando o espaço da explicação 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, 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 recorreremos, isto é, um 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 -, temporalidade de uma natureza que incluiria sempre a conclusão no processo, isto é, que vincularia a noção de um encerramento - mais ou menos satisfatória, mas certamente conclusiva - precedente ao desenvolvimento. 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 num índice das relações de trabalho e produção: se, como artistas, trabalhamos em projetos, trabalhamos em algo em que existirão sempre as etapas da previsão fixadas sobre planilhas, desenvolvimento e conclusão. As características dessa operação poderiam ser co-responsabilizadas, entre outras coisas, pelos contratos de trabalho com duração previamente definida e limitada, que impõem uma série de restrições ao exercício da criação em coletivo. Após um projeto há sempre outro, e outro, e outro ainda, sempre novos projetos e suas conclusões a se iniciarem já iniciadas e a se concluírem talvez inconclusas – por serem sempre, de fato, a sequência de uma investigação de longo prazo cuja resolução é relativamente impossível de agendar. Nesse sentido, a

temporalidade não-comercial –a temporalidade que não está inserida no contexto de produção regido pela lógica do mercado operante - do trabalho artístico relaciona-se com a temporalidade do processo do intelectual/acadêmico. Como perguntou Daniel Bensaid (2009, *online*) acerca deste segundo, cabe questionar se também o artista para de pensar ou criar quando lê no metrô ou vai à academia. Ou, em acréscimo, se não produz nada quando não está “trabalhando num projeto” com produto final previamente determinado.

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” -, vive 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, *online*). Mas não era este, justamente – a criação de mundos - um dos campos da existência em que a arte teria um papel especial?

*

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 em nosso contexto cultural. Porém, dado que neste caso específico – o desta tese - trata-se de um produto escrito 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 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 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 foi feito há mais de quatro anos – minhas intenções diziam respeito à investigação não apenas de obras realizadas por outros artistas, mas daquilo que eu mesma vinha fazendo e, ainda com mais ênfase, de minha 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 arte⁶. E vou ainda além: minhas intenções investigativas – os objetivos que tive 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 em arte-da-performance, o que, convenhamos, assume um amplo espectro da minha subjetividade. A temporalidade projetiva teria se feito corporeidade em mim? Estaria eu vivendo, em quatro anos 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?

⁶ Ainda que esse entendimento seja problematizado no decorrer do trabalho, sua prevalência no senso comum justifica o recurso a ele na construção do argumento.

Por fim, para concluir seu artigo, Kunst adverte também sobre a influência que essa abordagem temporal teria sobre a contextualização dos processos. 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, - afinal, ele precisa o tempo todo estar apontando para o futuro, o que também o induz a esperar ansiosamente por esse tempo em que virão as apresentações, as “aberturas de processo” -, o contexto em que ele se encontra inserido acaba por ser paralelo ao trabalho - o que, a longo prazo, pode conduzir à homogeneização de práticas, produtos, eventos - homogeneização essa que é, sem dúvida, uma das resultantes em destaque dentre aquelas dos modos de produção de subjetividade de capitalismo cognitivo, graças à qual muitas coisas - obras de arte, cortes de cabelo, decoração de casas - parecem quase exatamente a mesma coisa.

*

Nesta 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. 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 mentir estrategicamente sobre isso. 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 situada e tendendo-a-plena – presença que se instala e se apropria do *quandonde*⁷ pela via da atenção aberta -, podem constituir uma forma de micro-resistência 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. Viver a duração da investigação com consciência e situacionalidade no *quandonde* implicado – buscando manter os poros dilatados e a percepção expandida - 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 inespecífico porque não-projetado que encontraremos nesse lugar ainda não criado, podemos encontrar a diferença e a ela oferecer nossos braços abertos, irmanando-nos - amantes. Entramos no reino de uma temporalidade sustentada, que tanto é mantida em vigência pelo movimento contínuo do desejo como faz com que desejar seja sustentável – buscando aqui o belo sentido original deste termo, infelizmente desgastado – e possa ainda ser errante, diletante, fracassado, impreciso ou o que for. Assim, o trajeto de uma pesquisa que leva consigo a marca

⁷ Quandonde é o neologismo que adoto ao longo deste trabalho para 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/>

da situacionalidade pode fazer-se de uma sucessão irregular de acontecimentos e, intercambiando humores com o cotidiano do artista-pesquisador (e de uma pesquisadora-docente-artista) como intercambiamos fluidos no amor, algo se dá. Uma experiência? Um acontecimento? Uma tese? Uma... "tese"?

dois

*Na realidade, só
Uma língua insistente é uma
língua verdadeira*
Maria Gabriela Llansol

Há um amigo, um parceiro, um chapa, um compa, 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 vida⁸.

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 – sobre a literatura como forma de 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 obra a mais nesse processo. Assumir a tese como uma obra a mais é assumi-la como uma forma que emula a forma-tese. A fim de partilhar menos, isto é, tentando deixar de lado a minha injustificada fé na democracia do sentido (aquela que camufla nossos

⁸ 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.

dissensos elementares), passei então a escrever com os dedos na poeira das janelas dos carros que paravam em frente à porta de casa. 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. Eu sabia que a chuva viria, e esperava que com ela meu edifício feito de palavras exaustivamente repetidas empilhadas sob camadas densas de uma maquiagem novinha poderia então voltar para nossa casa, o comum – a cada dia por uma jornada subterrânea diferente. Pareceu-me justo - de justeza. Já para Gonçalo... Penso que não o agradou a literalidade da ação e a amplitude da expectativa:

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, 79)

Eu disse: Mas **Gonçalo**, estás a falar da arte da performance? Tu sabes que esta há de ser uma “tese” sobre a arte da performance, sim?

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 (que, no meu entendimento por vezes demasiado contaminado pela lógica linguística, não tem razão de ser). Essas três palavras – arte da performance – eu as marquei na minha carne com lâmina e sangue (desculpe-me pela imagem, Gonçalo, mas é o que tenho). 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, 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. A arte da performance era a água e o suor que escorria enquanto eu caminhava, era a urina que eu mijava, a baba que me espumava os cantos da boca sedenta – e as lágrimas também, claro. O caminho foi-se abrindo e meus fluidos faziam o chão do trajeto acessível aos falantes das mais diversas línguas. Mas (lembrei-me agora da Caminhada de Lygia Clark, que pretendia cortar até um impossível sempre a fita cujo anverso é o verso e vice-versa), chegou um dia em que as todas as pontas soltas se haviam atado. Não, não era uma rede: era eu dando por completa a digestão do terreno. A cultura feita cárcere, do mistério ao mapa total – mapa tomado como verdade.

Como previra **Gonçalo**, eu estava a domesticar a floresta, que como resposta de mesmo valor, apenas negava-se 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 aguentos, ou punir-me a

cada gota que me escorria afora, sem resultados práticos para o processo. Talvez só saindo dali, talvez só parando, talvez só FORA da arte da performance eu poderia voltar a vê-la e vive-la. Quebrei ao meio a lâmina, ainda não o sabia mas o que pretendia era quebrar-me o ser-acadêmico-desvitalizado que ali apontava quase-germe, amaldiçoei e lancei para trás o pedaço de aço. Ainda 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 SABIA⁹ TUDO.

*

Apresentando sua tese de doutoramento, 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 e-vocaram em meu corpo...

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

Arriscar a tradução da intensidade em palavras, essas irmãs ainda não nascidas 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

⁹ Curiosamente, assim como **Gonçalo**, também **Laga** me havia prevenido acerca dessa estória de (não) fazer negócios e (sim) falar com 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).

engajamento em um processo de viver e de viver-se que, desde o princípio da falência de seu empreendimento, arrisca-se ao fracasso de dar nomes ao testemunho em-presença 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, fazem-se de matérias e medidas que, como tais, nela não cabem, não por serem maiores ou menores, mas por estarem habituadas a viver em outras formas – como se, num jogo infantil, eu, criança, buscasse encaixar uma esfera azul num orifíciozinho quadrangular, que espera receber um cubo. 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-a-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, com isso. Ela não é sobre arte da performance, ou mesmo sobre a sua impossibilidade. Ela buscou ser um processo-de-fazer-se-em-e-com-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.

A princípio, todo esse texto seria apenas o cumprimento da requisição parcial para a obtenção de um título ou grau, cujo valor subjetivo 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, 24). 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 Colômbia¹⁰, 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: peças de roupa, panelas, canetas e 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 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. Foi irmanando, dispondo os objetos, reorganizando quando necessário, tentando combinações diferentes. Segundo aqueles 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 pleno, engajado 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 ao leitor em sua materialidade-mesma; 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 artista-pesquisadora – portanto, pode ser mais interessante para sua jornada de leitura abandonar agora mesmo essa expectativa, caso ela tenha resistido e chegado 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 como as necessárias. Com isso, acredito que o leitor poderá seguir navegando em uma velocidade saudável, reconfortado 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 podem 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, 144). Estes asteriscos entre trechos estão onde estão para lembrar o leitor de que, em se tratando de linguagem, a toda forma corresponde um conteúdo. Mas – e escolho agora recordá-los disso –, mesmo em se tratando de linguagem, 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-de-sentir. 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.

*

Vemos agora um cenário, uma casa antiga, 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 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 os participantes lá reunidos 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) buscaram aproveitar a oportunidade da reunião para realizar uma pesquisa performática com os colegas. Fecharam-se em uma sala, em que os demais entrariam um a um para responder a algumas perguntas. Cada participante-depoente levaria cerca de cinco minutos lá dentro, alguns chegariam a dez. O diálogo que relato abaixo pude ouvir através da porta, enquanto esperava pela minha vez de entrar. Por isso, ele é impreciso, inexato – ele é o que vazou. Talvez eu tenha delirado um pouco sobre ele, não estou certa. Bem, o que eu pude ouvir foi:

Primeira voz diz: Conte-nos: qual é a sua maior ambição?

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

Primeira voz diz: Uou, que ambiciosa! Conta mais: o que aconteceria, uma vez que a linguagem tivesse acabado - é isso que significa, né?

Segunda voz diz: Acho que não é fora da linguagem, mas é fora da dominação do lingüareiro. 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. Tudo seria 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 diz: Só duração, presente.

Segunda voz diz: Só. Como estar no útero, mas já tendo nascido. Sem paredes, mas seguro. O mundo estaria infinito, mesmo porque não tem a ideia de ‘mundo’, não tem ideia.

Primeira voz diz: Só tem presença.

Segunda voz diz: Exatamente. Você entendeu direitinho! Mas não quero falar nesses conceitos assim, tô evitando, poxa, não tá percebendo? Pára de ser ‘acadêmica’, hahahaha.

(As três riem. De fato, haviam ouvido muitas vezes a expressão “pára de ser acadêmica!” no decorrer do evento).

Primeira voz diz: Mas e daí? O que que você faz com toda essa presença cintilante que você vai conquistar pra todos quando conseguir conquistar o fim da linguagem?

Segunda voz diz: 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, “eu” conquistar... E também não foi isso que eu disse. 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 fim 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.

Terceira voz diz: 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 saber bem o que se vai fazer, isto é, estar aberto ao acontecimento, mas que também não é “tudo vale”, você está preparado para estar aberto, para estar presente, está presente em potência, pode resolver a questão. Não é que haja uma técnica te amparando – ou melhor, sempre há, sempre há o que já sabemos ou os nossos modos habituais de fazer, mas não é que você pense (engrossa

a voz): “bem, eu sou uma artista da performance, então eu vou fazer essa performance assim assado”. Ou que você treine técnicas pra ser uma melhor performer... Você simplesmente faz o que deve ser feito, o que julga que deve ser feito, o que você ouve o... O... Sei lá, o MUNDO dizer que deve ser feito.

Segunda voz diz: Eu entendo isso que você tá dizendo, sim. Mas é que não é sobre arte da performance que eu estou falando. É sobre viver.

Elas então disseram amenidades. Eu, parada, em pé, não paro. Não paro de pensar. Se há fora do que é linguagem, há arte da performance, há arte? Qual a arte que pode existir em um mundo todo fora da linguagem? Mas, não, calma: é fora do languageiro, fora da dominação do que de estratificado há em operar 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 melhor¹¹ sobre esse assunto, 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, 261) e as abuso como subterfúgio para escaparem de si mesmas, de “mim” mesma ou de qualquer eu. 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,

¹¹ 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 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)

teimoso e persistente nas suas idiossincrasias. 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 qualquer resquício de cisão entre as ideias de teoria e prática que tenha a forma-educação colado no indivíduo que ora vou sendo. 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 reconhecer absolutamente. Essa “tese” é escrita para tentar provar-me de uma vez por todas de que é possível habitar, como estrangeira e nômade, as margens da língua e de que é isso – aqui, operando. As margens. As margens, parte dentro, parte fora. Ela é escrita para me auxiliar, como instrumento-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 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 descobrir o sentido (ACCONCI, 1972, 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 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, por que as pedras que a poesia nos dá que são sempre singulares, imagens de pedra, pedra, pedra, pedra – sempre outras. Re-expericiamos a pedra com uma certa “economia de energias mentais” (CHKLOVSKI, 1973, 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 possuo 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 -, a fim de formas sempre opacas.

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 ali, velhos amigos ou novos conhecidos, ou algo no entre dessa escala. Nesse movimento 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. 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 sequer percebi e simplesmente continuei, segui vagando pelo pasto. Estava vagando. É tão raro acontecer isso no dia-a-dia... Com certeza essa situação aqui, estar aqui, longe da cidade, longe dos compromissos agendados, me deu esse privilégio. Pensei em Maria Teresa, e me perguntei se ela também não vagava por entre os próprios

objetos, por entre 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**, função que já tiveram as drogas um dia. 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. Não se trata de suspender o reconhecimento e abrir-se para o surpreender com algo a que se está habituado, ou entre o que se conhece e o que se pode descobrir ali. É só... Vagar. No caso dela, vagar com coisas, ou nas coisas.

Gonçalo, 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 **Sutilizadora de Corpos** e **Gonçalo** – eu ouvia.

Ele disse: Isso da deriva¹²... tem um monte de teoria sobre, um monte de práticas – e muitas práticas-teorias. Eu queria era te ouvir falar das tuas sensações enquanto caminhava, isso do vagar. Esquece a deriva (*eles riram, cúmplices*). O 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

¹² 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.

que chegou um momento em que eu me conscientizei de que estava gastando tempo e então o encanto acabou, passei a querer, gastar o tempo passou a ser o meu indesejado projeto. Mas comecei então a pensar em Maria Teresa, 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, mas nossa experiência ancestral de não dizer.

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

Ela disse: Mas não apenas. 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, que é possível uma eficácia (WEIL, 1996). Sendo indireto. Vagando¹³.

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

¹³ “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, 385).

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. Vagar com coisas: vago 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 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. Algo como o que disse Simone Weil, que inclusive é citada no texto de Masschelein: “a atenção deveria ser o único objeto da educação”. Deveria a atenção ser o único objeto da educação dos artistas? Deveria a atenção ser o único objeto da educação dos artistas-pesquisadores¹⁴? Deveria a atenção ser o único objeto das “teses”?

*

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:

¹⁴ Ah, sim: é que esta também se supõe que seja uma “tese” sobre aprendizagem e as aprendizagens dos artistas em formação.

Eu disse: Corte-me a língua. Por favor, roube-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 muito falar, 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** houvera sido este: entregar aos pobres de volta a língua, roubar a superabundante língua daqueles que lhe praticavam imposturas e violências e, então, minorizá-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, seguindo as frágeis espumas da passagem corpo-texto, a vida poderia talvez alcançar as fontes de alegria – que somente criando o que ela chamou de **reais-não-existentes** (texto, tese, imagem, performance, nome) poderíamos aproximar-nos das passagens do sutil (LLANSOL, 2005, 35). É na língua e na beira da linguagem, mas fora da violência, 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, o corpo-sem-

órgãos que quase sou a cada momento em que a encontro, e nós a desfazermos-nos, quase a morte pelo excesso de vida, a morte da arte da performance em mim¹⁵, o fim do(s) nome(s) da arte da performance, quase.

*

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)¹⁶ e uma “tese”-performance, por consequência¹⁷. A história do momento em que se fez necessário abandonar o nome, o momento em que o texto passa a ser uma tese com a *intensionalidade inominável*, será contada em breve.

¹⁵ Mas não exatamente.

¹⁶ E com a educação, não se esqueça. Não se esqueça, não, não. De mãos dadas.

¹⁷ Seria também uma “tese”-educação, ou uma “tese”-aprendizagem?

PROCEDIMENTOS E PROPOSTA DE TRABALHO ou o meio como pouso zero

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

meio como pouso zero, pesquisa-criação

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 artistas-docentes-pesquisadores 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 fundamentaria o nome da publicação que, anos depois, apresentará a reunião de falas do encontro vertidas em texto: O meio como ponto zero (*idem.*).

A pergunta para a qual o texto de Lancri busca lançar pistas é: por onde começar uma pesquisa em artes? De onde partir? E, sua resposta, anunciada já no início do texto: 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, 18). O autor defenderá, mais que uma posição, um estado de trânsito entre polos como o estado de busca da pesquisa, visto que, para além de entender o ponto de partida da pesquisa acadêmica em artes como um ponto no desenvolvimento de uma prática artística, com os materiais, ele defenderá uma série de posições medianas como procedimentos a assumir ao longo do processo já iniciado de pesquisa: o pesquisador estaria,

segundo Lancri, “entre o conceitual e o sensível”, “entre teoria e prática”, “entre razão e sonho” (*idem.*, 19). Ele vai e vem entre si mesmo e um outro, entre o registro plástico e o registro visual, entre as funções de artesão e sábio (*idem.*, 27) – citando, aqui, Lévi-Strauss; refere ao pintor Pierre Soulages, quando diz que “o que faço ensina-me o que procuro” – o que, por sua vez, dialoga com as intenções que relatei já na seção anterior, da pesquisa que abandona o projeto para que seja vivida como trajeto, que abre mão de estabelecer objetivos a priori assumindo sua natureza processual como fundamento dos procedimentos.

Apesar da proposição de Lancri encontrar diversas semelhanças com aquilo que busco com este registro escrito do processo de pesquisa e a partir de que operações de pensamento essa prática se produz, existem também dessemelhanças que fazem com que as práticas sejam, ao fim e ao cabo, iminentemente distintas. Como referi acima, o autor apresenta a investigação como um movimento entre polos, unidades que, por sua vez, só podem existir dada uma lógica dual. Estão lá: a razão e a sensibilidade; a teoria e a prática, o fazer artístico e o fazer acadêmico – 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 um lado a outro. Eu pretendo, entretanto, requisitar ao olhar do leitor que, ao olhar para este texto, o entenda não como um polo, uma ponta, mas como uma célula de uma composição complexa em que as práticas e as matérias se interpenetram, mantendo-no sempre em trânsito – um trânsito, um meio. Em determinado momento e lugar – e por isso me é tão caro nesta escrita o termo *quandonde*, dado que trata de momentos e lugares situados, e *presentemente situados* um no outro –, em determinado *quandonde*, instalado pelas contingências que a vida em sociedade apresenta – no caso desta “tese” – como um determinado prazo para finalizá-la, entre outros – a emergência possível será isso que ela é, e apresentarei a vocês, leitores e convivas, algumas imagens, registros de fragmentos sem totalidade de um processo que foi e segue sendo.

O que é fazer ou agir, e o que é pensar? Perguntas para séculos de filosofia. Entretanto, está ao nosso alcance questionar: não será pensar, 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 manter visível ao leitor permanentemente a noção de que não há possibilidade de existir teoria separada de prática, como inexiste forma que não carregue conteúdo ou vice-versa. Certamente fomos educados a operar essa distinção ao longo de alguns séculos de filosofias e de leituras bem ou mal realizadas de filosofias – mas, no caso das pessoas que agora leem esse texto, especialmente pelas práticas escolares de transmissão verbo-autoritária de um saber desencarnado e desapaixonado. Os seres humanos que operam formas tradicionais e estabelecidas de produção de conhecimento têm tendido, ao longo dos últimos séculos de prática universitária, a não colocar em uso as ferramentas – que, sim, as ciências todas possuem, – de olhar e ver e positivar o valor de práticas de conhecimento que se apresentem sob expressões distintas, especialmente aquelas que não são linguísticas, e especialmente quando elas não evidenciam aplicação social imediata.

Na medida em que, como frutos do aparato escolar fundado no verbo – e na autoridade do ato enunciador – não podemos reconhecer formas não-linguísticas de conhecimento, recortamos para a pesquisa acadêmica – e, especificamente, para a pesquisa em artes – um pequeno pedaço do conhecimento humano, que já chega à universidade com sua forma, de fácil encaixe. As práticas de produção de conhecimento em arte, porém, não podem ser compreendidas quando utilizamos essas lentes para lê-las. Porém, ao invés de assumir uma posição radical, ligada às imagens tradicionais de revolução, e abandonar tudo pois estaríamos no “lugar errado”, ao invés de ir construir uma vida distante das instituições, nós resistimos, nos infiltramos, instalamos, atravessamos e somos atravessados por linhas de fuga, pegando o conhecimento em artes com

nossas mãos quentes e moldando-o para que, com carinho, venha a caber na universidade. Quando, porém, a massa está seca e pronta para usar, é de dentro que ela começa a expandir-se e remodelar a forma – lentamente, e em processo. O conhecimento em arte e a universidade, nessa perspectiva, podem dançar juntos uma dança de reconstruir-se, eles não apenas se retro-influenciam mas se fazem uma coisa terceira, e quarta. Dança e composição entre elementos que, tradicionalmente, são tomados como pontos opostos de uma dicotomia entre a qual uma difícil corda estende-se.

Pesquisadores diferentes, em diferentes países e, conseqüentemente, distintas situações institucionais, vêm recorrendo a vários nomes para dar a ver essas práticas. Os nomes, como esse processo de pesquisa gosta de pensa-los, tendem a capturar e encerrar questões. Porém, quando se atua institucionalmente na construção da dança-escultura-novos-saberuniversidade, nomear pode ser uma prática indispensável para não findar.

Uma das práticas nomeadas cujos movimentos pude incorporar ao longo desse processo de pesquisa foi a chamada “pesquisa-criação” – *research-creation*, na língua inglesa, que é seu idioma de nascença. A pesquisadora-docente-artista cujos textos me possibilitaram 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. *Research-creation* 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 online multimídia chamado *Inflexions: A journal for research-creation*, em que muitas das práticas desenvolvidas pelos pesquisadores são descritas e dadas a ver.

Criar formas outras, formas diferidas 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; viver o processo, curtir o processo, obter 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; negar 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 compartilha com a arte da performance (MANNING, 2016).

Muitos já posicionaram os começos no espaço em que Lancri o posiciona. Dentre eles, os propositores da pesquisa-criação e as referências com que eles corpam, como Deleuze e Guattari, para quem o pensamento filosófico deve começar imediatamente aí: no meio. Intentar encontrar um ponto de partida, um antes, ou propor-se à exatidão de um depois seriam modos arbitrários de operar, redutores, enrijecedores. “Qualquer entrada é boa, desde que as saídas sejam múltiplas”, eles dirão (1997). Qualquer entrada no rizoma composto por linhas de vida-em-pesquisa que se entremeiam a partir dos encontros que o pesquisar dispara. Como chegar à pesquisa, como começar? Produzindo encontros, abrindo, ampliando as saídas. A tese, nessa ambiência, é uma dobra do meu movimento de estar-em-pesquisa, e é por isso que as noções de atenção e, a partir dela, de pouso, importam. 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 pouso zero: uma parada na trajetória da vida para estar-em-pesquisa, ampliar linhas de vida e potência e, depois do inevitável pouso final – que marca o final de um recorte de

tempo marcado no relógio institucional - decolar desse novo meio, continuando as aventuras.

escrita, afeto

O texto que segue estava perdido pelo 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 doutoramento, por um lado, e fazeres em arte da performance, (majoritariamente em espaços-tempos outros, que não o universitário), por outro. Quando eu buscava fazer com que os dois lados se olhassem frente a frente, essa *confrontação inadequada* (CLOUGH E HALLEY, 2007, 28¹⁸) produzia uma sobra, e dessa sobre fizeram-se os primórdios incômodos desse texto. Acontece que eu não podia escrevê-lo – isto é, encarar a prática de torna-lo corpo em palavras - sem dar a mão a uma companhia resistente, pois haviam ainda naquela semente excessos que por todos os lados a invadiam, impedindo-a de assumir 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 esse texto dar-se na luz - na luz dos seres que falam. Isso começou a acontecer, e aconteceu, em conversa com a Paula – curiosa conversa que estive tímida enquanto nos encontramos corpos-no-espaco, mas que se mostrou vertical

¹⁸ 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”.

e pronta quando as letras mediaram as presenças. Do que segue, a cada linha de texto, referencio esse diálogo¹⁹.

*

Vivo agora muito perto do rio, muito perto da costa. As janelas do apartamento estão voltadas para lá, janelas pelas quais todas as manhãs eu 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 produção 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 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 mesma. Nesse momento, não me resta alternativa a não ser ir pensar lá fora.

Houve um dia em que, tendo fugido de casa para escapar à crueldade da luz, encontrei Paula 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 isso? Quem – ao ler a tese – diria que o autor precisou diariamente, ao longo de meses, repetir o ritual de deixar morrer ou abandonar inconcluso um pensamento ou outros para mudar o ambiente em que escrita acontece? Mas isso não te parece fundamental, a você, artista da performance?

A fala de Paula 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

¹⁹ As referências são CASPÃO, 2007; 2014 e 2017. Todos os textos que foram efetivamente enunciados pela autora foram devidamente referenciados. Os demais textos que no correr do trabalho atribuo à personagem Paula são de minha autoria e responsabilidade.

começar o trabalho antes de chegar ao seu gabinete na universidade, escrevendo rigorosamente todos os dias dentro do metrô, entre a sua casa e o campus, trajeto em que tinha de mudar de trem três vezes. Depois, já em sua sala – afirmava ela – 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, *online*). Paula 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 e os meus segundos refúgios não poderia seguir ignorado 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-docente-artista, tendo em conta a minha função de artista da performance. Digo a mim, mas também a Paula: 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. Paula, 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:

Ela disse: Acontece que o processo de escrita não é valorizado o bastante pela crítica, quando ela aborda o trabalho intelectual. Veja, isso pode parecer paradoxal, pois é evidente 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. E é evidente que, na universidade, esse produto escrito tem mais valor que reflexões que se constituem por outros meios – que são e, portanto, também são compartilhadas - por outros meios, como uma fala ou conversa, um vídeo, uma performance, um diário de desenhos, um blog, enfim, conhecimentos de outras naturezas. Porém, ainda que se valorize o registrado em palavras e que todos estejam prontos para assumir que escrever demanda tempo, aquilo a que elas não atribuem valor é o modo como esse tempo passa – o processo, de fato. Como você já percebeu, esse modo está ali, ele está impresso no texto, ainda que o autor não o assuma. Tenho uma amiga que disse que “escrever é um ato comprometido”, que “está profundamente enraizado nos contextos, políticas e corpos (CASPÃO, 2014)²⁰”. 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.

Eu disse: Me interessa isso que você está dizendo porque, se eu entendo bem, 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. E, bem, dado que esta é 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 é ainda muito cedo para falarmos sobre isso. Eu vou ao banco agora, tá? Tenha um bom dia.

²⁰ Caspão está citando PROBYN, 2010, 73.

Fiquei à mesa do café ainda por algum tempo. As informações eram muitas, e pareciam muito relevantes 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 a 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 e optei por passar algum tempo mais vivendo 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, após 20 minutos de caminhada, chego à biblioteca. Costumava usar esses 20 minutos para me concentrar, conjugando exercício e controle sobre 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, 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 ter essa conversa com Paula, 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 ser uma forma moldada pela forma-livro tradicional, também não estaria condicionada pela forma-ciência? Está bem, você vai dizer que eu estava exagerando, e é verdade que eu precisava e preciso muito do silêncio da

forma-biblioteca tradicional 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 diariamente²¹. Embora tivesse uma consciência parcial de que podia estar exagerando um pouco, minha opção naquele dia foi buscar uma nova forma de trabalhar. 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 para ir à orla. Que natureza de texto poderia emergir a partir dessa nova escolha? Obrar na matéria-escrita um modo outro de pensar-sentir a arte da performance e a pesquisa em/com. 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 que qualquer outro estudante que a postura que mantínhamos enquanto assistíamos às aulas faz toda a diferença na apreensão que faremos 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, já que haviam aulas com esse professor pela manhã e à tarde. Nessa 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. Não me lembro exatamente quem foi, 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

²¹ Qual seria o lugar do barulho, do som e do ruído nesta “tese”?

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.

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 ao leitor, como ela te leva a lê-la? 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-te 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 circulam²²?

referência, agência do mútuo

Laga pousou entre a tela do computador e o rosto que era meu. Eu estava escrevendo há minutos, e pareciam eras. Tentava e não parava de tentar 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 cá pra dentro. Entendo que a natureza desses três primeiros é bem familiar aos leitores de teses. Porém, existem outros modos de companhia, que talvez só despertem quando as práticas põem suas aspas nas “teses”. Foi sobre eles que **Laga** veio me pensar-sentir Após fazer-se ver, ela dissolveu-se por sobre as minhas

²² 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 accidental - 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? (CASPÃO, 2016, 16).

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 pensar-sentir (brincar/pensar/sentir) 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. Um devir-amor, em meio à esfera da produção intelectual. Com **Laga**, assistindo aos sinais da necessária abertura ao mútuo, escrevimos o que segue:

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, dado por acidente. Mutualizo com autores, com formas ou gêneros textuais, o que compõe por junção, 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 da justaposição de ideias. Mutualizar, abraçar atualizando o devir-*aquiloutro* 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.

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 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 **Paula** 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, 239). Metamorfose como obra do amor. Performance como metamorfose, catástrofe e processo, "tese". 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" (*idem*, 239-240). O mundo segue em produção, plasmando instantes de fulgor. O encontro que produz a performance e a "tese", numa catástrofe, ao contrário do que se espera no contexto da metodologia científica tradicional, irreprodutível, irrepetível.

Aceitar abrir-me ao mútuo como um procedimento-não-procedimento. Não como uma necessidade de produzir novos métodos para a pesquisa – o que poderia não passar de uma concessão ao novidadeiro característico do capitalismo cognitivo vigente – assim como não se trata de pretender produzir formas novas de conhecimento pela novidade das formas em si. Trata-se de, a princípio, identificar (pensar-sentir) 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 em específico, formas em particular – 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-sensibilidade. "Destes encontros, cada

participante sai modificado, e vê modificado o seu mal de amor, que é o nome do desconfortável que há no seu próprio pensamento” (*idem*, 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 **Paula** já havia me dito: “o ‘autor’ é uma coligação provisória cuja lista de cúmplices permanecerá sempre num estado elástico” (CASPÃO, 2014). Encontro **Laga**. Encontro **Gonçalo**. Encontro **Paula**. 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 fazemo-nos caber. Como disseram Deleuze e Guatarri, criando em dupla, em multidão: “Como cada um de nós já era vários, já era muita gente” (DELEUZE E GUATTARI, 1995, 11). São muitas vozes e elas querem aparecer como múltiplas, não como vinculadas e uma subjetividade enunciadora, 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.

Não existe método – ou procedimento – para acessar o mútuo. Existem algumas pistas: a errância; o vaguear por aí; o cartografar. O que define o perfil do corpo que mutualiza é um tipo de sensibilidade – parafraseando Suely Rolnik, que apresenta esse como o perfil do cartógrafo (ROLNIK, 1989, 67). Existe a atenção²³ não-focada como

²³ *Fique atento
ao ritmo,
aos movimentos
do peixe no anzol.*

possível via de entrada num estado propício às ações anteriores. Existe a idiorritmia. Todas as pistas, métodos-não-métodos – agires, disposições. Agires para vivos no meio do vivo, artistas-pesquisadores. Disposições de vivos no meio do vivo, artistas-pesquisadores.

estudo, carne

No curso de Estudos da Performance que eu fizera com seu grupo de pesquisa, Paula e seus companheiros me haviam apresentado a Fred Morten e Stefano Harney, uma dupla de pensadores que me havia despertado a curiosidade por ter me dado a impressão de conseguir

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

manejar bastante níveis macro e micro de crítica social e prática afetiva. Um dia, nós duas pegamos o barco e atravessamos o rio para estudar nas praias que são mais tranquilas e quase rústicas – um cenário romântico para o estudo. 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, 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 debruçada sobre diferentes materiais impressos, o compartilhamento fosse de difícil visualização. Foi então que, sem que jamais pudéssemos ter previsto pela análise do céu, uma chuva grossa e fria desabou do céu, e durou, e durou. Corremos pela areia, tropeçando entre objetos e pedaços de papéis molhados. Pensei que gostaria que todas as minhas tardes de estudo fossem assim: imprevistas, imprevisíveis. Ao chegarmos ao café 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:

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 soberania, 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, a forma-escolar são as ruínas que reinam, como voltar ao tempo do estudar como tempo suspensão temporária das diferenças sócio-culturais, que disparam vínculos entre olhares curiosos pela diferença-diferença (MASSCHELEIN, 2013)? E, então na sala de aula da universidade brasileira contemporânea,

nos corredores dessa universidade, lousas brancas, frente a projetos de sucateamento institucionalizados, em que camada da vida podemos vislumbrar qualquer faísca daquela espécie de amor que nos fará seguir adiante com a tarefa de aprender-com e para, aprender junto e por? Na última década, a universidade brasileira passou a abrir-se para a também habitar e ser habitada pela diferença, mas como consumir essa alegria para digeri-la junto à dor da exclusão 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, que inicia há alguns anos e que eu conto de dentro - com lentes de privilégio - desde 2010, não tem sido uma história da nutrição, mas sim de uma digestão permanente. Estamos, muitos, gentes que compõem os interstícios de nossas minorias, majoritárias em números, administrando o peso da exploração e do descaso sobre as nossas cabeças. O que pode o 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 de devir-mais-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 e somos devir. Não haverá nada a fazer a não ser fazer de novo, outro: "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, 6). Subcomuns: ainda abaixo dos comuns, comuns debaixo. E que vem o indesejado quando se faz desejado, fazer desejar novo um velho indesejado? Na nossa universidade, o regozijo com os méritos ofertados pelas formas do desprezo tornado boas intenções está a um pequeno passo - e reveste-se de branco. Não é a batuta do desejo que o rege, mas a da inércia - resistir, habitando as consistências que o estar-junto promove, tremelicando as solidez até que se gaseifiquem e voem, abrindo espaços

– assim existirão os subcomuns por estas bandas, e pelas bandas desta “tese”.

Encontramos aqui a arte da performance, uma arte da performance como uma força que resiste a tornar-se forma abusando de formar-se, que resiste, em sua constante negação de identidade, ao esfriamento da experiência do conhecer, à forma-feita que abafa a dor de quem veio e vem. A arte da performance como o câncer da universidade, infiltrado pelos intervalos do código, ilegível e irremediável, recriando-se e recriando-a em moto contínuo. Para que o estudante receba o seu diploma se for o caso, e não satirize o seu valor, mas siga brilhando o orgulho da dor que se tem entre corredores e periódicos, o brilho-matéria de habitar a dor como a medula deste tempo, desta duração, deste espaço e deste lugar – uma dor situada, no espectro oposto da negligência crítica acadêmica historicamente consolidada, amém. O apresentador de televisão vai até os interiores buscar o estudante que faz das jujubas vendidas no semáforo os tijolos de seu teto-todo-seu. O estudante não abraça o apresentador de televisão, não fagocita o apresentador de televisão, não espetaculariza sua miséria material ou sua fortaleza intelectual, mas faz daquele quandonde de presença na dor que ele possui sua potência. O estudante não abraça as formas, não fagocita as formas, não espetaculariza sua adesão formal ou sua inovação conceitual, mas ela faz daquele quandonde de presença na dor que ele POSSUI (punhos) a sua potência. O estudante não abraça a linguagem, não fagocita a linguagem, não espetaculariza seu domínio da linguagem ou sua fuga dela-nela, mas faz daquele quandonde de presença na dor que ele POSSUI (peito) a sua potência, e essa potência é qualquer coisa outra enquanto seguimos, 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*, 7). Quais as formas da resistência? Câncer. Qual a forma da dor? Apenas sabe-se 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. Habita-se a performance porque ela chama, e então ela é chamada em retorno ou vice-versa, mas não existe nome, não existe um nome e isto é sempre o grito na floresta. Ainda assim, escrevemos todos os seus nomes, todos os dias, abaixo da camada superficial de nossa pele, junto aos bancos escolares, todos eles. Estudamos coma carne, a carne é feita de fibras, de gordura, de água, estudamos com os pés na areia da praia e na areia da construção. Estudamos como prática, e esta é sempre um fazer-vida.

TOMAR POSIÇÕES

*Eu também tenho uma imagem à venda
É a imagem de um poema*

*e pode ser achada
no reverso desta página*

Michael Palmer

performance

Gonçalo me viu frente ao computador coçando a cabeça, e já veio dizendo que dar nome é um ofício de louco. Que depois das quantidades organizadas utiliza-se o alfabeto, o que é bem pouco racional; que dar um nome à organização e à relação de determinados números não é nada racional; que dar nomes aos números e às suas ligações seria a loucura repetida que pela sua regularidade teria se tornado uma normalidade indispensável à racionalidade humana, normose. 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, 6)

Eu disse: Gonçalo, isso me põe confusa. Não sei se você está a elogiar ou a demonizar os nomes. Na verdade, 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 acto racional? Isto é uma Oroboros, que perigo. Ai Gonçalo, eu tenho que tomar muito cuidado com as minhas tendências semióticas, homem. De qualquer modo, os nomes que aqui eu assumo para o que agora estamos chamando de arte da performance não terão uma responsabilidade sócio-cultural tão ampla quanto os nomes de uma cidade, não é? Posso jogar com isso. E você havia me dito aquilo sobre revelar menos, para que o texto chegue ao outro. “Nós precisamos de uma língua para discordar” (DELIGNY, 2015, 97) Nós precisamos de uma língua para dar nomes que não

permaneçam, nomes instáveis, para chamar e passar. Para poder falar disso, aqui-agora mas, numa próxima parceria de pensar-sentir, numa próxima parceria de prática de reflexão registrada na forma escrita, que esse nome se volatilize sem que tenhamos que desejar-lo, e que em seu lugar nasçam os nomes outros, daquele momento-mesmo.

Estórias de nomes me trazem à lembrança estórias várias que, em sua materialidade de lembrança-invenção, constituem agora o que hoje se por a apertar as teclas que vão, aos poucos, compondo o texto. Quando comecei a fazer teatro – lembro-me e invento-me - tive duas experiências que na superfície se banhavam em fontes bem diferentes, mas as duas eram banhadas por essa estória de nomear. (*Lembre-se, Gonçalo: a estória, que você sequer sabe se é real, não fala sobre mim, embora a personagem seja eu.*) Eu queria fazer teatro e então fui parar numa oficina de montagem de “Morte e vida Severina”, a peça de Ariano Suassuna. Foi essa a primeira montagem 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. Bem, isso é a primeira coisa, mas nem sei se vem bem ao caso. O segundo fato apaixonante relaciona-se com os primeiros versos da peça, 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.

Lembro (e/ou invento) de impressionar-me muito com a possibilidade de um lugar em que muitas pessoas tinham o mesmo nome. Comentando a questão com uma amiga que fazia parte do coro das carpideiras comigo, ela 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 só Paiva Ribeiro. Isso não me parecia fazer nenhum sentido, dado que subvertia exatamente a função mesma do ato de nomear, que no meu entendimento era fazer 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. Bem, nessa mesma época eu estava começando a frequentar um grupo de teatro que na época também uma sala 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, e eles costumavam 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. (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 esse estória, já que sou eu mesma a fabular a “tese” toda): li nessa entrevista o Nelson Rodrigues dizendo 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 sobre a pia batismal, seu nome, seu destino. O mesmo para o autor. Como eu estava lendo a Ciranda de Pedra, da Lygia Fagundes Telles, logo associei o nome da protagonista, Virgínia, à sua virgindade. 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.

Pois bem, vou falar só mais uma coisinha antes de passarmos ao vamos-ver. (Ver o quê?) Há uns meses estive em Cardiff – isso, a capital do País de Gales – e fui a um evento chamado *Experimentica* – o festival internacional de *Live Art* daquele país, que acontece uma vez ao ano. Nesse ano o festival reunia trabalhos com o tema “A performatividade das palavras”. Achei estranho, né, porque é meio consensual isso aí de que as palavras perfazem e tals, não me parecia haver muito o que discutir dentro disso, como se, mesmo depois de tanta disputa no campo da filosofia da linguagem, estivesse agora consolidada a ideia de que a palavra dita é uma realidade e, como tal, faz mundos. Pois bem, no evento eu assisti a uma performance²⁴ que apresentava uma reflexão metalinguística, propondo-se à construção de um léxico inglês-galês²⁵ 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 projeto²⁶. 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 tecido aveludado de cor verde escura, sobre o qual estavam afixadas diversas fichas do mesmo modelo daquelas dispostas sobre a mesa. Eu estou descrevendo tudo assim em detalhes por que é importante você visualizar a cena, tá? Então, algo estava escrito nas fichas, mas era improvável que os espectadores, de seus postos, pudessem ler o que ali se apresentava. O ambiente composto emanava alguma

²⁴ Yr Ymarferiadur: What's Welsh for Live Art?, de Heike Roms and Gareth Llŷr Evans.

²⁵ 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. Ela é falada hoje por aproximadamente 790.000 pessoas no mundo, incluindo os habitantes do País de Gales e as comunidades galesas que se espalham por países ao redor do globo.

²⁶ <https://ymarferiadur.net/> Uma curiosidade: “arte da performance”, em galês, se grafa *celf berfformans*.

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. Acho que essa intenção foi reforçada quando entraram em cena²⁷ duas pessoas, um homem vestido com calça social cinza e camisa branca de mangas compridas, e uma mulher alta, com vestido cinza e sapatos fechados de salto médio. Após assumir a posição frente ao microfone, segurando uma folha branca da qual parece ler o conteúdo da sua fala, ele enuncia o título e os objetivos daquilo que será apresentado, e o que ouvi foi: trata-se de uma palestra performática que demonstrará alguns dos resultados do esforço coletivo de confecção do referido dicionário. Ou seja, era na verdade uma obra colaborativa e processual, que havia acontecido ao longo do festival. Conforme ele apresentava essas informações em inglês, eventualmente distanciava-se do microfone, possibilitando que sua companheira assumisse o posto e dissesse o que eu supus que fossem as mesmas informações, porém no idioma galês²⁸. Bem, digo que supus que era galês porque, você sabe, eu 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, como se fossem os nomes que permitiriam à língua seguir existindo, seguir evoluindo em consonância com os tempos, e à *Live Art* poder existir no imaginário daqueles falantes.

²⁷ 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.

²⁸ 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. Estaria ela falando galês de uma forma risível? Não sei – provavelmente jamais saiba.

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). *Live Art*, não sei se já te contei, **Gonçalo**, mas é uma denominação que engloba performance art, teatro, dança e formas que envolvam corpo e ação, e esse termo por vezes tem seu uso explorado de forma absolutamente ampla (referindo-se, por exemplo, a qualquer natureza de espetáculo teatral), e noutras vezes, exclusivista (deixando de fora espetáculos teatrais fundados em texto dramático, para seguir o exemplo). É preciso nomear algo para que isso passe a existir, diz o texto. E é preciso, ainda, reconhecer que o ato de nomear carrega consigo a potência do dar existência à uma forma de arte, concluo que era isso o que eles gostariam de nos ter dito – a nós, os espectadores-participantes. É uma pena eu não poder ler o galês, porque seria bem interessante olhar pra esses processos de tradução propostos por espectadores-participantes e por artistas. Mas, bem, continuando só um pouquinho: essa estória de coisas só existirem quando têm nomes me lembrou de uma amiga, a Fernanda Eugénio, talvez você a conheça, ela também é artista, pesquisadora e facilitadora de encontros. Quando eu fui pela primeira vez fazer uma oficina com a Fernanda, ela disse algo mais ou menos assim: “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 que somos algo permanente, de que temos uma essência e que podemos ser definidos em termos de “eu sou isso”, “eu sou isso e não aquilo”. Concordo contigo, amigo **Gonçalo**. Dar nome é uma tarefa cuja execução demanda que nós não estejamos operando no mais pleno juízo da razão. E, para quando esta é a operação, então temos as categorias. Criar categorias, por sua vez, é trabalho de quem não pode chegar a estar

louco – para quem padece de normose. Veja bem, não tenho a intenção de ofender teóricos categorizadores, não estou dizendo que todo teórico categorizador é um normótico. Estou dizendo, sim, que todos nós, quando criamos categorias, precisamos padecer de uma pequena normose para ter condições de cumprir a tarefa. Para que alcancemos esse estado – a normose arbitrariamente adquirida – uma série de procedimentos podem ser encaminhados e, você sabe, é para isso (entre outras coisas) que vamos à escola. Não se faz necessário que sejam mencionadas aqui as diversas metodologias e seus métodos, procedimentos ou processos. E, claro, eu estou certa de que cada uma dessas abordagens têm o seu público, o seu motivo ou razão de ser, e as matérias a que apenas elas podem debruçar-se com justeza. Seria impreciso e incoerente não ter essa certeza. O que me preocupa, **Gonçalo** – e agora reflito sobre as abordagens metodológicas para olhar a arte da performance e seu ensino - é que as categorias são nomes que ficam, enquanto as coisas passam. Quando você menos espera, a coisa já é outra e o nome, o mesmo. Os procedimentos podem apoiar-se em medidas que tendem ao quantitativo, ou ao qualitativo. Podem catalogar, analisar ou cartografar. Os processos podem ser construídos-junto, pragmáticos, experimentais, vivenciais, ou tão solitários e individuais quanto possível (impossível). Mas as palavras em sua operação-nome tendem a ser duras como ossos, estratificando o que até então só fazia estar. No contexto do nosso trabalho – você bem o sabe, é tão fácil chegar a escolher sempre as palavras eficazes. Sim, lembro-me agora desse termo – palavras eficazes – usado assim, nesse sentido, que aprendi com Juliano Garcia Pessanha (2015). Desnecessário explica-lo, não é mesmo? Essas palavras, que ele qualifica como transparentes, anteriores ou saturadas, são as palavras a que recorre o chamado “homem sob medida”, que eu entendo como um correlato do humano que Deligny chamou de “homem-que-somos – nos dois casos, aquele homem por demais eficiente, cheio de projetos, todo elaborado, que recorre às palavras eficazes para externalizar os dizeres que já estão, há muito, prontos dentro de si – perdendo, com isso, a oportunidade de criar e de criar-se.

E por que eu – ponho-me agora a pensar junto ao leitor - uma artista-docente- pesquisadora que, ao ser escolhida e escolher dedicar-se a um fazer de sentidos não-evidentes, de sentidos atraentemente opacos e sempre por-vir, dedicar-me-ia a uma prática de escrita que teria como finalidade lustrar a arte da performance, desinfinetizando-a? Por que eu escolheria uma prática de escrita funcional, que elenca e categoriza? Por que escolheria, pela via da pesquisa acadêmica, assumir o caminho que me distancia da singularidade do objeto com que busco relacionar-me? Ao

distanciar-me dessa singularidade, abandono a ética, já não sou mais artista nem pesquisadora: sou apenas uma impostora a mais. Como você, **Gonçalo**, Pessanha sugeriu uma comunicação que acontecesse no exílio ou no deserto. Eu quero essa, a comunicação das terras impossíveis – as mesmas terras impossíveis da arte da performance. Fazer desta prática de “tese” um terreno de nomes voláteis, a vertigem batismal como método de combate ao logocentrismo, 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”, disseram (PESSANHA, 2015). E se eu abusar do nomear, esgarçando-o até o limite? Se eu o puxar por um lado e por outro e estica-lo até que possamos identificar cada uma de suas fibras, atentos à iminência do rompimento? O meu procedimento, Gonçalo, será – e é, como acredito que você já pode senti-lo - o da vertigem dos nomes. A *vertigem* de nomear e definir e nomear e definir e enquadrar tantas vezes que isso deixa de fazer sentido: tudo o que a arte da performance me faz enxergar leva um nome, e outro, e outro. Uma “tese” como um livro de areia, cada nome desfazendo-se ao menor sopro. Eu coletei alguns nomes: nesses, vêm coladas algumas etiquetas. São conceitos, são categorias. Eu faço que não as vejo: “dá cá esse nome, quero ver o que há aí embaixo, quero ver o que ele me revela” e VUP, passou. 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. Mas, ao enuncia-las, o fizeram de um modo que inegavelmente possibilitou que assim fossem apreendidas pelos leitores com tendências a homem-sob-medida²⁹. Como enunciar nomes voláteis, que possibilitem construir imagens da pesquisa mas que não se deixem capturar pela eficiência? 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 o artista-pesquisador, assim como para a pesquisadora-docente-artista, no pensar-sentir 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

²⁹ Dois autores homens recorrendo ao termo “homem” para referir-se à condição humana.

experiência genuína, consistenciam seus planos próprios. Justifica-se, assim, que cada ocorrência de pensar-sentir recorra a nomes que de seu processo mesmo emergem, do mesmo modo que tais nomes podem com facilidade perder sua justeza quando deslocados de contexto. É um desafio, pois se trata de produzir reflexão na corda-bamba, aceitando aqui e recusando ali, a palavras de distância, um mesmo procedimento. É risco mas, como me disse **Laga**, “Se eu não arriscar a razão, nunca saberei. Nunca saberei pensar” (LLANSOL, 2005, 40). E nós precisamos, aqui- agora, aprender a pensar com arte da performance, aprender a pensar com formação de artistas, reaprender a pensar com, a cada instante.

A partir da experiência de vagar pelos eventos de arte da performance realizado no Brasil nos últimos oito anos, incorporando essa função mista de performer e pesquisadora universitária, foi inevitável que a certa altura passasse a me questionar sobre por que chamamos a arte da performance de arte da performance e por que, como artistas e organizadores de eventos, chamamos de arte da performance a coisas tão distintas. Ou melhor: por que, no Brasil, a chamamos de arte da performance, performance, *performance art* ou, menos recorrentemente, de arte de ação a coisas tão distintas e tão semelhantes. Assim que me introduzi nesse campo e comecei a circular apresentando trabalhos, o que começou a acontecer em 2008, talvez por motivos de algum orgulho nacionalista reminiscente, me incomodou o uso da expressão em inglês, assim como o aportuguesamento que me parecia uma tradução mal operada – performance arte. A diferença entre as naturezas de ações me intrigava e instigava, eu me sentia em pleno estado de descoberta. Em seguida, entretanto, conforme passei a conhecer artistas de outros países, entraram também em cena a *arte de acción* e suas variações. Por que chamamos como chamamos aquilo que fazemos? Passei a observar o uso da expressão em meus pares, de modo informal, mas não pude notar tomadas de posição nesse sentido – em geral, a terminologia a que cada performer recorre parece fundar-se acima de tudo numa espécie de

herança, de modo que eu opto pelo termo que aquele artista mais experimentado, que me introduziu no campo, utiliza, ou aquele que é mais recorrente na minha área de formação. Muitas vezes, nesses eventos, tive vontade de chamar por outro nome aquilo que fazia, e fui tentando encontrar o espaço para enunciar esse nome que, ao fim e ao cabo, poderia constar como título da ação, já que se forma com ela e nela. Entretanto, em conversa pessoal e informal em outubro de 2014, o professor, pesquisador e performer Lúcio Agra afirmou entender que os artistas precisariam manter o uso de um termo comum para que nossas práticas pudessem ganhar força enquanto linguagem autônoma, ganhar unidade, o que nos possibilitaria alguns benefícios no que diz respeito às políticas públicas e privadas para a cultura – como a composição de um órgão colegiado integrante da estrutura do Conselho Nacional de Política Cultural (CNPC) do Ministério da Cultura (MinC) Brasileiro, feito aquele construído pelo campo das Artes Digitais, que passou a operar em 2005 - um campo que mantém com a arte da performance correlações no que concerne à contemporaneidade, amplitude, abertura e possibilidade de estar em movimento permanente. A posição de Lúcio, entretanto, parece ser minoritária quando pensamos nas posições assumidas pelos artistas-pesquisadores brasileiros. Muitos praticantes comprometidos com obras que tendem a ser lidas como arte da performance – isto é, que participam de eventos ou publicações que as identificam como arte da performance ou que têm seus trabalhos assim nomeados por colegas de fazeres, o que ocorre porque suas ações são compostas por elementos que esses reconhecem como recorrentes em outras peças do gênero – tendem a abandonar a terminologia única em favorecimento de termos forjados por eles mesmos, com a pretensão de referir-se às suas práticas de um modo que se adeque ao que eles julgam que elas de fato sejam – sem facilitar que o nome chegue ao espectador ou interessado antes da coisa-mesma.

Esse posicionamento, que apresentarei com detenção adiante, reflete outra condição da arte da performance no contexto extra

institucional brasileiro – condição que, ainda que eu pretenda caracterizá-la neste texto em sua ocorrência local, reverbera debates e usos internacionais – a saber, a ideia de que a arte da performance não pode ser conceituada ou que não deve ser conceituada para que possa manter suas características supostamente originárias ou suas qualidades intrínsecas.

Sintomáticas desse cenário são as declarações registradas no vídeo “Perfoda-se: um documentário sobre performance arte”, uma das primeiras produções documentais brasileiras acerca do campo e de sua terminologia a ser disponibilizada no canal *youtube*. Produzido e apresentado como trabalho de conclusão de curso no Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), dirigido por Williane Gomes e Vanessa Paula Trigueiro, o vídeo captura depoimentos de participantes do II Circuito Regional de Performance BodeArte em Natal -RN, no mês de maio de 2012. O vídeo, embora não o enuncie em texto, funda-se sobre a questão: “O que é performance arte”, à qual as falas de todos os depoentes buscam responder. Reuni abaixo todas as falas do documentário que concerniam ao debate, a fim de que o leitor possa confrontar as falas dos artistas com aquilo que vim apresentando:

Ah eu não sei, (ininteligível) fica falando não sei, não sei, não sei, não sei, não sei, não sei, não sei, não sei o que as pessoas pensam de performance, não sei o que eu penso, é uma coisa embaralhada, confusa // Será que a questão está em conceituar o que é ou experimentar o que esse “o que é” possibilita? // afinal de contas o que que é performance? Aí realmente é uma pergunta complicada. É uma pergunta complicada porque a performance é uma linguagem que está há muito tempo se fazendo e ela ainda tá em pleno desenvolvimento. É mais, é... É mais fácil explicar a performance pela

quântica – ou seja, a performance ela é aquilo que também não é, tudo aquilo que não cabe nas outras linguagens, ela pode ser trazida para a performance // Eu acho que a performance talvez seja a primeira de todas as artes – assim, um dos cursos que eu fiz, eu lembro que era a performance dos povos primitivos // Eu tenho consciência que a performance ela vem da dança, ela vem do teatro, ela vem da situação do cotidiano, do ser humano, né, da vida do ser humano ele tem umas ações que eu acho muito performáticas // Eu não sei se a performance vem do teatro ou veio da dança, ou das artes plásticas ou vem de tudo, na verdade eu acho que a performance tá muito além de uma junção de coisas, acho que talvez uma coisa nova vinda de muitas outras referências, não de, tipo, “vindo de”, mas se somando - sabe? -, várias coisas diferentes. // A performance ela se pretende uma ciência menor da vida, não uma ciência no sentido de gerar postulados sobre a vida mas uma ciência no sentido de estar sempre questionando aquilo que nós tomamos como natural, que nós tomamos como dado, então os comportamentos, os modos como nós nos vestimos, os modos como nós nos relacionamos, o modo como nós amamos, o modo como nós convivemos entre fronteiras, todos esses modos que para nós são tão naturalizados a performance vai buscar entre eles espaços de fissuras, zonas de desvio. // Nos anos 60, você tem primeiro a aparição de uma coisa que ficou conhecida como happening, mas que teve também várias outras denominações. Depois você tem a introdução desse termo que apareceu com vários outros

termos que buscavam designar novas formas de criação artística, principalmente no campo das artes visuais. É mais ou menos um consenso que o termo performance como designação disso começa a aparecer na área de artes visuais por volta dos anos setenta. Entretanto, você encontra também o termo sendo usado no teatro, você encontra também o termo sendo usado aqui e ali na dança, você encontra o termo sendo usado em várias outras áreas, até em coisas que você normalmente não pensa que poderiam ser coisas relacionadas ao universo artístico // Performance é um termo muito polêmico, né? Pra mim performance é você criar uma cena com um objeto, por exemplo, pegar aquela tesoura e criar uma cena com a tesoura, assim, eu não sei, se não tiver objeto vira mímica, né, se tiver música e sair... é dança, então a performance pra mim é, se for ficar falando mesmo tendo objeto é teatro então, a grosso modo eu acho que performance é uma cena com um objeto, e as boas performances que eu vi na vida – que eu falei “ah, isso aí pra mim é uma performance” era alguém fazendo alguma coisa estranha com um ou mais objetos. // Abrir fendas eu acho que é um lugar da performance. Não (inaudível) “é isso”, essa... imposição. Principalmente quando há um desconhecimento do que se é. Então por isso todo mundo pergunta “o que é”, “o que é”, “o que é”, “o que é”, e ela não tá pra dar a resposta. // Qualquer tentativa – e isso já foram feitas muitas – de enquadrar a performance dentro de um formato ela sempre escapole, ou seja, ela faz parte – e ela não está sozinha nisso – de uma série de novas formas de linguagem que

não obedecem aos parâmetros pelos quais a gente analisava o que era uma linguagem artística. Por que cá pra nós, aquilo que nós chamamos arte foi forjado como conceito e como prática artística numa determinada parte do planeta, e funciona de acordo com certos parâmetros que também foram gestados no mundo ocidental, não é? E a performance já aponta para um outro modo de olhar as coisas que ultrapassa isso que já foi chamado episteme ocidental, ou seja, o entendimento do mundo a partir do ponto de vista ocidental. // E a performance, acho que como qualquer linguagem artística ela tem essa pretensão do outro, né, não pra ver de repente com uma certeza aquilo que eu faço mas é preciso um alguém, é preciso um encontro, é preciso estar com alguém pra que isso de alguma maneira se torne arte, seja arte, seja performance ou que seja dito que não é performance, né, então eu penso um pouco nisso. // O que determina muitas vezes o que é performance ou a situação da performance é o envolvimento do artista com o aquele trabalho e do público naquele momento que o trabalho tá acontecendo com aquele trabalho // Eu acho que fazer performance é uma experiência riquíssima. Então, eu ainda acho que hoje a arte da performance ela ainda tem um pouco desse resquício das artes visuais que celebra o artista individual como aquele ser intuitivo, genial, aquela coisa, então ela ainda é um pouco individualizada. Como que a performance pode ser mais distribuída, como que a audiência pode também fazer parte da performance de algum modo que a audiência ficaria mais contagiada, porque eu acho que quem mais

se beneficia na performance é o próprio performer e muito daquilo que ele vivencia a audiência não consegue captar. // Essa é uma das características da performance: não existe a espera do resultado, não se faz esperando um resultado, se faz esperando por expressão, não se preocupa com isso. Agora você fala: peraí, ninguém se preocupa? Não, tem gente em performance que se preocupa muito com isso, é isso que você tem que se acostumar com performance: a performance é tudo isso e é o contrário disso também. Então assim: eu não quero resultado, eu não quero aplauso, eu não quero que as pessoas me vaiem, eu quero ir preso, ou eu não quero nada disso mas aconteceu isso. Agora, tem o outro lado, que é uma pessoa que passa meses se preparando para fazer uma performance e com mínimos detalhes. Então, as duas vivem na mesma nuvem chamada performance. Então, a performance abrange aquilo que a gente em quântica diz assim: não existe um lugar, existe uma nuvem de possibilidades. Então, a performance está provavelmente aqui – provavelmente aqui – aí vem alguém e vai falar assim: ou provavelmente noutro lugar. E aí vai ficar tudo complicado de novo, né? // Eu acho que tem conteúdos que passam dessa maneira que são muito ricos, muito densos e que não passam de nenhuma outra forma; são conteúdos que passam a partir da presença das pessoas e do performer se colocar ele mesmo em situações de tensão, de risco, de diferença, de colocar o corpo numa situação que o corpo não conhece, de aceitar a reação do corpo mesmo sem saber ele qual vai ser. // O caso por exemplo do risco é

outra coisa que é interessante porque quando você começa a investigar o corpo você naturalmente também começa a se indagar dos limites desse corpo. Essa é uma questão que por outro lado tem aparecido na segunda metade do século XX ainda, no mundo todo, e principalmente no mundo ocidental, por uma razão muito simples: a tradição ocidental sempre expurgou o corpo das discussões. O corpo não interessava, o corpo era aquilo que atrapalhava, o corpo era proibido, o corpo era pecaminoso, não se deveria deixar o corpo aparecer... E aí o que acaba acontecendo é que toda reação, toda atitude contrária a essa ideia de um corpo interditado, proibido, põe justamente em evidência isso, em evidência os limites desse próprio corpo. // Me parece que às vezes a gente pode até cair em um lugar sensacionalista que é a performance é quase como um acidente de carro, ela precisa quase que se espetacularizar de novo, né, e na verdade os estranhamentos podem vir de diferentes modos – por exemplo, “isso não serve pra nada”, isso é uma forma de se estranhar, né? // As imagens podem ser fortes, radicais mas a construção de tudo isso vão criando pequenas fissuras no conhecimento tradicional, enfim, no conhecimento de arte já consolidado. // (...) // (...) uma vez que a gente assume que a performance também não é uma coisa sólida, ela é fronteira, ela é movediça, ela se mistura, ela brinca com as outras linguagens. // (...) A nossa cidade está cheia de gente que faz performance 24 horas, dos malucos de rua, dos artistas que inventaram formas diferentes de fazer a sua arte, dos artistas que são originais, dos artistas que

são inventivos, a gente é um país produtor de gente esquisita, interessante, e isso é a coisa fundamental, isso é o DNA da própria performance (...)³⁰

*

Fernadn Deligny (2015), remetendo à reflexão de Ivan Illich acerca do binômio língua vernacular e língua materna, propõe: precisamos de uma língua para discordar (*idem*, 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 revolução cujas lógicas são internas ao processo que ela constitui – não é uma língua e não é um processo exógeno.

Em sintonia com esse pensamento – que será posteriormente contemporizado - não se trata de substituir nomes de performances ou de propor novos nomes com o projeto de fundar outros territórios de artes da performance, mas sim de um exercício de aproximação do que seria produto originário da língua portuguesa padrão exercício no interior do circuito em arte da performance brasileiro hoje – esse, que eu habitei e habito. Está certo de que esta é uma instituição fundada na língua ela mesma, e que não existirá universidade fora da língua, e da língua materna – essa a que nos apresentaram os monges, os estrangeiros bem-intencionados e repletos de projetos de boa vontade. O fato não nos

³⁰ O vídeo está disponível em <https://youtu.be/MxsVk0CcTos>. Os depoentes, listados em ordem alfabética, são: Artur Matuck, Charlene Saad, Coletivo ES3, Grasielle Sousa, Guto Lacaz, Izidório Cavalcanti, Jota Mombaça, Lúcio Agra, Otávio Donasci e Pam Guimarães.

impede, entretanto, de tentar esgarçar essas fronteiras. Talvez encontrar o sub da universidade – os subcomuns – talvez encontrá-la para cobrar-lhe devires. 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. Ao mesmo tempo, ele nos lembra diz algo de tentativa similar na rede 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, 97).

O silêncio da percepção torna-se a cada dia mais um item de luxo que apenas as elites acessam. Compram-se casas com formas lineares, pacíficas e paga-se para que nela se instale uma decoração clean, discreta e neutra. Compra-se um *day spa* num ambiente também clean, com direito a sons que reproduzem ambientes naturais, buscando neutralizar os ruídos do cotidiano. Compram-se cursos intensivos de ioga-todos-os-níveis em retiros laicos, longe da cidade, no topo da montanha, onde apenas uma casa irrompe para não deixar de lembrar que sim, o humano já passou sim por ali. Mas como comprar o silêncio da linguagem e o silêncio das certezas com as moedas da ciência, da universidade, da academia – esse silêncio que abriria acesso a um espaço possível de exercício da língua mais-que-vernacular, que dispensaria o uso de qualquer língua?

Artistas que não encontram o silêncio. Professores que não encontram o silêncio. Pesquisadores que não encontram o silêncio. Qual arte da performance, qual educação e qual pesquisa exercitam e reiteram? Seriam artes e educações e pesquisas em tons da palavreira língua-mãe, prévia e previdente, que se adianta, que chega antes da coisa-mesma, desfilando acima dos relevos da experiência dos processos? “(...) casa e aldeia são atravessadas por todos os ventos e correntes da língua materna, que sopra praticamente de toda parte” (idem, 99). Não há que se

pretender escapar incólume da ação estratificante da língua materna, da língua universitária, da língua. A única alternativa de evita-la em absoluto seria o silêncio, mas não o silêncio que nasce do calar

*

Em seu artigo "De que falamos quando falamos de performance", Liliana Coutinho (2008) refere à epistemologia negativa como um modo possível de teorizar a arte da performance – isto é, produzir teoria a partir do que entenda-se ou não que a arte da performance não é. Claire Chambers escreveu todo um livro para pensar uma questão similar, partindo da 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 figura-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 (CHAMBERS, 2017, *online*). Ela destaca que a aproximação que opera entre a religião e a produção intelectual no campo das artes contemporâneas visa a resgatar a reflexão sobre uma relação que viria sendo inadequadamente delegada ao passado a partir da compreensão de que a opção individual pelo exercício da espiritualidade pela via da religião seria livre escolha individual e íntima, o que desobrigaria as análises políticas e sociológicas das artes de aspectos como esse. Segundo a autora, entretanto, "funções religiosas como identidade e ideologia não são necessariamente questões de escolha" para uma maioria de indivíduos nas sociedades ocidentais (CHAMBERS, 2017, *online*), o que faria da religião matéria indissociável de sociologia e política. 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 a princípio de ordem direta, dado que assim como ao falar sobre deus falamos sobre algo que não conhecemos e não podemos conhecer 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. Não sabemos descrever objetivamente deus assim como não podemos fazê-lo com relação a uma forma que permanece a atualizar-se. Assim, Chambers permite-se classificar a prática da performance como um conhecimento ou epistemologia negativa, definido por uma operação que ela chamará apofática³¹, substantivando o termo para fundar o conceito. Em referência à epistemologia negativa, buscando então delinear a complexidade do conceito de apofática performática³², perguntará a autora: “o que nós podemos aprender sobre performance de uma tradição teológica que resiste à sua própria resistência?”³³ (CHAMBERS, 2017, *online*). 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, dado que uma negação tomada como absoluta faz-se uma afirmação. Em seu livro, a autora conduzirá o leitor pelos meandros dos debates históricos entre pensadores que, para além de não-dizer o que deus é, negam esse mesmo dizer negativo, seu ou de seus pares, sendo justamente a dinâmica

³¹ *Apophatics*, no original.

³² *Performance apophatics*, no original. A minha opção por “performática” e não “performativa”, como seria do gosto do português brasileiro nas teorias correntes, explica-se pela opção por marcar a distinção entre o termo e a matéria próprios do campo da cultura e o conceito como proposto no campo da filosofia da linguagem, questão anteriormente debatida. Aqui, meu posicionamento conflitua como entendimento de Chambers, que adere ao grupo que não faz questão de distinguir os dois termos, compreensão que fundamenta mesmo sua obra, como veremos adiante.

³³ Minha tradução para “*What can we learn about performance from a theological tradition that resists its own resisting(...)?*”.

de sequências de negação e negação-da-negação que mantém viva a dinâmica dessa teologia e que caracterizaria, segundo Chambers, 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 que, tendo se perguntado sobre por que continuamos a fazer arte-da-performance após a suposta superação das questões que inicialmente a despertaram, sequer se aproxima de responde-lo, a não ser por sugerir quase implicitamente uma inexplicável força (memética?) do regime de identificação que se imporia sobre o que chamarei de regime-função, essa operação mais existencial do fazer artístico – existencial, aqui, podendo referir também a uma espécie de instinto de sobrevivência da própria arte. Apesar de ter sucesso em precisar a passagem do regime-função para o regime-gênero, devidamente identificado, a autora, quiçá pela sua adesão à uma analítica formalista, que resiste em ir além do campo próprio da arte para pensa-lo, não alcança possibilidades de resposta que, em diálogo com Chambers, podemos começar a intuir. Por que, então, chamamos arte-da-performance à arte-da-performance? Chamber aponta: chamamos arte-da-performance porque não podemos chama-la arte-da-performance, pois não podemos chama-la, já que ela não é. E seguimos produzindo arte-da-performance porque não podemos fazê-lo – já que sequer sabemos o que seja - e não podemos não o fazer – não no sentido da expressão subjetiva, mas no sentido político e sociológico de um contexto que impõe a contínua composição e re-composição de modos de existência – que a via da prática artística privilegia -, o que em si é uma das formas de expressão da multiplicidade mesma que compõe o plano em que somos.

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 não-conceito para que seres de linguagem possam, frente à necessidade de produzir (prática de)discurso sobre suas práticas artísticas, integrar um coletivo de seres de linguagem afins. É a forja e a permanência de um coletivo de seres de linguagem afins que justifica a manutenção do nome, garantindo que ele performe a sua potência de engendrar encontros antes de performar captura, performar estrato, que vai progressivamente se instalando caso não se dê a ele e às ações pela sua prevenção – ações que alguns autores com que conversamos gostariam de chamar de linhas de fuga – a devida atenção. Parecem poder reunir-se em três grupos as possibilidades de organização de ação política frente a isso: 1) reagir à captura da arte da performance pelos discurso através da multiplicação veloz de unidades discursivas – de nomes, de conceitos, de definições – instaurando linhas de fuga embaladas pelo embaralho da lógica; 2) jamais nomeá-la, defini-la ou produzir sobre ela qualquer discurso pelo verbo, a fim de afastar a essa ameaça, que só se aproximará – lentamente - porque os discursos não-verbais continuarão a ser produzidos (afirma-se o que é ou não arte da performance ao produzir arte que se pareça com o que o consenso dominante estiver compreendendo como arte da performance); ou 3) aceitar passiva e tranquilamente a sedimentação da arte da performance. Delas, esta tese, pela sua simples existência, atesta não aderir à possibilidade número 2 e, dadas as qualidades do que aqui já foi enunciado, pode-se concluir que não encara a possibilidade 3 como uma saída ética;

Sendo a escola e a universidade formas fundadas em lógicas dicotômicas e essencialistas, quão difícil será operar no contexto do ensino um currículo em arte da performance, que pressupõe 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 fluir-junto, 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. Sendo assim, e buscando encerrar de uma vez por todas até o próximo segundo (agora!) a questão, apresentarei ao leitor múltiplos nomes e definições para arte da performance, recolhidos na literatura nacional e internacional, seja ela produzida por práticos da teoria ou práticos do fazer-arte.

A cada vez que o leitor se perguntar sobre qual o conceito de arte da performance essa tese assume como legítimo, será preciso lembrar-se de todos eles – e qualquer um deles pode ser verdadeiro. E falso. E todos os seus opostos. E aqueles que ainda estão por vir. Ao mesmo tempo e cada um em seu tempo. A cada instante e a cada instante uma vez mais. Entretanto, como não poderia deixar de ser, apesar de reconhecer como legítima existência de todas essas definições, há singularidades naquilo que chamo de arte da performance neste quandonde – pesquisa-tese-escrita – singularidade que inevitavelmente far-se-á evidente ao longo do texto como expressão do processo (pesquisa-tese-escrita).

Como contrapartida, registro minha promessa de que seguirei tentando caminhar acoplada a essa lógica – em que, assim como os estudantes para quem leciono, não fui formada para operar.

performance + escrita

A arte da performance, tomada como forma artística autônoma ou como campo artístico que incorpora as 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, do volume “Performance como linguagem”, pesquisa

finalizada em 1988 e dada ao público em 1989 em livro pelo pesquisador, professor, encenador e performer Renato Cohen.

Assim, tendo em vista as análises desenvolvidas a partir de outras miragens, o debate sobre um equivalente neste campo artístico 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 sobre uma tal relação.

Pensar-fazer a relação entre arte da performance a escrita 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-docente-artista brasileira 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 dadas em terras brasileiras 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, esta 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).³⁴

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 a performance. Um Programa Performativo, assim como as dramaturgias contemporâneas da cena, inclusive e especialmente dos espetáculos com influência da linguagem da dança, 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 nenhum escrito de autoria dos performers, mas são elaborações feitas pela autora, em forma de texto, para ações de outros artistas. Um dos Programas Performativos apresentados 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, baton, 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) (*idem*, 236)

³⁴ (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).

Embora Fabião não afirme que tais unidades sejam necessariamente registradas pela forma escrita, existe em seus textos uma abertura 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 possibilidade de presentear programas supõe-se o seu registro em um suporte que possa ser intercambiado entre pessoas:

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 proposições). (FABIÃO, 2013, 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 – propositores e convidados – propõem-se a uma ação em arte da performance e jogo pela cidade, a fim de ocupa-la com táticas temporárias que pudessem reorganizar sua lógica padrão. Como sequência do 2º CTU, entretanto, foi realizada uma ação em que cerca de 30 artistas de todo o Brasil, que propuseram programas performativos um programa performativo a um dos demais colegas, sorteado aleatoriamente no encontro presencial em São Paulo. O programa foi escrito após o encontro presencial direcionado ao artista sorteado e foi enviado por e-mail. Os artistas realizaram os programas recebidos num mesmo dia, 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 fizeram³⁵.

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, 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 E 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. Nesse sentido, a ideia de programa performativo poderia, por extensão, fundamentar a compreensão de uma ação em arte da performance como

³⁵ 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.

dispositivo para produção de modos de vida e qualidades de existência pelas quais o performer anseia.

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, ela exercita a aproximação entre a composição em arte da performance e a dramaturgia de uma 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 dramáticos, passíveis de possíveis de serem 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.

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"³⁶ enunciada pela crítica de arte estadunidense Rosalind Krauss em fins da década de 1970, em artigo no qual a autora buscou afirmar as práticas contemporâneas de arte no espaço, como a *Land Art* e a Arte Pública, na relação com o sentido histórico de escultórico, ao mesmo tempo em que suspender, em meio a esse campo, o entendimento de escultura como categoria modernista, um fazer fundado na oposição à lógica poética espacial que o antecede – a lógica monumental. Assim como o destacarão os filósofos que advogam em favor do entendimento da cultura contemporânea enquanto pós-

³⁶ Também traduzida no Brasil como "Escultura em campo ampliado", conforme a referência a que recorreremos neste texto.

moderna, Krauss propõe que essas práticas de arte no espaço não configuram exclusivamente negação àquelas que as antecedem, mas sim relações mais complexas que, dado o número de variáveis e combinações que englobam, compõem-se como possibilidades ampliadas.

A noção de dramaturgia em campo expandido foi explorada pelo pesquisador espanhol José António Sánchez em artigo homônimo à ideia (SANCHEZ, 2011). Entretanto, a expansão 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 complexos³⁷” (SÁNCHEZ, 2011, 28) e que, ainda que com possível refino dos termos, “podemos agora falar de uma linguagem do corpo, de uma linguagem da imagem e de uma linguagem dos ritmos, dos tons etc, capaz de desenvolver as mesmas funções que a verbal³⁸” (*idem*).

Imagens, ritmos e tons que desenvolvem as mesmas funções que a função verbal são imagens, ritmos e tons desnaturados, que abandonam ou são levados a abandonar sua natureza para, travestindo-se de linguagem verbal, comunicar com eficiência. Desenvolvendo sua argumentação a partir de afirmações como essas, Sánchez assegura sua filiação à herança do semiólogo italiano Paolo Virno, ao qual faz referências em algumas ocasiões. Apesar de positivar a ação corporal no ato da enunciação, Virno, ao analisar o caráter performativo da fala, refere ao falar – que, em se tratando da composição dramaturgica, corresponde ao

³⁷ Minha tradução para “los juegos sociales verbales han sido o están sendo sustituidos por juegos performativos complejos”.

³⁸ Minha tradução para “podemos hablar ahora de un language del cuerpo, de un language de la imagen y de un language de los ritmos, de los tonos, etc. capaz de desarrollar las mismas funciones que el verbal”.

elaborar ou escrever - como instância comunicante, tal qual o farão John Austin, John Searle e os críticos culturais contemporâneos que deles se apropriam, em especial Judith Butler. Ao derivar esse entendimento para a investigação da dramaturgia contemporânea, ainda que se entenda que o ato de comunicar em questão comunique apenas que se está comunicando – ato que Virno conceituou sob o nome de *performativo absoluto* (VIRNO, 2005, 64), - Sánchez efetivamente bloqueia suas possibilidades de olhar para e validar como dramaturgias ou composições produtoras de sentido obras que não estão encampadas pelos domínios das linguagens artísticas reconhecidas 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, conforme apresentei anteriormente - especialmente àquela direcionada ao que os autores chamam de modelo ideológico do pensamento comunicacional. Assim, 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, 151)

No performativo, mesmo a iteração que segue à repetição – iteração que, nesta teoria, produziria o diferente no seio do mesmo – trata-se apenas de 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, essa teoria inviabiliza a composição de linhas de fuga.

A noção de enunciação tomada por Lazzarato como exemplar pelo autor 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”. Isto é, diferentemente do performativo, uma forma discursiva, significativa e encerrada no processo que pretende denunciar, a *parresía* seria uma espécie de performativo-além-da-linguagem, capaz de produzir existência – isto é, de perfazer - e não apenas carregar e reproduzir sentido, capaz de escapar ao controle político que busca impedir “a possibilidade de deixar o sistema de intensidades fora de controle” (LAZZARATO, 2014, 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, movimento em que o que está em jogo é vir-a-ser singularidade e pelo encontro, construir existência qualificada, ao invés de 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 – a lógica do é - avança ao propor 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, 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, 203). Entre em jogo a noção de afetação: abre-se espaço na teoria para pensar a relacionalidade da obra para além da significação estruturada.

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 sensíveis oportunizados 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, 188)³⁹. Assim, sua “teoria da prática” – terminologia que o autor adota, mesmo quando abordando a temática de tendência semiotizante da dramaturgia, pode intentar 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 que hoje realiza. Mas, em que medida pode o programa performativo que compomos nós, artistas brasileiros cuja leitura da proposição de Fabião

³⁹ A essas duas espécies de treinamento, o autor chamou-as, respectivamente, “treinamento como práxis” e “treinamento como poiesis” (BONFITTO, 2013, 187).

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 eu-nos-encontros compor, que sintonizasse melhor o que tenho-em-encontros consistenciado?

*

*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 programas que não programem inclusive a linguagem textual. Se “a unidade elementar da linguagem — o enunciado — é a palavra de ordem” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, 7) e se “Mais do que o senso comum, faculdade que centralizaria as informações, é preciso definir uma faculdade abominável que consiste em emitir, receber e transmitir as palavras de ordem. A linguagem não é mesmo feita para que se acredite nela, mas para obedecer e fazer obedecer (*idem*, 7-8), que violência reverbera a prática de escrever reproduzindo a linguagem na sua modulação palavra de ordem? E como pôr-se frente a essa violência? Desviar dessa palavra? Ou torcê-la? Como sair a salvo, propondo lógicas relacionais humano-palavra outras e, ainda assim, propor que se desprograme o corpo pela ação em arte da performance?

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 estratégia possíveis de flutuação por entre as palavras de ordem, assim como do saber disciplinar que ainda hoje

prevalece nas práticas do pensar universitárias ocidentais. 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.

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, 5, citação modificada⁴⁰), o texto-força persegue uma experiência relacional de leitura viva em pluralidade, deslizante entre espaços de pluralidade, que come e caga pluralidade.

Um texto-força quer no encontro do 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)

⁴⁰ 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)

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 – essa operação incessante. O ser compõe o texto e o texto compõe o ser, processo em que uma brecha de diferença está permanentemente instalada. 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. 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 natureza⁴¹. É assim que o texto-força é ativista: emergindo como força do imediato do viver, que é sinônimo de estar ativo, produzindo permanentemente a novidade e a mudança – ainda que as aparências sejam de mesmo e permanência.

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

⁴¹ 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)

língua que nasce com o texto-força mesmo e que nunca está pronta. Ele é expressão e conteúdo, é máquina de fazer palavras babadas – é um texto que parte e faz partir, evade e faz evadir, arrisca traçar a linha: desprograma.

*

Com o que foi dito, concluo que os poemas, textos-força por excelência, são programas – programas que perfazem deslocamentos entre o sentido um e o sentido dois e daí à sensação. Essa conclusão faz com que eu me sinta autorizada a correr o risco de propor a ideia de Poeograma: 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 escorregadiamente polido, um programa como um disco riscado, a agulha a soar e desviar. Desvia da palavra de ordem, mas não da violência do signo: “Há sempre a violência do signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz” (DELEUZE, 2003, p.14-15), que impulsiona o corpo a pensar em ação. O poeograma é o encontro da escrita com a arte da performance e a pesquisa ao propor não um método, mas a emergência. Mas, observe: o poeograma 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-no, entretanto, de seus perigos capturantes. Palavras se desorganizam e passam a não mais elencar-se, mas a encaixar, e nesse encaixe reverbera o comum que nos atravessa enquanto seres sobre a face da terra. 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, o vaso. 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.

Poegrana, 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: poegrana brincadeira, traz a palavra menina de volta à vida da composição. Poegrana 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: poegrana.

BALDIAR, PENSAR

Poograma

A_ Este poograma pode promover experiências diferentes caso as ações que ele propõe sejam conhecidas por você previamente ao momento de sua realização ou não. Será uma escolha sua apreciar com antecedência as ações a serem realizadas ou apreciá-las apenas imediatamente antes de realiza-las. Se optar por conhece-las antecipadamente, leia este documento todo. Se optar por não conhece-las antecipadamente, tudo o que você precisa saber para viabilizar tecnicamente a ação é o que segue abaixo, nesta mesma página e na próxima, no trecho intitulado “B”. As ações seguem separadas por grupos em diferentes páginas. São 18 ações, distribuídas entre as páginas 3 e 14.

B_ Programe-se para realizar o roteiro de ações em dois momentos, sendo o segundo sete dias após o primeiro. Para o primeiro dia, programe-se para realizar uma caminhada vagueante pela cidade de aproximadamente cinco horas, sozinho e em silêncio, saindo de sua casa ou do local onde você esteja vivendo neste dia, sem direção definida previamente, em horário de sua escolha. Será preciso que você leve consigo um aparelho com *timer* ou despertador que conte o intervalo de uma hora; um lápis de escrever ou caneta de aparência simples e um caderno ou caderneta, de folhas brancas sem pauta, sem nenhum conteúdo escrito e cujas capas, preferencialmente, não contenham estampas. 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 durante o tempo previsto. Por favor, não faça nenhuma espécie de registro visual ou sonoro das acontecimentos disparadas durante a realização das ações: solicito que busque conter possíveis impulsos eternizantes e atenha-se ao momento e ao que dele advier a partir das ações que proponho.

Já no segundo dia, uma semana passada a primeira ação, você irá caminhar por não mais que duas horas, 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 escrevendo sem ser interrompido. Por favor, escolha o lugar antes de iniciar o programa.

AÇÕES (A COMEÇAREM NA PRÓXIMA PÁGINA):

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, sozinho e em silêncio, sem rumo definido, insistindo e persistindo em não pensar em nada (você vai falhar). Faça-o até que o despertador soe.

Próxima ação:

3_ Continuando a caminhada, procure em meio à cidade por **um terreno baldio que te balance o pensamento.** No exato momento em que vir um lugar e souber que é ele, pare – mesmo que não esteja dentro ou muito próximo dele.

Próxima ação:

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 faladas, não parando de fazê-lo nem por um segundo sequer, nem por um mínimo segundo, até que o despertador soe, permitindo que você pare, enfim, de descrever o terreno para si. Lembre-se de respirar. =) Tente deixar a mente, o olhar e a voz fluírem: dança-pensamento, observação-em-dança, movimentos-de-ver-e-dizer.

OBS:_ O que é uma descrição?

Próxima ação:

6_ Programe seu despertador para um intervalo de uma hora.

7_ Caminhe, sozinho e em silêncio, sem rumo definido, insistindo e persistindo em não pensar em nada (você vai falhar muitas vezes). Faça-o até que o despertador soe.

Próxima ação:

8_ Continuando a caminhada, procure em meio à cidade por uma árvore cuja sombra você poderia habitar com o conforto de habitar um paradoxo. No exato momento em que vir uma árvore e vir sua sombra e souber que é ali, vá até lá (caso não esteja), pare e permaneça.

Próxima ação:

9_Programe seu despertador para um intervalo de meia hora.

10_ Utilizando o lápis ou caneta e o caderno que estão com você, escreva, em fluxo contínuo, sem jamais interromper-se, insistindo e persistindo em não pensar em nada além da tarefa (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.**

Continua:

D_ As ações do primeiro dia acabaram. A próxima ação deve ser realizada no mínimo sete dias após o início da 1ª ação.

Próxima ação:

11_ Volte ao terreno baldio.

Observe-o.

O que mudou, desde que você o deixou?

O que permaneceu?

O que?

Próxima ação:

12_ Leia para o terreno baldio, em voz alta, todo o texto escrito por você no dia anterior sobre como pensar o pensamento como uma pedra num terreno baldio o pensaria

Próxima ação:

13_ Arranque de seu caderno as folhas em que está escrito o texto (caso nele ainda estejam). Rasgue-as em pequenos pedaços. Desfaça-se desses pedaços de papel, jogando-os na lata de lixo mais próxima (talvez seja tentador jogá-los em outro lugar).

Próxima ação:

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 e que se mantenha em estado de atenção neste caminho, que você não crie em sua mente um intervalo entre as ações 13 e 15.

15_ Chegando ao local escolhido, pegue o caderno e o lápis ou caneta usados na ação 10. Programe seu despertador para o intervalo de uma hora.

16_ Durante a próxima uma hora, escreva sobre toda a experiência do poograma até aqui. Escreva ininterruptamente, sem oferecer-se tempo para pensar as palavras, sem permitir que o fluxo do texto seja direcionado mais pela sua razão intelectual ou outros componentes subjetivos que pelas suas sensações. Escreva, escreva, escreva, até que o despertador soe.

Próxima ação:

17_ Decida o que quer fazer com o texto recém escrito: guarda-lo - para quaisquer fins - ou destruí-lo.

18_ Tendo decidido o que fazer, faça-o. Do modo que escolheu.

Fim.

Fim.

ANTESSALA DO CAMPO DE EXPERIMENTOS

[três metálogos]

A função-estudante é um papel existencial que exerce muito fascínio sobre mim. Foi querendo ser uma estudante profissional que eu me preparei para ser professora universitária – a partir de uma impressão apenas parcialmente verdadeira sobre a função do docente universitário numa instituição federal de ensino superior hoje, em que muitas das atividades estão ligadas a tarefas de gestão e organização prática. O contato com a arte da performance a partir de 2008 fez-me lançar uma visão renovada sobre a prática de estudar⁴², me estimulando a brincar e jogar com os textos a serem lidos, com os conceitos a serem estudados, 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 absolutas e passei a entender que eles podem ser meio-bons ou meio-maus, ou meio-meia-boca, meio-mais-ou-menos, ou me atraírem muito mas serem repletos de falhas, assim como serem tecnicamente perfeitos e não me atraírem nada. A dessacralização da teoria, unida ao entendimento da arte da performance como uma prática de jogo espalhada pela vida, me possibilitou descobrir uma forma de estudar e criar que se mostrou muito produtiva ao longo do tempo.

Um metálogo, de acordo com Gregory Bateson, é uma conversa 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. De acordo com Pistóia (2009), Bateson redigiu grande parte de sua obra na configuração de metálogos – especialmente aqueles em que ele, pai, conversa com sua filha - buscando que a forma escrita ilustrasse ou

⁴² Também narro como relacionei-me com disciplina e autodidatismo a partir da arte da performance no texto do capítulo *Campo de Experimentos*.

refletisse seu conteúdo. Como prefiro pensar, em sintonia com a filosofia da diferença, que a forma será uma dobra do conteúdo – e vice-versa, em simultâneo – escolherei dizer que os metálogos são formas de práticas de escrita que se assumem de-dobrar e, com isso, são práticas situadas no seu praticar. Por outro lado, endosso a percepção de Pistóia de que, pela via do metálogo, “Bateson não busca consenso ou conscientizar, mas provocar a emergência de múltiplas perspectivas, valorizando o contínuo interrogar-se” (op. cit., 178). O metálogo é, portanto, a proposição de uma obra dialógica que não pretende fechar sentidos ou conduzir à recongnição, mas ampliar a percepção em torno de algum tema, estando-com ele.

Primeiro metálogo: definições de performance a partir de seus agentes e/ou “não poderá ser um falso problema uma vez que ele foi colocado”.

Em minha conta pessoal do facebook postei, em modo público, o seguinte texto:

"Ator-performer"

Amigos, vocês sabem me explicar por que o uso deste termo está em voga? Qual o sentido de optar por ele e não por "ator", ou "performer" (ou outros)?

Muito obrigada. =)

46 pessoas curtiram.

2 compartilharam.

Foram postados 176 comentários:

Professora-artista-cantora: Cada coisa uma coisa. Cada coisa em seu lugar...

Thaise: Sério? Vixe, que complicado! Mas obrigada pela sua opinião!

Professora-artista-cantora: Performer é uma coisa. Ator é outra. E ator-performer, ao meu ver, é ainda outra!

Thaise: =O

Não-sei-quem-é-esse-moço: Qual a necessidade de colocar nas caixinhas?

Thaise: Também me pergunto!!!! Hehehehe. Não, brincadeira: na verdade eu não gosto tanto de pensar termos ou conceitos como caixinhas, porque me parece uma forma um pouco redutora de pensar o pensamento. Sabe, já tem um monte de gente de "direita" propagando o anti-intelectualismo por aí, e eu prefiro tomar cuidado com essas coisas. Mas, como nós sabemos, é isso que elas se tornam. Na sua, na minha, na nossa mente. Cabe à gente fazer das caixinhas, ferramentas, e não deixar nunca que o nome venha antes da coisa. Mas é isso: às vezes o nome surge pra fazer a coisa surgir, e a gente só tem que treinar a nossa mente pra deixar o nome passar (como uma nuvem, hehehehe – citando aqui a tradicional imagem dos instrutores de meditação).

Também-não-sei-quem-é-esse-moço: Na verdade essas nomenclaturas ou conceitos diferentes também colaboram com o reconhecimento das atividades que podem ser específicas.

Thaise: Pois. Mas que reconhecimento, e por quem, e quem o deseja? Todos desejamos ser reconhecidos? Atores-performers que motivaram o surgimento do termo realizavam as suas performances (ou seriam peças-performances?) a fim de obterem reconhecimento? Eles ficariam ou ficaram satisfeitos obtendo reconhecimento pela fundação desse termo?

Também-não-sei-quem-é-esse-moço: Eu busco reconhecimento, sim. Tá doida? Acho muito coisa de hippie anarquista isso de não querer reconhecimento. Se você viveu na Europa sabe que lá tudo é tão profissional e certinho que o artista nunca nem tem essa dúvida de "ain, será que quero entrar pro mercado". Não existe "fora" do mercado na Europa, ainda que seja

um dentro precarizado, mal pago. É isso que a gente tem que querer pra nós na performance, e não menos, sair dessa síndrome de vira-lata, sabe?

Thaise: Entendo... Tô ligada como as coisas rolam na Europa, mais ou menos, na Península Ibérica pelo menos. Mas, sabe, você agora me fez entender um lado positivo de ser brasileira, de poder ter essa perspectiva. Veja: eu *posso* – isto é, eu tenho “condições de possibilidade”, hahahahaha – eu posso pensar um fora do mercado. E se esse fora for mais alinhado com as coisas que como artista eu busco? E se esse fora for melhor – PRA MIM - que o dentro bem ou mal remunerado da Europa? No mais: não chama mulher de “doida” não, irmão, que isso é gaslighting!

Também-não-sei-quem-é-esse-moço: Poxa, foi malzaço aí a minha fala machista... Você tem razão, desculpe. Mais, fora isso: você é uma hippie anarquista! Huhauahuahuauhau. Diz aí: muito fácil falar que não quer reconhecimento quando você é funcionária pública, não? Num quero te ofender, por favor... Só problematizando mesmo, tamo no espaço, sei que vc curte problematizar.

Thaise : Amado, tu não é o primeiro e nem será o último a me chamar de burguesa-anarquista. Respeito seu ponto de vista, sigamos problematizando!

Atriz-performer-muito-amiga: Eu usei esse termo na minha dissertação há uns anos. Naquele momento foi a única maneira que encontrei de dizer que o que eu queria dizer poderia ser para qualquer um, ator ou performer, que aquilo ali poderia se vincular a um processo cênico ou uma ação/performance.

Thaise: Hmm... Entendo.

Performador-amigo-nosso: A pessoa escreve a dissertação lááá atrás e não sabe nem o que tava escrevendo! FAZ A LOKA QUE

ENCHEU A CARA NA NOITE QUE TROCOU TODOS OS "PERFORMER" DO TEXTO POR "ATOR-PERFORMER", HAHHAHAHAHA. Bebeu e jogou lá no "Encontrar" do Word "performer" e deu um "substituir por" "Ato-performer". Tava bêbada!!!! Hahaha, hoje eu tô pegando no seu pé, Atriz-performer-muito-amiga. Tu é uma linda que faz de tudo, faz um pouco de tudo mas faz muito bem sem precisar se autointitular sob qualquer nomenclatura composta afrescalhada. Olha... É sério, essas coisas me afetavam mais em outras épocas, eu ficava putaço, mas hoje eu só considero que tem pouco a ver com tudo o que faço e com a rede de pessoas por onde opero (arte da performance/performance/arte de ação/fuleragem), aliás a arte da performance tem agenda própria e que se distingue das agendas existentes nas demais linguagens, inclusive aquelas situadas nas artes da cena. Nada precisa ser universalizado à fórceps... A caixinha é um direito e ainda existe por também permitir as loucuras idiossincráticas individuais, de modo que vc dá o tamanho do teu desejo pra ela... No meu caso... A caixinha é o mundão, afinal, tem performancerx em toda a parte desse planeta. Enfim... É marromeno assim.

Thaise: Se a tua caixinha é o mundão, então tem teatro dentro dela, parça. Tem tudo, tudo o que aquilo que você chama de arte da performance/performance/arte de ação/fuleragem te pedir pra fazer, ou o que o que te move a fazer o que você chama de arte da performance/performance/arte de ação/fuleragem te mover a fazer. Né não?

Performador-amigo-nosso: Tem teatro, sim. Lá na Praça Roosevelt do mundão. Mas não é lá que eu moro. Bem, a verdade é que não posso falar desse assunto muito bem, posso no máximo palpitar. Não posso falar do teatro (nunca tive uma experiência pãns com teatro para além de espectador). Fato é que só me vejo atravessando a tal da performance, onde me sinto mais à vontade para opinar e seguir.

Thaise: Isso que c falou q o lance não te incomodava mais, hein? Hahaha, imagina se incomodasse!!!

Atriz-performer-muito-amiga: Viu, eu SABIA o que estava fazendo naquele momento. Eu falei ali, ó, foi o jeito que eu achei, naquele momento, de falar dos dois, que o que eu estava falando servia pros dois, para atores e para performers. Não teve problema de bebedeira – aliás, tece, que foi que eu fiquei bebendo demais na performance e o teatro desandou, hahahaha!

Performador-amigo-nosso:

Estudou o teatro pobre do Grotowski, viciou na pobreza e veio pra pobreza-master da performance!!! Tipo downgrade.

Atriz-performer-muito-

amiga: É por aí, hehehehe.

Um-amigo-cineasta: Não entendi. Qual a diferença de “ator-performer” e “ator e performer”?

Um-amigo-cineasta: Ninguém tá nem aí pra minha pergunta, é?

Uma-amiga-bailarina: Eu não tenho a mínima ideia. Acho que ninguém tem.

Atriz-da-minha-cidade-natal: Eu acho que nós também estamos tentando descobrir. No meu ver, soa diferente, sim. Ator-performer = aquele carinha que se joga. Tipo Zé Celso. Em qualquer espaço, qualquer tema, em qualquer tempo. Ator e performer = aquele carinha que tem uma formação “crássica” e se joga de vez em quando, já que tá na moda fazer performance.

Atriz-da-minha-cidade-natal: Mesmo pessoas que não são atores, nem artistas de formação, performam.

Atriz-performer-muito-amiga: Acho mesmo que o termo em si não é um problema, a questão é o contexto, quando e onde ele está sendo usado. Como.

Thaise: É, acho que isso vale meio que pra tudo na vida, amiga. Daí... Vamos tomar como contexto: a universidade brasileira, o recorte do campo das artes da cena. Eu não consigo entender bem a necessidade de se forjar esse conceito. A necessidade política e de mercado eu compreendo – é bastante conveniente já que, como falou a Atriz-da-minha-cidade-natal, “está na moda” fazer performance. Diria ainda: está em alta falar de performance na universidade brasileira porque está se usando falar sobre coisas novas pra surfar na crista da onda do novidadeiro, criação de novidade pra multiplicação de oportunidade\$. Mas, enfim, eu não acho que falar-se (no contexto universitário) muito sobre algo seja ruim, de modo algum, espero que não fique parecendo isso. Voltando à minha questão: se partirmos de um ponto de vista “antropológico”, todo ator é performer, confere? Mas, se olhamos do ponto de vista das linguagens artísticas cada uma em seu quadrado, então tá, teatro é uma coisa, arte da performance é outra. Terceira possibilidade: aceitarmos que as muralhas realmente se desfizeram, e que a arte da performance é ou pode ser também o novo teatro. Daí o termo faz sentido. Só que esse entendimento, embora seja aquele de alguns teóricos pelo mundo, nunca foi o dos brasileiros, que entendem no máximo uma contaminação, uma hibridização (detesto esse termo, híbrido é mula que não reproduz), deslizamentos-sobre – de modo que o teatro continua sendo “o teatro”, de alguma forma ligado ao palco, de alguma forma ligado ao drama – ainda que pela suposta superação, como no caso do chamado “pós-dramático”. Hmm. Tá. Acho que entendi a necessidade, hahahahahaha. Puxa, ainda bem que isso aqui é uma conversa de facebook e não uma aula, senão eu teria que me “desfalar” toda pros estudantes.

Atriz-performer-muito-amiga: Hahahaha, adoooooro. É por isso que eu adoro esse facebook, amiga. Imagina, a gente a milhares de quilômetros de distância. E eu aqui, enfiada nos interiores, com quem eu iria conversar sobre essas coisas? Fora que até em São Paulo, ninguém quer sair pro boteco e conversar coisas cabeçadas, né? (Eu adoraria, você

também, tô ligada). Mas olha, se você tivesse que “se desfalar” pros alunos também não tem problema, né, a gente vai aprendendo junto. Ah, vc sabe disso!

Ator-professor-universitário: Achei legal essa justificativa aí que você achou, Thaise. Mas tem isso de todo ator já ser um performer, seria como que uma redundância...

Thaise: Então Amigo-ator-professor-universitário, fica uma redundância mas não fica. Porque assim: o “performer” em “ator-performer” vem pra MARCAR, ou pra deixar claro, que o ator a que nós estamos nos referindo não é um ator daquilo que umas pessoas curtem chamar de “teatrão”, que é um termo meio preconceituoso pra falar de teatro de texto (“na minha época” se falava “teatrão” pra teatro de texto cheio de clichês, mas hoje tem gente que fala isso até pra qualquer teatro um pouco mais dramático). Ai, me perdi. Péra.

Ator-professor-universitário: “Na minha época”, quaquaquaquaquá, até parece que você é velha! Mas tem razão, essas coisas andam muito rápido e cada vez mais rápido, a gente vai ficando da velha guarda sem perceber! Trinta anos de idade e já somos da velha-guarda, hehehe.

Thaise : Ah, sim, voltando: eu tava falando então que o uso de “performer” no ator-performer é pra destacar a dimensão performer daquele ator em específico do qual se está falando, que ele é ator de um teatro que costumamos entender como “contemporâneo”, que talvez não tenha sido treinado com tanta ênfase para criar personagens ou para interpretar. EMBORA isso não seja tão novo quanto o teatro dito performativo.

Atriz-performer-muito-amiga:
Então... Então quer dizer que tava tudo no Grotowski esse tempo

todo, né? Ou não o tempo todo, porque o texto dele sobre o performer é dos anos 80 já, hehe.

Artista-da-performance-e-curador-amigo: Por isso eu gosto do termo "artista da performance". Não é nem um, nem outro. Com certeza não é ator. Não faz "performing arts".

Artista-do-corpo-amiga: Uso muito "artista do corpo". Pra dizer que sou dançante.

Thaise: Uai, mas ator também é artista do corpo, né?

Artista-do-corpo-amiga: Isso depende de como você vê o teatro.

Dramaturgo-que-faz-performances: Olha, eu sou daqueles que prefere as distinções mais claras e consolidadas, sabem? Ator faz teatro, performer faz performances. O primeiro lida com o drama, com a personagem, com ficções. O segundo lida com a realidade, com a ação. O primeiro representa, o segundo realiza ações reais. O primeiro está com a ação sob controle, ensaiou, sabe o que está fazendo, não se arrisca. O segundo está sob alto risco, todo o tempo.

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: Agora fiquei em dúvida sobre qual é o primeiro e qual é o segundo. Alou, amigo, quem disse que ator não se arrisca???? Gente, vocês tão meio ultrapassados.

Dramaturgo-que-faz-performances: Hahahaha, mas os riscos não se comparam...

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: então, acho que vou fazer um textão, porque agora a coisa relou no meu calo. Poxa, é muito chato ouvir vocês, performers, o tempo todo falando como se teatro fosse uma coisa velha, congelada,

imóvel, caquética, empoeirada, fixa, dura. Gente, essa coisa de representação e realidade, nossa senhora, que coisa mais velha.

Dramaturgo-que-faz-performances: eu nem sou performer, viu. Eu sou dramaturgo, trabalho no "gabinete", eu lá, sozinho. Sou bem conservador na questão do texto. Só faço umas performances de vez em quando. Eu gosto.

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: Eu sei, conheço seu trabalho! Eu estava generalizando. Mas, como eu dou aula pra juventude e os jovens hoje são todos muito performáticos, ouço isso o tempo todo. Às vezes a pessoa não se abre, não tem nem maturidade pra entender a delicadeza do risco do fazer teatral, sabe? Não sei se são jovens demais ou se é alguma coisa dos tempos. Às vezes penso que funciona como as drogas, a pessoa não consegue por algum motivo ver as coisas bonitas da vida e precisa de emoções, de amplificar as coisas. Não vê as emoções de ser ator, não consegue encontrar onde está o micro-lugar que é o da criação do ator, e então precisa que precisa fazer e acontecer com uma performance bem louca.

Dramaturgo-que-faz-performances:

Sim, eu sei o que você tá falando.

Performador-amigo-nosso: Sobre aquela coisa que conversamos em cima um prato de massa italiana na noite do festival: isso não passa de toda aquela confusão entre coisas distintas: *Performing arts* e *Performance Art*.

Thaise: Mas você sabe que em Portugal eles até chamam teatro, dança e adjacências de Artes Performativas mas não fazem essa confusão? Artes Performativas são uma coisa, e Performance, outra. *No drama* (dã);

Performador-amigo-nosso: Que doideira! E depois nós que somos paga-pau de americano.

Thaise: Eu acho que no caso do uso a que eu estou me referindo não é esse rolo aí, não. É que esses caras estão tentando falar

de um entre-lugar, e tentando aproximar e distanciar os dois termos ao mesmo tempo, mas às vezes (a depender do autor) com muitos implícitos. Veja lá, um desses autores foi meu professor em determinada ocasião. Um belo dia, numa aula, ele estava falando sobre uma performance realizada por um artista visual. E ele disse que o sujeito não tinha corpo – esse foi o termo – “ele não tinha corpo” – pra fazer o que se propôs a fazer. Mas, cara! Ele estava olhando para a performance por uma lógica de ator, de ator que treina, que faz treinamento, isso é o padrão de “ter corpo” pra ele. Ou seja: quando ele escreve sobre ator-performer, ele tá falando, como eu falei ali em cima acho, desse ator mais contemporâneo – que se joga, mas que é treinado. E também tem um outro implícito aí: performance feita por artista visual não é “boa”. Mas e aí? O cara não se liga da leitura contrária? Gente, se estamos num campo de cruzamento a gente tem que sempre trazer o oposto no bolso, né? Daí você afirma algo e já pensa com você mesmo: ah, mas o que que o performer que veio de uma formação em música pode pensar disso? Sei lá.

Artista-da-performance-e-curador: Vixe! Que bagunça. Olha, acho que a gente tem que se encontrar pessoalmente pra falar dessas coisas, viu. Mas, como o Performador-amigo-nosso pontuou, para mim o termo "performer" está diretamente ligado ao termo "performing arts" e nesse sentido ator e performer seriam redundantes. E por isso que muitos artistas oriundos das artes visuais acabaram por adotar o termo "performance artist" exatamente para indicar que trabalha com performance art e não performing arts. Mas acredito que no teatro esse parangolé de ator-performer tenha outra conotação mesmo

Thaise: Mas eu não queeeeeeeero mais que exista essa separação teatro/artes visuais e o escambau. PAAAAARAAAA, que até na Grécia o povo era transdisciplinar, amigas.

Performador-amigo-nosso: Platão não curtiu seu comentário.

Artista-da-performance-e-
curador: Platão, hahahaha, coitado, esse ia estar bem louco agora. Se o ator não podia entrar no mundinho perfeito dele por ser mais de uma coisa e dar nó nos papéis sociais, IMAGINA O ATOR-PERFORMER, hahahaha.

Dramaturgo-professor-gestor: Estou acompanhando o post, apesar de não ter lido essa forma ainda. Me diz esses livros quais são no inbox!!!

Atriz-performer-muito-amiga: Sabe, pensando bem eu também não tenho conseguido me autodenominar "performer" ou "atriz-performer" nos últimos tempos. Tenho usado "artista da performance".

Thaise: Tão português brasileiro, que bonito ♥

VJ-que-faz-vídeos-pra-teatro: Imagino que digam isso pra dizer do ator que faz mais coisa além de cena com texto.

Thaise: Valeu, man.

Ator-professor-militante-de-esquerda: gostaria de discutir o assunto! tenho uma visão diferente das pessoas que se colocaram aqui, porém, é muita coisa pra um post. teria q ser um debate mesmo....

Atriz-performer-muito-amiga: Quer mais debate que isso aqui? Tá muito lindo!

Thaise: Eu também tenho, querido. Mas queria ouvir as opiniões gerais. Não tenho muita oportunidade de conversar ao vivo com pessoas sobre isso. Aliás: você e eu estamos beeeeem longe agora, fisicamente falando. =)

Ator-professor-militante-de-esquerda: pra resumir penso que essas diferenciações de ator e performer como coisas tão diferentes é bem problemática.

Thaise: Eu acho que suponho em que você está fundamentando sua opinião. A princípio, eu vinha achando que a distinção

pode ser ou pode não ser problemática. Se você está olhando de uma perspectiva da antropologia da performance, então, bem, todo ator é performer. E todo dançarino é performer. E todo jogador de basquete é performer. E todo professor é performer. E toda dona de casa pode ser. E mesmo objetos.

Ator-professor-militante-de-esquerda: Sim, entendo essa tradição teórica a que você fez referência. É que acho que a performance, seja como linguagem, campo ou num sentido antropológico, deveria ter justamente esse papel de borrar as fronteiras. De não estar enquadrada, restrita, afixada, mas de poder ter liberdade, escorregar, ser o que quiser – e não ser teatro-performance. Poxa, se alguém fundou essa ideia – de performance – para falar de um jeito de operar que não cabia embaixo da cabaninha de outros termos, então tá bom, já não foi o suficiente? É meio isso.

Thaise: Legal!

Ator-professor-militante-de-esquerda: Enfim, o que acho é que uma nomenclatura como ator-performer não tem que se referir a uma nova categoria, uma categoria diferente de ator e de performer, mas ela pode ser legal justamente porque provoca uma dúvida sobre o entrelugar do profissional que assim se declara.

Thaise: Sendo assim, só posso concordar com você, querido. Estamos no mesmo time – ou, ao menos, estamos jogando o mesmo jogo.

Ator-professor-militante-de-esquerda: Eu já sabia! Mas olha, falta conversar sobre essas questões, sim? Pessoalmente, inclusive. Obrigada por nos fazer sempre dialogar. Seu facebook é ponto de parada obrigatória pra mim!

Estudante-de-teatro: Um ator pode performar e o performer pode atuar... Acho que é por aí.

Artista-do-corpo-amiga: Acho engraçado porque são termos contraditórios, digamos, em termos de experiência – atuação e blablabla – ou seja, rende mesmo artigo pra revista. Direto do facebook pro seu Lattes. Rola, hein?

Professor-universitário-de-renome-que-não-conheço-pessoalmente:

“Ator-performer” não está diretamente relacionado aos limites das linguagens, mas sim à atuação e à relação entre as artes cênicas e o Real. Ou seja, não é algo que se resume a teatro = ator ou performance = performer ou artista da performance. Ou seja, não é algo que se resume a teatro = ator ou performance = performer ou artista da performance. Chamar de "ator-performer" remete a questões da mímese, que perpassa o teatro performativo e a performance, mas não só. Se você tiver interesse em aprofundar esse debate, é legal dar uma olhada nos trabalhos da Josette Féral (indico o último livro dela, Teatro y Violencia). Também é legal ver o livros do Cassiano Sydow Quilici, "O ator-performer e as poéticas da transformação de si"; do Luiz Fernando Ramos, "Mimesis performativa, a margem de invenção possível"; e do Matteo Bonfitto, "Entre o ator e o performer". O Richard Schechner vai em outra direção, pensando, a partir de um referencial antropológico, no qual a entrada na cultura ocorre pela performance (entendida como comportamento restaurado), pensar qual é a especificidade dessa performance que chamamos de teatro. Note que o conceito de performance, no Schechner, é muita mais amplo. Bom, não dá para aprofundar muito em um post no Facebook, mas, se der, dá uma olhada nessas referências que poderão ser úteis.

Homem-que-não-lembro-onde-conheci-(faz teatro): Ótimas referências! Adorei conhecer essa conversa toda, não fazia a menor ideia de nada disso.

Não sei se vai mudar alguma coisa na minha prática, mas é bom pra exercitar o pensamento.

Bailarina-minha-professora-de-yoga: Tenho me descrito como bailarina-performer e a ideia vem de honrar meu lugar eterno de bailarina, de vir da escola de dança e de estar além dela, para além dela, no meu trabalho onde canto, danço, atuo, etc etc

Thaise: Honrar a trajetória me parece uma ótima motivação, querida! Além do mais, tem isso: como não temos “escolas de performers” (ainda – ai meu deus) – aliás, tem a PUC de São Paulo, mas enfim, é uma exceção – então os performers em geral, ou ao menos os que estão atuando até hoje, se formaram em “outras” linguagens, né?

Performer-jovem-engajado: Acho que deve ser por causa dos trampos dessa vida... De como as coisas aparecem no seu currículo... De como você precisa se manter abertas as possibilidades, não se fechar. Acho que tem a ver com porque as pessoas batem o olho no seu currículo e procuram saber o que você é e o que você não é, e se veem uma coisa ou outra faz diferença, porque de repente nem vão querer ver seu portfolio se você é um “performer”, saca? Como mudar essa cultura? Quero dizer, onde começa: desacostumar os olhos de ler currículos ou parar de nomenclaturar?

Ator-jovem-pesquisador: Boa colocação! Ao mesmo tempo, tenho a impressão de que são vícios da teoria... De ter sempre que criar uma nova expressão para aproximar tudo do contemporâneo.

Estudante-de-cênicas-na-UNICAMP: O professor Matteo Bonfitto, no “Entre o ator e o performer” fala lá o que a gente na prática já sabe, que existe um grande espectro de coisas entre os dois termos, né. Portanto alguma área de intersecção tem aí. Mas eu nunca o vi usando o termo junto assim. Acho que o professor Cassiano Quilici usa mais – e eu senti muito no

sentido de “pessoa que faz teatro e performance e qualquer coisa que tangencie isso”. Mas acho que é que nem você falou, depende mesmo do contexto.

Thaise: Pois é. É que no caso do Cassiano tem uma relação com Grotowski também, com esse ator além-teatro. Mas tinha me esquecido dessa explicação do Matteo para o “entre o ator e o performer”, obrigada por trazê-la.

Colega-de-programa-de-pós-performer: ALERTA DE TEXTÃO. Acho que gostaria de colocar um “pouco” do meu olhar sobre esta questão e não vou conseguir falar resumido, rs, sou prolixo mesmo. Concordo com muitos que apontam que entre o ator e o performer, o termo que mais dá conta da transitividade da performance é o performer. Entendo que muitos que se intitulam ator-performer, dançarino-performer, músico-performer e afirmam-se como performer trazendo outra linguagem colada no termo para revelar de onde partiram para chegar a este termo, ou seja, um ator-performer é um performer que teve o teatro como entrada ou saída para a performance, o teatro significa o lugar de fala deste performer (ou um deles). Como a colega colocou no comentário acima, é uma forma de não esquecer as raízes e de honrá-las. Acho interessante o Professor Cassiano fazer uso de ator/performer e não ator-performer como você colocou, nesse sentido ele fala de um campo de experiências artísticas que podem ser refletidas/experenciadas tanto para um (ator) quanto para o outro (performer), ISSO FAZ TODA A DIFERENÇA, como transformação de um modo de existência, mas de alguma forma ele os diferencia. Na minha pesquisa cheguei nessa questão e ainda tenho também diversas dúvidas, mas acredito/optei pelo termo performer em detrimento de ator (mesmo um ator contemporâneo) por compreender que o termo performer é mais poroso (outra palavrinha gasta do contemporâneo), algo transitivo. Como se o campo do ator estivesse dentro do campo do performer, mas não o contrário, a priori. Acho que até um tempo atrás o termo performer SE

dimensionava como um modo de atuação EM VIDA, um conceito nômade, nada estanque. Mas, de uns tempos para cá a palavra foi naturalizada, e novos termos surgiram para dar conta deste artista... Artista da performance, artista da ação, ator performativo, artista presencial, atuador... Já ouvi até acionador, enfim. O termo ator-performer gera muitas questões ainda... Acho que daria sim um bom artigo, que adoraria, feito por diversas mãos... Nesse sentido eu concordo contigo Thaise, na sua conversa com a Atriz-performer-muito-amiga... Acho que de todos, o termo performer abarca mais, porém parece bem gasto...

Thaise: Nossa, que mancada eu não ter reparado no uso da barra ao invés do uso do hífen. Pior que alguém já tinha me falado sobre isso, que no livro do Cassiano às vezes aparece com hífen e às vezes com barra, mas que nas aulas ele vinha usando a barra. Sabe, Colega-de-programa-de-pós-performer, na arte-educação também tem uma história parecida. A Ana Mae Barbosa a certa altura propôs que se passasse a utilizar arte/educação pensando que, em referência às linguagens de programação, o que vem depois da barra está inserido no que está antes da barra (veja-se o endereço de *websites*, por exemplo). O que vem depois da barra é mais específico, é uma página em particular dentro do site, maior. MAS... Eu acho que nem a própria Ana Mae se deu conta da amplitude dessa proposição, porque, a rigor, se fosse assim falar de arte/educação seria falar de uma educação que está dentro da arte, que está inserida na arte, que é uma coisa mais ampla, isso seria algo muito específico. E, aqui pra nossa questão, se fôssemos levar essa linguagem a sério, então falaríamos de um performer/ator, ou um performer/ator-performer, huauahuahua, nãããããã, isso não tem limites!

Artista-visual-e-produtora-cultural: Gente, isso aqui tá demais. Pelo amor de deus! Tá melhor do que qualquer simpósio presencial em que eu já fui! Continuem, por favor. #melhorpost

Amigo-músico-que-mora-em-Portugal: Você já leu isso? vc leu isso? <http://mediation.centrepompidou.fr/.../ENS-Performance/Qu'est-ce que la performance?> É do centro de mediação do museu Pompidou de Paris. Fala sobre diferença entre arte da performance e as artes performativas, e essa confusão. Parece que em francês também fica meio mal-explicado, como em português (no português do Brasil, como você bem apontou – aqui em Portugal é mesmo bem tranquilo, como você falou. Mas tem que ver que aqui tem muita gente que estudou com o Schechner, nos *Performance Studies*, então isso deve ter a ver com esa facilidade de distinguir.

Thaise: a primeira vez que eu me senti contemplada ouvindo alguém falar sobre essa “confusão” entre os termos performance, arte da performance, artes performativas, foi justamente em Portugal, mas foi uma leitura num curso de *Performance Studies*. Uma autora⁴³ que fala assim: olha, tem gente que quer dizer que tá tudo bem com essa história, mas pra mim isso não passa de desonestidade intelectual. Hahahahaha. Não, na verdade o que ela diz é que ao mesmo tempo uma coisa é uma coisa e outra coisa é outra coisa, mas isso não são dicotomias, mas sim complexidades. Que às vezes a gente se apega numa palavra-chave e a reforça e acaba por reforçar sua oposição a outra, e isso só planifica os conhecimentos. Por isso eu me pergunto se recorrermos a um termo como ator-performer não seria mais um reforço da dicotomia. Mas, certamente, ele é uma tomada de posição, o que tem mérito.

Amigo-músico-que-mora-em-Portugal: bem, pra mim, que não sou nada da área ,vejo a performance ligada a um movimento que vem mais das artes plásticas que do teatro, e quando vejo o termo performer me tira bastante do ambiente “ator de teatro”.

⁴³ “Histórias intelectuais híbridas são omitidas por dicotomias-marreta e falsos consensos que circulam em torno de certas palavras chave” (JACKSON, 2004, 3).

Bailarina-contemporânea-estuda-na-Índia: Aqui na Índia a minha professora chama de performer “aquele que está presente na forma”. Isso significa que a ator/dançarino ela atribui valor meramente técnico à performance - não a linguagem, mas a ação. Isso significa tornar consciente que o artista é um veículo de manifestação da arte e não o contrário. Quando ocorre o contrário, ou seja, quando a arte se torna um veículo de *self-expression* do artista, este é somente um ator ou dançarino, mas não um performer. Mas isso é só uma curiosidade daqui que não se aplica no caso daí. Até porque na dança há os que ainda (e sinceramente não sei porque) discutem bailarino versus dançarino. Que bobagem.

Colega-de-programa-de-pós-performer: Essa perspectiva é interessantíssima.

Bailarina-contemporânea-estuda-na-Índia: Sim. Mas não se aplica no caso da arte contemporânea, uma vez que ela geralmente é puro *self-expression* (to usando o termo no “inglês” para não traduzir equivocadamente e manter o o mais fiel possível o que estou dizendo da fonte de onde eu ouvi). Mas como não entendo de arte contemporânea vou fazer a Glória Pires: não tenho como opinar. (Foi gloria pires mesmo que disse isso, naquela apresentação do Oscar na Globo?

Thaise: Amiga, mas você vem no meu perfil falar que arte contemporânea é só *self-expression*? Sua sem vergonha! Hahaha, mas eu vou deixar o tema da autoria e autobiografia pra outra hora, porque senão isso aqui vira outra coisa, mais que um seminário, vira uma tese de doutorado.

Ator-professor-militante-de-esquerda: É. Essa perspectiva se aproxima mais da do Schechner, de performance como evento cultural.

Artista-visual-e-produtora: Gostei disso! Me sinto contemplada!

Encenador-performático-teatral: Eu estou chamando meus espetáculos de performances teatrais. Acho que resolve bem, pro meu caso.

Thaise: Ah, muito bom! Ainda não pude ver suas peças, mas pelos trechos de vídeo que já vi me parece muito apropriado. É um termo muito próximo de "teatro performativo", mas foge do perigo de usar o termo "performatividade" e toda a coisa filosófica que ele implica.

Professora-universitária-artista-visual-performer: Concordo com o Ator-professor-militante-de-esquerda, pois, gostaria de discutir o assunto pessoalmente. Há muitas controvérsias e muitas similaridades. Sabemos que não existe apenas performance no teatro e/ou nas artes cênicas. Existem performances em várias linguagens, assim como existem performances no social, na cultura, pois, o significado de performance no dicionário da língua portuguesa É DESEMPENHO, não podemos esquecer. Conceituamos *performance art* a partir E NO processo histórico. E como já foi dito, é muita coisa pra um post. Teria q ser um debate, um seminário ou um colóquio ou outro formato, para discutir de fato.

Thaise: Mas Professora-universitária-artista-visual-performer! Eu não POSSO esperar até organizarmos esse evento. Minha ansiedade teorcartística é MUITA. PRECISO SABER AGORA o que você pensa. =P

Jovem-performador: Vou escrever aqui pra seguir os comentários e ler mais tarde.

Thaise: Lindesura, tu podes ler, mas se também escrever algo a partir da sua experiência, fará uma Thaise Thaise muito feliz!

Thaise: será que o Jovem-acionador-professor-de-artes-visuais não quer brincar conosco? Ou o Performer-pra-quem-dei-aulas?

Jovem-performador: Tem também o Diretor-performer, o que será que ele tem pra nos dizer?

Performer-pra-quem-dei-aulas: Oi.

Jovem-acionador-professor-de-artes-visuais: Oi oi. Então... Não tenho nada a dizer sobre, pois não lido com esse termo nem com ideias conceituadas em torno dele. Entretanto, mês passado disseram que eu tenho a "voz ampliada de ator" quando alguém me viu usando meu microfone estragado. O que quer que isso signifique, eu só acredito em Hélio Oiticica dizendo que abandonar o trabalho obsoleto do especialista para assumir a função totalizante do experimentador seria *um* alvo da pessoa na sua produção.

Performer-para-quem-dei-aulas: É muita erudição num performer só.

Diretor-performer: Oi. Bem, eu trabalho com teatro e com "performance" (entre aspas) e sempre me vejo em conflito com qualquer tipo de nomenclatura quando me deparo com necessidades curriculares, pois detesto a palavra ATOR e detesto a palavra PERFORMER mas já usei os dois kkkkkkkkkk.

Jovem-acionador-professor-de-artes-visuais: gosto da palavra Bayfarsx, KKKKKK.

Ator-professor-universitário-estudos-da-performance: Gostaria de ouvir a resposta da Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho, então só vou marca-la aqui.

Thaise: pois é. Faltou a Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho.

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: Eu costumo ficar satisfeita com a explicação do Grotowski em que o performer se diferencia do ator por experimentar mais autonomia no texto das ações físicas em relação ao texto escrito que o ator *strictu sensu*, mas ambos ainda operando no espectro da produção teatral. Geralmente, quando eu leio em algum artigo "ator-performer" é quando o autor busca explicar algum procedimento que serve tanto ao ator quanto ao performer teatral. O artista da performance não-teatral eu chamo de

performador. Mas, evidentemente, também é referido em vasta bibliografia como performer.

Thaise: Gente, vocês têm alguma referência do uso de “performador”? Além da Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho, claro, que É uma referência, rs.

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: Não tenho, querida. Vou dar uma pesquisada.

Thaise: Só curiosidade.

Ator-professor-universitário-estudos-da-performance: Apesar de não usar, eu gosto de performeiro. Ou fuleiro, de fuleiragem.

Thaise: Performeiro soa menos elite/aura, né?

Ator-professor-universitário-estudos-da-performance: Em espanhol sei que usam. Ou “performancero”.

Thaise: se a gente inventar de falar dos outros idiomas a gente não sai mais desse facebook, ahahaha. Ainda mais do Espanhol, que só dentro da América Latina fala de performance de uns 2384934 jeitos diferentes. Mas, também tenho outra questão: se for pra falar em espanhol e ficar latinizando ou invencionando termo, vamos invencionar em brasileiro mesmo, né? Daí performador cabe.

Thaise: Tava aqui pensando... Será que **performante** não seria um bom nome por trazer a lembrança do gerúndio?

Atriz-performer-muito-amiga: Que bom ler o que a Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho escreveu! Pois foi no sentido que ela disse que eu usei o termo na minha dissertação (não estava

bêbada, viu Performer-amigo-nosso!). Não tenho referências do uso de “performador”, mas gostaria de acompanhar isso aí.

Thaise: Tô impressionada que o Performer-amigo-nosso não disse mais nada sobre essa questão.

Performer-amigo-nosso: olha, eu já escutei performer@, performeir@, fulêr@ e fuleir@, e por aí vai. Já nem penso mais se a expressão está em português ou em espanhol, ou portunhol, até porque reconheço que precisamos nos ligar a quem faz performance acontecer na vizinhança, aliás, isso tem ocorrido pelas mãos de quem estuda gênero, por exemplo. Sei lá, cabe a nosotr@s, em nosso portunho, furado, restaurar essa relação. Também deixei de usar a palavra “performer” (performing arts... como já disseram). Costumo dizer “acionar”, como tantas outras pessoas o fazem, inclusive em aproximação ao termo “arte da ação”, herança d@s herman@s. Fico com a frase d@ performancer@ chilen@ G Solar: “o artista latino americano de performance deve saber português e espanhol e línguas mortas que poderiam estar vivas”. Leiam o manifesto que ele escreveu, eu documentei nesse vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=OFDyTq_glrM

Thaise: Então, mas vc tá ligado que essa coisa da arroba e do “x” pra neutralizar o gênero da linguagem não são muito recomendadas por quem estuda linguística nessa perspectiva? Eu li uns lances sobre isso. Parece que a opção mais justa para a neutralidade de gênero no português brasileiro hoje seria falar algo como “a pessoa que performa”. Tipo, retirar a determinação do gênero, buscar deixar de ter a necessidade de usar tanto “x”, quanto “@”... Entre outros motivos para não dificultar o acesso de pessoas com deficiências visuais, por exemplo. Tem também autoras que optam por escrever tudo no feminino, mas aí é um outro feminismo, e não esse não-binário, uma defesa mais enfática da

mulher e do feminino – e essa linguagem não é neutra, óbvio⁴⁴. Mas vou parar por aqui porque não entendo dessas coisas, infelizmente.

Professor-performador-experiente: Acho que o termo vem do fato de tal pessoa ser um ator e ao mesmo tempo performer (prefiro performador). Renato Cohen: ator, o que conduz o texto; Performer: o que conduz o ritual. Ator/performador...

Thaise: Valeu, Professor-performador-experiente! Uma perguntinha: você conhece outros pensadores que usam o termo “performador”?

Professor-performador-experiente: Não, não conheço. Mas vi na tradução do livro de Josette Féral, que em alguns textos (traduções feitas por diferentes autores), que aparece a tradução performador. Quem me deu esse toque foi o Amigo-professor-da-minha-cidade – que me contou que o Poeta-performador teria lembrado do termo a partir do uso afro-brasileiro: o verbo “fazedô”, benzedô”... Daí “performado”. Uma vez vi Gilberto Gil responder assim a um interlocutor num auditório: - O nosso perguntador... Então - performer é um termo estadunidense... Os franceses não utilizam e nem sabem o que é... Acho que podemos traduzir. Está cansando essa coisa de tudo que é vanguarda ou o que for ser em inglês (antes, nas belas artes e cultas era francês), que aliás já é uso do mercado. Agora, não tem mais cineasta, mas filmmaker. Não tem

⁴⁴ Embora os estudos acadêmicos sobre a linguagem neutra no que diz respeito ao gênero sejam ainda muito recentes e em desenvolvimento, estão disponíveis *online* uma série de textos em blogs e outras plataformas dinâmicas, que são as fontes de informação sobre o tema a que recorri em meu comentário. O Plano de Atividades – Gênero da Revista Pré-Univesp, uma publicação eletrônica de divulgação científica da Universidade Virtual do Estado de São Paulo que tem como público-alvo o estudante pré-universitário, (Julho de 2016) refere à seguinte fonte: <http://www.controversia.com.br/blog/2016/07/12/todxs-contra-x-lingua-os-problemas-e-as-solucoes-do-uso-dx-linguagem-neutrx/> \\ http://pre.univesp.br/sites/530bb90f9caf4daaa9000029/assets/580f48039caf4d54f6000e49/PU59plano_de_a_ula_G_nero.pdf Em https://www.civilica.com/EnPaper-JR_IJIE-TELT01_269.html está disponível um interessante estudo sobre o sexismo na comparação entre os idiomas inglês e persa (em inglês). A entrada “linguagem não-binária ou neutra” da Wiki Identidades oferece uma série de propostas possíveis ao português brasileiro – algumas com autoria identificada, outras não. http://pt-br.identidades.wikia.com/wiki/Linguagem_n%C3%A3o-bin%C3%A1ria_ou_neutra O escritor Alex Castro, que escreve prioritariamente para a internet, a partir de onde lançou-se como escritor em mídias diversas, vem escrevendo com o uso do feminino como gênero neutro, além de ter opção que ele explica em <http://alexcastro.com.br/sexismo/>

sonoplasta, mas designer de som e aí vai... Basta andar pelas ruas e ver que o português está desaparecendo.

Professor-performador-experiente: Ah, lembrando que os estadunidenses se referem a performance como tudo o que é cênico. E performer, para eles, é bailarino, ator, cantor... O que difere da arte da performance, ou *performance art*, que é outra coisa. No uso corriqueiro deles, artor e performer são a mesma coisa.

Poeta-performador: Professor-performador-experiente, grato pela referência ao meu trabalho. Sem qualquer pretensão de reivindicar a criação do termo "performador", preciso deixar claro que o uso, em lugar de "performer", desde os primeiros anos da década passada. Não se trata, para mim, de mera "lembrança" do vocabulário afro-brasileiro, e sim da definição de um lugar conceitualmente marcado pela utilização, em perspectiva experimental, dos jeitos de corpo (e de voz) legados pelas culturas africanas e afro-diaspóricas. O conceito de performador, que ocupa cada vez maior espaço nas minhas especulações a respeito das artes da cena, é um dos tópicos abordados no livro sobre performance em que venho trabalhando há cerca de 12 anos.

Thaise: Que rede maravilhosa essa aqui. Prazer, Poeta-performador! Sou muito grata por você vir conversar aqui com a gente.

Poeta-performador: De nada!

Thaise: Gente, eu falei ali em cima da gente usar o termo performante, porque ele traz uma lembrança de gerúndio. Agora me ocorre que ele também tem perfume de amante – gosto disso. O que vocês acham?

Colega-de-programa-de-pós-performer: Menina, isso aqui tá fikano goxxxxtosooooo. Você tá criando um Simpósio Online sobre o ator-performer, que demais! ♥

Thaise: E sem gastar rios de dinheiro público (ou privado, já que muitas vezes os pesquisadores pagam para participar desses eventos com seus próprios salários, mesmo).

Thaise: BRINCADEIRA, SIMPÓSIOS COM PRESENÇA FÍSICA-IMEDIATA SÃO IMPORTANTE, VIVA OS SIMPÓSIOS, VIVA A PERFORMANCE FÍSICO-PRESENCIAL, HAHHAHAHA.

Colega-de-programa-de-pós-performer: São importantíssimos, sem dúvida, mas essa brincadeira simposista nos dá uma coisa preciosa: tempo. Tempo de todos "falarem" e tempo para ler tudo, formular algumas opiniões, rever e rever de novo. Da hora! Além do que é totalmente horizontal, sem hierarquias, não tem alguém no palco com microfone e outros sentados à frente, tá todo mundo falando e se lendo. Demais.

Thaise: Será que o Perfomador-pesquisador-professor-experiente não teria algo a dizer aqui pra gente?

Perfomador-pesquisador-professor-experiente: na minha opinião, independentemente do que o Cohen tenha escrito ou não, a ideia de ator-performer, na acepção BRASILEIRA, bem entendido, é invenção da fatia do teatro que deseja uma ponte com a performance. Pessoalmente acho que essa ponte, via de regra, não consegue vislumbrar a possibilidade da performance como algo que NÃO pertence ao teatro. Muitas vezes tenho a sensação de que essa formulação procura um novo modo de situar um teatro que, por ter sido demasiadamente contaminado pela performance mas que insistentemente não quer desistir de permanecer "sendo" teatro, faz dessa nova linguagem uma espécie de "dobra" do que já existia. Nesse sentido eu acho que há um problema grave nisso: a categoria "ator" - aquele que realiza a ação - está irremediavelmente e umbilicalmente presa à própria categoria aristotélica da "ação" que, como se sabe é a central na sua doutrina de categorias na Poética. A ação, como formulada por Aristóteles, tornou-se base do pensamento dramático ocidental,

especialmente pela retomada dela que fizeram os classicistas neoclassicistas. Tanto assim que qualquer curso básico de teorias do teatro tem em sua bibliografia a Poética e as unidades de ação, espaço e tempo. De modo geral, a tradição teatral europeia foi e voltou em torno dessa categoria, com tendência sempre a lê-la com base na sequência de início-meio-fim e na regra das unidades. A partir dos anos 60, o aparecimento dos Happenings começou a deixar evidentes outros usos da ideia de ação que não se dobram à formulação aristotélica: ações sem conclusão, sem sequência, sem propósito, ações caóticas e, aparentemente, desencontradas. Com a pesquisa do corpo que a dança passou a fazer, desconstruindo a própria noção de coreografia, foi aparecendo, no contexto que Dick Higgins chamou de interartes, um híbrido que bebia coisas de proveniência teatral, da dança e das artes visuais. Essa nova forma, como várias outras surgidas a partir daí, toma, aos trancos e barrancos o nome que, em inglês, sempre servira ao teatro, às artes cênicas e a qualquer coisa que se apresentasse, após ensaios, em um palco. A palavra era "performance" e o simples fato de designar algo que era o oposto do que se entendia até então como "to perform" já demonstrava o que vinha por aí. O que quer que fosse, porém, não tinha nada a ver mais com o tradicional trabalho do ator que recebera, na forja das artes do século XX, um sentido específico de ofício empenhado e de trabalho profundo de autoconhecimento. Não à toa para alguns o termo já não funcionava. No laboratório de Grotowski a preferência recaía pelo novo termo (performer) pois não se tratava mais sequer de algo para ser "apresentado", mas sim para ser compartilhado ou mesmo vivido. Recusava-se, desse modo, o que o teatro burguês consolidara como ofício comercial desde o início da Revolução Industrial. E se tentava, por outro lado, buscar o mesmo que a dança contemporânea de Cunningham e da Judson tentavam: entender o corpo humano e sua especificidade, um corpo que se move no espaço-tempo. Agora, mais recentemente, com a crise declarada do drama, a partir de Lehmann, de Cohen, respondida por

Pavis (encenação) Sarazac (ator-rapsodo) e outros, chegando ao que eu chamaria de "vinho reconstituente do teatro" que é a ideia de um Teatro Performativo ou Performático, parece haver um esforço de incorporar aquilo que nasceu como linha de fuga (do teatro, da dança e das próprias artes visuais). Pessoalmente acho que falar de performance, no teatro, é bem aquilo que Deleuze chamava de reconhecimento. É fraco. A performance, enquanto linguagem nascida à beira do pós-teatro (aqui estou sendo impertinente mesmo) de nada adianta uma ideia como a de um ator-performer. Mas ao teatro contemporâneo, assolado pelo tremer de suas próprias bases, consolidadas que foram, como disse, no início da era industrial, tem parecido ser uma saída e tanto.

Thaise: Obrigada, Performador-pesquisador-professor-experiente. Eu encontro algumas questões na forma como você lê a história do teatro, mas não tenho tempo para comenta-las agora. O que acho mais importante é que você me esclareceu algo que eu estava tentando entender, mas não vinha conseguindo elaborar: o termo ator-performer interessa politicamente ao teatro, mas não interessa - ou chega mesmo a ser inconveniente - à arte da performance - pensada como linguagem linha-de-fuga (se é que pode existir uma *linguagem* linha-de-fuga).

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: Thaise, você joga a bomba e sai correndo? Kkkkkkk. Olha só, acho que tem uns problemas, com todo respeito, na forma como o Performador-pesquisador-professor-experiente apresenta a história do teatro. Vou falar delas bem rápido, pra tentar re-direcionar a questão ao ponto original, que uma ideia equivocada do trabalho do ator só faz desviar. Primeiro, falando de modo grosseiro, a ação do Aristóteles não é a ação física do ator, mas é a ação da dramaturgia. Diz respeito ao que acontece na peça, entendida como composição de elementos num tempo que decorre frente à uma plateia. E, no teatro conforme se consolida ao longo da história moderna e contemporânea (principalmente

contemporânea), nós pensamos também a ação física, que é a ação realizada pelo ator – que não é movimento, não é gesto, não é qualquer coisa que o ator faça, mas um engajamento específico. A partir disso, vejamos, há coisas confusas aqui. Coisa um: o pessoal da performance não costuma dizer que performance é uma arte de ação? “Performance é a arte da ação”, não é isso que dizem? Então, daí eu já fico confusa com a fala do amigo aí em cima, porque ele pretende diferenciar a performance (a arte da performance) do teatro justamente pela ideia de ação – que seria própria do teatro, e não da performance. Tá. Coisa dois: e aí, quando estamos recorrendo à noção de ação para falar da singularidade da performance, de qual ação estamos falando?

Estudante-de-teatro-da-UFT: Agora eu me lembrei daquela entrevista da Eleonora Fabião em que ela fala que “definir performance é um falso problema”.

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: essa ideia de falso problema é um falso problema, hahaha. Estou brincando, mas estou falando sério: a ideia de “falso problema” está sendo transfigurada em uma expressão a que as pessoas recorrem toda vez que não querem discutir alguma coisa com a radicalidade que a coisa impõe. É uma apropriação bem apressada da filosofia porque – e aqui peço licença pra falar uma coisa mais técnica – quando Deleuze se refere ao falso problema é para tratar de questões para as quais a resposta já existe no enunciado, se você observar com atenção. E, por outro lado, ele é super partidário da criação de problemas, problemas mesmo, para gente empurrar o pensamento pra frente, pra gente aprender. Dizer que uma questão é um falso problema – e nem sequer apontar o quê nele o faz falso – é só um jeito fácil de problematizar uma debate. E quer debate mais legítimo do que esse, que está aqui, saltando às vistas, em plena rede social?

Estudante-de-teatro-da-UFT: Mas será que quando ela fala que definir é um falso problema, bem, talvez o uso da

palavra não esteja certo, mas talvez ela esteja querendo falar de que não é pelo caminho da compreensão com a cabeça, com o raciocínio, que nós devemos tentar nos relacionar com a performance. Tipo, se você quer descobrir o que é a performance, por que ao invés de pensar e escrever você não se joga em ver o que ela te provoca, o que ela te provoca como espectador ou como fazedor, sem classificar, definir ou querer-dizer. Não é mais interessante perceber como cada artista articula seu trabalho, por que ele está se colocando nesse lugar e se chamando de performer e, sei lá, que “deslocamentos” o trabalho ou o artista geram com aquela proposta? Eu gosto disso.

Atriz-professora-universitária-que-ama-um-drama-bem-amarradinho: Muito legais as suas colocações, Estudante-de-teatro-da-UFT. A questão que fica, pra mim, é: somos ou não somos seres de linguagem? Se somos, e estamos trabalhando nisso, em ser acadêmicos, em estar na universidade, será que não precisaríamos investir um pouco mais em esforço em pensar a complexidade da performance, já que a gente está sempre tentando dar nome e organizar em conceitos as nossas práticas? Isso sendo uma necessidade, precisa ser feito com o esforço que o problema pede, e eu não acho que quando alguém fala que a performance é a arte da ação isso esteja sendo trabalhado com o esforço necessário. Nós estamos nos fazendo “linguajar” – isto é, pôr na linguagem – a performance mas, ao mesmo tempo, não assumimos nem o que ela é, nem o que ela não é, se dizemos “é ação” ou “não é teatro”, ou “não é a ação do teatro” (sem falar qual ação é essa).

Thaise: eu acho que provavelmente a questão é que a linguagem já estabelecida não dá conta. E: poesia também é linguagem. Algumas pessoas vieram me falar que a ação que realizei mais recentemente era “poesia visual”. Talvez um caminho seja assumir a aproximação da performance com a poesia e puxar isso pra crítica, fazer a crítica de performance ser poesia (além de ser

performática), definir sem fechar, categorizar provisoriamente, assumir o escorrego dos sentidos como recurso crítico.

Estudante-de-teatro-da-UFT: Sim, professora! Que nem quando o pessoal inventa uns nomes, tipo "fuleragem", ou o "bayfoursxx".

Performer-pesquisadora-do-risco: minha querida, estamos aqui numa fria, não é?

Thaise: Sim! Mas estamos juntas!!!

Performer-pesquisadora-do-risco: Eu vivo esses impasses também. Como pensar uma pedagogia da performance ou mesmo uma profissionalização do performer sem cair em capturas mercadológicas e mesmo acadêmicas, uma pedagogia da performance que opere por disjunção, e não por síntese? Como operar pedagogia por dissenso acolhido, como um leve toque que impulse a performance a agir como uma pedagogia sem projeto? Como ensinar alguém a ser performer, se não sabemos como se aprende e não desejamos reter o saber do que somos supostos ensinar? E, mesmo: como avaliar um projeto de performance para um edital ou um festival? Qual o critério se nosso critério fundamental é a disrupção? Estamos lidando com nuances e forças que a própria performance quer combater, ou queria. Creio mesmo que não podemos nos furtar dessa conversa principalmente entre os performers, os professores-performers e nossos alunos, pois a arte da performance, no ponto de vista que tem me interessado, tem uma forte implicação com a criação de problemas e com o violentar o já pensado. Daí a potência do *nonsense*... Essa, pra mim, é a principal política da performance, pois faz inventar mundos que não existem, ou que não têm o direito de existir. Com relação ao "ator-performer" fico pensando sim na questão da autoria e do direito de quem cria. Se consideramos a arte como acontecimento, se pensamos a própria diluição do *status quo* do lugar do performer/ator e do espectador, se isso é um bom problema para fazer pensar e criar outros

modos de relação entre arte e vida, a questão da autoria começa a nadar na contramão político-esteticamente com relação ao que queremos fazer maquinar, fazer funcionar com a performance. Por que ou pra que fazer performance e não teatro ou dança? Creio que esse é um bom problema, pois nele podemos pensar não o que é a performance, mas como ela funciona, o que ela opera, quais desejos ela faz funcionar e fluir... Acho que não respondi nada... Mas gratidão pelo problema colocado e por possibilitar essa conversa bem interessante|!!! Beijos no coração.

Thaise: Ai, que alegria de ler isso tudo!!! Obrigada! Estamos bem alinhadas nas inquietações e desejos. Que bom poder conversar, mesmo que pouquinho, por esta plataforma. Eu não poderia dizer de um modo melhor, querida. Mas, embora eu concorde, vibre junto, eu tenho a impressão que preciso combater essa nomenclaturização da coisa-performance não por desviar dela e deixar pra lá, mas no embate. Desviar, evitar, é uma postura super legítima e acho mesmo que pode ter eficácia, mas não pode ser a minha, pois sou escreviente. Isso tem a ver com o que eu penso que são as minhas habilidades profissionais – escrever e articular debates, por exemplo, que é algo que eu gosto e que costumo fazer bem. Talvez eu precise tentar uma forma escrita de combate, uma escrita “menor”, como chamaram Deleuze e Guattari (já que estamos falando nos termos deles). Hmm, talvez por aí sim deixe de ser um confronto que fortalece a oposição entre as partes e se transforme mesmo numa linha-de-fuga. Vazar e fazer vazar pela escrita.

Artista-visual-e-produtora: Tão bom assistir vocês duas conversando.

Professor-brasileiro-de-artes-visuais-e-inglês--em-Portugal: Pra mim isso tudo é simplesmente um problema de tradução. A performance é a ação do ator. “Performance” pode ser traduzida para o português como “representação”, simplesmente.

Thaise. Oi querido. Obrigada pela contribuição. Então, pelo que eu entendo, essa é uma das formas possíveis de olhar para a questão. Certamente o fato de nós termos adotado a terminologia anglófona (e a teoria americana) nos legou vários percalços teóricos com que eles por lá jamais se deparariam (mas isso pode ter um lado bom, produtivo, também). E mesmo dentro da questão que você aponta já há diversas perspectivas possíveis como, por exemplo, optar por "desempenho" - na proximidade com a antropologia da performance; ou por "representação", na acepção mais cotidiana, aproximando-nos mais da ideia tradicional de ator; ou outras mais. Há um artigo do Allan Kaprow, se não me engano é um artigo dos anos 60, em que ele já escreve sobre esse "problema", dando exemplos de uma série de acepções possíveis para performance, umas oito ou nove - e veja você, ele era americano! Fora essa questão da tradução do termo mais estritamente, há também o fato da institucionalização da *performance art* como linguagem (ou campo, ou procedimento... É uma questão em aberto), o que cria um novo agente aí (quase que eu digo "cria um novo ator aí", hehehe), que é esse *performance artist* - que é um dos artistas a que o pessoal aqui acha que quem recorre ao termo ator-performer está se referindo. Nossa! Que zona! Será que me fiz entender? Hehehe.

Professor-brasileiro-de-artes-visuais-e-inglês--em-Portugal:
Deste ponto de vista, o ator-performer deve ser o ator no campo (ou linguagem) da performance. Parece uma redundância já que performance é, entre outras coisas, representação.

Moça-que-não-conheço: Não necessariamente a performance é uma ação do "ator".

Professor-brasileiro-de-artes-visuais-e-inglês--em-Portugal: Mas se pensarmos na performance como uma ação que é repetida, uma representação, a ação dos atores será a performance.

Moça-que-não-conheço: A linha tênue que divide a arte da vida, colocou aspas nessa "REPRESENTAÇÃO" no

campo da performance. Pois, se o ator tem consciência de um representar na performance, como você mencionou que a performance na linguagem teatral é uma representação, nesse caso é diferente nas artes visuais, pois, quando o performer-artista-visual apresenta uma performance, nesse caso, o performer SE APRESENTA, e NÃO representa.

Professor-performador-experiente:

Lembrando: as palavras não são as coisas. Voltarei à conversa depois. Acabando de ver o depoimento de Lula. Mas digo uma coisa: muitos textos -depoimentos e referências excelentes. Aprendendo... E matutando sobre o tema. Voltarei.

Thaise: Volte sim!

Professor-brasileiro-de-artes-visuais-e-inglês-em-Portugal: Meu ponto de vista, o da performance como representação, vem dos *Performance Studies*, desdobramento mais contemporâneo dos *Cultural Studies*, como os *Visual Studies* e a cultura visual. A performance é vista como ação que se repete, que pode ser observada em todas as representações do (e no) cotidiano. Sobre este campo, gosto da obra do Richard Scherchner, *Introduction to Performance Studies*.

Thaise: Sim, querido. Obrigada por apresentar seu ponto de vista.
=)

Thaise: Eu estou de acordo com o seu modo de ver. Isto é: se pensamos pela perspectiva dos Estudos da Performance, o termo é apenas uma redundância, pois todo ator já é um performer, como o somos todos, em diferentes contextos. A mesma crítica, ainda segundo essa perspectiva, caberia a um outro termo que está em voga no Brasil entre as pessoas que se relacionam com a arte da performance (mas que, em geral, não o fazem pela perspectiva dos Performance Studies), que é o professor-performer (outro caso em que eu acho que o que essas pessoas gostariam de dizer é algo como "professor-artista-da-performance - mas isso vai ficar para outro post). Mas há outras camadas envolvidas nessa discussão e, como

andamos falando por aqui, pode ser que o termo performer apareça depois de ator nesses contextos simplesmente como uma estratégia de reforçar a ideia de que esse ator de que se está falando é um ator inserido no contexto de um teatro além-drama. Não seria, no caso, um problema de tradução e, conseqüentemente, de redundância, porque pega-se a palavra em uma das suas acepções no contexto do português brasileiro corrente para tentar criar uma outra ideia.

Thaise: Tem uma coisa que eu acho particularmente curiosa que é o seguinte: como pode o pessoal em Portugal já estar tão familiarizado com os *Performance Studies* (inclusive as pessoas do teatro, da dança, assim como artistas da arte da performance) enquanto no Brasil - onde falamos o mesmo idioma - esse conhecimento está ainda tão restrito a pequenos círculos em torno de um ou outro programa de pós graduação (muitos deles em antropologia)? Me questiono: será que é por que no Brasil fala-se (lê-se) menos inglês?

Professor-brasileiro-de-artes-visuais-e-inglês-em-Portugal: Pelo que vejo nas Belas-Artes, há uma tendência de abertura para além do campo da arte, até para conseguirmos mais financiamentos. O congresso CSO, por exemplo, é voltado para criadores (que pode incluir designers, ilustradores e até engenheiros). Talvez por isso uma abordagem mais aberta pareça mais adequada por aqui. Tem também a ver com a mercantilização da universidade, mas não é algo necessariamente ruim, eu vejo como positivo. Tem um curso novo de doutoramento, neste sentido, chamado "Artes performativas e da imagem em movimento", que envolve as Faculdades de Belas-Artes, Letras, Educação Física (motricidade humana) e Teatro.

Ator-português-pesquisador-de-performance: Oi! A partir do legado da história das artes performativas diria que transversalmente à história (e para além de uma mera questão de tradução), o ator serve a construção de uma personagem e o performer

serve à construção de uma persona. Sendo assim, ator-performer serve ambas as tradições/condições/propósitos da cena performativa.

Professor-brasileiro-de-artes-visuais-e-
inglês-em-Portugal: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Persona_\(teatro\)](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Persona_(teatro))

Nesta definição da Wikipédia a persona é manipulada ou vivida pelo ator. Talvez seja algo assim: o performer pode não ser ator (se ele for músico, artista visual, professor), mas o ator vai ser sempre performer. Fico pensando se neste caso não seria mais simples, e objetivo, designar o cara de ator, sem performer, e pronto.

Thaise: Os artistas da performance que vêm de uma formação nas artes visuais ou que produzem ações mais próximas delas não concordariam com isso.

Ator-português-pesquisador-de-
performance: "Ao representar, ou interpretando uma personagem, quer personificar-se a personalidade de uma pessoa que não é ela própria. A persona, no entanto, é um artefacto, uma fabricação que corresponde ao que se quer projetar de si mesmo, a partir de dentro. É como escolher uma faceta, um fragmento, usando-o como uma semente a partir de onde se elabora. És tu e ainda assim não és – uma parte de ti, mas não o todo. Não é uma mentira, mas também não é toda a verdade". (Rosenthal em Lampe 2002, «Rachel Rosenthal Creating Her Selves», 296-297, tradução livre).

Professor-brasileiro-de-
artes-visuais-e-inglês-em-Portugal: Percebi, a performance relaciona-se com uma representação de si próprio, ou algo que mantém traços do ator, persona.

Thaise: Oi Ator-português-pesquisador-de-performance! Não tinha ainda visto a sua contribuição aqui. O post ficou grande e eu me perdi, rs. Sabe, eu sei que essa distinção persona/personagem é aceita e corrente no campo - especialmente entre os estudiosos da arte da performance que têm

background de teatro, como você e eu. Mas a minha questão é que ela não é - ou não é mais - suficiente, dado que a noção de personagem está diluídíssima no teatro contemporâneo, assim como existem obras de arte da performance que avançam bastante nesse *continuum* na direção da personagem (ainda que não seja uma personagem dramática em sentido estrito), recorrendo ou não a dados autobiográficos. Isso me lembrou uma imagem a que sempre recorro, o *continuum* atuação/não-atuação do Michael Kirby, que ele usa para desenhar a distância entre teatro e happening - só que, veja bem, na mesma época ele elabora uma noção de "Novo Teatro" que incorpora o happening!

Artista-visual-e-produtora: Fiz uma residência ano passado e a gente ficou pensando um tempo no prefixo trans, que significa ATRAVÉS. Usamos o termo TRANSVAGANTE (o que atravessa) pra contrapor ao EXTRAVAGANTE (o que caminha por fora, pela margem). Talvez possamos beber da água *queer* pra falar de uma arte sem gênero.

Thaise: Adorável essa ideia. O termo parecec ótimo (tanto quanto pode ser um nome, hehehe). Não manjo muito de queer, não é meu forte, mas parece-me que é bem por aí - a performance é naturalmente trans, o que não significa que tenha determinada visualidade ou energia, como aquela que costumamos associar, de forma um pouco preconceituosa, com a cultura *queer*. . E, por coincidência (ou não) eu estou muito interessada na ideia mais ou menos do performer como VAGUEANTE (achei vagante estranho... vacante é outra coisa... daí achei esse vagueante no dicionário e estou delirando um pouco sobre ele).

Estudante-de-cênicas-na-UNICAMP: falei até com o Professor-Pesquisador-de-Performances hoje e ele disse que virá aqui dar sua contribuição também. É de fato o melhor simpósio, rs.

Thaise: Era pra eu já ter tagueado ele aqui. Muito obrigada, Estudante-de-cênicas-na-UNICAMP.

Professor-Pesquisador-de-Performances: Respondendo à pergunta inicial da Thaíse, no caso do meu livro foi para descrever uma situação pedagógica que eu vivia como professor: lidar com artistas em formação que transitavam entre um campo e outro, com interesse pelos dois. Em alguns ensaios do livro tentei mostrar como alguns procedimentos de escolas "teatrais" específicas poderiam ser revistos sob a perspectiva da performance e vice-versa. A questão transversal eram estratégias de "transformação" do sujeito e até de ultrapassagem da ideia de "sujeito" como gatilho da experiência artística. Explico isso melhor na introdução do livro.

Thaise: Oi Professor-Pesquisador-de-Performances, tudo bom? Obrigada por vir até aqui ajudar o grupo a pensar junto um pouquinho. Bem, primeiro quero dizer eu li seu livro, hehehe, eu não teria arriscado essa pergunta pública sem tê-lo feito. Quando criei o post, tinha a intenção de sentir um pouco como pessoas de diferentes backgrounds - que eu sei que passam aqui pelo meu "muro" - vinham sentindo esse uso. Algo que eu acho especial na sua elaboração é justamente isso dela partir de uma situação pedagógica, de um problema que se apresentou a você na sua prática. E, como você disse, também penso que explorar os fluxos e os entres é uma tática para ampliarmos nosso espaço de pensamento do fazer arte, do fazer teatro e da proposição e exercício de novos modos de vida. Mas, como pudemos ver aqui - pelo uso dessa ferramenta tão abrangente e, também por isso, controversa, existem pessoas muito próximas de nós, com quem por vezes partilhamos palcos ou festivais ou galerias ou programações, que registraram entendimentos bem diversos. Esse foi meu objetivo, e agora sigo buscando jogar com essas informações, tendo em vista o estudante lá do contexto da UFT e os amigos-performers com quem cruzamos e entrecruzamos vida adentro. Abraço grande, até logo!

Estudante-ator-que-não-reconheço: Tô pirando nesta conversa de vocês, muita diversidade, muitas soluções para um problema que às vezes na minha experiência me parece uma problema-questão real e necessário de ser pensado e acionado; outras vezes me parece um problema (não sei se posso chamar de) epistemológico; ou só mais uma dentre as imensas e sempre crescentes possibilidades de definição do nosso campo de atuação - ou performance como queiram!!! Eu venho do teatro, passei e me integrei à dança (butô, dança-teatro), flertei e flerto com as artes visuais e comecei recentemente a me envolver com a performance, e estou vislumbrando a possibilidade de dar umas escapadas para re-conhecer a música (minha primeira paixão pelas artes), e isso tudo na ânsia de responder a questões parecidas a essa que vc levantou [Thaise](#) - queria responder pra mim mesmo que tipo de ator eu queria ou almejava ser quando acabasse de cursar a faculdade de teatro (o que acontecerá agora em julho), se é que ainda queria ser chamado de ator e não de artista-artífice-arteiro! Hoje nem penso muito nisso, meu foco passou para o meu corpo (meu grande e verdadeiro amor), hoje me interesso pelos corpos em ação-afetação-relação - um corpo que busque se libertar das nomenclaturas, das classificações, das cooptações da máquina do sistema que tenta o tempo todo captar nossas potências e desejos - um corpo anárquico, transbordante, desviante e desviado! Bom, não fui direto ao assunto, comi pelas beiradas, mas isso foi o que saiu em minha escrita após ler toda esta conversa maravilhosa! Obrigado pela oportunidade de acessar artistas e arteiros discutindo essas questões!!!

Thaise: Oi Estudante-ator-que-não-reconheço, obrigada pela sua contribuição. Eu me identifico muito com o que você coloca - tenho paixões capazes de se espriarem por aí, e elas não conhecem os limites que nós criamos entre as linguagens, campos, práticas. Ao mesmo tempo, também quero escapar das nomenclaturas, mas sei-me inescapável - a princípio porque vivemos nesse mundo de uma linguagem sólida, em que os nomes

chegam à frente das coisas, e secundamente porque eu – pesquisadora-docente-artista, trabalho também escrevendo e, de certo modo, conduzindo estudantes por entre o conhecimento também escrito já produzido - e, diga-se de passagem, na minha função o que mais se valoriza é o produto escrito, e mais ainda quando ele frequenta esse reino das palavras sólidas. Esse post, toda essa conversa, inscreve-se na tentativa de encontrar a brecha, encontrar a maleabilidade possível para o nome, a frequência em que coisa e nome podem vibrar mais pequenamente juntos. Sabe, estava lendo agora o post e os comentários todos e fiquei um pouco com a impressão de que o excesso de nomes talvez possa ser uma saída. O texto está grande, eu cheguei a cansar-me de lê-lo, e - sabe a lógica daqueles treinamentos de exaustão? Meio por aí: tanto nome, tanta explicação, tantas possibilidades, nomear, nomear, nomear até o intelecto pifar e a poesia do que a coisa é ter espaço. O que você acha?

Professor-performador-experiente: Voltando: As palavras não são as coisas. 1. Performance é um nome. A coisa é outra coisa. Torna-se uma abordagem - uma nomeação, uma tentativa de conceito. As ações que surgiram e que hoje mapeamos como concernidas ao campo Arte da Performance, não surgiram com esse nome. Passamos das vanguardas históricas às novas vanguardas (anos de 1960 e 70 - lembrando de Cage nos anos de 1950). Note-se: os artistas da Bahaus, fugindo do nazismo, foram para o Black Montain Colege, nos EUA. Daí... Alan Kaprow com o Happening - que nem tinha esse nome. E os *Events* do *Fluxus*. O acionismo vienense. E vamos por aí... Quando começou a chamar de Performance? E surgem novos problemas: as relações com o conceito “performativo” lançado por Austin no campo da filosofia da linguagem - que Lazzarato, por exemplo, contesta, pois o performativo estaria relacionado a um linguístico determinante, quase fatídico. Enfim... as palavras não são as coisas... Mas, então, em cada situação e contexto elas formam

constelações de significações... De nomeações, de leituras de práticas, de teorizações. 2. Vejo um problema nessa sempre tentativa de comparar Arte da Performance e Teatro. Por quê? Qual o motivo? Arte da performance não é teatro - concordo. São coisas distintas... Mas não mutuamente exclusivas, se não pensarmos por núcleos duros de linguagens e ou gêneros. Todo conceito (deleuziano) não é um encaixe limitado, possuindo antes subconjuntos que se comunicam com os subconjuntos de outros conceitos e operando por zonas de vizinhança. 3. Teríamos assim, linhas, traços de performatividade e teatralidade, e isso em qualquer campo - não apenas nas artes, embora seja a elas que me refiro aqui, mas da vida!. São distintos, mas podem se dar em misturas impuras... Por que não? 3. O fato: alguns falam em giro performativo das artes - para lembrar que elas (arte em geral) vêm buscando justamente a cena (aquilo que Michael Fried⁴⁵, na sua crítica ao minimalismo, acusaria de decadência das artes - por igualar a obra plástica ao teatro...) - mas não o teatro do jogo de personagens, da ficção dramática etc etc, mas sim dessa territorialidade presencial do encontro - de um corpo exposto antes do significado de um corpo exposto etc etc. etc. Relaciona-se com o que foi dito acima sobre sermos ou não seres de linguagem - somos seres na linguagem e isso tem implicações e, como nos mostrou Deligny⁴⁶ ao investigar as trajetórias desempenhadas pelos autistas no centro de acolhimento em que ele trabalhava, também podemos existir em estado de poesia fora da linguagem - os autistas vivem fora da linguagem ou nas suas beiradas, e são indubitavelmente seres humanos. 4. Voltando ao problema inicial: ator-performador - não seria uma categoria, mas sim um modo de dizer, mais simples até, de que a pessoa X é um ator (que vem desse campo da atuação) e que é um performador (que se joga nesse campo da arte da performance) - impossível? Quem pode dizer? Quem pode proibir? Matteo Bonfitto escande bem o problema: um possível entre

⁴⁵ FRIED, 1967.

⁴⁶ DELIGNY, 2015.

ator e performer - já explorados por Feral e Lehmann - sim, sim, teatro... Mas será que temos de criar pensando na categoria de gênero que nos inscrevemos? Ou antes no tipo de linha que nos arriscamos.... Pois a arte da performance tem uma qualidade que faz o corte de natureza e não só de grau. Predomina a linha de força da performance!

Thaise: Muito obrigada, Professor-performador-experiente. Nossa, muito esclarecedor conversar com você. Vou então destacar uma coisa que gostaria de guardar comigo do que você disse agora: **“Será que temos de criar pensando na categoria de gênero em que nos inscrevemos?”** Essa é uma questão que me incomoda muito, por duas vias: primeiramente, como artista, pra mim se faz evidente que não, e que eu preciso sempre me deslocar e vazar e procurar os meios de realizar aquele acontecimento que pede para vir à tona a partir do meu contato com o ambiente e das fricções entre forças e formas produzidas em minhas práticas cotidianas ou artísticas. Por outro lado, e de certo modo justamente em decorrência dessa evidência que relatei, coloca-se o problema do “ensino” ou da preparação de situações que possam promover a aprendizagem, em especial quando estou inserida no componente curricular Performance, na licenciatura. Se não temos que criar pensando na categoria de gêneros em que nos inscrevemos, como professora eu devo promover o acesso à experiência de criação, mas só posso fazê-lo a partir de um gênero ou linguagem. Buscas as formas menos puras seria a saída? Ainda estou a investigar e, enquanto da prática as possibilidades emergem aos poucos, sigo fazendo poesia com o problema, como uma prática a mais, um componente adicional do meu processo de aprender a ser uma “artista que também faz performances” e uma professora de “experiências em criação”.

Professora-atriz-pesquisadora-de-Deleuze: Thaise, por favor, salva essa conversa, pra não correr(mos) o risco de perdê-la no face. Se xs

envolvidxs concordarem, ela já poderia ser, assim mesmo como está, um capítulo da sua tese, não acha?

Thaise: Sabe, tenho estado insegura com relação à pertinência desses debates. Eu propus essa pergunta aqui sem nenhuma pretensão – talvez com alguma irresponsabilidade – e jamais imaginaria que assumiria essas proporções. Na qualificação do doutorado, em que eu apresentei um pequeno texto sobre os usos de performático e performativo (que ainda estava em desenvolvimento, mas acho que se apontavam caminhos para ele), uma das pessoas presentes na banca disse que isso não tinha importância, e que importante era o que eu fazia, o que eu faço. Eu, porém, não consigo desvincular uma coisa da outra, me vejo mesmo como artista-docente-pesquisadora, o que há de prático na teoria e o que há de teórico em cada uma das práticas intrincado, em constante relação. Mas é forte ouvir alguém dizer que isso não importa.

Professora-atriz-pesquisadora-de-Deleuze: Você não imaginava o alcance que a pergunta teria, mas olhe-e-veja a proporção que assumiu. Você não está sozinha querendo brincar de conceitos. Vivendo na linguagem estamos o tempo todo passíveis de sermos tomados por esse processo – pelas mais diversas necessidades da vida cotidiana – e, uma vez que ele está colocado – e, repito, veja, observe o quão colocado ele está – será prudente simplesmente ignorá-lo? As definições acontecem, a despeito de sermos nós ou quem nos assiste ou participa de nossas performances a produzi-las. Elas existem porque existe julgamento – ao entrarmos em relação com a obra, produzimos julgamentos pois é como nós operamos o perceber, prioritariamente, no mundo. E o julgamento que operamos é o do tipo “é”, excludente – isso É tal coisa, logo não é outra nem outra (o que na filosofia chamam de terceiro excluído). As conceituações, elas não são restritivas em si. É a lógica do terceiro excluído que faz com que aquilo que as definições produzam sejam caixinhas ou coloquem o que é definido em caixinhas. Isso, porém, não faz com que a definição não importe. Ela está aí, se fazendo, fazendo mundo, fazendo

performance. Pra mim, não é apenas importante levar isso pra sua tese como está bem pronto já isso aqui.

*

Segundo metálogo: definição de performance, segundo sua política e "tentativas de operar definições na lógica da multiplicidade"

No metálogo anterior, a personagem Performador-amigo-nosso sugeriu o Manifesto Número 2, do artista chileno Gustavo Solar, como material de referência. Nós falávamos sobre o uso dos termos referentes à arte da performance em português brasileiro, espanhol e portunhol e de como isso impactaria a produção artística no circuito desse eixo. Como o texto busca afirmar um modo de entender a natureza da arte da performance e, pelo caráter de manifesto, rechaçar modos alternativos, tomei o escrito de Solar, transcrito do vídeo indicado no comentário do performer, e nos re-compus em um metálogo. Neste metálogo, os trechos grafados em cinza são da tradução de Carolina Botura e Rodrigo Munhoz para o original de Solar, enquanto aqueles grafados em preto são inserções de minha contribuição.

Manifiesto N°2 – Segundo metálogo: definição de performance, segundo sua política e "tentativas de operar definições na lógica da multiplicidade"

Gustavo Solar e Thaise Nardim

Hélice, Festival internacional de performance e esta tese
Quito, Equador, 2015 e aquiagora.

Tradução de Carolina Botura e Rodrigo Munhoz e Thaise
Nardim

I – O artista de performance latinoamericano deve saber português, espanhol e outras línguas mortas que poderiam

estar vivas, pero no hay que tener mucho gusto em hablar si no hay qué hablar, ya que somos cuerpos y cuerpos allá y acá de las palabras

II – A ação é o cavalo de Tróia do artista de performance, paredes do intestino, pâncreas, bile, apêndice, vísceras: nenhuma necessidade de querer para agir (DELIGNY, 2015, 51)

III –As transcendências expressam atributos, as imanências resistências. Imanentismo como uma questão de classe, imanentismo por necessidade.

IV – A performance é uma relação entre seres vivos, entre nós e os mortos, entre nós e o que não nasceram, entre animais humanos e animais não humanos e entre tudo que possa, neste mundo, agir: tudo.

V – A performance é uma atividade ética, portanto tem correspondência com o que uma pessoa vive e deseja realmente, com o que ela ainda não viveu, com o que viverá e com o que não. A performance é uma atividade éticoestética, para além de sua legitimação como arte autônoma no panteão das artes que oficialmente podem existir, amém.

VI – No futuro sociedades inteiras farão performance, foi o que disse o pesquisador que se amedrontou ao pensar na possibilidade da performance ser tudo o que quiser.

VII – Um artista de performance deve amar profundamente outro artista de performance antes de morrer, ao contrário do que disse a Marina Abramovic. Um artista da performance não deve nada, nem mesmo amar. Um artista da performance amará profundamente outro artista da performance antes de morrer.

VIII – O essencial da performance não tem relação com aquilo que se apresenta, senão com o mecanismo que ela põe em marcha e autoriza. Mas a performance não tem essência. Essa é sua essência.

IX – É preferível que a performance não seja uma disciplina para que seja livre e possa redefinir-se eternamente. É preferível que a performance não seja uma disciplina para que seja livre e possa redefinir-se eternamente. É preferível que a performance não seja uma disciplina para que seja livre e possa redefinir-se eternamente. É preferível que a performance não seja uma disciplina para que seja livre e possa redefinir-se eternamente. É preferível que a performance não seja uma disciplina para que seja livre e possa redefinir-se eternamente. Mas a partir do momento que ela passa a possuir um nome, ela já não é mais irrestrita, aberta, não tende ao infinito. Resta-nos jogar com o que há de maleável nela para deslocar, fazer vazar, escorregar para fora, esgarçar.

X – As sociedades do futuro farão da performance uma disciplina. De novo. E de novo. E de novo.

XI – O artista de performance não precisa ser aceito, nem ganhar prêmios, nem vencer prêmios. A não ser que ele queira.

XII – O artista de performance ~~é~~ pode ser um hacker cognitivo.

XIII – Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu com uma nova beleza, monstruosa, hiperbórea e divina. Faz-nos falta o silêncio. Silêncio.

XIV – Eu sou um manifesto mestiço, refutável, irresoluto e sujo. Sou uma expressão, sou um expresso.

XV – A performance deve recusar se a ser a nova normalidade e não deveria aplaudir-se (somente). Somente se ela quiser. Somente se ela quiser. Somente se ela quiser.

XVI – A performance não é nossa, é uma força autônoma. A performance não é. É uma força.

XVII – Se a performance é irruptora é culpa do consenso, cômodo, ascético e lobotomizador Se a performance não é, é culpa do consenso, cômodo, ascético e lobotomizador.

XVIII – O corpo do performer não é um teflon, mas pode escorregar: desliza por entre modos de existir, fazeres e agires, desliza por entre, desliza.

XIX – O artista de performance latino-americano não deveria deixar que o utilizem como artista de performance latino-americano, mas será um artista latino-americano e será um artista de onde estiver, quando estiver.

XX – O manifesto de um artista de performance latino-americano é um lugar de domínio, mas também de resistência à sua zoologização. Ou não.

XXI – O desejo não é político, mas produz políticas e os corpos são massas desejantes sempre, não há barreira institucional para isso. O desejo é político até a última gota de sangue e suor e cerveja e lágrima e...

XXII – Devemos regressar ao hedonismo roubado pelas elites.

XXIII – Somos ficções reais em contínua criação, fazendo telepatias, magias e cometendo erros. Somos o desprendimento do que nos deixaram, desobediência, um novo contorno cultural. Somos deslize e simpatia, somos borrão e precisão, estamos além de cultura de contorno, somos existir em máxima velocidade.

XXIV - O artista de performance mostra-exibe, bebe, expulsa e redimensiona toda zona corporal capturada, todo fluido. O artista da performance age e “a cada vez que mesa, tigela e cadeira forem encontradas, é realmente de um reencontro que se trará” (DELIGNY, 2015, 50).

XXV – O artista de performance nunca é uma abstração, é uma flecha, um disparo, dois machados, situados – cravados na coluna vertebral do tempo.

XXVI – A ação é meu cavalo de Tróia. (Todos repetem), nosso.

XXVII – Sobre a morte, que a todos nos tocará em diferentes datas, um aplauso de silêncio escatológico sobre esta ditadura democrática que sustenta nossa aparente liberdade. A morte, fim do consenso e do dissenso, que a toda ação se inicia e com toda performance termina.

Terceiro metálogo: definição de performance segundo sua lírica e uma vez mais sobre performance e escrita, com Maria Gabriela Llansol

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 o agir

um acesso ao novo, ao vivo, ao fulgor,

nos é possível.

Mas que me pode dar o agir que a teatralidade já não me dá (seria injusto dizer que nunca deu)?

o agir 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

(arrisco dizer que isto será performance).

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

díficeis 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

díficeis de nomear.



Figura 02 – Eu performando (*primeiro*) *fulgor*

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 agir 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 performante. 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, aja), abrirei caminho a **um**, cuja fonte não seja nem a agressão, nem a impostura.

*

Com-posições na antessala do campo de experimentos

É preciso pegar as coisas para extrair delas as visibilidades. E a visibilidade de uma época é o regime de luz, e as cintilações, os reflexos, os clarões que se produzem no contato com da luz com as coisas. Do mesmo modo é preciso rachar as palavras ou as frases para delas extrair os enunciados. E o enunciável numa época é o regime de linguagem, e as variações inerentes pelas quais ele não cessa de passar, saltando de um sistema homogêneo a outro (a língua está sempre em desequilíbrio). (DELEUZE, 1992, 120)

Como foi possível tornar-se morta a língua da natureza?
(LLANSOL, 2015, 151)

quando necessariamente um resíduo haverá.

A performance, a minha: lupa aos olhos seguindo rastros do pequeno, do mínimo, do menor.

Ainda que eu respire mil vezes a poeira que da arte da performance resta nossos corpos não se dissolverão, prudência.

Antes da prudência há o desencanto reiterado e o durante é de um medo que me salva, eu agradeço

sem saber bem o por quê

ou sim:

quero viver. Mas não a forma que no resíduo insiste.

Recomendou a boa dupla de filósofos apenas a beirinha do abismo, e não além

“a performance não é um lugar para anular-se da existência”, nem a filosofia.

Mas enquanto um deles – filósofos - atirava-se da janela de seu apartamento

deixou-me na mão essa questão

como uma escova rude a escovar-me a pele seca – partícula, poeira: quando poderei não ser artista, não ser profissional, não ser nada e, ainda assim,

~~performar esse desejo?~~

eu a escovar já os ossos:

como poderei estar na performance e não estar na linguagem, estar na performance e não estar em sintaxe, semântica, pragmática, que meu deslize seja outro que não o erro que conduz à metáfora, que a quentura seja outra que não a que resiste quando o signo se cola a o sentido que desloca?

Células mortas, tipos ao chão

palavras escorreram pelo ralo DA PRUDÊNCIA:

era pra ser uma tese
tornou-se uma "tese" sobre o que
meus professores haviam chamado *ingenuidade*.

Será a ingenuidade certa prudência,
quando necessariamente um resíduo haverá
ao teimar-se *tender* a nada?
Assistir à ingenuidade como verdade do múltiplo.
Profissionalizar-me-ei em insistir precisamente nisso -
essa será minha performance aqui.

Estava então a ingenuidade caminhando pela biblioteca
(vestia-se de tese)
a desejar conhecer os cânones desconhecidos
simultaneamente a culpar-se pelos cânones conhecidos
grávida de 48 meses tropeçou e caiu e a prudência tão simplesmente
evadiu-lhe:

não quero a (arte da) performance das galerias, não quero!
não quero a (arte da) performance dos galeristas, não quero!
não quero arte da performance nenhuma, nenhuma,
mas apenas ela mesma!

Oras, não me enfiem isso pela boca ferida de engolir-se em
aulas

artigos

avaliações

pareceres

networkings

ruminantes

viva quem tiver que delas viver

não os condeno, apenas os nego

e, daqui, ouço o eco de José Gil a dizê-las: linguagens.

Mas não “linguagens”.

Linguagens:

todas

absolutamente todas e cada

uma

a cada

dia

a cada

ato

a cada

corpo

a cada

cada.

Não “arte da performance”.

“O seu nexo – a sua sintaxe – é o das sensações trabalhadas e pode ser indicado pelo nexo intervalar das formas, graças ao plano de imanência que faz coincidir o plano de expressão com o plano das sensações” (GIL, 2010, 46)

a cada soluço

(ele chama “intervalo”)⁴⁷

entre o que é e o que (não-)é:

a nota da música (intervalo entre notas), falou Kant

a modulação entre planos pictóricos e cromáticos composta por Malévich,

todos os dias a arte da performance como quando eu me suspendo entre

a morte e a vida ao não poder acordar de um sonho acordada

quando é preciso parir a mim mesma

performance ectoplasma da arte contemporânea

⁴⁷ (GIL, 2010, 44)

(mas não,
menor
microectoplasma).

Eu digo: Eu não posso compor em temporalidade projetiva, não poderia.
Não me intensifica a consciência do corpo, não acontece.

Como fugir da necessidade de ensinar performance na universidade? -
vamos morar no avesso da intencionalidade,
vamos por uma pedagogia do avesso,
pois, se

“não basta fechar os olhos para que sensações e imagens como essas 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, 195)

e
se

“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, 39)

não será a forma-escola a fazê-lo
a forma-avaliação, a forma-currículo
a forma-ementa forma-objetivo forma-habilidade forma-competência
forma-grade-curricular

e não será, o corpo
não será
a revolução
não serão
gps-zados
não serão
televisionados
a arte
da performance
não será
pedagogizada
não será
ensinada
nada, nada
não será
não será avaliada
não será testada
não será
apostilada
ainda que
catalogada
vendida, comprada.

Será.
Não aqui.

Aliás
"arte da performance", não.
isso será uma *intensionalidade inominável*:

"É o processo do devir-mundo que produz a imanência
através da consciência do corpo (e do corpo-

consciência). Passa-se da intencionalidade à intensionalidade, quer dizer, da consciência pura aos movimentos do devir do corpo (que se transmitem à consciência do corpo): as conexões que se operam, as associações, contaminações, osmose, não remetem já para as noeses dos actos intencionais, mas para os movimentos de captura entre as forças). (GIL, 2010, 56-57)

“Agora diga isso para que seus estudantes entendam”

(vou tentar)

(em palavras?)

:

AA
AA
AA
AA
AA
AA
AA

Viu?

Quem entendeu isso aí não foi seu cérebro.

Foi seu intestino.

E por falar em intestino, recomponho-me agora mas não buscando a digestão desta flora aculturada pelas constantes lavagens:

fez-se a digestão primeira da arte da performance (quando fiz da arte da performance gênero em mim, contei-lhes no capítulo anterior).

Mas os intestinos não mais digerirão, porra!

(Há aí, também, um intervalar
De um lado a arte da performance como gênero linguagem blá blá
Do outro esse devir-corpo-sem-órgãos
Há o que está por atualizar
E este corpo, este corpo segue:
intensional enquanto possa,
inominavelmente teimoso).

CAMPO DE EXPERIMENTOS – pesquisa-docência-criação [a partir de vivências no componente curricular Performance do curso de Artes-Teatro da Universidade Federal do Tocantins]

Entre 2010 e hoje tive a oportunidade de atuar por quatro vezes como docente do componente curricular Performance no curso de Licenciatura em Artes-Teatro da Universidade Federal do Tocantins, em que sou professora efetiva, concursada para, entre outras, atender a esta área. A ementa do componente conforme consta no Projeto Pedagógico em vigência – ementa que não foi redigida por mim – esclarece que se espera que sejam trabalhadas as relações entre arte e corpo e entre corpo e visualidade, assim como performances de curta duração. Não está previsto conteúdo referente aos Estudos da Performance ou à Antropologia da Performance.

Os textos deste experimento, apresentados abaixo, são recomposições em que se cruzam trechos de anotações em diários de classe, cadernos de ideias que me acompanham no cotidiano, anotações em meu diário virtual e, como não poderia deixar de ser, fabulações. São ao todo 32 textos curtos, número equivalente à quantidade de aulas ministradas – nove aulas de três horas e quarenta minutos cada, totalizando 30 horas, em três das turmas, à exceção da quarta turma, com quatro aulas presenciais e um exercício assíncrono. Busco, neles, evidenciar meu trajeto de pesquisa-docência-criação, as dificuldades enfrentadas, as alegrias que do caminho emergiram e como fui-me aprendendo enquanto artista da performance e docente no processo, especialmente na composição do currículo - naquilo que ele tem de manejável – até encontrar a necessidade de dissolvê-lo. Embora eu de fato tenha o hábito de redigir diários das aulas, prática que incorporei das lições tomadas no curso de magistério no Ensino Médio, não tenho com essa escrita pretensão documental. Não se tratam de notas de campo fiéis à

captura ou de redação (auto)etnográfica, mas de experimentação poética em um texto que situa-se entre a criação artística e a criação acadêmica. Trata-se da recriação assumida como em sua natureza, com ênfase em visibilizar ritmos e forças que eu dancei com os estudantes, uma dança marcada pela busca quiçá um pouco obsessiva pela forma correta de abordar a arte da performance em sala de aula – seguida, como se verá, da desconstrução dessa mesma ideia.

Para as três primeiras ofertas relatadas, as aulas foram realizadas semanalmente, sempre no mesmo dia da semana, no período noturno, das 19h às 22h40, em 9 encontros consecutivos. Já a quarta oferta tem um caráter peculiar, pois foi dirigida para a modalidade PARFOR⁴⁸, orientada pelo mesmo projeto pedagógico mas praticada em regime alternativo. Nesta modalidade, os estudantes realizam 80% da carga horária em módulos presenciais de horas corridas e 20% dela à distância, idealmente através do uso da plataforma de ambiente virtual de aprendizagem Moodle mas, na prática, pelo envio de tarefas realizadas em casa através dos suas contas de e-mails pessoais para o e-mail institucional dos professores.

Turma 1 - Aulas 1 a 9 de 32

Turma 1, Aula 1 – 01 de 32

Começamos hoje. Apresentei o plano de curso, e conversamos sobre a apresentação final, que será a atividade a partir da qual serão avaliados – além da participação e engajamento nas atividades propostas ao longo dos encontros. O histórico dessa turma fez-me preparar um plano com muito mais leituras e explanações históricas do que eu gostaria, do que eu acharia razoável. Talvez eu devesse buscar esquecer nossa história

⁴⁸ PARFOR é o Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica, instituído pelo decreto nº 6.755, de 29 de janeiro de 2009 e implantado em regime de colaboração entre a Capes, os estados, municípios o Distrito Federal e as Instituições de Educação Superior. É um programa emergencial que objetiva oferecer formação para professores em exercício na rede pública da Educação Básica, visando ao atendimento da Lei de Diretrizes e Bases – LDB 9394/96. Página oficial: <http://www.capes.gov.br/educacao-basica/parfor>

e tentar vencer a resistência à relação que ela evoca. Enquanto trabalho sobre isso, e apesar das escolhas que fiz, não solicitei nenhum trabalho final escrito, pois acredito que urge pensar com esse grupo a lógica das avaliações práticas, o papel da subjetividade nela e como avaliar questões técnicas a longo prazo (nem tão longo, neste caso). O fato é que estou já um pouco abalada pela dificuldade em me relacionar com eles, com a sua resistência e com a dificuldade que temos nós, como corpo docente, de cavar alguma abertura para o novo nesse grupo, que parece entender que conhece tudo muito melhor que nós. Talvez conheçam, de fato, muitos deles são artistas experientes - a grande maioria mais velha que eu - mas, como dizer a eles que não por isso é que minhas propostas não terão valor, que serão desimportantes? 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 no quandonde da sala de aula, mas encontrá-la pela via da arte da performance.

Como muitas das pessoas estudantes desta turma ingressaram no curso pensando tratar-se de um curso de Artes Visuais, acreditei que a arte da performance poderia interessa-los mais que componentes anteriores em que estivemos juntos, como improvisação ou corpo, expressão e criatividade e que, assim, eles se apresentassem mais acessíveis, dispostos. Porém, parece-me que assim que houve uma primeira brecha alguém perguntou sobre ficar pelado, se teriam que ficar pelados, porque eu gostava de ficar pelada em minhas performances e tudo ruiu, quem vinha se achegando distanciou-se de imediato. Bem, vê-se que, seja pelos motivos que forem, ao menos tiveram algum contato com minha produção - isso é positivo. Não foi simples lidar com esses questionamentos, primeiramente porque como professora não sou hábil em lidar com posicionamentos agressivos e, também, porque nesta semana me contaram sobre fofocas nos corredores da reitoria sobre o meu site e as fotos com nudez, uma história envolvendo figurões da universidade e o conselho da amiga para que eu retire o site do ar. Mas eu

ingressei nessa universidade sendo a artista que sou, e com essas fotografias anexas em meu portfólio. Sou uma professora-performer-pelada, e a partir dessa posição espero conseguir construir os laços dinâmicos que precisamos para seguir – que o chamamos de conteúdo toque os estudantes, que eu saiba posicionar-me frente à possibilidade de encontro, que eles possam estar-junto à performance ao longo das vidas e das salas de aula, mesmo quando todos os que veem de fora se questionam sobre a pertinência da presença desta forma de arte naquele ambiente⁴⁹ e que, com isso, possam vir a co-laborar de algum modo positivo em suas realidades, em suas comunidades, em suas famílias, em suas escolas.

Turma 1, Aula 2 – 02 de 32

Hoje apresentei o *slideshow* sobre “A pré-história da arte da performance” que fiz no Prezi. Comecei a preparar essa apresentação há tanto tempo que estava ansiosa para apresenta-lo pela primeira vez. O que eu não notei ao longo desse tempo, porém, é uma coisa tão evidente que tenho vergonha de ter reparado nisso apenas na sala de aula: o único artista brasileiro mostrado na minha apresentação é o Flávio de Carvalho. Tudo bem que parei antes dos anos 70 – afinal, é uma pré-história -, e que se seguisse adiante eu teria incluído o Hélio Oiticica, Lygia Clark, talvez o Grupo Rex com seus *happenings*. Mas não tem muita desculpa, é mesmo uma falha na minha própria formação teórica em arte da performance – eu adentrei esse campo lendo Roselee Goldberg, ela veio sendo uma referência, e ela é a referência do meu *slideshow*. Compreendo ainda melhor, agora, quando dizem do caráter de pesquisador intrínseco à função

⁴⁹ Uma resposta possível para essa questão é aquela oferecida por Eleonora Fabião: [...] considero a inserção da prática e da teoria da performance no circuito pedagógico teatral estimulante por vários motivos e destaco alguns dos principais: 1) sofisticação de pesquisas corporais; 2) ampliação do repertório de métodos composicionais; 3) investigação de linguagens e dramaturgias não-convencionais e hibridação de gêneros artísticos; 4) discussão de questões cênicas através de outro viés que não o da teoria do drama ou das histórias e poéticas espetaculares; 5) aprofundamento de debates e práticas teatrais focados em políticas de identidade e em políticas de produção e recepção cada vez mais articuladas e acutilantes; 6) valorização da investigação sobre dramaturgia do espectador (FABIÃO, 2009, p. 66).

docente. Embora não exista um livro contando a história da arte da performance no Brasil, e mesmo que não seja a minha intenção fazer isso agora – que não seja esse meu projeto de pesquisa hoje – faz parte da minha função 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, se arremata. Espero conseguir jogar com a matéria e com as contingências a ponto de esse tipo de evento nos envolver a todos, em breve. E me parece provável que trazer as referências para mais perto de nós pode colaborar na composição de um ambiente que favoreça um acontecimento dessa natureza.

Turma 1, Aula 3 – 03 de 32

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 teve muita dificuldade em compreender a distinção entre as abordagens do termo performance – na arte, na linguística e na antropologia. Questionei-me sobre a pertinência desse estudo e 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, buscando a teoria, os textos, a dramaturgia ou o que de correlato poderia haver ali. Àquela altura, eu achava que minhas dificuldades em trabalhar com teatro – especialmente com a improvisação – derivavam de ter tido uma abordagem racional, teórica – ou, para resumir, como diziam meus professores: cabeçuda. Outra memória vem no encalço desta: um dos meus primeiros professores de teatro – que me ajudou mesmo a gostar da coisa – que, da plateia, gritava: “para de pensar! Ator não pensa!” Depois, na roda de conversas que encerrava o

ensaio, ele sempre se explicava: “eu sei que vocês valorizam muito o pensar, e que vocês são muito inteligentes e tal. Sei que é polêmico, é estranho dizer que ator não pensa. Mas eu quero dizer que ator não pensa no palco, que é o reino do fazer”.

Eu sempre soube que era a mim que ele se dirigia.

Hoje, eu sei que os reinos do pensar e do fazer não se encontram assim tão cindidos. Que há uma qualidade de pensar-fazer que eu exercito aqui, enquanto escrevo esse texto, e outra qualidade de pensar-fazer que é aquela que dança melhor com o estar no palco. E ainda outra, que dança bem o tocar um instrumento, por exemplo. E tantas outras que talvez dancem bem com a performance, e tantas e tantas qualidades de pensar-fazer que dançam bem com a docência. Daqui de onde estou -do alto do topo desta caneta bic – o que eu desejo é que essa sala se preencha de conhecimento não-linguístico, mas sem que tenhamos medo que nosso pensar-fazer se aproxime mais daquelas práticas a que geralmente chamam apenas “pensar” – como a filosofia – quando para isso os acontecimentos nos encaminharem. Vou tentar, então, buscar mais um texto que nos ajude a pensar(-fazer) as diferenças entre as performances, e tentar articulá-lo com alguma prática de engajamento corporal.

Turma 1, Aula 4 – 04 de 32

Como eu havia programado, hoje lemos trechos e pensamos juntos o texto de Marvin Carlson para a introdução de seu “Performance – uma introdução”. Após uma breve discussão de pensar-que-se-aproxima-mais-de-pensar-mesmo, com o fazer opaco, fiz 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. Ou seja: já aqui haveriam categorias a trabalhar, mas eu não quero trazer mais a problemática da performance na educação, não agora. Céus, por que essa fúria de separar as coisas? Ao menos aqui, neste

caso, elas são três – então duas, dicotômicas – além de ser um campo onde a confusão é de certa forma bem-vinda.

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. Não me perguntem de onde eu tirei essa ideia, porque eu não tenho uma pista sequer – ou melhor, tenho: isso está ligado a como eu me sinto quando decoro um texto e quando devo fala-lo de cor, a 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.

Pensando melhor, vejo que isso de decorar textos têm várias raízes espalhadas pelos poros da minha vida. Por um lado, claro, fazer teatro desde criança e a facilidade inata que tive de fazê-lo me põem íntima com essa ação. E me remete ao texto de Daniel Pennac, *Diário de Escola*⁵⁰, nos momentos em que ele relata as aulas de francês que dava quando era professor – antes de tornar-se escritor famoso – e expõe ao leitor as suas razões para defender a prática de decorar poemas, que me fizeram olhar para a língua por uma perspectiva muito mais física, cardíaca, performática. Talvez mesmo performativa: embora não performe socialmente nenhuma convenção estabelecida em comunidade, o texto decorado, quando enunciado, perfaz para o próprio estudante uma nova realidade, a de amigo-amante da língua.

⁵⁰ 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.

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 conservadorismo⁵¹?

Mas devo 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 – o que sempre acontece e me parece contraproducente fingir que não – 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 preparo⁵² e que tive 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 por verdadeiro pensar-fazer.

⁵¹ É relevante retomar essa memória agora, pois foi um momento importante para me ajudar a começar meu caminho de identificação da lógica dicotômica e essencialista em que fui educada para operar, abrindo as primeiras possibilidades de aproximação com a lógica de pensamento em que opostos e contraditórios podem coexistir.

⁵² Em tempo: também corremos riscos ao levar adiante exercícios preparados. Os riscos existem para os dois casos, sendo apenas de naturezas distintas.

Turma 1, Aula 5 – 05 de 32

Hoje saímos 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 vários “programas performativos” (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 genital exposta, desfilou, causando choque entre os fiéis que por ali faziam suas orações. Como parece ser tendência nos dias atuais, ao cair na internet essa informação causou grande polêmica, inúmeros jornais noticiaram criticamente a ação, muitas pessoas, no *facebook* assim como nos espaços dos jornais online 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.

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 militante, 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.



Figura 03 – Algumas das ações de Kaprow propõem que façamos coisas para, na sequência, desfazê-las. A ação de criar pegadas com farinha branca ao longo de uma caminhada-diálogo e, na sequência, fazer o caminho de volta apagando-as é uma das que costumo propor aos estudantes. Essa imagem registra as Pegadas Desapegadas no calçadão da Universidade Estadual de Maringá, quando realizei a ação com os estudantes daquela universidade, em outubro de 2014. A foto é de Rodolfo Lo Bianco.

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 ativista dessa forma? 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 as possibilidades que vibram no entre – entre as opiniões, entre os caminhos que parecem únicos ou duais, entre aquilo a que parecemos fadados e o impossível. Também torna a questão bastante complexa o modo como eu, enquanto artista, entendo a participação da arte da sociedade, onde ela teria com uma função certamente transformadora, mas que não se identifica com as imagens de mudança que as ações chamadas ativistas insistem em veicular – essa

imagem de mudança calcada na ideia de revolução, de embate, de enfrentamento.

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 como o modo como ele vem construindo seu dia-a-dia. 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.

Turma 1, Aula 6 – 06 de 32

Hoje compartilhamos os projetos das performances que serão apresentadas a título de trabalho final. Como eu não havia indicado nenhum modelo para a escrita – um formulário desses que devem ser preenchidos 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. Algo a aprender com eles

– poetisar a burocracia, quando convier. Uma estudante trouxe também referências visuais, uma espécie de mural, e juntas lembrei-me⁵³ do quanto navegar desordenadamente por imagens diversas foi muitas vezes fundamental para eu criar alguma ação. Os materiais vêm de diversas direções compor-se, sem uma hierarquia explícita de sentidos⁵⁴ – são imagens, memórias de sons e pequenas percepções que irrompem, não há ordem ou organização, mas há arranjo. 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 no seu espaço. Há que se desenvolver a astúcia de fiar-se nele, o que passa por con-fiar em si e no outro, e no processo.

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. 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.

Turma1, Aula 7 – 07 de 32

⁵³ Há uma discordância gramatical aqui. Ela é deliberada.

⁵⁴ 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.

Sabe... 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. Eu não aprendi performance fazendo aulas práticas. Eu nunca fiz aulas de performance, eu nunca tive um professor de performance, nunca fui a um workshop de performance e, pensando aqui comigo agora, tenho minhas dúvidas se nesse ponto do trabalho – não exatamente maduro, mas em desenvolvimento há um tempo considerável - eu iria. Quero dizer: sim, eu iria, mas justamente por causa da docência, e não pensando em meu trabalho como artista. 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 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 fazer a ausência de referência em ensino de performance colaborar nessa composição - em meu favor – então talvez eu possa criar apenas, criar as referências que hoje parecem me faltar. 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 talvez “nessa altura da vida” não buscasse participar de oficinas de performance. Parece-me que isso deriva da minha consciência de que sou altamente contaminável pelas práticas alheias. Digo: não que ser contaminável isso seja uma especificidade minha mas eu tenho a memória, a consciência das influências, eles estão sempre muito afloradas cá comigo, e há um desejo de ética que sempre me impulsiona a

referenciar. Com isso, quanto mais busco referências, mais as coisas tornam-se difíceis de operar. Porém, se assim como eu, as pessoas que estão hoje ministrando oficinas de performance por aí também não foram “formadas” em escolas de performance e, com isso, criaram-se a si e a seus métodos como eu vinha propondo, 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, pulsões, vibrações tão pequenas e pouco reconhecíveis que a contaminação se faria mais que tudo reverberação – findando, com isso, minha ansiedade com estar referenciando bem ou mal.

Isso fica para desenvolver: não ensinar. Reverberar. Junto.

Turma 1, Aula 8 – 08 de 32

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 ele foi nosso orientador no Núcleo Experimental de Artes Cênicas do SESI/SP, em que trabalhamos com objetos que levamos em nossas bolsas. A primeira ação consiste em organizar uma pequena instalação, utilizando, como eu disse, os objetos que levamos a sala 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, busquei 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, teria sido abusada, se seria aquela uma “performance autobiográfica” ou não.

Na sequência, continuando como fizemos com Carlos, 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 – isto é, a partir do que cada um dos estudantes compreendia como o caráter autobiográfico.



Figura 04 – Composição de F.

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 – dos roteiros de Kaprow. Como já escrevi na semana passada, penso que 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 outro quandonde 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.

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 – eu estava insegura 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, digamos, descartável, de modo que não me preocupa mais que um estudante que esteve aqui nesta aula, na noite de hoje, possa simplesmente pegar o exercício e reproduzi-lo em outro contexto, possibilitando que o processo leve a uma leitura dicotômica da questão.

Turma 1, Aula 9 – 09 de 32

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 temos concretizado pelo continente afora, pois o que neles se constrói é também poética, é também pedagogia e tem tendido a ser potente. Sobre a noite de hoje, adianto um dado: não nos organizamos suficientemente bem para conversar sobre os trabalhos ao fim da noite de apresentações. A princípio isso me pareceu terrível, altamente condenável. Mas após pensar um pouco, passei a refletir sobre a verdadeira necessidade dessas avaliações conjuntas. Ou, melhor dizendo: passei a refletir sobre a verdadeira necessidade das avaliações conjuntas como as tenho conduzido, ou como elas têm se dado. Como eu aprendi que conduzir essas rodas de conversa era desejável no contexto do ensino de teatro – no caso, já que foi o que estudei? Bem, aprendi fazendo. E 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.

Depois de sair da graduação, quando precisei dedicar-me ao estudo 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. 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 libertem-se da timidez que a exposição em cena promove.

Se convertemos esse pensamento para a arte da performance, o que nos lega o 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”. 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 ela. 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. As estratégias da Comunicação Não Violenta, do Movimento Autêntico e de alguns métodos de leitura de imagens podem me auxiliar a pensar em algo para as próximas turmas. Elas 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 ao julgamento, 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 essas práticas sejam mesmo convenientes. Talvez buscar práticas não-verbais de *feedback* seja um caminho a desenvolver paralelamente.



Figuras 05, 06 e 07 – Proposta de D. para a noite de apresentações finais.

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 prepara-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. 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 sobre o que à primeira vista não nos agrada para ir com aquilo adiante-junto, sacando desse demorar-com relações que estão para além de um prazer imediato.

Entre: um caminho no ensinar performance em entremeios de artes visuais e teatro

Após a experiência na oferta anterior, escolhi dedicar-me a estudar um pouco o que escreveram os performers que vêm ensinando arte da performance em universidades. Disso nasceu um texto – num registro de escrita bem mais formal que a que faço neste diário – que anexo aqui abaixo:

*

Sinto ao meu lado uma presença. Vagarosamente, disfarçadamente, abro o olho direito e vejo: o homem está parado frente à peça em que eu, vestida com um longo vestido feito de papel manteiga branco, sem dizer palavra ou comunicar-me de qualquer modo, permaneço imóvel, deitada de bruços sobre uma mesa que tem como tampo uma placa de um material que ele possivelmente não pode identificar, mas que, dada

a atenção com que parece observar-me, certamente pode ver dissolver-se aos poucos, enquanto impregna meu vestido com sua viscosidade dourada. Ou talvez tenha entendido tratar-se de açúcar caramelizado, já que o cheiro doce pode ser sentido por quem se aproxima. Passados alguns minutos, o homem vira suas costas para mim e eu, apesar de agora estar com os olhos fixos numa espécie de horizonte padrão – aquele para onde olham os atores quando querem dar a entender que olham para o nada -, posso vê-lo entrar na sala de teatro cuja porta está à minha frente. É noite de um concerto de música erudita e ninguém mais passa pelo saguão enquanto nosso espectador aprecia a apresentação musical junto a muitas outras pessoas, que também passaram por mim antes de entrar no teatro mas que não se viram motivadas a parar ao meu lado. Passa-se algum tempo, ainda estou deitada, a fina placa de açúcar derrete sob o calor do meu corpo, a calda segue infiltrando-se no papel do vestido, eu cada vez mais doce. Ouço aplausos, as portas do teatro se abrem, ouço as pessoas saírem e com a visão periférica as vejo virem em minha direção – o que era mesmo inevitável para que pudessem alcançar a porta de saída do espaço cultural em que nos encontrávamos. O mesmo homem do momento anterior volta a pôr-se próximo a mim, agora à minha frente e com a expressão talvez perturbada – é o que interpreto do que posso ver. Após alguns minutos de contemplação, tendo sido retirado de sua imersão pelo movimento de algumas pessoas que se aproximam para também curiar, ele as questiona: *isso é arte ou é teatro?*



Figura 08 – Arte ou teatro? Essa sou eu, performando *monotipia-corpo* – e me encontrando com as dúvidas dos espectadores-participantes

Deixarei para outra oportunidade pensarmos sobre a escolha que o homem fez, optando pelo termo *arte* para referir-se às *artes visuais*. De qualquer modo, creio que o leitor tenha, como eu, conhecimento empírico de que esse uso é bastante corrente. Do mesmo modo, não é usual ao senso comum o entendimento de que o teatro não seja uma arte – o que condiciona a interpretação que fiz dessa fala, a partir da qual desenvolve-se este texto. Destacarei, por outro lado, a questão que me parece essencial na asserção, uma dúvida com a qual é provável que muitos de nós, artistas que criam em arte da performance ou pessoas que costumam assistir a performances, já tenhamos nos deparado: este trabalho, esta peça, esta obra – particularmente, não me parece adequado chamá-las *obra*, mas também legarei essa ideia a um debate posterior – este algo que você está me apresentando, que me inquieta ou me incomoda, ou que apenas me provoca uma curiosidade leve, que me faz parar ou passar porque me admira ou causa repulsa. Isso: que tipo de arte é? Ou, em um vocabulário técnico possível: a qual linguagem pertence?

Historicamente, as artes visuais e o teatro, assim como as demais linguagens artísticas que poetas e filósofos registraram já na mais antiga

das Grécias – isto é, a música e a dança – passaram por uma grande diversidade de modos de aproximação e distanciamento, conjunções, disjunções e todos seus entremeios, em alguns momentos compartilhando questões, materiais, métodos e até mesmo interseccionando-se de modo a estarem quase indistintas, ou ainda provocando intensos debates no campo da reflexão estética em que dois polos se levantavam: por um lado, aqueles que acreditavam num princípio elementar comum a ambas a artes. Do outro, aqueles para os quais a essência de cada uma era fundamentalmente distinta. Essência: convém guardar no bolso da leitura esta palavra, pois precisaremos dela adiante.

De qualquer modo, com o auxílio da semiótica, a ciência dos signos que emerge já no século XIX, e das demais disciplinas que se propuseram a estudar com o auxílio da lógica os modos de manifestação das artes em termos de eficácia comunicativa – como ciência da informação e da comunicação – pensadores puderam visualizar, a seu modo, diversos níveis de articulação possíveis entre as artes. Ou seja, entre os pólos “articulação plena” e “disjunção absoluta” – ou “totalmente a mesma coisa” e “totalmente coisas diferentes” – existiria um *continuum* em que o teatro e artes visuais – as chamadas linguagens sobre as quais vou me debruçar – se encontram mais ou menos, e de modos diferentes, estando algumas vezes um subordinado ao outro – como nos teatros realista e naturalista, em que podemos entender que as artes visuais estavam à serviço do teatro na composição das ambientações – ou num mesmo patamar hierárquico de manifestação, característica que é distintiva das vanguardas do início do século XX e do chamado teatro pós-dramático, para dar poucos exemplos.

Ao contrário do que o senso comum pode ter nos levado a pensar, mesmo nos espetáculos que compunham os primeiros festivais de dramaturgia gregos a plena articulação entre plasticidade e mimese – ou seja, entre uma característica historicamente compreendida como própria às artes visuais e outra, ao teatro – se mostrava indispensável. Embora a perenidade do texto teatral tenha estabelecido a falsa impressão de que se

tratavam de espetáculos fundados prioritariamente no rigor da palavra, do texto - fato que também encontrou impulso nas proposições da Poética aristotélica acerca da submissão do cênico ao poético-textual (SANCHEZ, 1999), os estudos contemporâneos das performances, que recorrem a metodologias as mais diversas para levantar dados sobre as realizações de tais espetáculos, sobre como corpos de atores e espectadores e materiais engajavam-se neles, contam-nos que a plasticidade, assim como os gestos e os sons não-musicais, são absolutamente associados na estrutura mítica dos rituais que, secularizados, são a matriz de origem do espetáculo (ADRADOS, 1983).

Por outro lado, agora mais especificamente no campo do pensamento sobre a arte, no século XVIII o filósofo alemão Gotthold Efraim Lessing (1998) dedicou-se a refletir e a defender os limites entre as artes, ao contrário do que vinham propondo alguns estetas e poetas seus contemporâneos. Em sua obra *Laocoonte ou Sobre os limites da pintura e da poesia*⁵⁵, ele propõe-se a argumentar em contrário da afirmação materializada de modo paradigmático na frase do poeta grego Simónides, que afirmava que a poesia seria uma pintura falada e a pintura, por sua vez, uma poesia muda. Mas é em crítica direta às proposições do também alemão Joham Joachim Winckelman, que analisa o conjunto escultórico que dá título à obra de Lessing em comparação com a epopéia Eneida – equiparando, portanto, uma obra plástica a uma literária – que o filósofo desenvolverá seu argumento, defendendo que a poesia possui um campo de representação muito mais amplo que as artes visuais, estando a segunda restrita à representação daquilo que há de belo na natureza variável através da representação de um único instante, percebido a partir de uma perspectiva também una, enquanto a segunda teria a possibilidade de

⁵⁵ É preciso notar que, ao falar em poesia, Lessing trata também da composição dramática, que, ao momento, era entendida – agora sim – como o fundamento mesmo do teatro. Trata-se do século das luzes, em que os principais dramaturgos são também os enciclopedistas ou filósofos do esclarecimento – Diderot, Voltaire, Rousseau, além do próprio Lessing – que buscam transpor ao texto teatral e, conseqüentemente, à cena, as bases morais de seu pensamento, com objetivos morais e pedagógicos.

apresentar ações e caráter das personagens, dado o seu desenvolvimento duracional (GONÇALVES, 1994).

Enquanto no século XVIII e início do XIX artistas e mercado parecem ter se esforçado para consolidar distinções como as propagadas por Schiller, inclusive com a intensificação progressiva da especialização das funções no fazer artístico que tem como sintoma o tecnicismo promovido pelas academias de pintura no referido período⁵⁶, a partir de meados do século XIX o compositor Richard Wagner dá uma chacoalho no balaio ao apresentar, na composição e execução de suas óperas, a ideia de obra de arte total, aquela que integra dança, teatro, artes visuais e música – inclusive canto. Buscando resgatar a beleza que via no estilo grego, que considerava sinônimo da superioridade moral da antiguidade, o compositor investiu em sua proposta radicalmente, chegando mesmo a distanciar-se do público e do mercado, que tendiam para outra direção (MILLINGTON, 1995).

Conta-nos então a História que já no início do século XX despontará um movimento que conduz progressivamente ao estado de coisas que encontramos hoje na arte contemporânea no que concerne ao nosso tema: uma tendência à conjunção, à mistura, à hibridização. As vanguardas históricas, em seu afã iconoclasta, adeptas irrestritas do novo e buscando romper com qualquer cânone, lograram reunir artes visuais, teatro, dança e música em shows de variedade, cabarés, proto-performances e outras formas de eventos híbridos em que a música de ruídos, a leitura de poemas ou textos breves, a dança e os materiais plásticos (e a dança de materiais plásticos) se apresentavam combinados visando ao abalo das estruturas – e ao choque das plateias. Com essas ações, fundaram um teatro de imagens e “descobriram a possibilidade de utilizar o meio cênico do mesmo modo que antes haviam utilizado a lona ou

⁵⁶ Embora as academias de arte, onde os pintores eram introduzidos às técnicas do ofício, tenham tido surgimento na Itália em finais do século XVI, é no século XIX que elas tornam-se prescritivas e descontextualizadas, de modo que se possa dizê-las tecnicistas. Sobre o tema, afirma Greenberg (apud FERREIRA E COTRIM, 2001): “Houve acadêmicos antes, mas pela primeira vez tivemos academicismo”.

o material escultórico” (SÁNCHEZ, 2007), expandindo as imagens para a tridimensionalidade em movimento e encontrando como única barreira para a criação os limites do corpo físico. Os pintores tornam-se performers e a pintura deixa de restringir-se ao cenário do espetáculo teatral para tornar-se nele como um todo (GOLBERG, 2006). Em diálogo com as ideias de futuristas e dadaístas, a Bauhaus, escola de arte e arquitetura fundada na Alemanha em 1919 e que contava em seus quadros com expoentes da arte moderna como Paul Klee e Joseph Albers, teve papel de destaque na consolidação do caminho que levará ao advento da arte da performance como gênero autônomo, condição em que se encontra hoje. Em seu currículo interdisciplinar, fundado na busca da integração das artes “numa catedral do socialismo” (GOLDBERG, 2007, 125), a Oficina de Teatro foi inicialmente proposta como um ambiente fundamental de experimentos em que linguagens e materiais se encontravam irrestritamente. Conduzida a partir de 1923 por Oscar Schlemmer, escultor e pintor com experimentos em encenação de espetáculos de dança, a oficina atravessou algumas fases no que diz respeito ao *continuum* convergência-divergência entre pintura e performance, mantendo, porém a tendência ao primeiro termo.

Com o encerramento da Bauhaus por motivações políticas na década de 1930, e com a progressiva fuga de artistas e artistas-professores para os Estados Unidos, estabeleceu-se neste país um clima de experimentação híbrida entre as linguagens artísticas que culminará naquela forma que acredito ter as maiores coincidências formais com as práticas cênicas híbridas dos tempos correntes, a saber, o *happening*.

Embora os happenings tenham sido uma manifestação híbrida disparada por artistas cuja formação se dera no campo das artes visuais – caso de Allan Kaprow, que estudara pintura no ateliê de Hans Hoffman e se graduara em História da Arte, mas também dos artistas japoneses que compuseram o Grupo Gutai, como Kazuo Shiraga – que estudou pintura tradicional japonesa – interessa-me que lancemos nosso olhar para essa forma de arte a partir da perspectiva dos espetáculos – não buscando uma

vez mais a distinção entre as linguagens, mas para que as lentes tradicionalmente associadas como teatrais nos auxiliem a visualizar a natureza das conjunções entre artes visuais e teatro que aí acontecem. É o investigador americano Michael Kirby quem nos auxilia nesta tarefa, com seu texto *The New Theatre* (1965), em que retrata o novo teatro a que o título refere - o *happening*, que o autor propõe como uma forma não-matricial de teatro, isto é, uma forma não-lógica e também não ilógica, não-representativa e fundamentalmente não-comunicacional de teatro. Posso afirmar que, de acordo com Kirby, e amenizando para os fins deste texto a excessiva semiotização que ele propõe do fenômeno teatral, são as artes visuais que, ao infiltrarem-se no espetáculo pela forma do *happening*, iniciam um teatro que finalmente poderá descolar-se do drama.

Pouco após a cena dos happenings começar a arrefecer, toma o centro do debate na crítica de arte estadunidense as colocações que Michael Fried fará com relação ao caráter que ele chama de teatral do movimento minimalista, opondo-se às características dramáticas da condição do público na relação com a obra que as esculturas minimalistas promoveriam. (RAMOS, 2015). Este debate está longe de ser encerrado já que, entre indas e vindas, o termo teatralidade assume diversas facetas, frente às quais a ideia de drama aparece ora como fundante, ora como apenas paralela.

Na contemporaneidade, embora diversos pensadores e alguns artistas advoguem pela pureza de meios, a arte contemporânea segue sendo nutrida pela ousadia de artistas com formações diversas interessados pela dissolução de categorias.

Este que acabo de narrar é um dos caminhos contados pela História da Arte – uma perspectiva ocidental, com ênfase no que aconteceu entre a Europa ocidental e os Estados Unidos da América, lançada majoritariamente por homens brancos -, isto é, apenas uma das perspectivas possíveis frente à multiplicidade de fatores e eventos característica dos processos históricos e de vida que conduz à consolidação da arte da performance como um gênero artístico que participa do campo

da arte contemporânea, assim como à virada imagética no teatro que em meados do século XX começa a ser produzido. Vamos, a seguir, passar a pensar sobre como essas confluências e divergências são refletidas – ou não – no modo como vem sendo conduzido o processo de formação de artistas que criam em arte da performance, a partir da prática de um professor-artista em particular.

A reflexão sobre o que seria, como se daria e se seria viável o ensino de arte da performance é bastante recente, o que se pode compreender tendo em vista a relativa novidade desta forma de arte. Enquanto nos anos de 1960 do século XX iniciaram-se as publicações acerca dos Estudos da Performance, é apenas no início do século XXI que se fizeram públicos volumes dedicados a refletir sobre como se poderia “ensinar” – ou não – a arte da performance propriamente dita⁵⁷.

A fim de pensar convergências e divergências entre as artes visuais e o teatro na formação do artista para a performance, selecionei dois textos do artista-professor Bartolomé Ferrando, performer espanhol e professor de performance e artes multimídias do curso de bacharelado em Artes Visuais na Universidade Politécnica de Valência desde 1986 – o que faz dele um dos primeiros acadêmicos a trabalhar na docência em arte da performance no contexto de formação universitária fora da América do Norte⁵⁸. A produção de Bartolomé é muito reconhecida no contexto europeu, assim como nos do campo da arte da performance e da poesia, especialmente da falada. De modo geral, suas obras privilegiam a relação entre palavra, sonoridades e performance, pela composição do que ele escolheu chamar de *performances poéticas e música visual*⁵⁹.

É importante observar que Bartolomé não é um docente que tenha tido uma carreira acadêmica prioritariamente orientada para a investigação

⁵⁷ Além de um volume sobre a pedagogia dos estudos da performance, fruto do acúmulo dos primeiros 30 anos de experiência no ensino desse campo de estudos nos Estados Unidos da América: STUCKY, Natahn e WIMMER, Cinthia. *Teching Performance Studies*. Carbondale: South Illinois University Press, 2002.

⁵⁸ Para uma investigação aprofundada acerca da inserção dos Estudos da Performance e seus correlatos nas universidades dos Estados Unidos da América, ver JACKSON, Shannon. *Professing Performance: Theater in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

⁵⁹ O endereço de seu *website* é <http://bferrando.com/>

em educação, ou mesmo para o ensino, embora ele já acumule muita experiência docente. Sua produção é majoritariamente em arte da performance, e seus escritos centram-se nos temas das artes das vanguardas, da poesia, da performance poética e sonora. Ele integra o conjunto de artistas docentes que o pesquisador de formação de artistas Cayo Honorato chamou de *artista-professor*, aquele artista que exerce a docência nas universidades e nos diversos formatos de escolas, ensinando arte com vistas à formação de artistas profissionais ou amadores, com os quais “eventualmente discute seu próprio processo artístico, mas que leva essas atividades (ser artista e ser professor) em paralelo” (HONORATO, 2014, 524). As outras figuras que, segundo o autor, seriam possíveis em se pensando aproximações e afastamentos entre a função-educador e a função-artista, cujas qualidades diferenciam-se daquele em que estou provisória e operacionalmente enquadrando Bartolomé e que convém destacar para melhor dar a ver a pertinência de minha opção, seriam o *artista-educador*, aquele que “pelas artes, no ponto preciso em que melhor podemos reconhecê-la como tal, (...) vem evidenciar, tensionar, romper e ampliar os limites da educação (...)” (idem, p.523), e o *educador-artista*, que exerce a docência em arte mas “busca experimentar procedimentos educacionais junto aos devires das artes, em vez de tratá-las como uma empiria de conteúdos ou representações apreensíveis pela segurança teórica do binômio conhecimento-metodologia” (idem, 524). Dentre os perfis delineados por Honorato, o educador-artista seria aquele com mais similaridade ao que neste processo venho chamando de pesquisador-docente-artista.

Os dois artigos selecionados para a nossa leitura são textos breves e pouco complexos, ambos publicados na internet, o primeiro em um blog especializado em divulgação dos trabalhos de artistas da performance⁶⁰ e o segundo em uma revista de acadêmica online com a temática sobre as artes

⁶⁰ FERRANDO, Bartolomé. La Enseñanza de la Performance en Valencia. [Blog] Performancelogía. [2008] Disponível em <http://performancelogia.blogspot.pt/2008/10/bartolom-ferrando-la-enseanza-de-la.html>. Acesso em 13/11/2016

cênicas⁶¹. Destaca-se, em ambos os escritos, uma fala impessoal e fluida, que parece denotar uma vontade do autor de dirigir-se aberta e diretamente aos seus pares. Trata-se, portanto, de uma declaração pelo autor de práticas que acontecem em espaços privados de ensino, e é como tal que ela será analisada – isto é, sem ignorar a condição escrita e pública de práticas que não pude conhecer empiricamente.

A experiência da prática laboratorial é, certamente, a tônica da proposta pedagógica de Ferrando. Embora ele afirme e nos mostre, na descrição de seu projeto, que as aulas são compostas por duas sessões, sendo um primeiro bloco que ele nomeia como “teórico”, de caráter expositivo, seguido de blocos chamados “práticos”, de experimentação criativa, de número variável (FERRANDO, 2008)-, entremeados por debates e outros recursos didáticos como projeção de vídeos, a descrição de fazeres em que os corpos se engajam em atividades criativas fundadas na exploração de movimento e relações é, em ambos os textos, superior em número e riqueza de detalhes.

Bartolomé Ferrando afirma que performance “nem nenhuma arte se ensina” (2012, 4). Entretanto, contemporiza, poder-se-ia dela destacar seus elementos constitutivos e trabalhar a fim de promover a experimentação destacada de cada um deles, visando a que o estudante-artista “os combine segundo seu proceder pessoal”(idem). Ainda sobre o tema dessa possibilidade, o artista refere a uma citação de Roland Barthes, que propõe que a única didática justa seria aquela em que o pretense educador buscaria ensinar o outro como se ensinasse a si mesmo (2012, 2), o que Ferrando relaciona com a abertura que mantém para a flexibilização do programa ao longo de cada curso, orientadas pelo que ele reconhece como desejo de aprendizagem manifesto pelos estudantes, denotando o valor da vontade e da automotivação na aprendizagem a que ele fará referência explícita em outras passagens. Há que se destacar que

⁶¹ FERRANDO, Bartolomé. Acerca do ensino da performance. *Núa, revista de artes escénicas e performativas*. Vigo: Asociación Cultural Inaudita.org, n. 5, 2012, pp. 48-51.

no tocante às referências acerca das práticas de ensino apresentadas, à exceção de Barthes, as demais são a artistas-professores, como Robert Filliou e Marina Abramovic.

Destacar supostas unidades da arte da performance é o que Ferrando faz em seu livro "El arte de la performance, elementos de creación" (2009), em que os elementos que identifica são: espaço, tempo, corpo, contra a representação (negação do representar em oposição ao fazer teatral), ideia (conceito), poesia sonora (influência direta de sua poética que ele afirma (2012,1) vir buscando anular, sem sucesso), relação comunicativa, contexto e participação (único elemento facultativo). A questão da processualidade, característica imanente à natureza do fazer teatral que foi motor de experimentação nos processos de criação coletiva e dramaturgia colaborativa iniciados nos anos de 1960 e que vem tendo seus limites testados no contexto do teatro contemporâneo, também apresenta-se na fala de Ferrando. De acordo com o artista (2008), em seus exercícios ele propõe que os estudantes possam destacar o processo criativo em relação ao produto alcançado, no caso, uma peça performática. O processo por si só seria, ainda de acordo com o autor, uma forma de garantir o sucesso da empreitada pedagógica, além de veicular ao estudante o caráter situado que seria inerente à arte de performance.

Os elementos discriminados no livro orientam os "blocos teóricos" com que Ferrando afirma iniciar suas aulas. No texto de 2008, ele apresenta-nos numerosas citações de uma única linha sobre espaço, tempo, corpo e ideia, cujos autores são prioritariamente pensadores ligados aos métodos da filosofia, como Spinoza, Platão, Russel, Weil, Eco, Barthes, seguidos de literatos como Thoreau, Perec e Cortázar e artistas, em sua maioria visuais, como Arp, Merz, Clark, Vostell, Burden, Oppenheim, mas também Artaud e Cunningham. Já o chamado "bloco prático", considerando as nove práticas que ele afirma realizar em espaço de sala de aula e que ele descreve (2008) esquematicamente, pode ser dividido em: práticas de aquecimento do corpo e para o jogo (primeira e segunda), práticas de

experimentação dos elementos estruturantes (terceira, quarta, sexta, oitava e nona) e práticas de sensibilização corporal (quinta e sétima); por outro lado, todas as práticas externas à sala de aula, nos espaços de praia, ruas, galeria de arte, instituição externa, ruas e praças de um povoado próximo à cidade, colégio infantil e teatro, atividades promovidas ao longo do semestre acadêmico e de acordo com as possibilidades que surjam (2008), são, todas elas, práticas de apresentação de performances de autoria dos estudantes.

Com relação ao corpo, elemento recorrentemente referido pelo autor em ambos os textos como central e uma das unidades de sua elaboração analítica, nota-se a ênfase na busca da negação da representação – que Ferrando entende conseguir realizar –, intentando que o modo de engajamento do corpo distancie-se sempre do comportamento do ator (2008), orientando a ação em oposição ao discurso lógico e narrativo que caracterizaria, de acordo com ele, a dramaturgia (2009, 51). A questão do corpo como material de trabalho e criação é recorrente, “(...)para o performer, seu corpo é ao mesmo tempo instrumento de experimentação e aquilo sobre o que terá lugar a experiência” (2008), considerando, entretanto, que todos os materiais participantes de uma performance são – ao menos supostamente – hierarquicamente iguais em termos de valor de significação. Quanto ao processo de aprendizagem, é preciso que o estudante comece por encontrar o seu “corpo único” (2009, 41), fazendo dele poroso e despido de sua casca (idem, 39), sensibilizando-o. O corpo é também repositório de memórias autobiográficas que o estudante precisará aprender a trazer à tona, para retomá-las e utilizá-las como ponto de partida para a estruturação das ações (2012, 3).

O jogo é um elemento que, embora Ferrando não tenha discriminado, aparece em seus textos tão frequentemente quanto o corpo, o espaço ou o tempo. Ele afirma que os exercícios práticos que aplica são quase-jogos, um recurso de ensino “não dirigido”, quase-jogo que “como tal, tem certas regras e está aberto ao azar. Um quase-jogo que roça a

escultura, a música, a dança ou a pintura, e em que estão implicados todos os estudantes” (2012, 3). Embora ele não desenvolva o pensamento em torno dos jogos ou quase-jogos, a descrição de suas nove práticas revelará que todas elas têm, em maior ou menor grau, características dos jogos conformes descritas pelos teóricos do tema. Esta questão será desenvolvida com mais atenção na seguinte seção deste texto.

Nosso professor-artista refere-se algumas vezes sobre o valor da fala dos estudantes no decorrer do processo para o desenvolvimento de uma atitude crítica e analítica perante a arte da performance, seja através do comentário à obra dos colegas ou à autoavaliação de sua própria proposta (2012).

Por fim, no que refere propriamente à avaliação acadêmica dos estudantes, Ferrando afirma considerar para a necessária atribuição de registro numérico ao processo avaliativo dois critérios: a presença do estudante nas aulas realizadas e a qualidade das obras apresentadas ao final do curso (2008). Em nenhum dos textos, entretanto, ele chega a clarificar como realiza a avaliação do critério qualitativo, embora possa-se depreender que a identificação, pelo docente, dos elementos por ele reconhecidos como unidades da arte da performance seja o parâmetro fundamental. É notável o fato de que a apresentação da única performance-“prova” pode dar-se a qualquer tempo do transcorrer do curso, à critério do próprio estudante (2012, 4).

Bartolomé Ferrando faz questão de destacar em seus dois textos uma espécie de declaração que, embora possa ter suas raízes detectadas já na primeira metade do século XX, é nas últimas décadas que vem se espalhando indiscriminadamente pelos discursos pedagógicos que se pretendem progressistas: aquela de que a arte não se ensina. Não convém a este escrito analisar as implicações epistêmicas, políticas, éticas e estéticas de uma tal afirmação mas, no que refere ao tema deste texto, é premente observar que esse discurso parece frequentar mais as falas de professores-artistas que orbitam o campo das artes visuais que daqueles

com formação e atuação no campo cênico. Uma hipótese para esse fato seria o caráter coletivo do fazer teatral, que impõe desde a iniciação do sujeito nessa arte um comportamento de compartilhamento e criação em conjunto, em oposição à criação em artes visuais, que historicamente veio singularizando-se como individual e cuja (re-)coletivização, parcial, dá-se apenas no século XX. É relevante, portanto, que as práticas descritas por Ferrando sejam eminentemente levadas a cabo pelo coletivo de estudantes, sempre com a participação do docente como “um a mais” (2008), ainda que se possa depreender delas que as criações por parte dos estudantes sejam inquestionavelmente individuais, dado que sempre que o artista refere-se às obras, elas são “do estudante” (2008), no singular, que opera a aprendizagem pela combinação dos elementos de criação de acordo com seu “proceder pessoal” (2012, 2). A busca da experiência coletiva, ainda que concretizada parcialmente, parece, na sala de aula de Ferrando que acesso virtualmente, reaproximar a arte da performance à natureza disruptiva que os discursos de artistas frequentemente atribuem a ela, característica que a separação, por Bartolomé, de elementos de uma gramática parece vir a corromper.

A busca de operar a disjunção de unidades na arte da performance para fins pedagógicos não é, certamente, exclusividade de Ferrando. Anthony Hollwel, artista da performance inglês e professor desta forma de arte em universidades no Reino Unido, em seu *The analysis of performance art* (1999), discrimina 14 unidades que, segundo o autor, teriam sido identificadas por ele no decurso de sua prática docente, em direta relação com a teoria psicanalítica, a saber: vazio; estar vestido; repetição; o outro; surpresa; caos; pulsões; transições; substituição ou reversão; linguagem; tempo e espaço; o ato de ver; a presença. Suas quase-unidades, como observa-se, conseguem escapar ao padrão semiótico tão característico das opções de Ferrando, aproximando-se mais de questões do pensamento ou de estilo e, o que é digno de destaque, propondo questões que a princípio seriam entendidas como conteúdo como estruturantes da linguagem.

Também no teatro e nas artes visuais, tomados operacionalmente como campos autônomos, professores-pesquisadores ou pesquisadores-artistas recorreram a essa forma de operação de pensamento entendendo que ela seria ideal para promover a apropriação da linguagem por parte dos estudantes ou artistas orientados, sendo que incontestavelmente é nas artes visuais que esse procedimento floresceu e multiplicou-se, desde os primórdios do desenvolvimento da história da arte como ciência, com métodos como iconologia e iconografia, que evoluem para análises semióticas e sintáticas da imagem.

Por sua vez, nas práticas da pedagogia das artes da cena, vindo à público nos anos de 1970 os jogos teatrais de Viola Spolin publicizam esse modo de proceder prática-pensamento, que passa pelas investidas da antropologia teatral de Eugenio Barba e colaboradores e que está nas bases do desenvolvimento dos Viewpoints, técnica de composição cênica desenvolvida pela bailarina Mary Overlie e pela encenadora Anne Bogart, que, em resumo, identifica um vocabulário mínimo para o ator, composto pelas unidades espaço, forma, tempo, emoção, movimento e estória (OVERLIE, 2006). Talvez caiba a nós, pesquisadores contemporâneos das pedagogias das artes – ou da arte, entendendo-a como um *continuum* cuja distinção em linguagens é exclusivamente operatório – refletirmos sobre o que terá conduzido os artistas-professores desse passado recente a pensarem suas estratégias nos termos da definição de elementos de forma mínimos, medindo como isso vem implicando a relação dos artistas em formação com sua produção e mesmo com o circuito artístico contemporâneo, além de, caso seja a nossa orientação epistêmica, buscar caminhos mais abertos, inspirados e menos definitivos para o estabelecimento de nossos currículos.

É inegável que todos os componentes identificados por Ferrando em seu livro e suas práticas apresentam-se como matérias tanto das artes visuais quanto do teatro, sendo que a abordagem proposta para a questão da representação, isto é, a negação da mesma, vem fazendo-se pauta no

exercício teatral – do qual ele pretende destacar-se - e visual/plástico desde meados do século XX. Ao longo de seu livro, assim como nos artigos, além dos elementos formais acima destacados, elementos temáticos que vem sendo recorrentes na problematização contemporânea de ambas as linguagens artísticas aqui aludidas apresentam-se como questões norteadoras na pedagogia que ele propõe, como a ocupação das ruas e o uso das cidades (2008). No que concerne às relações com o teatro, é no tema do jogo - ou do que seria um quase-jogo – que Ferrando aproxima-se de modo quase literal, e possivelmente sem ter-se dado conta disso – ao menos no momento em que escreveu os textos para os quais olhamos agora. Destaco abaixo uma passagem da descrição da “prática segunda”, apontada por Ferrando como integrante do bloco prático de sua aula:

Consiste na realização de um *gong show*, extraído dos escritos e apontamentos das oficinas de Robert Filliou. Duração global aproximada: 30 minutos. (...) 1) Entre todos os participantes se escolherá um objeto, que será colocado no centro. 2) Todos os estudantes se colocam em círculo, ao redor do objeto. (...) 4) Começando por qualquer ponto do círculo, cada estudante deverá intervir, manipular ou relacionar-se com o objeto durante 30 segundos. 5) A relação, intervenção ou manipulação a realizar com o objeto deverá estar afastada de qualquer uso conhecido, buscando, portanto, sempre, algum modo de intervenção não usual. (FERRANDO, 2008, tradução nossa)

Ainda que a origem identificada pelo autor tenham sido as práticas de ensino do artista visual e performer Robert Filliou, o exercício relatado por Ferrando pode ser encontrado, e vem sendo repetida há tempos e numerosamente, em salas de ensino de teatro, seja na formação de atores, seja na educação básica formal. Trata-se de um jogo extremamente similar a jogos descritos por Viola Spolin em seu fichário (SPOLIN, 2001), sendo que referência de Ferrando a jogos que foram descritos pela educadora não param por aí: também as descrições feitas por Ferrando do uso da fala dos estudantes nos comentários a seus próprios trabalhos e daqueles dos

colegas são correlatas à avaliação por ela proposta. Essa, prática, conforme a apresenta Spolin, é realizada por todos os participantes envolvidos num jogo teatral, sejam eles estudantes-jogadores ou professores-diretores. Logo após a realização de um jogo por um grupo, o outro grupo, que até então permanecia como espectador, irá avaliar, utilizando-se dos critérios objetivos definidos pelo objetivo geral do jogo (chamado “ponto de concentração” o “foco”, em diferentes fases da autora), suas impressões sobre o que foi comunicado ou não pelos jogadores. O desenvolvimento da capacidade crítica com relação à linguagem apontado por Ferrando é o que busca a Avaliação realizada pelo estudante do jogo levado a cabo pelos colegas, segundo Spolin, fundamenta-se em e revela a sua compreensão do problema que o jogo propõe: “Se quisermos que o aluno tenha uma maior compreensão de seu trabalho no palco, é essencial que o professor-diretor não assuma sozinho a avaliação (...)” (SPOLIN, 1987, 24)

Ainda no que concerne à proximidade com as práticas teatrais, convém observar com atenção a estrutura de aula identificada por Ferrando. Como vimos, ele afirma iniciar os trabalhos com uma dinâmica de aquecimento, passando na sequência para jogos de exploração dos elementos e/ou dinâmicas de sensibilização corporal. A criação chega à sala de aula em um momento posterior, quando o estudante já teria passado por etapas de envolvimento físico e atencional consigo próprio e com as matérias de criação. Trata-se exatamente da mesma estrutura sequencial de uma aula tradicional de teatro, como os leitores da área já podem ter experienciado diversas vezes. Sequências como essas são orientadas em textos de autores teatrais com função similar, no campo da pedagogia teatral, à que teriam os textos de Ferrando numa hipotética pedagogia performática, como os do brasileiro Augusto Boal, da já citada Spolin, mas especialmente nas pedagogias do ator que emanam a partir do círculo do teatro físico – a partir de Jerzy Grotowski e Eugênio Barba, assim como de Jacques Lecoq.

Como vimos, muito do que se diz sobre performance e sobre seu possível “ensino” – que com as aspas marco já que, para o autor estudado,

essa ação não pode ser praticada - parece não ser característico exclusivamente dos processos organizados de aprendizagem desta forma de arte. Esta peculiaridade não é, entretanto, privilégio da reflexão pedagógica, dado que os teóricos essencialistas que vêm buscando descrever o que seria a natureza da arte da performance utilizando-se de uma epistemologia positiva – isto é, de fato procurando defini-la pelo que, tendo experienciado, acreditam que ela seja, ao invés de recorrer à uma epistemologia negativa que se dedicaria a descrever o que ela não é (COUTINHO, 2008) – também incorrem nela ao definir performance como a “arte da ação” - qual ação? Não é também o teatro uma arte da ação? - ou a “arte do corpo”.

Seriam as citadas questões decorrentes do fato de que performance está ainda se afirmando como gênero e que até que alcance o *status* de linguagem não poderemos falar de métodos autônomos? Seriam apenas rastros de uma linguagem *sui generis*, marcada pela abertura e flexibilidade? Ou seriam pistas para que passemos a entender a arte da performance não como uma linguagem, mas como um operador, uma mídia? Questões que ficarão em aberto e que, certamente, as nossas salas de aulas podem ajudar-nos a sustentar, a encontrar respostas provisórias, abandoná-la e encontrar outras, também provisórias, mantendo vivas perguntas – se esse for o nosso entendimento de como a pesquisa deve acontecer, como é o desta autora.

Turma 2 – Aulas 10 a 18 de 32

Turma 2, Aula 1 – 10 de 32

Começamos hoje. Novamente começo apresentando o plano, o plano estruturado, embora sempre aberto às flutuações. Conforme conversei com alguns amigos que começaram a alguns meses a ministrar oficinas de performance, 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*. 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 Marilyn 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 são essas unidades essenciais, e 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.

Com isso, verificamos as unidades propostas e, entre elas, o que havia de comum ou distinto. Aquelas mais recorrentes foram as que permaneceram como categorias. 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;
- 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.

Em cada aula pretendo explorar uma das unidades. Curiosamente, elencamos sete unidades, o que vem muito a calhar para o número de aulas que tenho disponível. É quase um convite à experimentação.

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.

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 demonstrado dificuldade de compreender por que existem componentes curriculares voltados à criação e à experimentação nas artes da cena (isto é: provavelmente nós não estejamos fazendo com que isso apareça a eles com clareza). 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 – que termo horrível – em suas salas. Ao longo das disciplinas que tivemos antes, eu já tentei diversas abordagens, mas há momentos em que tenho que reconhecer que

não sou responsável por como esses estudantes se vêm formado e, se essa problemática permanece, ela é fruto de um conjunto de contingências dos quais eu sou apenas uma pequena parcela. Bem, o que a estudante disse – acabei não contando ainda – é que queria saber como iria usar a performance em sala de aula, e quando iríamos trabalhar especificamente sobre a metodologia do ensino de performance. Eu confesso que, por estar já um pouco frustrada de insistir, não administrei com tanta propriedade o questionamento. Mas é isso: o que tenho para fazer, eu acredito, é ir sentindo junto a eles o que a experiência da experiência – ops – reverbera, e como isso dialoga com essa questão que eles carregam.

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 havia tempo hábil para debate-la – experimentamos com a materialidade dos objetos, deixando que eles nos indicassem caminhos. Isso pareceu-se muito com muitos 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 leva-la até o seu máximo e 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.

Turma 2, Aula 2 – 11 de 32

- Exploração do espaço em suas características singulares;

Para essa aula, parti de penas 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 pessoal⁶² (FERRANDO, 2009, 19).

⁶² “Uno de los ejercicios prácticos a los que dedico más tiempo em la enseñanza de la performance, trata del desarrollo de esta capacidade de percibir y sentir el espacio envolvente. Muy lentamente, com los ojos cerrados, cada participante de desplaza, realiza um leve movimiento e intenta percibir y sentir el tacto entre dos materias, así como el acoplamiento y la adecuación de la massa de aire a su cuerpo. Se podría decir que, cuando em um momento dado, por ejemplo, movemos una mano, la hundimos necesariamente en el aire, excavamos el aire, y construímos de esse modo uma escultura efímera, hueca, que desaparece al instante. Al hacerlo, mediante el recorrido, dibujamos a su vez uma línea muy personal, correpondiente a nuestra manera de desplazarnos o de movernos. Recuerdo que el escultor Jorge Oteiza, em uno de sus textos, proponía mirar el espacio que deja um objeto; el surco que traza al moverse, su particular huella. De algo parecido trataria 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 uma matéria com la que convivimos y em la que trazamos nuestra própria marca personal”, tradução minha.

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, certa elegância 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 – PUCAMP, 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 disrupção e a novidade. Ou, por outro, optar por práticas que explorem mais a visualidade, ou a sonoridade, elementos pouco praticados no decorrer deste curso de graduação.

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.

Turma 2, Aula 3 – 12 de 32

- Exploração da duração;

Nieves Correa lembra-nos de que o tédio e a brevidade podem ser valores na arte da performance (CORREA, 2014, 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, op. cit., 209)

Utilizei 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, não é mesmo?

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.

Turma 2, Aula 4 – 13 de 32

- 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. Hoje, eu levei materiais para ajudar e para tentar que fôssemos a lugares pouco explorados por mim, em minhas performances. Tivemos: bifos 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 ao menos minutos ininterruptos 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 – afinal, manter-se em

estado de relação com essa outridade exige que o performer busque manter a atenção aberta a 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 eu já vivi. Senti-me em estado de docência-criação, finalmente. 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 - 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, certas. 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 estavam todos muito 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. Cada um deles levou consigo sua folha escrita, com a minha indicação de cuidar daquilo que seria feito dela. Eu jamais as vi.

Turma 2, Aula 5 – 14 de 32

- 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. Ainda estou em busca de confirmar essa referência. 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 bifes e isopor a serem desfeitos em danças não-narrativas, esse exercício parece ter integrado a todos com mais facilidade: enquanto eu observava, não via estudantes desconectados, com a atenção em outros elementos da sala, observando aos colegas. 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, seduz 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 projetos, 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 as implicações disso).

Turma 2, Aula 6 -15 de 32

- 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. 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 – quando de 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, *online*)⁶³

⁶³ 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.

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

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?

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 só haver espaço para que estivéssemos em pé, colados uns aos outros. Então, uma música suave foi posta a tocar, e os corpos-em-fileira 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 instrui-nos que, quando fôssemos chamados pelo nome, abrísssemos 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.

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.

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 então 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 sobre uma cadeira, parado, ao lado da figura feminina. Algumas pessoas pararam 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. Eu 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. Estávamos, portanto, todos parados frente a uma situação em que duas pessoas se haviam colocado voluntariamente para causar pena em outras de modo artificial, o que na minha interpretação configurava uma manipulação moral. Inconformada, fui até a cortina de maracas e comecei a dançar sob ela, fazendo as maracas soarem muito, com muita força - até que alguém da organização do evento viesse me impedir de o continuar fazendo. Enquanto eu dançava, a mulher na função de dar as chicotadas desconcentrou-se de sua ação e me olhava 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 o 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 estimulei, mas me sentia mesmo miserável por saber que não fui nada generosa ao buscar dar uma lição para esses jovens estudantes em público – porque usaram as formas que encontraram de dar sua “lição de moral” em alguém.

Envolvida com meu remorso, 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 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 que havia sido uma tentativa de gesto pedagógico, já que eu notara que os estudantes não estavam preparados para lidar com possibilidades de participação que eles mesmos haviam construído, e que eu desejava ajuda-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 o fim da proposta que se faz, assumindo suas consequências como ações que foram, de algum modo, possibilitadas ou mesmo estimuladas pela proposta.

Enquanto tentava me explicar, buscando demonstrar todo o meu conhecimento no tema par aqueles pares, compreendi que o que eu dizia

falava mais sobre as minhas próprias performances – todas aquelas performances de participação 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 - 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.

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 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.

Turma 2, Aula 7 – 16 de 32

- 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, só podemos nos aproximar dela se navegamos fluxos e estamos dispostos a correr riscos. Essa reflexão vem se fortalecendo ao longo desse semestre como uma verdade provisória à qual me adiro, acredito que pela experiência a que me lancei – a que nos lançamos – de trabalhar sobre “conteúdos elementares”, “unidades de relação” da 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, a sós comigo, deitada sobre a grama vendo cair a chuva de estrelas cadentes – não é esse modo que reverbera em mim. Vou agora até o fim com a proposta, mas vou ciente de que posso muito mais que isso, que posso efetivar potências lindas 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 garanta-se a soberania sobre o ter, como disse o Manoel de Barros (BARROS, 2011, 410). Catando pregos enferrujados, cavando brechas de vazio pleno no entre eu-estudante, 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 fala sobre 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 - propositalmente, já escolhemos identificar as autorias nas folhas em que os escrevemos, fazer algumas cópias e distribuir entre nós e os colegas das salas próximas os nossos programas:

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.**

- 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. 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. E o terceiro ponto, que afetava diretamente a mim: eu andava bastante chateada de ter de passar os Festivais de Apartamento fazendo registros, já que, depois de vários fotógrafos voluntários deixarem de compartilhar suas fotos conosco, optamos por garantir também nós, os organizadores o registro. 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... Mas, na realidade, o que eu fazia era correr

para lá e para cá par garantir registros para todos. Disso nasceu o IMEDIATO⁶⁴, 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 busca-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 mediado por tecnologias no campo da arte da performance. Algumas questões que impulsionam o IMEDIATO:

- 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 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

⁶⁴ 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.

apreciação imediata, ciente da ausência 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 amarelo⁶⁵. A artista inicia um fremir 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 mantidas⁶⁶.

⁶⁵ 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.

⁶⁶ Texto disponível no portfolio da artista:

http://cargocollective.com/janainacarrer/following/janainacarrer/Torpor_quando-os-sentidos-alteram-o-instante Acesso em 20/06/2017.

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.

Ao final, pedi ao grupo que não comentasse o que havia visto. Cada um recebeu uma folha de papel ofício 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 Phelan⁶⁷, e “A performatividade da documentação de performance”, de Philip Auslander⁶⁸. Esses dois textos apresentam perspectivas opostas acerca da relação da ação em arte da performance e de seu registro⁶⁹. 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.

⁶⁷ PHELAN, Peggy. A Ontologia da Performance. Revista de Comunicação e Linguagens. Lisboa: Edição Cosmos, 1997, n. 24, pp. 171-191

⁶⁸ AUSLANDER, Philip. “A Performatividade da Documentação de Performance”. eRevista Performatus, Inhumas, ano 2, n. 7, nov. 2013.

⁶⁹ Uma breve porém suficiente confrontação dos textos pode ser vista em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/between-action-and-image-performance>

Turma 2, Aula 9 – 18 de 32

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 fala o 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 a universidade se não todos, a absoluta maioria dos ingressantes. Está de fato bem realizado 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 juntos 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?

Turma 3 – Aulas 19 a 27 de 32

Turma 3, Aula 1

Para a aula de hoje, me inspirei numa ação do meu amigo Diego Baffi, que é professor na Faculdade de Artes do Paraná. 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 disparou⁷⁰.

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 dos cursos de 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 câmpus e chegou até mim uma fofoca de que um professor da filosofia – meu colega de departamento, portanto – havia dito que dar aula de filosofia não 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, 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. Com isso, no primeiro dia de aula de Performance para essa turma, vestindo essa pequena roupa, lancei uma projeção da via láctea sobre uma parede branca; e, quando os estudantes entraram na sala, eu estava ligando 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 – utilizando uma caneta hidrográfica preta. Os desenhos que eu fazia eram, conforme eu aleguei, constelações e a

⁷⁰ 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”.

cada constelação os estudantes e eu discutíamos seu aspecto até chegarmos a um nome. Aos poucos, fui passando a caneta para eles, que vinham ao meu corpo desenhar novas constelações nossas.

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 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 fez-se.

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

Turma 3, Aula 2 – 20 de 32

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 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 indo 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 à ir-se embora.

Quando trabalhamos com limites – e, veja só, mesmo os limites da lentidão e da imobilidade – pode-se esperar que ocorram situações como essa. É claro que elas não são desejadas e não podem ser normalizadas mas, sendo cada 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 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 – para o docente, os estudantes – 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 eles podemos 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 o quadro. 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 acima 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 sentir que o que importa, no ato de re-performar, é o que a ele se passa, e não 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, *online*). Até aí, ela e eu estamos de acordo em nossas abordagens. Porém, assim como Ferrando ela diz 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 que está lá – que será sempre seu – e se, assim, não nos aproximaríamos de quicá facultar ao estudante o entendimento de que é sempre nosso o que ali está.

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 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 – é sempre assumido como um caminho ou como um subterfúgio. Com isso a questão do pesquisador-docente-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 elementos das formas de conteúdos que é a arte da performance - técnicas mais ou menos consolidadas, procedimentos entendidos como universalizáveis, 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 estejamos-juntos e que, assim, a experiência da aula seja um acontecimento, podendo vir a abrir espaço para a vivência de desterritorializações banhadas pela força-performance?”

Como artista da performance com formação em interpretação teatral, posso reconhecer, seja durante os processos criativos ou as realizações das performances, a influência positiva que as 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.

Turma 3, Aula 3 – 21 de 32

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 o plano de curso apresenta muitas orientações para a pesquisa, dicas de sites, palavras-chave para busca e assim por diante.



Figura 09 – A.reperformando e recriando Márcia X

E o curioso é que Márcia X é uma artista que sobre a qual eu nunca penso. Deve ser porque não tenho um apreço especial, 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.



Figura 10 – R. reperformando Olivier de Sagazan

Ao mesmo tempo, 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 aprendizagem brotará, se nós estivermos aqui para brotar com ela. Hoje a Márcia X quis entrar em nossa aula e os estudantes quiseram trazê-la, foi bem recebida e aconteceu conosco, em desenhos com pasta de dente e macaquinhos de papel, banhos de coca-cola e leite condensado e espelhos quebrados.

Turma 3, Aula 4 – 22 de 32

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

Ok (esse estudante geralmente não cumpre as tarefas...)

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

“Não, professora. É tudo na legalidade”.



Figura 11 – Proposta do estudante G.

Ao fundo da sala, sobre a parede branca, ele projeta um vídeo em que pessoas vestidas de maneira elegante, 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 apreensivos.

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

A ação é interessante, já estamos todos dentro, já esqueci que ele pode ter um coma alcoólico.

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. E as plateias aplaudem.

E eu estou contente.

Turma 3, Aula 5 – 23 de 32

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, 123). Dispor-se a “ensinar” performance como quem viaja para um país desconhecido, levando a si mesmo, alguns materiais fundamentais à sobrevivência, um bom dicionário 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-com, "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 o 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 em qualquer campo⁷¹.

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 pois são entendidos como políticos, enquanto outros temas e abordagens são tomados como apolíticos. É certo que essas temáticas são não apenas

⁷¹ 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, 9)

absolutamente relevantes na vida contemporânea como têm uma relação íntima com o surgimento e a história da arte da performance, mas adotá-las como fundamento de trabalho comum em uma sala de aula repleta de diferentes modos de ver e entender as questões não me parece uma escolha ética. Aproveitei que essa é a escolha de Garoian – e 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 conversas.

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 instrumento na sala de aula”.

De fato, existe um discurso que ronda os corredores deste curso que é o de que o teatro jamais pode ser usado como instrumento para o ensino de outros conteúdos. E não é uma crítica às noções de instrumento ou de conteúdo, dado que somos um grupo de professores-pesquisadores muito variado, dentre os quais vários colegas que não fazem a crítica a esse modo de pensar. Trata-se do entendimento de que os docentes de outros campos do conhecimento não devem lançar mão de estratégias da linguagem teatral, pois o professor seria o profissional que, na escola, estaria atribuído de fazê-lo. Temos ouvido essas falas pelos corredores 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, venho há algum tempo 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 primordialmente que trabalhe com a educação escolarizada em que, em geral, a colaboração entre discentes e o entrecruzamento de áreas do

conhecimento vem sendo progressivamente mais valorizada – para não afirmar a sua necessidade, dado que não tenho meios de prova-la, falo da valorização por parte dos pesquisadores dedicados à educação escolarizada, assim como dos gestores, futuros contratantes destes estudantes. 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 notou em texto, ainda em 1979, que na arte contemporânea a prática de um artista não vinha 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, 42)⁷², dado que as práticas desse campo vinham assumindo uma característica que ela nomeou como expansão ou ampliação⁷³, estava trabalhando na abertura da crítica em seu campo não apenas para os trabalhos que mesclassem técnicas de escultura com técnicas de arquitetura, por exemplo, mas para obras que, a partir de problemáticas advindas de campos diversos do conhecimento, compusessem efetivamente um terceiro – algo que não é nem uma coisa, nem outra, e nem precisa ser originariamente de natureza artística. Ou seja: a pessoa que cria em arte contemporânea pode fazer balé e desenho, fazendo da mescla de balé e desenho uma coisa outra – que não é nem balé, nem desenho, mas também é as duas, assim como pode fazer geografia e música e design de jóias, e aquilo que propõe como resultado do processo não poder ser chamado nem de geografia, nem de música, nem de design de jóias, mas ser todas essas coisas ao mesmo tempo. A seu modo – um modo formal e estrutural – ela sugeriu que a

⁷² Tradução nossa para o trecho em negrito: “For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium-sculpture- **but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any médium - photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself - might be used**”

⁷³ Conforme abordei em capítulo anterior.

arte contemporânea é uma arte que pensa o pensamento amplo e abrangente da multiplicidade, uma prática que faz emergir o múltiplo. Com isso, afirmando essa teoria, vemos hoje práticas em arte cujas materializações dão-se a partir do encontro desterritorializante de, por exemplo, teatro e direito – obras que são teatro E direito E outros seres 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 o que mais possa ser.

Muitas práticas em evidência no cenário da arte contemporânea são compostas por formas artísticas no exercício de seu devir-educação e-ou de práticas em educação no exercício de seu devir-arte, assim como vários processos organizados de aprendizagem compõem-se de práticas de educação no exercício de seu devir-arte e vice-versa. Essa maleabilidade 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, é um pesquisador-artista-docente – 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 de operação do E será não apenas uma possibilidade de prática, mas uma possibilidade em vigência no ponto de atualização destes tempos. Por isso, não seria algo restritivo à sua prática de pesquisa-docência-criação que os estudantes seguirem pensando nessa 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?

Eu busquei falar um pouco de modo muito breve sobre essa minha dúvida e 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 algo mais.

P.S.: parece significativo que no ambiente de um curso de graduação fundado sobre a ideia de interdisciplinaridade esse tipo de pensamento reverbere. Uma hipótese par essa possibilidade existir é de que ela seja um sintoma de como o teatro e a filosofia vem sendo abordados nos três semestres em que os dois cursos são apenas um. Gostaria de levar a performance a esse primeiro ciclo e praticar-junto uma postura deslizante entre modos de conhecimento com os estudantes dos dois cursos – o que seria ainda mais agradável se tivesse comigo um colega professor de filosofia.

Turma 3, Aula 6 – 24 de 32

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

Eu-dicotômica disse: Estou confusa. E 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-na-lógica-da-multiplicidade 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. É por isso que, como disciplina, ela é uma in-disciplina.

Trago esse texto porque 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 subjetivamente naquilo, porque entendo que é quando processo de subjetivação e a forma da re-performance podem ser entrelaçar no movimento de re-performar que algo singular pode passar. 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. Ao mesmo tempo, como venho dizendo,

Qualidades de relação muito distintas compuseram as ações que vimos hoje. Muitas reproduções pareciam apenas formais e frias, desinteressadas. Mas essa é uma forma legítima, se consideramos que aqueles 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 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 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.

Turma 3, Aula 7 - 25 de 32

Hoje fomos participar de um evento de performances promovido por um movimento social aqui da cidade. Foi um convite bastante inusitado que nos apareceu e, como conseguimos trocar o dia da aula com outro professor, pudemos aproveitá-lo! Eu, que não tenho muita facilidade de lidar com a questão da performance ativista na sala de aula, dado que tenho sobre esse grupo de ações uma série de interpretações sobre as quais não consigo me posicionar, achei excelente podermos ir até uma fonte experienciar 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... Bem, foi violento e complicado, mas foi uma experiência intensiva.

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, ao invés de contarem-nos histórias do que eles já foram. Na sequência, fomos para uma praça, onde alguns jovens pintaram no chão estênceis com frases ligadas à questão racial. Por fim, fomos a uma

terceira praça, em que há um pequeno anfiteatro. Lá, três jovens, dois identificadas com o gênero feminino e um com o gênero masculino, iniciaram um jogo-performance. Eles distribuíram entre os espectadores-participantes cartas contendo 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 seus próprios nomes, com números de 1 a 6 – duas cartas para cada nome. Então, as duas moças jogavam cada uma um dado, e aos números recolhidos havia um nome atribuído. Exemplo: números 1 e 4 correspondiam à Moça 1; números 2 e 5 à Moça 2 e números 3 e 6 ao rapaz. Assim, tendo sido sorteados os números 2 e 6, as pessoas em questão seriam a Moça 2 e o Rapaz. Sorteado os nomes, os performers entregavam aos espectadores-participantes um dado que, lançado, definiria a ação que a pessoa sorteada pelo dado 1 realizaria sobre ou com a pessoa sorteada pelo dado 2. Assim, começamos com a Moça 2 agradecendo o Rapaz; na sequência, a Moça 2 abraçou a Moça 1; então, o rapaz chacoalhou a moça 1, com violência; e, na quarta ação iniciou-se a polêmica. A combinação sorteada foi Rapaz, bater, Moça 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, acusando o rapaz-performer de machista. Diziam: já chacoalhou, já violentou, já chega. Os ânimos começaram a se exaltar. O rapaz-performer, entendendo que estava no seu direito de expressão, disse: “deixem a gente continuar”. Ele e sua colega afastaram-se um pouco da plateia, indo para o fundo do pequeno palco. 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 palco para tentar impedir que aquilo acontecesse. A confusão estava estabelecida: o rapaz-performer, que é negro, gritava que estava sendo vítima de racismo por parte das mulheres que haviam

interrompido a sua performance, que contava com o consentimento da colega – sendo que todas as mulheres envolvidas, à exceção da moça-performer 2, eram brancas. As mulheres, à exceção das performers, o acusavam de machista. A discussão sobre o palco continuou e, como a organização não apareceu para auxiliar, quem não estava em meio à confusão acabou por envolver-se 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 o tema. 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 quiser realizar qualquer tipo de manifestação performática. Enquanto caminhava para a festa, recebi em meu *whatsapp* uma notificação de um amigo performer, que não estava no evento mas já ficaram 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.

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 moça-performer autorizado o rapaz-performer a agredi-la, ainda assim esta ação não podia ser aceita. Já o texto do rapaz-performer, além de acusar de racistas as

mulheres brancas que interromperam a performance e destacar que ele era o único performer negro a participar do evento, levanta alguns pontos interessantes. Ele afirma que aquela ação teria sido a única performance ativista que já foi realizada na cidade que, cito suas palavras no *post* público, “em todos os eventos dessa linguagem, só recebe performers do sudeste, brancos e universitários, com performances decorativas, jamais 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, senti-me finalmente implicada na questão, passando a considerar a necessidade de redigir um texto de posicionamento público.

Agora, a emoção já baixou. Embora eu tenha esse ímpeto de buscar intervir nos debates públicos – traços de um corpo sempre atravessado por devires de educadora-artista e artista-educadora – 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.⁷⁴

Turma 3, Aula 8 – 26 de 32

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. Linhas vermelhas pela sala, conceitos políticos na lousa: uma aula performática para evidenciar o dissenso.

⁷⁴ Essa narrativa é uma recriação que mescla um evento ocorrido no decorrer 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.



Figura 12 – Linhas vermelhas, aula-jogo, performance e política

Turma 3, Aula 9 – 27 de 32

A estudante, que não estava na aula da reperformance 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, defendeu o 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.

Ela estava no corredor, vestida de preto. Tem um cabelo também muito preto, muito longo, que quase nunca vemos solto. Em um dos pólos do corredor, havia uma mesa de professor, retirada de alguma sala de aula, e, sobre ela, a bíblia. No outro extremo, um balde de limpeza, cheio de bolas negras que, posteriormente, descobrimos serem bexigas cheias de água.

A ação consistia em: nós, os demais, ao lado do corredor, sobre a grama da área externa do prédio, assistíamos. Ela corria para o extremo em que estava o balde, 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; deixava a bíblia sobre a mesa; pegava a bexiga e, com um palito de dentes, a estourava – compondo, assim, uma sinfonia de ruídos graves.

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

Em meio às repetições, ouço alguma pessoa estudante comentar: “Não estou entendendo. Ela saiu da igreja? Ela tinha tanta fé, o marido dela não estava estudando pra ser pastor”. Ao que o colega responde: “Não sei. Será que ela queria mesmo falar sobre a opressão da igreja ou que a performance não está dando muito certo?”. Eu tinha exatamente aquela dúvida. Ela havia 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 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 ela foi muito esperta ou muito burra.

Eu disse: Ei, mais respeito com a sua colega, como assim dizer uma coisa dessas? Tenta dizer de outro jeito.

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

Estudante B, tomando a palavra, disse: Você é super crente. Você ama o seu deus e tudo o mais. E então você faz uma performance que fica parecendo que você odeia deus, que você está presa e quer escapar!

Burburinho pela sala. As pessoas estudantes se agitam.

Eu disse: Então, Estudante-Performer... Talvez os signos que você tenha escolhido 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 pode transmitir. O que você acha? Quer falar um pouco pra gente da sua intenção na composição e dos porquês das suas escolhas?

Estudante A disse: Bem se vê que a senhora não vai nessas igrejas, professora!

Estudante C, tomando a palavra, **disse:**

Professora, eu discordo de tudo o que disseram. Eu achei a performance muito bonita, muito respeitosa e que ela tratou sim muito bem da palavra do Senhor.

Estudantes D, E e F disseram: É isso! Eu também. Claro, foi linda...

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

achar respeitosa, iam achar que tem a ver com a fé, com a sua religião, com o temor a deus?

Temor. Eu encontrara a palavra-chave para abrir a questão. Mas temor com cara de TEMOR mesmo, de temer. A deus: algo que eu jamais senti em minha vida. Com gravidade. De fato, eu não frequento “essas igrejas”, como disse a estudante. Não sei com que caras os afetos circulam lá dentro. Sei o que chega aqui fora, o pouco que posso sentir no contato com os estudantes. Quantos mundos existem com e para cada um dos estudantes, que eu jamais serei capaz de acessar, dos quais, no máximo, posso me aproximar – tentar me aproximar com empatia?

Estudantes D, E e F disseram: Sim, claro. Com certeza.



Figura 13 – Enquanto uma voz que afirma ser sua mãe nos conta das aventuras em que A. envolveu-se quando criança, ele corta seu próprio cabelo com uma tesoura de picotar e guarda os chumaços numa caixinha vermelha. Proposta de ação apresentada na noite final.

Turma 4 – Aulas 28 a 32 de 32

Turma 4, Aula 1 – 28 de 32

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 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, pra 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, de que somos todos diferentes a cada instante. 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 “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 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 pras 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, essa coisa que vaza, 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? 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. É quase... Tá certo?⁷⁵

Estudante A disse: Peraí professora, deixa eu ver se eu entendi... Peraí, deixa eu comparar isso com alguma coisa. Tem que uma coisa que eu entendo, deixa eu ver... 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 tranforma a farinha em outra coisa, é isso?

⁷⁵ 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” (BONATTO; ICLE, 2015, 13)

Ou só tem farinha mesmo nessa receita? Ou é outra coisa a farinha que sobra pra fora do tabuleiro?

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

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

Estudante B disse: Professora, se a performance é o que sobra, então a performance é uma saliência. É saliência mesmo, é tudo saliência, essa gente pelada!!!

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

Estudante C disse: Olha, esse negócio de performance é tão estranho que se é uma saliência, é daquelas como quando a pessoa tem câncer, sabe? Não tem aquela mulher que tinha um tumor na barriga e ficou assim ernooorme? A senhora me desculpe, mas eu acho que a performance é um tumor, professora⁷⁶.

A performance como saliência – relevo inesperado.

A performance como câncer - refazendo corpo, criando e recriando até alcançar algum limite.

Turma 4, Aula 2 – 29 de 32

Ainda que eu não possa responsabilizar-me pelo que viram ou deixaram de ver os estudantes, desta vez escolho apresentar, em vídeo, trabalhos que considero mais amenos – que não incluem violência,

⁷⁶ Agradeço às egressas e ao egresso da primeira turma da licenciatura em Artes-Teatro modalidade PARFOR da Universidade Federal do Tocantins por essa aula.

autoflagelação ou imagens que possam choca-los a ponto de afastá-los em definitivo da ideia de arte da performance. Mas, mais que buscar a aceitação, que em si já é uma escolha relevante, a seleção das referências agora parece ganhar potência pois respeita o que eu acredito – o que efetivamente me afeta, o que me move, forças-em-performance que me animam e com as quais, como professora, posso compor. Por que não fiz uma escolha como essas antes? Por que 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. Também eu não entendo, hoje, que determinadas ações tidas como historicamente relevantes sejam boas escolhas de partilha para nós, para nosso grupo, para nosso contexto. Há algum tempo perguntei aos estudantes por que questionavam a pertinência dessa disciplina mas não se perguntavam por que deveriam estudar o teatro grego, isto é, busquei com eles compreender o que nos motiva a confiar na construção de currículo, a dá-lo como certo. Abrir os olhos para as normatizações, não para rejeitar o teatro grego, mas para estar em presença sempre ciente da parcialidade das coisas. 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 a partir de agora a desconfiança para com a arte da performance enquanto componente curricular precisa atuar em meu favor. Aliás, começo comigo: 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 captura-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 o mais justo que eu solicitasse a retirada desse componente curricular, ao menos do núcleo obrigatório? Tendo eu tantas vezes defendido um porvir de desprofissionalização no campo das artes, especialmente em favorecimento da maleabilidade das práticas e de sua possibilidade de abrir espaço para mundos outros que não aquele 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-em-performance exclusivamente nos campos da pesquisa e da extensão, que são mais arejados?

Ou: como posso passar a entender e praticar o trabalho na graduação como um campo de ares correntes e de risco?

Trabalho então com mais flexibilidade sobre a ideia de referências. Quem escolha para mostrar? E 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, conseqüentemente, aquilo a que esses estudantes veem e levam consigo, tentando jogar com o grupo para que essas escolhas dissolvam-se entre experiências compartilhadas em práticas. Mas 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 isso? 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, ninguém pode saber como o outro aprende e, tendo esse dado em mãos, a realidade que se impõe é que o desejo será

o melhor guia. Porém, não me sinto ainda suficientemente preparada para isso. Sei que logo estarei. Ainda não sinto e não sei correr esse risco. Também tenho medo de não conseguir organizar bem nossa agenda e de acabar – como dizê-lo? – fazendo pouco no que diz respeito mesmo à arte da performance por conta do tempo investido na administração dessas questões – digo, se vamos escolher juntos o que veremos, montar uma espécie de curadoria, isso levará um longo tempo, pois há o tempo de aprender a aprender de uma forma outra que não pela aula expositiva ou pelas aulas-oficina ou aulas-treino, e temos aqui apenas trinta horas, menos ainda na turma do PARFOR. Ao mesmo tempo, talvez toda aula seja isso mesmo – aprender a aprender, ou aprender a aprender pelo contato com o subterfúgio arte da performance. Pois, então, é isso o que sinto: um conflito entre a pesquisadora dos novos procedimentos de ensino, esse traço que me é recente, a leitora de filosofia e de filosofia da diferença e a professora que aprendeu teatro de uma forma mais tradicional, que julga que aprendeu bem e que, também por ser apaixonada pela sua matéria, deseja leva-la aos estudantes, empolga-se, pois acredita na potência desse encontro. Eu sei, porém, que esse segundo perfil constitui-se por certa violência, em que eu tendo a assumir a posição de poder e autoridade e com isso, no limite, tende a não favorecer uma atuação ética, não prezar pela sustentabilidade da vida e do encontro, pela saúde da relação neste coletivo, pelas coisas que importam se assumimos que a arte é não um instrumento para qualquer coisa posterior, mas uma força que movimenta afetos com os quais compomos uma vida alegre. Não se trata de desistir, de entregar a deus ou ao destino, de “qualquer coisa serve”. Trata-se de um engajar-se com a coisa no rigor da consciência de que ela não é a priori melhor ou pior, ou mais ou menos importante, que qualquer outra coisa que apareça ali, que qualquer outra coisa que emergja de um rigoroso engajamento no quandonde. Ainda, e talvez sempre, é o estado e a atenção. E se a aula vai lá pra longe, foi! Ela só se afasta do meu desejo

individual, ela se afasta da minha subjetividade projetiva. Se estamos presentes, juntos, ao se afastar de mim ela se aproxima de nós.

Turma 4, Aula 3

Os estudantes são muito diferentes entre si, como eu disse esses dias e como a gente já sabe, mas se há um fato em comum entre aqueles que passaram por esse componente curricular, 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 Reis⁷⁷.

Quando chegamos ao “Trajeto”, algo aconteceu. As estudantes (R., o único homem da turma, não estava hoje) 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 verbaliza-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 sujeito. Foi dolorido e prazeroso. Foi árduo, mas tranquilo. Foi bonito.

⁷⁷ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=7_KS7144M4Y

Turma 4, Aula 4

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 internacionais 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 naquele momento.

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 ofício 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 no facebook acompanhada com a hashtag #ImpressõesDoCampus



Figura 14 – Impressões do campus, composição coletiva.

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 no facebook acompanhada da hashtag #MedidasParaOCampus



Fig. XX – “Medidas para o câmpus” – composição coletiva

Sinto que 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, atacar o problema do processo criativo diretamente pela via da elaboração da ação é um caminho. A princípio não me senti confortável com a ideia de trabalhar primeiramente pela via do verbo e da razão. Porém, o que a atividade me mostrou – além de um engajamento formidável da turma, que se me parece ter se sentido muito segura para deixar a sala e realizar uma composição que já tinha os limites mais grosseiros previstos – é que quando o sensível já está implicado e o pensamento se pensa com ele, como ele, o risco de descambarmos em conceitualismo estrito diminui. Não

tenho a intenção de deslegitimar a arte conceitual e o conceitualismo – que, inclusive, é uma forma de pensamento essencial quando nos relacionamos com a arte contemporânea – mas penso que no contexto da Licenciatura em Teatro a experiência de criação numa relação com o conceito que não se ligue explicitamente à uma prática corporal pode parecer muito distante e não abrir espaço para que a vivência com a matéria aconteça.

Turma 4, Aula 5

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. Achei engraçadíssimo! 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 que eu tenho sobre essas pessoas, sobre os estudantes do nosso curso 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. As influências de forma, materiais e operações que o contato com as minhas ações em arte podem ter serão laterais se a vivência que compartilharmos juntos, em aula, amparar-se num encontro genuíno, em que as particularidades da linguagem (ou não-linguagem, como discutimos), acabam por tornar-se pretextos para que exerçamos

éticas e políticas da subjetividade. 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, outros desejos aparecem para nos dizer que estamos juntos, que é por aí, que é. Mas, se estamos efetivamente juntos, 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. Mas investindo na potência de vida no espaço baldio desta sala que posso não-encontrar o que não-busco – sem objetivo, sem projeto. 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.

Turma 4, à distância – 32 de 32

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 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 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.

Quando elaborei a proposta, tinha 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 a chegada das respostas.

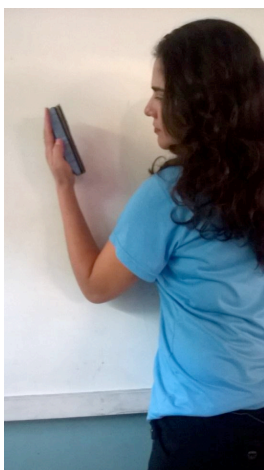


Figura 15 – Proposta da estudante A. para “Trabalho de corpo ou Somatocartografia”



Figura 16 – Proposta da estudante H. para “Trabalho de corpo ou Somatocartografia”

Pouso

Acabo de ler os registros de todas as minhas aulas. Sinto-me satisfeita com como fui perseverante ao escrevê-las! Olhando a partir daqui – do quandonde em que me situo – sinto que vários momentos de estar-junto e de criação – docência-criação, aprendizagem-criação, pesquisa-criação - entendendo a docência como criação – composição e encontro – ativo potências que cintilantes em mim, inclusive naquelas aulas que tenderiam a ser orientadas preponderantemente à técnica. Cintilam no corpo que venho sendo estados de confiar na poesia que arrasto comigo a todo lado e que, tantas vezes, deixo murchar. Poesia: não temer leva-la com toda sua integralidade para as relações. Não temer fazer poesia com as relações, também.

Ainda olhando a partir daqui – deste quandonde em que me situo – vejo elevarem-se nesse meu passado alguns breves relevos que cheiram de planos transcendentais, como na tentativa de pluralizar os pontos de vista sobre meios e técnicas, buscando os trabalhos de outros artistas com o “ensino” de performance. Ainda que muitas dessas oportunidades tenham aberto frestas para deliciosas vivências, houve momentos em que

essa investigação parece ter me bloqueado, de modo que eu não pude sentir a aula correr com todos apropriados de si e dela, e do que esperávamos ser juntos. Uma hipótese que visualizo para essa atualização não ser tudo o que poderia dizer respeito a eu ter encarnado uma perspectiva essencialista que me levou a procurar por um quandonde outro da arte da performance, aquele que seria capaz de explicá-la, de localizar sua natureza com precisão, algo acima daquilo que acontecia ali, ali mesmo, naquele quandonde precisamente. Mas a arte da performance, assim como aquilo que eu chamaria de arte e como o que eu chamaria de vida – não quer ser vista como um todo, não quer ser experienciada como um todo que possa ser dividido em partes. Não existe uma arte da performance total, completa, absoluta e totalizante (ou até existe, mas talvez eu desse a isso um outro nome). A arte da performance repele o reconhecimento e a assimilação. A cada ação, ela é uma diferente, e a cada olhar lançado sobre a mesma ação, também. Do mesmo modo, a docência, há tantos anos inscrita na história da forma do conhecimento e da forma escolar: quando viva, ela lança entre as carteiras escolares fogos dançantes compostos pela sua faculdade de fazer-se sempre presente, mesclada à qualidade de não ser identificável.

Eu escrevo e sinto que me repito. Ao mesmo tempo, entendo que quando estamos imersos no risco de compor textos para falar do sutil, essa repetição faz-se insistência, como as forças insistem em cruzar-se para compor novos e novos um-dia-após-o-outro.

Ainda sobre pluralizar pontos de vista sobre meios e técnicas e sua impossibilidade: em determinado momento, pareceu-me que poderia buscar com tranquilidade essa pluralidade se estivesse tratando de um componente curricular ou disciplina com ênfase no discurso – como ao, por exemplo, selecionar textos de ideias contrastantes para as leituras do componente curricular. Entretanto, também essa abordagem carrega nas tintas da transcendência, ao supor uma vez mais um saber que existe sem ser aquele que está incorporado e em exercício na sala, na aula. Ou seja:

não só a aula “prática”, por engajar o corpo, está próxima de e tende a abrir-se para encontros, acontecimentos, composição. Todas as aulas são práticas (inclusive as “teóricas”) e o corpo sempre somos lá.

Sinto agora como indispensável a criação da aula, no rigor com que o termo deve ser abordado: criar a aula é criar um mundo. E então me lembro daquela amiga que, tendo migrado para a docência no ensino superior depois de uma longa experiência como professora na educação infantil, verbalizava suas aulas na seguinte cadência:

Ela disse: Porque a arte é um fazer soci---

Estudantes disseram: AAAAAAL

Ela disse: Porque criamos e fruímos estando integrados à socie---

Estudantes disseram: DAAADE

Ela disse: E na sociedade, cada ser humano deve assumir a sua fun---

Estudantes disseram: ÇÃO

Ela disse: Se não, levaremos ao rompimento do contrato soci---

Estudantes disseram: AAAAAAL.

Como criar a aula quando se parte das entranhas de um jogral?
Como pode um jogral diferir?

Como criar a aula quando se parte do que está esperado, do que está pressuposto, da boa conduta do raciocínio, do que certamente é pensável? Como criar performance quando a solução vem mostrar-se ainda antes do problema, como levantar e chorar e sentar-se e sentir a dor e amar a dor e odiar a dor no dedão do pé batido ao tropeçar-se no paralelepípedo, se não há tropeço, não há queda, não há dor e sequer o calor do paralelepípedo pudemos experimentar?

Lembrar-se: nada se perde, tudo segue presente na nuvem sonora que apoia os corpos na dança. Mesmo se o que está-aí é um jogral – é uma apostila, é uma avaliação com conceitos de 1 a 10, é uma bibliografia pré-definida que impõe determinadas relações - ainda

podemos espreme-lo para fazer uma limonada. Vamos vestindo brincos de gotas cristalinas. Vamos recitar o texto numa língua não inventada.

*"Ensino" de arte da performance // aprendizagem da intensionalidade
inominável*

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 – que, nesta pesquisa, corresponde à tentativa da artista-pesquisadora de, no ato da docência – ao fazer-se pesquisadora-docente-artista – frequentar o e insistir no campo da ética-estética expressiva –, buscando estar-com para fundar experiências de aprendizagem que facilitem ao estudante a vivência do modo de vida que a essa natureza de expressão corresponde, é justo com a pessoa que lê que eu também evidencie os riscos implícitos. Afinal, educadores-artistas e afins que se dedicam à docência em contexto universitário daquilo que se supõe que seja a arte da performance habitam um campo de paradoxos e mesmo de contradições e, dado que a universidade, como forma de conteúdo produzida pelo tecido social estabelecido, pode não ser um contexto acolhedor dos entrelugares e entrefunções – das desterritorializações – alguma cautela é conveniente. A inscrição na forma-universidade é o meu caminho e recurso, assim como de tantos outros educadores-artistas e afins que esperam tender a formas de estudo que privilegiam os subcomuns e por esse motivo busco uma elaboração que nos inspire a infiltrar-la vagarosamente e, quiçá, esgarçar-la 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 unidade 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, pode ter valor a presença ou apresentação de alguns desses trabalhos. 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 motivadas pela instituição, eles estarão derivando sob a própria responsabilidade pelas produções teatrais que podem acessar facilmente e a que atribuem valor a priori, cuja ética desconhecemos (DESGRANGES, 2003⁷⁸; CAJAÍBA, 2013⁷⁹; FERREIRA, 2010⁸⁰) E, unindo a essa reflexão o fato de que os mesmos autores argumentam que é desejável partir justamente do repertório já dominado pelo estudante para ampliar sua área de contato, entendendo sempre que o estudante já 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 modos de entendimentos dessas ações (FERREIRA, 2012⁸¹), neles inspiro-me para questionar: 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? E como sabe-lo?

Como relatei em trechos anteriores, a minha experiência individual de formação em arte da performance e adjacências foi marcada pela dificuldade de acesso aos trabalhos e, assim, orientada pelo desejo intenso que surgiu a partir de uma relação com a teoria e a história da forma, desejo que não é prudente que o docente espero que traga de antemão estudante que inicia sua disciplina. Aliás: há que se abandonar as expectativas para poder começar a fazer-aula. É possível que em alguns anos sejam desenvolvidas pesquisas em recepção performática de

⁷⁸ DESGRANGES, Flávio. A pedagogia do espectador. São Paulo: Hucitec, 2003.

⁷⁹ Cajaíba, Cláudio. Teorias da recepção. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

⁸⁰ FERREIRA, Taís. A escola no teatro e o teatro na escola. 2ª edição. Porto Alegre: Mediação Editora, 2010.

⁸¹ 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.

estudantes de nível de graduação, como hoje realiza-se com relação a estudantes no tocante à recepção teatral. Mas não precisamos delas tanto assim. E, não dispondo de tais dados nesse momento – e inclusive nutrindo certa desconfiança com relação à referida investigação futura, desconfiança cujas motivações entendo que os textos anteriores podem localizar –, seguirei buscando sustentar a questão de como organizar experiências de aprendizagem que conjuguem a ampliação do campo de repertório com uma forma específica da cultura instituída com a prática criativa desterritorializada, no intuito de, como foi dito, ampliar possibilidades de criação em expressões atípicas.

*

A intensionalidade inominável instaurada pelo instante-mesmo da presença da dor e da alegria não será arte, não será não-arte, não será pós-arte, não será an-arte, nem anti-arte. Nenhuma das senhas tradicionais poderá ser chamada, e menos aquelas que do binário brotam. É isto arte, ou teatro? É isto teatro, ou dança? É isto dança, ou. É: não-ou, porque ainda não é. Não agora, não aqui, mas, quem sabe quandonde? A performance – A INTENSIONALIDADE INOMINÁVEL - instaurada pelo instante-mesmo da presença do desejo não será arte, não será não-arte, não será pós-arte, não será an-arte, nem anti-arte. Nenhuma das senhas.

O que ensinar, então, quando se ensina arte da performance? Ensinar: não ensinar arte da performance. Não ensinar. E na licenciatura, ensinar a não ensinar. Quandodensinar a performatividade (além da performatividade) do ensino. Da aprendizagem. Quandondeaprendizagem. Da dor e da alegria de todos os dias e das e-formas de possui-la em instantes-mesmos sorridentes e avantes. Quandodensinar que não é a forma, ou a não forma, mas o piso mesmo que faz caber nessa estória a ideia de forma. Não arte-da-performance ou outro nome-da-arte, a *intensionalidade inominável* como o modo-de-estar-em-arte e as forças cruzando-se no quandonde em que não há palavras para designá-lo, embora inventemos algumas: sempre para jogar fora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS ou por enquanto pouso

É preciso terminar?

É preciso terminar. A vida – aquela “vida prática”, impõe que se termine. É preciso terminar. Mas não é preciso o fim para chegar.

Não é preciso o fim quando se chega.

Chegamos: pousamos para o próximo voo.

O pouso, apenas o meio.

O meio: por ali(aqui) entramos, por ali(aqui) saímos, a partir dali(daqui) lançamos permanentemente nossos braços-galhadas para compor terreno-outro. O cajueiro de Pirangi, conhecido como O Maior Cajueiro do Mundo: galhos que, ao tocarem o terreno, são galhos e são raíz e são tronco, são um novo cajueiro e são o mesmo (fim e começo).

As conclusões possíveis estão postas ao longo. Talvez mais que reapresentá-las, seja momento de marcar sua transitoriedade, sua situacionalidade, sua pertença ao contexto, seu caráter de ferramenta. Conclusões-trampolim. Conclusões terreno baldio: plenas de possíveis.

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.
- ALICE, Tânia. *O re-enactment como prática artística e pedagógica no Brasil*. Disponível em <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/e-misferica-81/alice> Acesso em 09/01/2015
- APPLE, Jacki. Notes on teaching performance art. *Performing Arts Journal*. V. 17, n. 2/3, The Arts and The University, maio-setembro de 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 <http://danielbensaid.org/E-Depois-de-Keynes?lang=fr> Acesso em 27/06/2017
- 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*. Disponível em <http://www.anped.org.br/sites/default/files/trabalho-gt24-3637.pdf> Acesso em 27/06/2017
- 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

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

_____. Stroboscopic Stutter: on the not-yet-captured ontological condition of limit

attractions *TDR The Drama Review*. Vol. 51, 2, Verão, 2007. pp. 136-156.

Disponível em:

<http://muse.jhu.edu/journals/tdr/summary/v051/51.2caspao.html>

Consultado em 24/06/2017

CHAMBERS, Claire. Preface to "Performance Apophatics – to perform is to not know". Disponível em

<https://clairemariachambers.com/2015/10/23/preface-to-performance-apophatics-to-perform-is-to-not-know/> Acesso em 27/06/2017

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 (eds). *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 e GUATTARI, Felix. 28 de Novembro de 1974 – como criar para si um corpo sem órgãos (1980). In: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, p. 9-29.

_____. *Mil Platôs 1. Capitalismo e Esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

_____. *Mil platôs: 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 edições, 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, Agosto de 2013. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922013000200002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 30 de novembro de 2016.

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.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento%2019/Secalharidade como etica e como modo de vida-o projeto AND Lab e a investigacao das prticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2012/Urdimento%2019/Secalharidade%20como%20etica%20e%20como%20modo%20de%20vida-o%20projeto%20AND%20Lab%20e%20a%20investigacao%20das%20prticas%20de%20encontro%20e%20de%20manuseamento%20coletivo%20do%20viver%20juntos.pdf) Acesso em: 10 de julho de 2016

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, pp. 237-238.

_____. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista Ilinx. LUME – UNICAMP*, Campinas, n.4, dezembro de 2013. Disponível em <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276>. Acesso em 25/06/2017.

_____. 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*: Vol. 14 : Iss. 2 , Article 8, 1992. Disponível em <http://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol14/iss2/8> Acesso em 27/06/2017

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

FERRANDO, Bartolomé. La Enseñanza de la Performance en Valencia. [Blog] *Performancelogía*. [2008] Disponível em

<http://performancelogia.blogspot.pt/2008/10/bartolom-ferrando-la-enseanza-de-la.html>. Acesso em 13/11/2016

_____. *El arte de la performance, elementos de creación*. Valencia: Ediciones Mahali, 2009.

_____. Acerca do ensino da performance. *Núa, revista de artes escénicas e performativas*. Vigo: Asociación Cultural Inaudita.org, n. 5, 2012, pp. 48-51.

FORNACIARI, Christina. Fazer o novo, fazer de novo? Marina Abramovic e a performance para além do documento. *Memória ABRACE - 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. pp. 85-95

FRIED, Michael. Art and objecthood. Fried, Michael. *Artforum* 5, no. 10, junho de 1967, pp. 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, Portugal. Maio de 2003.

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: editora Assírio e Alvim, 2005.

KASTRUP, Virgínia. Aprendizagem, arte e invenção. *Psicol. estud.* [online]. 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 <http://www.manifestajournal.org/issues/regret-and-other-back-pages/project-horizon-temporality-making#> Acesso em 27/06/2017

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, Gotthold 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.

MANNING, Erin. Entrevista para WTF AFFECT. Disponível em <http://wtfaffected.com/erin-manning-interview> Acesso em 27/06/2017

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*, 22(2), 2004, 101-115.

PELBART, Peter Paul. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 Edições, 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, p. 73.

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

RULE, Alex e LEVINE, David. International Art English. *Triple Canopy*, v. 16. Disponível em https://www.canopycanopycanopy.com/issues/16/contents/international_art_english Acesso em 27/06/2017

REDWOOD-MARTINEZ, Joseph. Press release poems. *Journal ...Ment*, v. 3, 2012. Disponível em <http://journalment.org/article/press-release-poems> Acesso em 27/06/2017

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

SANCHEZ, José António. *Dramaturgías 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, n. 32, pp. 270-280, 2007.

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

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

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

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

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