

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Belas Artes
Programa de Pós-graduação em Artes
Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas

Felipe Saldanha Odier

**O CORPO ATÁVICO: Experiências Interartes no Ensino/Aprendizagem em
Performance**

Lagoa Santa
2020

Felipe Saldanha Odier

**O CORPO ATÁVICO: Experiências Interartes no Ensino/Aprendizagem em
Performance**

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.
Área de concentração: Processos de ensino, aprendizagem e criação em Artes
Orientadora: Cássia Macieira

Lagoa Santa
2020

ODIER, Felipe Saldanha.

O CORPO ATÁVICO: Experiências Interartes no Ensino/Aprendizagem em Performance / Felipe Saldanha Odier. – 2020. 77f.

Orientadora: Dra. Cássia Macieira
Monografia (especialização) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Belas Artes.
Referências: f.74-77

1. Artes visuais – Especialização. 2. Estudo e ensino – Especialização. I. Título. II. MACIEIRA, Cássia. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes.

CDD: 707

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2020.



Nome: **FELIPE SALDANHA ODIER**

O CORPO ATÁVICO: Experiências Interartes no Ensino/Aprendizagem em Performance.

Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes, do Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas – CEEAV, da Escola de Belas Artes – EBA, da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas.

Pelas condições da Banca Examinadora o aluno foi considerado: **APROVADO**.

Professora Cássia Macieira – CEEAV/ UFMG (Orientador)

Professora Andrea de Paula Xavier Vilela – CEEAV/ UFMG – (Membro da banca)

Professor Marcos César de Senna Hill – UFMG – (Membro da banca)

Profa. Patrícia de Paula Pereira
Coordenadora do Curso de Especialização em Ensino de Artes
Visuais e Tecnologias Contemporâneas - CEEAV

Programa de Pós-graduação em Artes – PPG Artes
Escola de Belas Artes/ EBA – UFMG

Agradecimentos

Agradeço às minhas amigas lindas, família escolhida, especialmente à mana minha Ana Malaco e à minha porquinha Marcela Tavares, que com suas generosidades e saberes, revisaram esse texto por inteiro; Andrea Sannazzaro, Tolentino Ferraz, Rogéria Albuquerque, Milene Brenda, companheiras de outros carnavais, alegrias de quintais, viveres e vinhos, licenciaturas, salas de aula, alegrias, angústias, escritas, porres, danças, artes, artes e artes e outros atavismos em partilhas sensíveis e em permanência, nos ídos da última década, ou um pouco mais, e avante. Ao apoio dos meus pais, *quæ sera tamen*, se despertaram para a importância desse devir filho, nesse momento tão difícil. À espiritualidade amiga, à Nossa Senhora do Rosário e toda ancestralidade envolvida em nome de Nosso Senhor Jesus Cristo, sempre guardando e intercedendo por nós nessa missão. Aos familiares e amigos que estiveram por perto, mesmo nesse tempo de ausência minha, em especial à vida de Vovó Santinha, à sua presença, e à Margarethe Odier que me cedeu gentilmente o uso de sua internet na última parte desse percurso. Janice Rosa, pelas trocas e caronas ao longo do curso. A todos os colegas performadores, pelos encontros e trocas, em especial a Gilmara Oliveira, Janete Fonseca, Morgana Mafra e ao Mario Geraldo da Fonseca, o querido Mar.rio entusiasta de minha deriva dibubua acadêmica. Aos parceiros do Coletivo Partilha, Marlon Fabian, Italo Augusto, Pedro-Pedra Vaz, Paulo Caetano, Matheus Ligeiro e Camila Lacerda, por tudo e mais. À Ricardo Aleixo, Sonia Labouriau e Zé Celso Martinez, mestres que corroboraram em minha iniciação profissional e nas aberturas de caminhos em meus primeiros anos de interartes. Igualmente à Bia Medeiros, Coletivo Liquida Ação, Lúcio Agra, Marco Paulo Rolla, Paola Rettore, O Grivo, Dudude Herrmann, Tuca Pinheiro e Marcos Hill, por contribuírem fundamentalmente em minha formação técnico-estética nesse caminho que venho continuando. À minha querida orientadora Cássia Macieira pela competência, rapidez e objetividade. À toda a equipe do curso em especial, à intensidade e inspiração docente da professora Patricia Azevedo, e à Nayara Rosemari, sempre disposta e disponível a nos atender, mesmo durante suas férias. Aos ensinamentos e aprendizagens do retorno de Saturno. Obrigado!

Resumo

O presente estudo apresenta uma breve revisão do conceito e do gênero de arte, da performance, pautada em uma reflexão ontológica sobre o corpo e suas expressividades. Com o objetivo de sugerir exercícios práticos, que estimulam situações de presença consciente e ações que oportunizam a ativação de um repertório técnico-estético nos corpos que se propõem a estar disponíveis para experienciar sua existência como obra de arte em situação de performance. Utilizaremos para isso, alguns relatos de experiências interartes que foram propostas em cursos, oficinas, residências artísticas e em processos de criação, que o autor dessa monografia participou ao longo de sua trajetória de artista-professor-pesquisador, cotejando as interlocuções de professores universitários que lecionam a disciplina de arte da performance. Essas experiências poderão servir para corroborar no processo de Ensino/Aprendizagem da arte da performance na docência em artes visuais, buscando ativar reminiscências das corporeidades atávicas, que foram docilizadas com a modernidade.

Palavras-chave: Arte da Performance, Artes Visuais, Corporeidade.

Resumen

El presente estudio presenta una breve revisión del concepto y género del arte, de la performance, basado en una reflexión ontológica sobre el cuerpo y sus expresividades. Para sugerir ejercicios prácticos, que estimulen situaciones de presencia consciente y acciones que permitan la activación de un repertorio técnico-estético en los cuerpos que proponen estar disponibles para experimentar su existencia como una obra de arte en una situación de performance. Para eso, utilizaremos algunas declaraciones de experiencias interartes que se propusieron en cursos, talleres, residencias artísticas y procesos creativos, en los que el autor de esta monografía participó a lo largo de su trayectoria como artista-profesor-investigador, en comparación con las interlocuciones de cátedras que enseñan la disciplina del arte de la performance en las universidades. Estas experiencias pueden servir para corroborar el proceso de Enseñanza/Aprendizaje del arte de la performance en la enseñanza de las artes visuales. Tratando de activar las reminiscencias de las corporeidades atávicas, que fueron docilizadas con la modernidad.

Palabras clave: Arte de la Performance, Artes Visuales, Corporeidad.

Experimente ao invés de significar e de interpretar! Encontre você mesmo seus lugares, suas territorialidades, seu regime, sua linha de fuga! Semiotize você mesmo, ao invés de procurar em sua infância acabada e em sua semiologia de ocidental (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 81).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
2. O INSUPORTÁVEL DO CORPO	14
2.1 Marcas do Corpo Colonizado.....	17
2.2 A Nudez Como Problemática Imagética	22
3. A PERFORMANCE UM CONCEITO EXPANDIDO / UM GÊNERO INTERARTES	29
3.1 A Performance nas Artes Visuais.....	38
4. RELATOS DE EXPERIÊNCIA COMO PROPOSIÇÕES PARA O ENSINO/APRENDIZAGEM EM ARTE DA PERFORMANCE	45
4.1 Manejando a água em movimento no espaço.....	50
4.2 Rolamentos que ativam memórias neurais latentes.....	58
4.3 A Palavra, o Banco e a Cadeira	63
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
6. REFERÊNCIAS.....	74

1 – INTRODUÇÃO

Tendo em vista a, ainda pouca, ênfase no ensino da *arte da performance* nos cursos de graduação em Artes Visuais, pretendemos nesta investigação apresentar alguns relatos de experiências *interartes* que podem ser aproveitadas no planejamento docente desse seguimento. Pois são atividades e exercícios que oportunizem uma formação que investe nos estudos das tecnologias do corpo, na prática e no pensar da *arte da performance*. A fim de colaborar para a ampliação do repertório de proposições de experiências estéticas, que têm o corpo como foco, sendo o mesmo preparado e estimulado para a criação em *arte da performance*. Desta forma, procura-se compartilhar e contribuir para a reflexão e o fomento da ampliação da disciplina de *arte da performance* no ensino-aprendizagem das Artes Visuais, no Brasil de hoje. Este trabalho partirá de uma investigação dos usos e recursos do corpo como matéria de trabalho nas *interartes*.

O *corpo atávico* é usado nesse trabalho como norte conceitual para tratarmos os temas das tecnologias funcionais reminiscentes do humano, de como ele se move no espaço, de quando ele permanece e de quando ele se ausenta. No campo da Biologia a palavra atávico remete ao que é transmitido ou adquirido de maneira hereditária, que passa de uma pessoa/geração ou espécie para a outra. Na linguagem o termo é utilizado para dizer das características de comportamentos que retrazem pensamentos, ações, modos, fazeres, saberes, que são identificados na ancestralidade do objeto em questão.

Nesse sentido, a presente pesquisa visa refletir sobre a memória presente no corpo – de sua condição técnico-estética de *saber-ser* em um mundo contemporâneo. Refletidas em um estado de presença animalesca contida na ancestralidade do corpo humano. O *corpo atávico* ora se camufla na paisagem, quando necessário, ora se faz visto por meio da sensualidade, ou quando vocifera. Essa forma de se portar do corpo, remete às tecnologias de presença do corpo instintivo, que são notadamente identificados no animal, no pensamento selvagem. Nesse sentido, o *corpo atávico* se aproxima do animalesco – é um corpo dotado de *devir-animal*, de *animalidade*, porém consciente e pensante, sem perder a ternura.

No Primeiro Capítulo – *O Insuportável do Corpo* - realizaremos uma cartografia do corpo, e de seus sistemas simbólicos, na sociedade ocidental e hegemônica, na qual está contida a produção da arte contemporânea – nosso

principal objeto de estudo. A fim de colocar à baila os processos de *docilização*, *controle* e *deserotização* que o corpo ocidental sofreu, ao longo do tempo. Para introduzirmos essa história, utilizaremos como referências o estudo sociológico presente em *Tabu do Corpo* de José Carlos Rodrigues (1975) e historiográficos em *História do Pudor* de Jean Claude Bologne (1990) e *Histórias íntimas – sexualidade e erotismo na história do Brasil* de Mary Del Priori (2012). Pretende-se refletir sobre o pensamento filosófico abordado em *Vigiar e punir* e *História da Sexualidade: vontade de saber* de Michel Foucault (2004) e (1988), também comentado em *Repressão Sexual – essa nossa (des)conhecida* por Marilena Chauí (1984).

No Segundo Capítulo – *Um Gênero Interartes no Campo das Artes Visuais* - revisaremos os conceitos de *performance* com ênfase na arte contemporânea. Tendo como principais referências: *O que é performance?* de Richard Schechner (2003), *Performance uma introdução crítica* de Marvin Carlson (2010), *A arte da Performance* de Jorge Glusberg (2005), *Performance nas artes visuais* de Regina Melim (2008), *Performance da argentina* Diana Taylor (2012) e *Performance, recepção, leitura* de Paul Zumthor (2014).

Para a sustentação reflexiva sobre as proposições nos orientamos por meio da *Epistemologia da Complexidade* de Edgar Morin (1996), para pensar o gênero da *arte da performance* como um fenômeno *interartes*. E da produção conceitual do grupo brasileiro *Corpos Informáticos – Performance, corpo, política* (AQUINO; MEDEIROS, 2011), que se constitui a partir de uma episteme autoral, instaurada como uma evocação *decolonial* no campo da pesquisa em/sobre *arte da performance*. E, também, apoiamos-nos em textos complementares, que nos permitiram um aprofundamento na temática do corpo, sendo elas: *As técnicas do corpo* de Marcel Mauss (2003), *Corpus* Jean-Luc Nancy (2000), *O animal que logo sou* de Jacques Derrida (2002), *O corpo: pistas para estudos indisciplinados* de Christine Greiner (2005) e *Uma fenomenologia do corpo* de Terezinha Petrucia da Nóbrega (2010).

O percurso elíptico dos primeiros dois capítulos prepara a base para um aprofundamento das reflexões, que culminam no Terceiro Capítulo – *Proposições para o Ensino/Aprendizagem em Arte da Performance* – onde apresentamos a descrição de três sessões de experiências em processos de estudos de criação em *arte da performance*. Tais experiências foram vivenciadas pelo autor durante sua

formação e atuação como artista. Nosso objetivo principal é poder contribuir com uma abordagem prática do gênero da *performance* na docência em Artes Visuais, compartilhando alguns experiências que podem ser realizadas como exercícios no planejamento docente e aplicados em sala de aula ou na rua com poucos recursos.

Os relatos de experiência que aqui serão compartilhados emergiram de contextos junto a profissionais diversos, a partir de processos de criação em diversas áreas do campo das artes, que lidam com o corpo. Essas práticas podem ser experienciadas como proposições das *interartes*, por acumularem variações de práticas oriundas da dança, da música, da literatura, do teatro e propriamente das artes visuais.

Exercício da *caminhada com copo de água*, introduzido pela bailarina, performer e pedagoga Paola Rettore, em um curso na Funarte-MG; Exercícios de derramamento de água compartilhados pelo carioca *Coletivo Líquida Ação*, coordenado por Eloisa Brantes Mendes, professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Experiências que instauram a permanência e as situações meditativas, em que podemos propor diálogos sobre a verve ritual que é experimentada na *arte da performance*, por exemplo nos trabalhos mais recentes de Marina Abramovic.

Rolamentos que ativam memórias neurais latentes, desenvolvidos pela bailarina Kate Duck e propostos por Marco Paulo Rolla na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais; Reperformance do trabalho *Moebius* da artista argentina Mariana Belloto; Alguns exercícios utilizando lençóis de tecido que foram realizados em aulas ministradas pelo bailarino, coreógrafo e diretor Tuca Pinheiro. A Palavra, o Banco e a Cadeira, elementos utilizados nas práticas de criação do Coletivo Partilha (BH) em que experiências que ativam a *palavra em situação de performance*, relacionando corpo, som e imagem, oportunizaram pesquisas práticas potentes para serem aprofundadas no campo das *intermédias* e *interartes*.

Do diálogo desses relatos será cotejado a interlocução com a experiência docente de professores universitários em distintos cursos de artes visuais, afim de colaborar com a discussão das potencialidades e dilemas da disciplina. Que buscam mesclar as epistemologias desses campos diversos, e compartilhar um *pensamento*

complexo, de acordo com Edgar Morin (1996), que compreende os conhecimentos de forma *conjuntiva*. Para abordar o corpo no ensino/aprendizagem da *arte da performance*, e não da maneira *disjuntiva* como se pensa na cultura e na educação ocidental, maneira que mutila o conhecimento em várias disciplinas fragmentadas, criando um apartamento entre as áreas, ou seja, departamentos.

Considerações que serão tecidas em um fluxo de escrita que solicita ao leitor, abrir mão das amarras sintáticas, semânticas e pragmáticas pra fruir a escrita autoral e poético-acadêmica que se enuncia, reunindo o pensamento construído no decorrer desse solilóquio. Pretende-se devolver sensivelmente nessa partilha, uma digestão densa de quem performa, intelectualmente e na prática, e traz ao texto o *saber-ser* desse corpo atávico, aqui evocado como chave analítica na *arte da performance*.

2 – O INSUPORTÁVEL DO CORPO

A compreensão da linguagem sensível, relacionada ao universo da corporeidade, proporciona a ampliação do universo da comunicação humana, não se limitando à linguagem conceitual, mas considerando também a linguagem gestual e outras formas de linguagem, como a linguagem da arte. Nesse sentido, o corpo, para Merleau Ponty, está envolvido por uma atmosfera poética e sua configuração é melhor compreendida pela metáfora da obra de arte. (NÓBREGA, 2010, p.90)

Através de um estudo da apropriação social do corpo humano que o compreende enquanto um sistema simbólico, realizado pelo antropólogo José Carlos Rodrigues (1975), é possível tecer várias reflexões sobre o corpo biológico e suas relações com aspectos psicológicos, teológicos e filosóficos. Todo esse complexo de relações forma significações expressivas de um sistema cultural. Deste modo, partindo das discussões propostas em *Tabu do corpo*, principalmente no capítulo “Higiene: Mito e Rito”, pode-se entender o corpo a partir das dicotomias limpeza/sujeira, puro/impuro, safado/pudico, sagrado/profano, repressão/liberdade, em uma relação de proximidade com a sexualidade, diante de seu tratamento social nas esferas da cultura.

É por meio dessa perspectiva que as dicotomias simbólicas, abordadas por Rodrigues (1975), criam, por exemplo, as classificações de bom e de ruim/de bem e de mau em relação ao corpo. Se torna necessário nesse momento introduzir um breve panorama das situações de imposições colonizadoras do corpo. Tais situações ocorrem devido aos modelos civilizatórios, que identificamos em nossa cultura e sociedade, e que são cultivados e encorajados ainda nos dias de hoje.

A partir desse repertório de metodologias de repressão, construído especificamente sobre os comportamentos societários, utilizamos como interlocutores, Michel Foucault (2004) em *Vigiar e Punir – Nascimento da Prisão* e Gilles Deleuze (2006) em *Controle e Devir*. A fim de corroborar a reflexão sobre os precedentes simbólicos e comportamentais do corpo no curso da história civilizatória ocidental.

O corpo é o elemento principal de contensão, que foi “crucificado” pela repressão e foi obrigado a sofrer e a se submeter às regras de comportamento e “bons modos”. Ou seja, tudo aquilo que não estiver dentro dos padrões subjetivos desta normatividade estará errado e, portanto, deverá ser punido e castigado, sendo

obrigado a se submeter às regras, tolhido de seus instintos atávicos e de suas necessidades somáticas/fisiológicas.

Se contrapõe a essa lógica, por meio da licença poética, o sujeito que *performa*: “integrado na sociedade, o artista pode escapar às regras do pudor” (BOLOGNE, 1990, p.220). Pois, de acordo com John Dewey (2010, p.551) “A experiência estética é sempre mais do que estética. Nela, um corpo de materiais e significados que em si não são estéticos *torna-se* estético, ao entrar em movimento ordeiro e ritmado para a consumação”, uma transformação do olhar e do fazer são instaurados no trabalho artístico. Na experiência estética da arte viva, que precede a presença do corpo e de suas ações no agora.

Nessa perspectiva, entendemos como a potência do corpo se oferece ao olhar, em composição e nesse sentido “ordeiro” inda que pela aparente desordem, pois a criação, a composição, conforma o caos. Podemos dizer que através da arte é possível que o corpo performe a desordem, que a componha. A ordem se dá pela liberdade da experiência estética, nas artes visuais, por meio da *performance*, fazendo-se corpo e sendo oferecido à percepção por outras formas, que não as tidas como ordinárias. Um corpo *artificado*, segundo Roberta Shapiro (2007), é um corpo que passa pelo processo de *artificalização* - conceito da sociologia da arte – que em linhas gerais, é quando o que não é arte torna-se arte. Pois segundo Gilles Deleuze:

A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. [...] Quando um povo se cria, é por seus próprios meios, mas de maneira a reencontrar algo da arte [...], ou de maneira que a arte reencontre o que lhe faltava (DELEUZE, 2006, p.215).

A arte como resistência suporta o corpo e oportuniza a indisciplinaridade e a transgressão. Ou seja, a *arte da performance* pode ser definida como um procedimento de conexão e/ou encontro com instintos expressivos que são atávicos e que subjazem a vida humana. Esses, podem ser configurados e reconfigurados, para compor ou se decompor no fazer artístico.

O corpo em seu complexo campo de teorização, aqui, para além de suas fisiologias, e sua simbolização na perspectiva Judaico-Cristã como “templo do espírito”, é objeto importante na história da arte. Desde as representações nas civilizações antigas, Egito, Grécia, Roma; nas expressividades rupestres, passando pelos movimentos artísticos que avançam a partir da Idade Média. O corpo forte e salutar da antiguidade, representado de maneira realista/naturalista nas Academias

de Belas Artes, e que com o modernismo foi transgredido em suas formas tradicionais estabelecidas pelos gêneros da arte hegemônica. O corpo deixa de ser um tema para se tornar suporte na *arte da performance*, a partir de sua presença, efêmera e transitória nas ações que se instauram.

Os âmbitos corporal, somático, fisiológico e anatômico são tratados como matéria e condição de ser, como arte presencial, viva, efêmera, performada. Se entendermos o corpo, segundo Marcel Mauss (2003), como “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem” (MAUSS, 2003, p.407), chegaremos ao conceito principal desse estudo, *o corpo atávico*. Um meio de reencontro do corpo contemporâneo, sedentário, fraco e lento, com o seu poder ancestral esquecido na evolução Darwinista. Um movimento de sensibilização epidérmica, em busca da memória ancestral perdida, que subjaz codificada na genética técnico-estética que compõe o devir dos corpos.

Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Também não há dois termos intermutáveis. A questão <<o que é tu devéns>> é particularmente estúpida. Porque à medida que alguém devém, aquilo que devém muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não-paralela, de núpcias entre dois reinos. As núpcias são sempre contra-natura. As núpcias são o contrário de um casal. Já não há máquinas binárias: questão-resposta, masculino-feminino, homem-animal, etc. Uma conversa, poderia ser isso. Simplesmente o traçado de um devir. A vespa e a orquídea dão o exemplo. A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas de facto há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura uma vez que <<aquilo que>> cada um devém parte do aparelho de reprodução da orquídea, ao mesmo tempo que a orquídea devém órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo devir, um único bloco de devir ou, como diz Rémy Chauvin, uma <<evolução a-paralela de dois seres que não têm nada a ver um com o outro>>. Há devires-animais do homem que não consistem em fazer de cão ou de gato, uma vez que o animal e o homem só se encontram no percurso de uma desterritorialização comum, mas assimétrica. (DELEUZE; PARNET, 2004, p. 12 e 13)

Conforme Deleuze e Parnet (2004), o *devir* não é um pastiche ou uma imitação de alguma coisa. O *devir* se funde, confunde-se, infunde-se, quase, parece-se com o que duvidamos não ser/ou ser, por referência, citação ou plágio. Situação que se conforma diante da conjunção de duas anti-matérias, sensações distintas, em síntese, fusão ou cópula.

A distância das naturezas, suas disjunções como organismos, ao serem incorporados, ao conter um no outro, partes disjuntivas, configuram uma síntese. Há

esse conter de qualidades, expressivas/ontológicas, de aspectos técnico-estéticos, um do outro, um no outro. Em cada uma das partes, de complexo estado e existência, se conformam o impulso do devir estranho a si próprio, no caso do *devir-animal*, por exemplo. Que é quando partes do animal (por exemplo, seu instinto comportamental) se acoplam no humano, ou da parte humana (por exemplo o aspecto sentimental) no animal. O que contém a parte do outro, se apresenta em *devir* daquilo contido, do outro. *Animal or not animal?*

2.1 Marcas do Corpo Colonizado

Ao considerar a existência de uma espécie de pedagogia doméstica imbuída nos sujeitos ocidentais, como instruções primordiais de “educação”, podemos identificar o alto teor de regras que influenciam o sentir da criança. Em *Vigiar e Punir* (FOUCAULT, 2004), essa domesticação dos corpos por vezes influencia traumáticamente as relações e elaborações sensíveis, durante o período da infância. De acordo com Foucault, as relações de poder¹, que são estabelecidas sobre a *pulsão sexual* dos indivíduos e que se expressam através de suas elaborações de prazer ainda no início de suas vidas, são estratégias de docilização dos corpos. Deste modo, pelo emprego da ordem conformamos sujeitos comportados, obedientes e dóceis, ou seja, orquestramos um processo de docilização dos corpos.

Exemplos desse tipo de procedimento na educação infantil podem ser verificados na maneira de adestramento² das crianças no ambiente doméstico. Em

¹“o substantivo *repressão* é referido ao verbo *reprimir* e que este possui seis sentidos principais: 1) suster ou conter um movimento ou uma ação, reter, coibir, refrear, moderar; 2) não manifestar, dissimular, ocultar, disfarçar; 3) violentar, oprimir, vexar, tiranizar; 4) impedir pela ameaça e pelo castigo, proibir; 5) castigar, punir; 6) conter-se, dominar-se, moderar-se, refrear-se. Por seu turno, *repressão* é definida como ato de reprimir (naqueles seis sentidos) ou como efeito desse ato. Porém aos sentidos do verbo vem acrescentar-se mais um para o substantivo. Registra o dicionário: em psicologia: mecanismo de defesa mediante o qual os sentimentos, as lembranças dolorosas ou os impulsos desacordes com o meio social são mantidos fora do campo da consciência. Este último sentido também aparece nos dicionários de psicanálise, onde se lê *repressão* é a operação psíquica tendente a fazer desaparecer da consciência um conteúdo desagradável ou inoportuno, conteúdo que pode ser uma idéia ou um afeto” (CHAUÍ, 1984, p.11 e 12).

²Este processo, pelo qual as mães e babás terminam fazendo com que a criança acabe por abrir mão de sua autonomia fisiológica e aceite o controle cultural, representa uma espécie de “treinamento” em que se manifestam basicamente duas tendências: por um lado, o reconhecimento da acumulação de pressões na bexiga e no reto, como avisos da necessidade de inibição do esfíncter automático e para as atividades tais como pedir ajuda, locomover-se ou controlar-se e, por outro lado, aprender a evacuar a urina ou as fezes somente quando a evacuação é pedida pela mãe ou ama. Estes processos, então, não são puramente fisiológicos, mas acontecimentos culturais, na medida em que a sua ocorrência passa a depender de situações exteriores ao organismo, e não apenas de

que os princípios da “falta de educação”, emprego do título de “mal criado” por causa da desobediência e da transgressão, às imposições sociais estabelecidas, causam um efeito nas crianças, que as levam a se sentirem “más”. Ou seja, ser “mau criada” é ser criada às sombras, às margens dos costumes estabelecidos pelo grupo e fora das normas de etiqueta, de acordo com as convenções burguesas dos “bons costumes”, dos “bons modos” e do “bom gosto”. O que se conforma em um treinamento limitador, no sentido da repressão desses corpos e, portanto, violento para a natureza da criança.

Nesse sentido, se estabelece uma suposta relação de “maldade” em torno do *dever* do corpo e das relações que se ligam a ele, nos processos fisiológicos e corpóreos, por meio dos métodos de docilização social. Os processos naturais do corpo, como o ato de excretar e os sexuais, são ressignificados como coisas “más”, como sujas, ruins. Como é demonstrado em Foucault (2004), essas ressignificações refletirão no adulto e nos modos como esse adulto se relaciona com o próprio corpo frente a uma sociedade normatizada e reprimida. Por isso, atitudes de transgressão começam a ser percebidas, por parte do reprimido como uma situação intolerante, por exemplo, na recepção de obras de arte, quando tocam seus objetos de horror, o nú ou o sexo, a sujeira ou as excretas, que estão recalçados/reprimidos, e deste modo se tornam motivo de ódio e intolerância.

As funções excretórias começam, nesse processo, a ser objeto de reservas para a criança, a se identificar como impuras – pelas caras-feias, pelas palmadas, pelas alterações passam gradativamente a ser envolvidas. A criança começa a aprender que os produtos das eliminações são tão ruins que, se permanecerem no corpo por tempo diferente do prescrito culturalmente, poderão ocasionar uma série de problemas para a saúde. Qualquer falha é punida com a ameaça da perda do carinho materno, com a lembrança da possibilidade de a criança não vir a ser incorporada pela coletividade. Quando já um pouco maior, a criança descobre a ofensividade potencial dessas matérias. Descobre o caráter pejorativo das palavras associadas a estas funções. Desacostuma-se a pensar que as pessoas associadas a posições socialmente importantes possam estar submetidas a estas regularidades, porque o sintagma que assim se forma terá por efeito profanar o primeiro termo. Assim, dificilmente imaginativo “aquela” mulher em tão antiestética situação, ou os sacerdotes nos mictórios (RODRIGUES, 1975. p.109 e 110)

As situações repressivas são tão evidentes nas relações da educação higiênica, que implicam em traumas psicológicos que tocam o corporal. O corpo, de

necessidades intra-orgânicas. São processos por meio dos quais o educador incute toda uma visão do mundo e todo um complexo de símbolos (RODRIGUES, 1975. p.109).

onde provém o motivo da repressão, passa a se ligar a sentidos escatológicos³ que tangem suas funções fisiológicas.

Assim, podemos exprimir que essa espécie de pedagogia doméstica é criada pela cultura que modela indivíduos educados e civilizados, e que atua no sentido do corte da expressividade natural e espontânea dos sujeitos. Esse corte é identificado enquanto responsável pela intolerância a qualquer tipo de transgressão simbólica e/ou de caráter diverso das relações humanas, as quais esses sujeitos significam enquanto adversos aos seus “princípios” incorporados como regras de interdito, de tabu, comum aos *corpos dóceis* (FOUCAULT, 2004), que foram adestrados de acordo com esse projeto de docilização ocidental.

Nesse sentido, quando a obscenidade é posta à vista como, por exemplo, em um corpo nu em determinado trabalho de arte contemporânea, o pânico geral da pudicícia moralizante mostra-se escandalizado, provocando alardes espetaculosos sob as manifestações despudoradas e ditadas de “mau gosto” pelos olhos reprimidos e repressores. Como veremos adiante, temos exemplos recentes em nosso país casos de censura ao corpo nas artes visuais.

Situações como as mencionadas, emergem como sintoma do efeito do vigiar e punir na educação dos sujeitos. O que abre brecha para que o oprimido de hoje se transforme no opressor de amanhã pois, de acordo com Paulo Freire (*ad tempura*), “quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é ser o opressor”, logo as atitudes repressivas podem ser escutadas como uma enunciação de um sujeito reprimido.

E nessa lógica de assimilação e acomodações progressivas do que foi construído no processo cognitivo/afetivo do sujeito, o trauma da opressão se anuncia por reverberação. Ao passo que as normatizações e regimes civilizatórios

³ “Um estudo detido do processo de socialização revelaria, provavelmente, que as maiores violências praticadas em nossa sociedade contra uma criança se liga a introjeção nelas das regras de higiene: tapas na mão que foi postas em lugares indevidos, pimenta ou esparadrapo nos dedos para a criança não chupá-los, ridículo à criança que evacua nas calças (“que vergonha! Deste tamanho!”)... Existe aí, fundamentalmente, a necessidade de se incutir um sistema de signos que se apoia basicamente na superioridade do Puro sobre o Impuro, mas que contém também muitos outros princípios de diferenciação e de organização social. A própria maneira que consideramos “correta” de falar do corpo constitui uma espécie de código de “boas maneiras” que abriga em si um instrumento da assimetria social, pois implica, imediatamente, em uma distinção entre quem é “cultivado” – e pode falar em termos “nobres”, “elevados” e “científicos” – e quem é “rude” – e pode se exprimir por um vocabulário “baixo”, “vulgar” e “indecente”.” (RODRIGUES, 1975. p.117).

vão sendo imbuídos no processo de educação expandida, na sociedade como um todo, mediada por essa cultura do “bom gosto”.

Neste sentido, vemos se desenvolver a construção de um ideário de culpa e de medo em relação às coisas consideradas feias e erradas, baixas e vulgares, profanas e marginalizadas. Esse ideário parece condenar questões que dizem respeito ao corpo do sujeito civilizado, por meio da moral e do pudor, subjetivados na cultura societária vigente, como podemos identificar no texto de Rodrigues:

Os conceitos de “decente” e “indecente”, é claro, são socialmente aprendidos – e não há cultura que não tenha o seu conceito de decência. Todavia, não é verdadeiro que esteja sempre associado primordialmente com a indumentária e com a cobertura dos órgãos sexuais. Sabemos que existem inúmeros povos que sustentam a nudez absoluta ou quase absoluta. Também não se dirige universalmente para as funções excretórias, já que muitas sociedades as veem como ingênuos e pouco especiais. O pudor, para os mulçumanos, como sabemos, está no rosto, não existindo em relação às pernas e às coxas, o que permite com que as mulheres levantem as saias sem qualquer pejo, para se coçarem nas vias públicas; para as chinesas, o pudor está mais nos pés, que são cuidadosamente ocultos, enquanto os japoneses não tem tabus contra a nudez, não havendo separação de sexos no banho; algumas seitas indus recusam exhibir, descobertas, as cabeças; em muitas regiões do Brasil, mulher casada de cabelos soltos seria considerado “sem vergonhice”. O pudor pode estar na barba, no parto, no ato de comer, nas palavras, etc. (RODRIGUES, 1975. p.73)

Dessa forma, os parâmetros de juízos de valor apontam para uma noção de decência, que é atribuída à relação de uso das palavras e termos, significados como palavrões que, de acordo com o lugar geográfico em que é proferido, indicam sentidos diferentes. Essas palavras, ou palavrões, são compreendidas como palavras indecentes ou são termos aceitos, sem mais negatividades semânticas, dependendo dos acordos estabelecidos em interpretações culturais regionais distintas.

A historiadora Mary Del Priori (2012), localiza na primeira década do século XXI, um dos momentos no Brasil em que mais houve “quebra de tabus” no sentido da exposição do corpo e das temáticas da sexualidade. Historicizado por meio das imagens de “mulheres frutas” e de “casais seminus”, exaustivamente midiaticizados. Por meio, também, da popularização de motivos homossexuais igualmente ressaltados em suas veiculações:

Nas novelas de televisão, em horário nobre, nenhum personagem hesita em ratificar suas preferências sexuais, em expô-las e em expor-se. Na frente das câmeras, segredos pessoais são revelados sem constrangimentos. Práticas antes marginalizadas estão nas telas. (DEL PRIORI, 2012. p.9).

Essa reflexão põe em observação a sexualidade contida no corpo e o corpo contendo sexualidade, o que se manifesta necessariamente na cultura visual ocidental e hegemônica. Neste sentido, é possível vislumbrar alguns Indicativos da problemática envolvida no conceito de o *insuportável do corpo*, que evoca Jean-Luc Nancy (2000, p.10), quando afirma que, devido a uma interdição imposta pela sociedade, não se pode perguntar “porque é que o corpo suscita tanto ódio”.

Um ideário simbólico sexualizado do corpo que poderia ser atávico, em sua condição não colonializada, é um processo complexo a ser construído/retomado. Visto que a colonização é uma construção social e culturalmente ontológica, na contemporaneidade. Essa perspectiva hegemônica ocidental vai de encontro às perspectivas ameríndias, que consideram a imagem do corpo como natural, sem ser espetacularizada, através de uma ótica libidinosa e exacerbadamente sexualizada, lasciva e libertina.

A experiência da imagem do corpo, nesse sentido, se faz essencialmente vinculada à formulação de juízos de valor que são constituídos de acordo com o contexto. Os aspectos sociopolíticos e suas influências ideológicas podem ser tomados como parâmetro de determinação, para a classificação desses elementos do pudor e da moral, sempre que se leve em consideração o contexto específico ao qual estão vinculados. A experiência da imagem do corpo acompanha o dinamismo da cultura no tempo, oscilando entre evoluções e involuções, ora retrocedendo aos avanços de estados reprimidos, ora se atualizando com a urgência das majorias. Sobretudo, sendo atravessados pelas produções artísticas, que igualmente acompanham e são afetadas pelos engajamentos que pairam sobre o tempo-espaço adoecido, das épocas em que se encontram. Pois de acordo com Bologne:

Afinal, é assim que se nos apresenta o pudor, como perpétuo combate entre instinto e razão, entre consciência e inconsciência, entre indivíduo e sociedade. Seria necessário estudar outros pares, muitos outros sentimentos vizinhos para o traçar perfeitamente. Em que difere o pudor da vergonha, da humildade, da modéstia, da timidez? Como se demarca o despudor da impudicícia? A título de hipótese de trabalho, definir-se-á o pudor como o sentimento que impede de realizar ou olhar uma ação (pudor corporal) ou a sua representação (pudor artístico) condenada por um código moral pessoal (pudibundaria) ou característica de uma dada época e lugar (pudor), por respeito para consigo próprio (pudor) ou para com os outros (decência). (BOLOGNE, 1990, p.15)

Nesse sentido, o corpo exposto ao se mostrar em ação, na *arte da performance*, implica na transgressão dessas premissas do pudor, pelo autor supracitado.

2.2 A Nudez Como Problemática Imagética

Ao relacionar as condições simbólicas que a cultura impõe ao corpo e seus comportamentos em sociedade, podemos perceber a ligação da experiência corpórea a fatores repressivos. Ou seja, a instauração de tabus em torno do corporal pela sexualidade, seu *habitat* fundamental e inerente que incutiu uma ótica demasiadamente sexual sobre o estado natural (atávico) do corpo. Que perverte, desta maneira, seu sentido libertário de existir de forma livre e despudorada, para tal se empregam processos proibitivos, que moralizam e perverter o corpo, impondo-lhe instâncias de interdito.

Neste contexto, é instaurada a obscenidade da nudez, causa e efeito de uma “vontade de saber” (FOUCAULT, 1988) a respeito do corpo e de sua sexualidade interdita. Interdição que resulta em um processo reverso: se estabelece uma curiosidade por desvendar a corporeidade alheia, ou ainda de aprofundar-se na própria corporeidade individual, que foi *docilizada* pela cultura e pela sociedade.

Perceber o corpo, descobrir os “segredos visuais” do outro, suas “partes” obscenas, suas “vergonhas”, tiradas de cena pela roupa, é muitas vezes a consequência desse processo violento de interdição. Muitas vezes a solução para essa contradição, se encontra na criação de diversos lugares privados, aonde é permitida a vivência de uma pseudo liberdade, já que a mesma é controlada “dentro de quatro paredes”.

Dessa forma, o corpo livre que antes estava preso, passa a praticar sua liberdade em uma prisão. Essa foi a tônica de nossa colonização e nosso devir colonizado se tornou a regra primordial nos trópicos. Assim se vestiu/prende o corpo originário, que era livre da vergonha e do pudor. O corpo de um povo natural, atávico, desprendido de toda culpa, de todo o castigo da nudez. A roupa, neste sentido, pode ser entendida como uma espécie de estupro simbólico/cultural, provocado pelo colonizador.

Nota-se, em primeiro lugar, que reprimir à segurar ou interromper um movimento ou uma ação e que isto é efeito seja pela punição e pelo castigo, seja pela proibição e pela ameaça, seja pelo sentimento do desagrado que leva a dar sumiço em alguma ideia, afeto ou ação, ocultando-os. Há, portanto, procedimentos visíveis e invisíveis de repressão. Nota-se, em segundo lugar, uma oscilação entre atitudes psíquicas de moderação e autocontrole e atitudes de dissimulação e disfarce que podem ser

voluntários ou conscientes (como atesta o uso do pronome reflexivo “se” para o verbo) tanto quanto involuntárias ou inconscientes (embora a psicanálise, como veremos depois, prefira usar o termo *recalque* ou *recalcamento* para a repressão inconsciente). Nota-se, em terceiro lugar, a referência a procedimentos sociais (jurídicos, políticos), uma vez que se fala em proibição, castigo, punição, violência, opressão, tirania, ameaça. Compreende-se, então, porque repressão é definida tanto como o *ato* de reprimir (um agir repressivo) quanto o *efeito* desse ato (algo ou alguém reprimido). Enfim, nota-se que subjaz aos dois termos a idéia de *frear* algo ou alguém que iria, por si mesmo, numa direção não aceita ou não desejada. (CHAUÍ, 1984. p.12)

O experimento corporal da liberdade se concretiza quando se cria oportunidades para a potencialização de uma sociedade cheia de força e vida (Eros/pulsão de vida). O que proporciona, assim, uma abertura às contingências do prazer, pela ativação do corpo, por sua forma de atuação. Através do movimento de realização dos desejos, e dos sentimentos de prazer, que são eroticamente consumados por meio da arte, da política, da ciência, do sexo, e que dá aos indivíduos sensações de completude, pois os fortalecem e os enchem de um sopro de vitalidade, que estamos aqui chamando de erótico. Essa potência-eros é o que ameaça e põe em perigo o sistema dominante do poder, porque põe em xeque o controle dos corpos, da sexualidade, ou seja, o controle de um povo/sociedade.

Nessa perspectiva, a repressão quer atingir o ponto nodal da sociedade, corpo e mente dos indivíduos, conjunto este que tem de ser anestesiado duplamente, e que foi por tempos submetidos à uma calculada lavagem cerebral, por meio dos processos de docilização, associando o castigo por consequência à “desobediência”, aos atos transgressores. Nesse sentido, o poder do pudor e a escassez do prazer evidenciam o aparelhamento de controle estabelecido. A dominação de um povo, que se torna reprimindo, é a maneira de produção de uma sociedade insegura, sem energia, conformista, dócil, permissiva, desvitalizada (*Thanatos*/pulsão de morte), deserotizada (ausência de Eros).

Toda essa metodologia de domínio, de poder e de controle do prazer está diretamente ligada ao medo da potência erótica que habita as esferas do corpo. Logo, percebemos que esse medo da construção simbólica de um corpo insuportável no contexto de nossa sociedade, se concretiza através da instauração de traumas em relação ao nosso poder-corpo. Conseqüentemente o desnudar do corpo, ao dar a ver o corpo, o colocar o corpo à vista, através da *arte da*

performance enfrenta dificuldades, já que se proíbe experimentação corporal de maneira livre e amoral.

Através do aprofundamento das suas possibilidades, seus usos e recursos, em seu repertório técnico-estético, pretendemos contribuir para a compreensão de docentes e educadores sobre a potência da arte da *performance* em seu sentido emancipador. Por meio das proposições interartes levantadas nessa pesquisa, propomos um retorno ao corpo como matéria de trabalho no campo das artes visuais, em processos de ensino/aprendizagem em *performance art*.

A *arte da performance* como gênero artístico, que envolve qualidades expressivas de várias “artes”, é um gênero que oportuniza a inter-relação entre as artes. E, também, o cruzamento das fronteiras entre as artes, tendo o corpo como objeto de hibridação, de limiares, de ação *interartes*. A *performance* é, em sua prática, uma plataforma para a experimentação dessas potências somáticas intensamente pasteurizadas pela vida urbana, virtual e *ciborg*, típica do atual tempo que atravessamos, quando a cultura visual domina as relações sociais, físicas e digitais. Também é necessário entender a amplitude dos conceitos que envolvem o passado e o presente do corpo, e sua concepção simbólica ao longo dos tempos. Sua condição representativa e os processos aos quais foi submetido, entre censuras e permissividades, que servirão de indicadores para compreendermos o tratamento estético do corpo na arte contemporânea.

A roupa que cobre os corpos civilizados criam uma relação performativa, tal afirmação foi comentada por Peter Pal Pelbart (2003) em um relato sobre a invenção da tradição, envolvendo a indumentária, num determinado grupo ameríndio.

A moda não seria a máquina que esculpe o tempo *do capital* nos corpos? Pois o capital inscreve no âmago das coisas uma caducidade, o sentido da caducidade e a caducidade do sentido, como diria Benjamin ao falar do efêmero no capitalismo. Daí toda a dinâmica do descartável, e o desejo contemporâneo estar atrelado a essa flecha vampiresca da caducidade. [...] Estive numa aldeia kayapó no fim do ano, e fiquei surpreso com o fato de que todas as mulheres usavam um mesmo tipo de vestidinho. Ele é curto, o pano de fundo é recortado verticalmente por vivos de cor contrastante, formando dois bolsos frontais. A história dessa roupa é espantosa. Antigamente, apenas os homens da aldeia frequentavam as cidades. Mas com o aumento das doenças, também as mulheres foram obrigadas a se deslocar até os hospitais urbanos. Numa dessas viagens, cruzaram uma costureira, que se apiedou de sua nudez e confeccionou um vestido especialmente para elas. Depois, levou-o ao hospital e as presenteou. Semanas depois, as índias vieram procurá-la. A princípio pensou que queriam matá-la por tê-las vestido, mas ocorreu o oposto: queriam encomendar aquele vestido para a aldeia inteira. A moda pegou, e hoje em

dia todas as índias do povo kayapó, espalhadas por diversas aldeias, só usam o vestido feito por essa costureira. E qualquer outro, mesmo de qualquer loja (e várias tentaram imitá-lo), não serve. É preciso dizer que o vestido original feito pela costureira não permaneceu idêntico, pois as índias foram exigindo pequeníssimas variações de cor, sem nunca mexer no formato. Será que o termo “moda” convém para designar esse misto de permanência e mínima variação, sobretudo tendo em vista o tempo (circular) dos índios, e o efeito de reinauguração de suas reiteraões, tão distante de nossa flecha do tempo e de sua caducidade intrínseca? (PELBART, 2003, p. 237 e 238)

Nesse sentido, a *arte da performance* vem buscando o desnudar como possibilidade de reconexão com esse devir natural, se embasando na nudez atávica da existência humana, mantida em grupos tradicionais ameríndios.

Há 40 anos, o diretor de teatro Zé Celso trabalha em seu processo de pesquisa e montagens teatrais com, justamente, esse desnudamento, pela experiência da queda da *segunda pele*. Ou seja, da retirada da roupa em cena. Vista como uma máscara para o tabu, dimensão de subjetividade que deve ser encontrada no processo de criação artística. Em que a nudez é valorizada como plasticidade atávica para a *performance*, pela primeira pele. De acordo com Zé Celso:

Acho que a minha geração trabalhou muito para a libertação do sexo. Mas agora nós trabalhamos para a sacralização da sexualidade, do corpo humano. Ele é maravilhoso; o melhor figurino de teatro é o corpo nu. A vergonha do corpo é uma vergonha de si mesmo, a vergonha do amor é um ato de negação de si mesmo. O mundo é todo erótico, e o que move o mundo é Eros, mesmo. (CORRÊA, 2004, s/p)

Assim, a vergonha, o tabu do corpo, traz como tocante a questão da sexualidade contida no corpo, causadora dos atos e efeitos do *pudor* (individual) e a *decência* (social). Paradoxos da moral (*mores*), cuja etimologia vem de costumes, e das regras de condutas individuais (*ethos*) e de vida social (*habitus*).

A intenção de encerrar o pudor em regras estáticas tornou a legislação sobre a moralidade pública tão absurda quanto arbitrária. As formulas vagas que tentaram iludir o problema foram facilmente contornadas: a partir de quando uma nudez é ou não chocante? A partir de quando o erotismo se torna pornografia, o à-vontade provocação, o nu artístico obscenidade? (BOLOGNE, 1990, 14)

Abordar o corpo pela perspectiva do Tabu e sua expressão libertária na arte é algo complexo, já que, evidenciam-se tipologias de representação, permitidas ou não, na política social vigente, liberadas, ou ainda tolhidas, ou mesmo censuradas,

de acordo com o grau de permissividade e rechaço, ditados pelo contexto cultural e societário vigente (FOUCAULT, 1998). As questões postas por Foucault (1988) podem ser reportadas à contemporaneidade que, todavia, faz-se anacrônica pelo processo de involução, que nos últimos anos vem dilacerando a cultura no Brasil. Essas são identificadas nos fechamentos de uma série de exposições e censuras à arte.

Ainda estamos impregnados por muitas das mesmas tormentas que sedimentavam os tabus do corpo e a perseguição à sexualidade na era Vitoriana, como é descrito por Foucault (1998) na *História da Sexualidade*. Essa obra veio a intitular exposição homônima em 2018, no Museu de Arte São Paulo. A exposição aconteceu como evocação da histórica censura ocorrida no ano de 2017 em Porto Alegre, que resultou no fechamento da exposição *Queermuseu: Cartografia da Diferença na Arte Brasileira*, no Santander Cultural. Igualmente censurado, no mesmo ano, o registro da performance *La Bête*, do artista Wagner Schwartz, foi retirada da exposição *35° Panorama da Arte Brasileira* no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Em *La Bête*⁴, Wagner Schwartz dispôs seu corpo nu ao toque pelos espectadores que se tornavam participantes da obra ao modificá-la. No caso, o corpo do artista estava aberto à composição do público e, dessa maneira, foi feito por adultos e por uma criança acompanhada da mãe. O fato de uma criança tocar o corpo de um adulto, ainda que supervisionada por sua mãe, foi o vórtex da polêmica e da indignação de alguns grupos ideológicos e políticos-religiosos que, assim, atuaram contra as obras de arte em questão. Essa indignação desencadeou uma série de manifestações de cunho moralizante, que intencionam à repressão e à censura a liberdade de expressão artística, por causa do tocante ao corpo nu e a sexualidade tácita a ele. Além da censura, houve uma repercussão midiática que expôs o artista nu, a criança, sua mãe e todos os presentes na performance, o que gerou, também, uma perseguição pessoal ao performer.

O conceito de *insuportável do corpo*, nos exemplos e seus afins, pode ser abordado a partir da perspectiva bahktiniana, que aproxima as relações de natureza

⁴ Na performance em questão, o artista elabora o fato de ter visitado uma exposição em que os objetos relacionais “Bichos” de Lygia Clark (1965), estavam expostos em redomas, o que impedia a ativação fundamental da obra, que precede a relação háptica do público com os objetos. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html>.

e cultura como questão de entendimento das condições fisiológicas do corpo e de sua imagem, no campo simbólico. Há uma contingência construída entre corpo individual e mundo, que implica na violação de sua imagem oculta⁵, de seu interdito, ou seja, posto que o que deveria estar fora de cena aparece encenado. No caso, os órgãos sexuais e as partes ocultas pela roupa que, habitualmente, nas culturas e sociedades vestidas não se vê cotidianamente.

Deste modo, em relação às imagens e aos signos do corporal, identificamos dicotomias constituídas sobre o corpo que abarcam atribuições que perpassam o cômico e o trágico, o sublime e o grotesco. O que instaura, ainda, uma metáfora topológica sobre o corpo. Pois, o corpo é cartografado em uma espécie de mapa em que seus interditos se encontram *ao sul do corpo*, segundo Mikhail Bakhtin, na divisão entre o *alto corporal* e o *baixo corporal*. Essa demarcação opositiva entre as classificações do suportável e do insuportável do corpo.

Aqui se expressa enquanto uma metáfora entre as altitudes, entre o céu e a terra ou, ainda, entre céu e inferno e, igualmente, o alto e o baixo. Atribui à essa lógica de polaridades os signos de sagrado e profano, em que o profano do corpo está nessa perspectiva, atribuída ao seu rebaixamento, ao sul. É, portanto, a parte de baixo, ou seja, o *baixo corporal* - onde se encontram as imagens das genitálias, ícone tácito das corporeidades, objeto oculto dos povos vestidos.

Com isso, as funções naturais⁶ do corpo são atribuídas aos signos do interdito, cujas imagens se tornam proibidas aos olhos nus, por meio da instauração do *tabu do corpo*. Essa perspectiva cultural atribui às partes do corpo envolvidas em funções fisiológicas ligadas à sexualidade e à escatologia – condições naturais do corpo, uma problemática causal de constrangimento e tabu, sendo rechaçadas como integradoras da experiência social aceita. Logo, o tratamento dessas partes do corpo na esfera pública é marcado a partir da concepção de *alto* e *baixo* corporal, como sendo territórios do corpo possível/suportável em cena, ou ao contrário, em sua

⁵A organização de todo um sistema de imagens grotescas do corpo é colocada de forma tão bem sedimentada que, segundo Bahktin, ele vai predominar na língua “não oficial” dos povos, sobretudo as que se relacionam com as injúrias e o riso. É instigante constatar, aí também, toda uma dinâmica ligada ao corpo grotesco, ao desmesurado ou ao transgressor – fecundante/fecundado, devorador/devorado, doente ou moribundo -, bem como uma grande e detalhada lista de expressões que concernem aos órgãos genitais, ao traseiro, ao ventre, etc. (FERREIRA, 2002. p.399)

⁶ Entende-se como funções naturais do corpo o prover de excreções como, por exemplo, o suor, o sangue, mênstruo, sêmen, excrementos, etc. Que remetem a seus precedentes, alimentação, digestão, evacuação, transpiração, coito, ejaculação, gestação, parto, etc.

condição baixa/obscena, integrando a parte do impossível/insuportável do corpo em cena, desobcenizado.

Podemos avançar a reflexão com a proposta de olhar o corpo como modo de existência em movimento no espaço. Uma vez que, de acordo com Ferreira (2002): “a organização *performancial* tentou codificar essa relação do homem com o seu lugar, aí compreendido como um lugar de verdade, em que se unem então o sagrado e o profano. A dualidade alto/baixo se revitalizaria e se transformaria em certa unidade”. (p. 401) Assim, faz-se necessária uma anistia como metáfora para esse *corpo atávico* que, parido nu, foi fadado à condição de existência privada e obscenizada. Ele é culpado de sua imagem nua e crua, livre e natural, como é percebida nas culturas tradicionais originárias. No repertório dos povos indígenas, nas *performances rituais* que habitaram o tempo histórico anterior às invasões da civilização ocidental, o corpo epidérmico e desprovido de uma *segunda pele* (a roupa), era veiculado publicamente “sem pecado e sem juízo”.

Assim, evocar aqui a emancipação da genitália e pleitear a alforria de um corpo desterritorializado do obsceno, desprovido de clivagens entre alto/baixo, sagrado/profano, sublime/grotesco; pleno em sua soberania expressiva, faz-se uma urgência na arte contemporânea. É necessário que o corpo se mostre em sua presença, que se ofereça a ser visto, das maneiras mais desordinárias, heterodoxas e transgressoras possíveis. Ele vem dizer, sem ser pela linguagem verbalizada, do que ele é possível, do quão ele suporta e é suportável, por formas e assim em *performance* na arte.

3 – PERFORMANCE UM CONCEITO EXPANDIDO / UM GÊNERO INTERARTES

A arte traz o real à tona, desnuda e torna translúcida a carne do corpo de um mundo, escancara as relações sociais, econômicas e políticas sem instituir sistema: propostas. A arte vai buscando escapar à dissecação da linguagem. Quando a tornam palavras, discurso, significado específico, manual de utilização e objeto de academias ela busca outros filões. (AQUINO; MEDEIROS, 2011, p. 31)

Abordamos a *arte da performance* como um gênero emergente da urgência *interartes* possíveis nas ações do corpo em seus registros na Arte Contemporânea. Para tanto, partimos dos estudos de *interartes* (CLÜVER, 2015), que refletem sobre as inter-relações entre as artes na combinação e na fusão de gêneros autônomos da arte. Ou seja, da situação conjuntiva das áreas e das técnicas, como nos é comum na perspectiva ocidental, em que separamos dança, da música, do teatro, das artes visuais, etc. Por essa perspectiva, compreende-se a *arte da performance* como um gênero contemporâneo que investe no cruzamento das fronteiras entre as artes, tendo o corpo como material de trabalho.

O campo que nos interessa transitar é um campo expandido, que tem o corpo como ponto de partida, mas que está em consonância com o uso das tecnologia do corpo em arte. Esse, aberto pelos movimentos de vanguarda do início do século XX. Também nos interessa o registro de *performance*, que é parte expandida da *performance art* enquanto ação efêmera que é documentada e exibida, como representação da memória e arquivo do ato realizado. Pensar o registro da *performance*, como, por exemplo, a *performance* para vídeo e fotografia, ou mesmo em permanência em outros suportes de registro das ações e ou proposições, é uma maneira de começar a pensar a *práxis* de trabalhar este conteúdo na formação em artes visuais.

Assim, propomos discutir a *arte da performance* a partir de uma concepção não dissociada das qualidades expressivas que compõe o ato performativo. A partir dessa perspectiva nos aproximamos da teoria do pensamento complexo, desenvolvida por Edgar Morin (1996). Essa teoria afirma que a perspectiva ocidental e hegemônica fragmentou suas qualidades expressivas (imagem, som, palavra, movimento), já que estas foram dissociadas e mutiladas em disciplinas individuais. Tendo em vista que as várias qualidades expressivas são abordadas como

especialidades e aprendidas separadamente das demais lógicas e ou saberes/fazer, Morin afirma:

Na escola aprendemos a pensar separando. Aprendemos a separar as matérias: a História, a Geografia, a Física, etc. Muito bem! Mas se olharmos melhor vemos que a química, num nível experimental, está no campo da microfísica. E sabemos que a história sempre ocorre em um território, numa geografia. E também sabemos que a geografia é toda uma história cósmica através da paisagem, através das montanhas e planícies... Fica bem distinguir estas matérias, mas não é necessário estabelecer separações absolutas. Aprendemos muito bem a separar. Separamos um objeto de seu ambiente, isolamos um objeto em relação ao observador que o observa. Nosso pensamento é disjuntivo e, além disso, redutor: buscamos a explicação de um todo através da constituição de suas partes. Queremos eliminar o problema da complexidade. Este é um obstáculo profundo, pois obedece à fixação a uma forma de pensamento que se impõe em nossa mente desde a infância, que se desenvolve na escola, na universidade e se incrusta na especialização; e o mundo dos *experts* e dos especialistas maneja cada vez mais nossas sociedades. (MORIN, 1996, p.275)

Será necessário nesse momento, aprofundar mais as discussões acerca do conceito central desse estudo, a *performance*, termo que no sentido *lato* emerge da linguística e que, é também utilizado na antropologia, nas artes cênicas por meio dos estudos da performance (*performance studies*) e nas artes visuais para a definição do gênero híbrido, objeto de discussão desta pesquisa: a *performance art*.⁷

A palavra anglo-saxônica *performance* significa desempenho. E se configura enquanto ato motriz de movimento de um corpo, seja ele animal, digital ou analógico. Já que também está relacionado às qualidades de desempenho das máquinas. Ou seja, as qualidades de movimento que expressam determinado corpo no espaço/tempo, em suas determinadas funções e por sua capacidade de execução em relação ao ato que designa sua aplicação. Sendo assim, performance implica sempre na competência de uma ação. “A origem etimológica é do francês antigo *parfounir* (realizar, consumir), combinando o prefixo latino *per-* (indicativo de intensidade: completamente) e *fornir* de provável origem germânica, significando “prover, fornecer, providenciar”” (LOPES, 2003, p.7). Segundo Paul Zumthor, podemos identificar a existência de uma forma-força “entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a ‘forma’, improvável” (ZUMTHOR, 2007, p.33). Uma forma posta nesse movimento do

⁷Escolhemos neste trabalho utilizar de maneira mais recorrente a tradução literal em português, referindo-a ao longo do trabalho como *arte da performance*.

corpo mostrando-se fazendo a ação, em *arte da performance*, como experiência estética.

A revisão do conceito tradicional⁸ de *performance*, realizado por Marvin Carlson (2010, p.13), considera-o “a ideia de exibição pública de habilidade técnica”. Segundo Carlson, as noções de *performance* podem ser compreendidas de acordo com três dimensões: a artística (na concepção hegemônica e ocidental de arte; a ritual (em relação às performances de culturas tradicionais); e a cotidiana (no que tange os comportamentos sociais urbanos):

“Performing” e “performance” são termos tão recorrentemente encontrados em contextos tão variados que pouco ou nenhum campo semântico comum parece existir entre eles. As revistas *New York Times* e *Village Voice* têm apresentado uma categoria de “performance” - separada de teatro, dança ou cinema – incluindo eventos que são frequentemente chamados de “arte performática” ou mesmo de “teatro performático”. Para muitos, esse último termo parece tautológico, pois, numa visão inicial, considerava-se que todo teatro estaria envolvido com performance, que o teatro de fato era uma das chamadas “artes performáticas”. Esse uso ainda é muito corrente, como também o é a prática de denominar qualquer evento teatral específico (dança específica ou evento musical) de “performance”. Se, mentalmente, voltarmos a um momento antes dessa prática comum, e perguntarmos o que faz as artes performáticas, eu imagino que a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance. (CALRSON, 2010, p. 13)

Busca-se entender essas habilidades, descritas por Carlson (2010), e o sentido de “desempenho”, como a ação de *mostrar-se fazendo*, demonstrar ações, ser/fazer. Com a intenção de refletir os modos de quando “um corpo se expõe e, ao se expor, cria a situação na qual se expõe, não sem, no mesmo gesto, criar-se a si mesmo. Uma forma aparece e ganha forma, não previamente, mas à medida em que aparece” (BRASIL, 2014, p.134). O que reflete uma poética da relação de *mostrar-se fazendo* no contexto artístico e/ou de exibição de alguma habilidade

⁸“Precisamente o que a performance executa e como ela o faz claramente pode ser abordado de várias maneiras, embora haja um consenso geral de que, dentro de cada cultura, pode ser descoberta uma espécie de atividade, separada de outras atividades por espaço, tempo, atitude ou por todos eles juntos, que pode ser analisada como performance e nomeada como tal. Estudos de folclore vêm sendo uma das áreas da antropologia a utilizar “performance” como termo crítico central, Willian H. Jansen, empregou-o para tratar de uma preocupação maior dos anos 1950 nos estudos de folclore: a classificação. Jansen sugeriu um modelo de classificação a partir da performance, e a participação como dois polos de um espectro, baseada principalmente no grau de envolvimento da “audiência” do evento. O termo “performance cultural”, agora amplamente encontrado em escritos antropológicos, foi cunhado por Milton Singer em uma introdução a uma coleção de ensaios sobre a cultura da Índia que ele editou em 1959.” (CALRSON, 2010, p.25)

específica, como o esporte, a oratória e ou outra modalidade técnico-estética que envolve a exibição do saber e/ou do fazer.

E, também, do *mostrar-se sendo*, no sentido ontológico, das formas atávicas que emergem nos fazeres rituais tradicionais, como colocado anteriormente. E, ainda, no contexto da *performance cultural* e ou da *performance cotidiana*, tais como: as manifestações da loucura, o brincar das crianças e/ou dos adultos, o comportamento dos grupos e indivíduos, todas elas são perspectivas de performatividade que devemos escutar.

As formas dessas ações em curso, conceituadas como *performance*, para Richard Schechner (2003) podem ser localizadas em oito tipos de acontecimentos: “1. na vida diária, cozinhando, sociabilizando-se, apenas vivendo; 2. nas artes; 3. nos esportes e outros entretenimentos populares; 4. nos negócios; 5. na tecnologia; 6. no sexo; 7. nos rituais – sagrados e seculares; 8. nas brincadeiras”. (p.28 e 29) Essas variantes de usos do termo para designar os estudos dessa série de atividades são um fenômeno acadêmico fundamentalmente estadunidense, de compreensão prático-conceitual das formas de existência das ações.

Digamos que ressaltada sua dimensão performativa, a performance (seja ela linguística, artística ou ritualística) é capaz de instaurar um mundo. Entramos, portanto, no terreno do perspectivismo, que, de Nietzsche à Deleuze, passando por Leibniz e Whitehead, nos indica: não há um mundo além de nossa perspectivas, mas sempre por um corpo situado. [...] Nesse sentido, nem objeto e nem sujeito preexistem, como instâncias transcendentais, ao devir do mundo, à sua inconstância, mas se criam em relação imanente e circunstancial com ele. Decorre daí a célebre fórmula deleuziana em sua leitura de Leibniz: é sujeito aquele que se instala no ponto de vista (DELEUZE, 2000), aquele que agencia um ponto de vista e, ao fazê-lo, torna-se agente, faz funcionar – mutuamente, por meio da perspectiva. É nesse sentido que, para Viveiros de Castro (2002) – autor que produz uma verdadeira reinvenção do perspectivismo a partir da cosmologia ameríndia -, não se trata aí de relativismo, mas de relacionalismo. Desde já, o perspectivismo não defende a existência de uma natureza uma, diante da qual se produziriam diversos pontos de vista, diversas representações. Bem distante dessa ideia, ele nega a existência de tal natureza, que pudesse se fundar anteriormente a uma relação, a uma posição. (BRASIL, 2014, p. 137-138)

Nesse sentido, evoca-se uma situação para o fazer artístico brasileiro e sul-americano da *arte da performance*. Implicado por um conjunto de idiosincrasias e peculiaridades expressivas que habitam o estado atávico do lugar de “colônia” e “periferia” mundial que esses territórios ocupam no mundo.

A intenção aqui, para além de um olhar sobre o repertório técnico-estético e temático de suas produções, aponta mais no sentido da polémica que Lúcio Agra (2016) levanta “em torno das razões porque uma forma de arte, que seria tão conatural ao Brasil, tem muito menos apreço aqui do que no resto do continente no qual o país se insere” (p.135). Dessa forma, pretende-se a aproximação de uma abordagem *decolonial* para esse gênero. Com a intenção de apontar que esse pode ser um caminho urgente para uma crescente produção bibliográfica de brasileiros sobre a *arte da performance*.

Assim, inverte-se o posicionamento colonizado da *arte da performance* no sul global, que foi marcado pela “dificuldade de se reconhecerem a si próprios como matrizes possíveis e não apenas estações repetidoras das metrópoles” (AGRA, 2016, p.136). Com isso, esforça-se na perspectiva de pensar o *corpo atávico* embrenhado em um *devir performativo*, que hibridiza as diversas expressividades artísticas, como rastros de uma *epistemologia da complexidade* (MORIN, 1996). Nessa perspectiva, pensa-se a partir da conjunção entre os gêneros de arte, já que eles se portam de maneira indissociáveis. Para tanto é preciso assumir que esses saberes e fazeres são reminiscências de tecnologias do corpo, que se instauram a partir da modificação, segundo Agra (2016, p.136), de “fazeres que vieram de outras culturas, melhor, fazendo jus à própria noção de cultura como transformação permanente dos fazeres”.

No *Dicionário de Teatro* (PAVIS, 1999) encontramos uma possibilidade de tradução do termo *performance art* como referente à uma expressão que significa “teatro de artes visuais”, por ser um gênero artístico que se vale das diferentes expressividades e as hibridiza em um só acontecimento. Cujas apresentações acontecem em Museus, Galerias de Arte e nas ruas, ao invés de Teatros.

O que se apresenta enquanto uma vertente transdisciplinar e multimodal no campo das Artes Visuais, que não se basta nas plasticidades de outras matérias, mas toma o corpo como princípio ativo e fundamental para a criação de suas imagens. E, para isso, é necessário se aproximar de técnicas e saberes de outras áreas artísticas, que não somente às plásticas, mas, também, da dança, do teatro, da música, da poesia, do vídeo, da fotografia, do cinema e, por que não das novas tecnologias?

O termo performance foi usado inicialmente nos Estados Unidos no final dos anos sessenta, apropriando-se desse uso cotidiano referente a ações em geral, e acrescentando-lhe o termo arte – performance art – para referir-se a uma forma espetacular específica, realizada pela vanguarda desde o Futurismo e o Dadá, que utiliza-se de várias mídias para romper com a barreira entre a arte e a vida, bem como entre as artes. Exemplos de performance art seriam os trabalhos de Joseph Beuys, Laurie Anderson, Yves Klein, os experimentos com movimento cotidiano na Judson Church, etc. A confusão começa quando o termo perde a partícula “arte” e passa a ser usada nos Estudos da Performance (Performance Studies) de forma bem mais ampla. Então, quando Richard Schechner fala de performance, está se referindo a eventos cotidianos ou não, relacionados a arte, aos negócios, à tecnologia e à vida íntima e interpessoal. Outra distinção necessária é entre Performance Art e Performing Arts. A primeira refere-se àquele campo específico já apresentado, enquanto a segunda refere-se às artes cênicas em geral. Ou seja, um diploma em Performing Arts inclui teatro, dança e música, enquanto que um diploma em Performance Art inclui a arte de vanguarda que explora o limiar e o rompimento destas formas cênicas. (FERNANDES, 2001, p.3)

Diante dessa interseção de campos expressivos e de estudos artísticos, podemos refletir sobre as problemáticas e os hibridismos conceituais sobre a *arte da performance*, que confluem outras áreas, como as artes da cena. Coloca-se como questão a possibilidade de “especular em que medida os estudos contemporâneos sobre teatralidade e performatividade são uma resposta conceptual à dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e performer” (FERNANDES, 2011, p.12).

Nesse sentido, busca-se a instauração de uma cena diante do acontecimento, algo que se ligada à forma do espetáculo e à espetacularização de um ato, aproxima-se mais especificamente em *arte da performance*, do conceito de Pós-drama de Hans-Thies Lehmann (1999), por meio da clivagem artista/público. Contudo, na *arte da performance* a quebra dessa clivagem entre observador e executante, ganha abertura pelo descontrolo e pelos imprevistos do campo, que passam a oportunizar a relação espectador/participante.

Nesse lugar, as atitudes que, estimuladas pelo estado de presença, gestos, imagens, sons e por conseqüências as sensações, emergem da *performance*, provocam sensações diversas nos fruidores. Sobretudo no formato de *intervenções urbanas*, em que o fluxo de *iteração*⁹ está sujeito a acontecer por parte de agentes

⁹“A primeira ideia foi a de performance como ação, ação premeditada. De fato, no premeditar há o conceito de intencionalidade. Não estamos nos referindo à intencionalidade entendida em seu conceito filosófico e/ou fenomenológico, mas no sentido usual do termo: ter uma intenção, um objetivo, certa clareza sobre a ação a ser realizada. Uma performance, se realizada na rua, aberta à participação do público, pode ter uma intenção fixa, fechada? Se o transeunte invade, inverte, reverte

externos ao artista e/ou artistas, contidos na paisagem em que se instaura o trabalho. Essas reações do espectador/participante são essencialmente situações integradoras do trabalho, que se debruça às especificidades do acaso e do descontrolo que se tem sobre o agora no tempo-espço. E se lança ao *não saber* dos rumos que o acontecimento em ação, que o corpo do performer desempenha, pode e deve tomar, por consequência dessa terceira dimensão causal.

Podemos dizer que a *arte da performance* é um *mostrar-se fazendo* uma ação, ativando uma imagem que é vista pelo espectador (uma cena?). Nesse sentido, se ativa um campo ampliado e se expande as fronteiras do "cubo branco". Ao se pôr na *urbis*, o performer se expõe ao risco, contingente ao improvisado, se necessário for, visto que o espaço público é "terra de ninguém".

O artista da *performance* admite assim, o risco da perda de controle, da vulnerabilidade da "cena". De acordo com a, talvez, mais conhecida artista da performance, Marina Abramovic, a *performance* não é encenação, é acontecimento real. Não há truque, não há mentira, tampouco se forja o não-real por meio de técnicas cênicas. Seria *arte da performance* uma cena que se encena? Um corpo exposto a carne viva, ao risco, que se vive na realidade. Vulnerável ao corte, ao tiro, ao flagelo, a se machucar, aos prejuízos da queda, à merda. Inerente ao escatológico do corpo, ao perecível e ao dolorido, do rompimento à contusão, da quebra à podridão, do sólido ao fluido corporal, do vivo ao finito. Um corpo disposto ao agora de verdade, no real.

Ao contrário do que ocorre na tradição teatral, o performer é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa tradicional. A performance pode ser uma série de gestos íntimos ou uma manifestação teatral com elementos visuais em grande escala, e pode durar alguns minutos a muitas horas; pode ser apresentada uma única vez ou repetidas várias vezes, com ou sem um roteiro preparado; pode ser improvisada ou ensaiada ao longo dos meses (GOLDBERG, 2006, p. 4)

Essa perspectiva é colocada, também, por Juliana Moraes (2015), no campo de ensino/aprendizagem em *arte da performance*, a partir da docência da disciplina *Linguagem da Performance* no curso de Bacharelado em Artes Visuais do Centro

a ação, o que será da intenção? Podemos levantar, também, que há na performance in-tensão: presença de tensão. Tensão, apreensão, presença e um ser de alguma forma despido de uma ou mais máscaras. Por vezes, para vestir outra(s). Na in-tensão cabe, ainda, a ideia de uma não tensão. E da mesma forma diremos apreensão, presença e provocação." (FERREIRA; MEDEIROS, 2013, p.1625-1626)

Universitário Belas Artes de São Paulo. Para a pesquisadora, a relação *entre* realidade e representação se coloca como questão presente na reflexão da *arte da performance* no campo do teatro. Já no campo da dança, a questão se coloca na *relação entre movimento e pausa*. Já no campo das artes visuais, a *arte da performance* estaria voltada para a *relação entre evento e registro*.

Ou seja, as conjunções e ou indissociações instauradas entre os *registro de performance*, apresentados também como obra, “faz a performance se aproximar do campo objetual, de coisas passíveis de reprodução e comercialização. Isto é, o hibridismo com mídias que derivam em objetos concretos e colocam em xeque a ideia da performance como linguagem” (MORAES, 2015, p.30). São situações que por vezes também se tornam suporte singular de memória e ou exibição de acontecimentos, devido a fatores circunstanciais espaço-temporais, como localização em territórios geográficos inacessíveis ao público, que só poderiam ser apresentados por meio de registros.

Como ocorre no exemplo citado por Moraes (2015, p.32), sobre a situação de “uma performance feita numa jazida de argila que não poderia, de forma alguma, ser reconstruída em outro ambiente. Portanto, ela faz uso do registro como forma de compartilhar algo que, de outra forma, perder-se-ia para sempre”. Outra situação sobre a apresentação expandida da *arte da performance* transcende a *imagem técnica*, pois pode se encontrar em materiais diversos, na escrita, em objetos que carregam a memória da ação que se passou. Em que a mostra dos registros, em suas mais variadas mídias, corroborem ao gênero da *performance como arte*. Pois concordamos que: “A potência criativa da obra deriva, em parte, justamente pela imbricação e pelo uso de variadas mídias na criação de subprodutos, que permitem que os espectadores apreendam a potência e ousadia da performance do artista.” (MORAES, 2015, p.35). Dessa maneira, o registro possibilita uma nova experiência estética do trabalho, por meio da fruição da memória registrada do trabalho.

Quer dizer, para pensar a *arte da performance* é fundamental o entendimento da associação expressiva e fundamental entre as artes, que se torna um movimento de conjunção ente elas. Uma produção que se faz através das intermídias¹⁰, e que é

¹⁰ “O termo “intermidia” foi introduzido por Dick Higgins no ensaio pioneiro “Intermedia”, em *SomethingElse Newsletter*, v.1, n.1, 1966, publicado posteriormente em D. Higgins, *Horizons: The PoeticsandTheoryofthe Intermedia*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984, p. 18-28. Nesse Ensaio, Higgins anunciou sua convicção de que “muito do melhor trabalho produzido

por excelência interartes, em outras palavras, é um gênero da hibridação. Perspectiva esta que pode ser alterada, tendo em vista a corrente teórica em que a *performance* está sendo tratada:

Os aparatos conceituais que enfrentam essa produção heterogênea, de um modo ou de outro, reincidentem nos conceitos de teatralidade e performatividade, que têm se revelado instrumentos preferenciais de operação teórica das experiências de caráter eminentemente cênico, que manejam múltiplos enunciadores em sua produção. Ao mesmo tempo em que os dois conceitos definem campos de estudo específicos, chegam a confundir-se em determinadas abordagens, dependendo da filiação do ensaísta a uma ou outra tendência de análise do fenômeno cênico. De qualquer forma, usadas metaforicamente ou como conceito operativo, de modos divergentes ou até mesmo contraditórios, as noções são recorrentes não apenas na teoria teatral, mas em disciplinas como a antropologia, a sociologia, a filosofia, a política, a psicanálise e a economia. (FERNANDES, 2011, p.11)

Podemos perceber nessa perspectiva, o endereçamento do conceito expandido de performance para situações de processos culturais da fala e do comportamento, da execução de um instrumento, canto, dança e ou encenação. Tocante à inerência antropológica do âmbito da performatividade, em situação que são observadas pela perspectiva do *drama social*, conceito utilizado nos estudos da performance (*performance studies*). Tais situações se desenrolam como acontecimentos no *tempo social* que, segundo a visão de Victor Turner (2008), evidenciam os interesses e atitudes dos indivíduos dentro de um grupo:

Com minha convicção quanto ao caráter dinâmico das relações sociais, eu via movimento tanto quanto estrutura, persistência tanto quanto mudança e, na verdade, persistência enquanto um notável aspecto da mudança. Vi pessoas interagindo e, dia após dia, vi as consequências de suas interações. Comecei então a perceber uma forma no processo do tempo social. E esta forma era essencialmente dramática. Aqui, minha metáfora e meu modelo eram uma forma estética humana, um produto da cultura e não da natureza. Uma forma cultural era o modelo para um conceito social científico.” (TURNER, 2008, p.27)

Do olhar dos estudos da performance para o cotidiano, para a cultura e sociedade, se difere o objetivo da utilização do material apreendido na observação. Para os estudos da performance, os acontecimentos performáticos viram matéria de

atualmente parece cair entre mídias” (p.18). Sua maneira de entender o termo tornou-se relevante para as tentativas de se distinguirem as chamadas configurações intermédias (*intermedia*) de configurações mixmédias (*mixed-media*) e multimídia (*multimedia*). Higgins usa “intermedia” para se referir a obras “nas quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são ‘conceitualmente fundidas’ em vez de simplesmente justapostas” (E. Vos, *The Eternal Network: Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, em U. B. Lagerroth, *theArtsand Media*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, 1997, p. 325); a qualidade da justaposição midiática é atribuída às chamadas configurações mixmédias e multimédias” (RAJEWSKY, 2012, p.43).

descrição, de análise, se encerram na produção de conhecimento acadêmico. Já para a arte da performance a poética impressa na performatividade do comum se torna material poético, de conhecimento corporal/incorporado, para ser tratado como substância de trabalho em arte, para se tornar experiência estética em ato de performance - imagem, movimento, som, relação, proposição, *iteração*, composição.

3.1 A Performance nas Artes Visuais

Os acontecimentos inaugurais da *arte da performance*, identificados tanto na Europa e Estados Unidos, quanto no Brasil, a partir de situações que envolvem o uso de indumentárias atribuídas ao gênero feminino, sendo utilizadas por artistas masculinos. O artista francês Marcel Duchamp (1921), posa para o fotógrafo Man Ray (1921) em Nova York, travestido de *Madame Rrose Sélavy*. E em Flávio de Carvalho (1931) no Brasil, com o *experimento n° 3* em 1956, que consistiu na caminhada do artista pelo centro de São Paulo, trajando o “New Look”, composto por uma saia de sua autoria. A Performatividade de gênero se revela, nesses dois nomes de vanguarda da *arte da performance*, como uma pulsão social presente em ambos os imaginários culturais, *drama social* (TURNER, 2008) que pode ser identificado na *performance cotidiana* em diversos grupos e tempos.

Um corpo travestido, “montado” como falam as *Drag Queens*, somente se instaura pela importância essencial da *segunda pele*, a roupa, e ou a máscara/maquiagem. Nesse sentido, “não se trata de considerar a Moda exclusivamente como uma máquina monstruosa e perversa; ela oferece recursos de interferência e alteração nos corpos – ela pode ser, portanto, um vetor de singularização subjetiva. É a poética do vestir” (PELBART, 2003, p.236). Que nesse caso, aponta para um recurso no corpo, que inaugura um gênero expressivo *avant-garde* que tem o corpo como matéria de trabalho.

De mesmo modo, ações da ordem do exótico eram apresentadas em contextos circenses, que acabaram por se tornar bufônicas, igualmente pelo pouco valor que era atribuído às *performances* realizadas nesses espaços. Que eram propostas por faquires e faquiresas, que colocavam seus corpos em situações de risco e bizarria. Como por exemplo, por meio das práticas do jejum realizado durante semanas enclausurados em caixões, exibidos em lugares públicos e que tinham

uma estrutura de elementos e ordem de acontecimentos bem pensadas para a execução. Proposições que instauravam experiências estéticas envolvendo a presença do corpo em situações que provocavam o sublime na recepção dos atos realizados, que datam no Brasil acontecimentos desde antes de 1917¹¹.

“fakir”, em árabe, quer dizer “pobre”, termo que designava, na Índia antiga, os mediantes que praticavam exercícios ascéticos. Mas o termo era pejorativo, como se estes fossem um simulacro dos autênticos ascetas, os sadhu ou yogin, em sânscrito. Já temos pois, no próprio nome, a insinuação de performance arcaica, de exibições de feitos extraordinários, atribuídos a um poder sobrenatural dos faquires. Os primeiros sobre tais exibições chegaram à Europa no século XVIII, feitos por viajantes e missionários católicos. No fim do século XIX, os faquires já se exibiam em público em Londres ou Paris, seguindo a onda de interesse pelo exotismo, ao lado de pigmeus, índios brasileiros, polinésios tatuados, King Kongs, hermafroditas e toda a galeria de “outros” que servia de prova de superioridade da raça branca colonizadora. Aí nasceu o espetáculo, porque havia o espectador curioso. O público extasiava-se diante de demonstrações de catalepsia, insensibilidade à dor, suspensão do pulso vital (sepultamento), bem como diante de ações de faquir sobre a matéria, fazendo objetos distantes moverem-se, lançando cordas ao ar que não caíam, exibindo água que fervia sozinha, supostamente por uma concentração do espírito e de um poder sobrenatural da mente. (CAMARERO; OLIVEIRA, 2015, p.289)

A arte dos faquires e faquizeiras são acontecimentos que podem ocupar o *status* da *arte da performance*. Inclusive datam de terem sido contemporâneos dos vanguardistas do gênero, porém ocupando um lugar marginal, simbólico e contextual nos *Mundos da Arte*¹². Por não fazerem parte cena artística, cujas produções eram legitimada e prestigiadas pelas elites no contexto hegemônico ocidental.

No contexto de uma arte *avant-garde* que acontece na Europa com os movimentos Futuristas e Dadaístas, em Zurique no *Cabaret Voltaire* com Hugo Balls em 1916, instaura-se um novo modo de fazer arte, cruzando linguagens, usando o corpo, o som, a palavra em ações ao vivo. Igualmente no Brasil, o *teatro de experiência* de Flávio de Carvalho em 1939, propunham algo muito próximo às realizações intercontinentais anteriormente citada, surge a *performance* como gênero artístico ainda por se desenvolver.

Para o historiador da arte Marcos Hill (2014), existe uma hipótese motriz que sustenta os motivos que vieram a estimular o surgimento da *arte da performance*. Esta hipótese se embasa nos períodos históricos em que houve acontecimentos envolvendo a violência e o genocídio em grande escala. Em proporções chocantes e

¹¹ Ver em *Cravo na carne* (CAMARERO; OLIVEIRA, 2015).

¹² Howard Becker (2010).

de impacto mundial, que afetaram o estado de toda uma geração que experimentou o momento histórico de tais fatos. Geração essa que coincidentemente iniciou o movimento artístico que pautava o corpo como matéria de trabalho em situações híbridas entre os gêneros arte.

Voltando às imagens registradas na minha memória, me reportei à cultura ocidental e às condições extremamente desfavoráveis às quais o corpo humano tem sido submetido, desde o início do século XX. Nesse contexto, me conectei com impasses históricos tais como o holocausto, tendo em mente Auschwitz, e/ou a destruição das cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, no ano de 1945. Por mais que tais fatos tenham sido exaustivamente explorados, acho impossível falar do estatuto contemporâneo do corpo sem considerar a ideia do extermínio planejado e suas consequências presentes em corpos e mentes que, marcados pela Modernidade, continuam sucedendo-se aos fatos. (HILL, 2014, p.34)

Diante das potências do corpo, como a morte e a sexualidade, essas noções ligadas ao escatológico e ao erotismo, emergiam como sintomas de “agressividade e libido”, segundo a teoria da sexualidade de Freud. Pulsões de vida e de morte, inerentes à existência humana, que em arte foram elaboradas no corpo e pelo corpo dos artistas, em presença e ação. Potencialidades que “Certamente cabe aos artistas mobilizar, em suas “falas inteligentes”, o *logos* inerente à expressão humana, evidenciando a onipresença da violência e de sua dimensão escatológica” (HILL, 2014, p.37). Motivos que são enunciados como um novo estatuto do corpo pós-guerra, pensado e afetado por esse *status quo* da fragilidade e da vulnerabilidade da pós-modernidade.

Com o advento de uma *arte conceitual*, em que a obra deixa de ser menos visual e se torna mais hermenêutica, uma ruptura com os paradigmas da arte tradicional acontece. O trabalho não mais necessita da tangibilidade habitual e é então configurado em documentos, projetos e ou arquivos, sua materialidade aqui é reificada no discurso.

O *happening* surge com Allan Kaprow e também pela *música aleatória* de John Cage, também chamado de *environment*, ambos nos anos 1950, propunham ações realizadas dentro do ambiente, fundamentalmente tendo o corpo como matéria de trabalho, para executar/ativar as imagens e movimentos/gestos propostos. Antes mesmo do termo *performance* ser usado como “gênero artístico independente”, advento do movimento artístico dos anos setenta. Esses precedentes, do que hoje conhecemos a partir do campo de “Estudos da Performance” como *arte da performance*, realizavam ações performáticas como

meio de desafiar e provocar a arte tradicional, rompendo com as formas expressivas comuns e propondo uma nova possibilidade artística, pautada em experimentações que envolviam exercícios de improvisação que incorporavam técnicas das diversas expressões artísticas.

No campo artístico, a palavra costuma ser mais associada com a noção de processo do que com a de resultado. No Teatro, ou no que se convencionou chamar no Brasil de artes cênicas, o termo tem dupla significação: em sentido lato, é uma exibição formal de uma peça de teatro, número de dança, programa musical, coreográfico, textual, gestual, de movimentos, etc. Em sentido estrito, refere-se à atuação de um artista (*performer*) numa apresentação específica. [...] Nas artes plásticas, na música, no teatro, a performance surgiu como um gênero intersticial, jogando frequentemente com o acaso, com a quebra da distância entre espectador, artista e obra de arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética. (LOPES, 2003, p.7 e 8)

As experiências *interartes* desses acontecimentos tinham um modo de interseção de técnicas plástico-visuais, teatrais e musicais, que eram fundidas em um só ato. Propondo-se a realizar ações reais, no tempo e exposto às *errâncias* e intercursos do acaso como elementos parte do desempenho dos trabalhos.

A *vídeo arte* surge a partir desse contexto. É da eclosão das novas mídias que nasce como forma experimental de utilizar a imagem em movimento de maneira não convencional, que acabou sendo um ponto de interseção com os movimentos artísticos anteriores. Já que, potencialmente puderam ser suporte dessas ações efêmeras. Como é o caso da *arte ecológica*, que realiza modificações na natureza baseada na retirada de matéria e reconfiguração dos ambientes. Essas ações também ganham registros videográficos, e ou fotográficos, como também a *Body art* que instaura-se apoiada na tendência de tomar o corpo como matéria de trabalho. Ao explorar as interações quase cirúrgicas com procedimentos de costura e perfuração, que acabam tendo como suporte de exibição o vídeo e a fotografia.

Essa questão esbarra também no que toca o registro de performance, que é parte expandida da *arte da performance*, enquanto ação efêmera que é documentada e exibida, como representação da memória do ato realizado. Pensar o registro da performance, como a performance para vídeo e fotografia, ou mesmo em permanência em outros suportes de registro das ações e ou proposições, é uma maneira de pensar uma maneira *práxis* no trabalho de formação em artes visuais.

Se, nas artes cênicas, seja na dança ou no teatro, a performance é geralmente associada à quebra dos paradigmas tradicionais como divisão

palco/platéia, personagem, representação, função narrativa (no teatro), movimento como essência da criação, virtuosismo técnico, relação com a música (na dança) etc., nas artes visuais ela se desenvolveu como uma linguagem a mais, assim como aconteceu com a instalação, a earthart, as artes tecnológicas e, atualmente, a arte participativa (BISHOP, 2012). Na história das artes visuais, novas linguagens, para além da escultura, da pintura, da gravura e do desenho, vêm aparecendo desde o surgimento da fotografia, forçando que o paradigma plástico, que antigamente determinava o “guarda-chuva” do que seria incluído, fosse substituído pelo da visualidade. Hoje em dia, podemos argumentar que o termo “artes visuais” já pode ser, mais uma vez, questionado por não englobar trabalhos sensoriais — Ligia Pape, Lygia Clark e Helio Oiticica seriam somente alguns exemplos. Atualmente, muitos trabalhos pertencem à categoria das artes da experiência. (MORAES, 2015, p.27)

Atualmente, no Brasil, podemos destacar a artista Berna Reale, que realiza performances para vídeo, como um exemplo desta nova forma de realizar performance nesse contexto. Suas ações são quase realizadas como procedimentos cinematográficos, tendo como locações o espaço urbano para a execução de suas ações, que são realizadas para a câmera, ou seja, priorizam a imagem técnica¹³ visando seu produto final, o vídeo, a ser exibido nas exposições e museus.

O precedente deste *status quo* da arte contemporânea no Brasil, vem de raízes similares às das propostas conceituais de Lygia Clark nos anos 1960, como localiza Simone Osthoff (2010, p.81), referente à “obras baseadas no objeto às experiências centradas no corpo, do material ao imaterial e de processos mais inflexíveis aos mais maleáveis”, bem como com a utilização de novas tecnologias que influenciaram as gerações posteriores. Segundo a autora, Lygia Clark iniciou a composição de obras por meio de “práticas mais fluidas, intangíveis e baseadas em *software*, que seriam relevantes para a próxima geração de artistas trabalhando com novas mídias. Essa produção experimental de filmes e vídeos” (OSTHOFF, p.81, 2010), embora pouco acessível ao público, ganhou mais visibilidade com a configuração das videoinstalações.

Na contemporaneidade, a relação com essas tecnologias tem aumentado e indicado, também, um caminho de cruzamento das mídias e recursos, a evidência da intermedialidade como emergência e sintoma de nosso tempo. O que dilui as fronteiras, com a intenção de se fundir os gêneros nas artes, rumo a um fazer híbrido.

¹³Termo de Philippe Dubois (2015), para designar a imagem realizada a partir da fotografia.

Com isso, é possível compreender as poéticas visuais e sua potencialidade interartes pelo corpo, seja na realização de performance para vídeo, e/ou foto-performance, privilegiando o ponto de vista da *imagem técnica* (DUBOIS, 2015), ou de registros precários de ações para serem vivenciadas em seu instante de existência, registradas ao acaso, por circunstância do rastro. No entanto, é necessário estar aberto ao trânsito e às fusões de nuances expressivas que tocam as experiências estéticas e suas maneiras sublimatórias que atravessam o corpo. Tal abertura é fundamental no trabalho de ensino-aprendizagem da *arte da performance*.

Diante disso, propomos olhar para os registros da performance como um meio de ativar a ação e provocar novos debates em torno da performance como processo. Apoiado na investigação conceitual intensa, para além da pesquisa poética, mas como busca de um outro olhar para a imagem, no sentido de oportunizar uma nova experiência perceptiva, uma nova análise seja dela estática (através da fotografia), física (através de objetos) ou em movimento (através do vídeo).

É tarefa do educador/docente compor uma coletânea de registros, inclusive a de elementos lexicais, coletando também os textos gerados a partir de relatos escritos pela audiência das ações que forem realizadas. Com o intuito de ativar o conceito de registro/memória de ações performáticas, a relação públicos/obras e ainda a experiência de re-performance por parte do próprio público, ao propor a interação entre o que já aconteceu (existiu) e o que ainda está a ser ativado. Os elementos tradicionais de registro da arte, tal como a fotografia e o vídeo (imagem poética) conectam o sujeito às lembranças, sejam elas das mais diversas origens e o direciona para uma experiência da ação. Considera-se os rastros da oralidade, das palavras, dos sons, dos corpos e dos objetos.

Assim, essa abordagem da ainda incipiente produção acadêmica específica para o ensino/aprendizagem em *arte da performance*, faz-se relevante no campo da formação em artes visuais. E nosso interesse está voltado para compor a construção de processos docentes com as práticas dos estudos de criação em arte da performance.

Como faz pouco tempo que a linguagem vem sendo incorporada nos currículos, escolhas pedagógicas dão-se no limite da experimentação. De minha parte, acredito que a liberdade que a performance solicita deva ser

amparada por caminho que reflita as contradições inerentes à linguagem na contemporaneidade, especialmente no tocante à sua relação com o registro. Além disso, demonstra-se produtiva a ideia de que a performance pode ser ensinada como mais uma linguagem à disposição da poética do artista, e que cabe ao curso oferecer as condições para que cada aluno possa encontrar seu próprio jeito de expressar aquilo que lhe move, fazendo uso do que melhor lhe convier. Assim, mesmo que os aspectos técnicos se mantenham importantes, instiga-se no indivíduo um questionamento mobilizador maior, ou seja, o desenvolvimento de uma forma particular e intransferível de criar no mundo. (MORAES, 2015, p.37)

Nesse contexto, conciliamos a experiência de Moraes, artista-professora-pesquisadora, do campo da dança, atuante na docência em artes visuais, para abordar as potencialidades e dilemas da disciplina. Sua experiência docente, na graduação de Artes Visuais, pode ser somada à contribuição de outros artistas professores pesquisadores que atuam igualmente em universidade. Como é o caso de Marco Paulo Rolla, professor da Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, Lúcio Agra, professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Marcos Hill, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Maria Beatriz de Medeiros (Bia Medeiros), professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília.

4 – Relatos de Experiência como Proposições para o Ensino/Aprendizagem em Arte da Performance

A disjunção tornou-se inclusiva, tudo se divide, mas em si mesmo. Mesmo as distâncias são positivas, ao mesmo tempo em que as disjunções são inclusivas (DELEUZE; GUATTARI, 1976, p. 106)

De acordo com Sandra Rey (1996), a pesquisa com ênfase nas Poéticas Visuais é chamada de *pesquisa em arte*, referenciando o processo de criação do artista pesquisador, que se debruçará sobre a instauração de seu trabalho. Colocando-nos frente a procedimentos que vão considerar a metodologia do trabalho em atelier e as ferramentas conceituais, como caminho de construção de conhecimento relativo à obra de arte que tomamos como objeto, dando a ver o processo de criação que subjaz a produção final.

É deste modo que iremos abordar as proposições *interartes*, que permeiam várias áreas de especificidade das artes. Trazendo conhecimentos práticos da dança, da música, da literatura, e das demais variantes das artes visuais, para corroborar nos processos de Ensino/Aprendizagem em *arte da performance*, pois:

Talvez o que se precise atualmente seja da emergência de novas concepções que arrisquem desafiar o que está posto e busquem o inusitado não pelo prazer de fazer algo diferente, mas pelo risco de entender o processo artístico como algo imbuído de construção de conhecimentos. (PIMENTEL, 2015, p.97)

Nesse sentido, podemos tomar como referência o pensamento de Ciane Fernandes (2014) no contexto *somático-performativo*, em que a pesquisa em arte utiliza métodos como processo, experiência, integração e transgressão na escrita acadêmica, a serem realizadas de forma fluida, flexível e inclusiva, considerando uma metodologia autônoma, imprevisível, mas coerente. Para pensar em novos modelos que considerem a metodologia do pesquisador/artista/professor em possíveis anti-normalizações do texto.

[...] no caso do pesquisador que também orienta a pesquisa a nível de pós-graduação, a metodologia de trabalho com estudantes de Poéticas Visuais pressupõe dois preâmbulos fundamentais: orientar artistas, que na maioria das vezes são eminentemente práticos, no projeto de pesquisa e induzi-los a inventar uma maneira de escrever que seja tão válida quanto os teóricos. Convencer os estudantes para que este texto seja diferente do que escreve o filósofo, o historiador ou o crítico, mas que terá tanto valor quanto... É a experiência que autoriza o artista a ter um ponto de vista teórico

diferenciado. Para um artista plástico, é como se as palavras estivessem encarnadas no trabalho e no próprio corpo. Sua análise terão esta vivência suplementar: sua confrontação pessoal com o processo de criação. (REY, 1996, p.86)

Tomar o acaso como material no processos de criação pode ser um aspecto relevante, para arriscar esse caminho. Segundo as três instâncias metodológicas abordadas por Sandra Rey, esta seria a *metodologia de prática em atelier*, na instância da pesquisa em Poéticas Visuais, que considera “a obra do ponto de vista de sua instauração, no modo de experiência da obra se fazendo” (REY, 1996, p.90). Logo a prática de registro desse processo, é orientado por Rey como procedimento de pesquisa, pois os escritos de artista (“quer texto teórico e/ou prático”) tem indicado a substância fundamental para a documentação *in natura* das impressões em situação de performance, no caso desempenhando sua função em atelier, quaisquer que sejam os gêneros expressivos trabalhados, evidenciando o como a obra é feita. Descrição está que deve prezar pela clareza, por mais complexo e hermético que sejam, sem deixar de ser poético jamais.

E compreendendo essa perspectiva da experiência e das idiossincrasias do processo de Ensino/Aprendizagem em *arte da performance*, é que abordaremos as práticas experienciadas pelo autor em seu processo de formação e criação artística. Que compreendem experiências em trabalhos e processos de criação coletivos, junto a outros artistas, grupos, em aulas, oficinas e cursos em que o autor desta monografia participou ao longo dos últimos dez anos, da qual se dará como proposta de *pesquisa em ensino de arte*.

O repertório de proposições interartes que elencamos poderá ser trabalhado em processos práticos e reflexivos do aprender-ensinar, concomitante. Tais processos são interagentes e interativo, já que a pesquisa do fazer artístico se dá na experiência prática, associada à teoria e a crítica sobre a *arte da performance*. Nosso objetivo visa contribuir para novos caminhos e possibilidades crescente de entendimento desse campo, uma vez que para ensinar artes não basta ter apenas habilidades, mas conhecer, saber arte e conhecer-saber-ensinar-aprender. Perspectivas estas que se aproximam fortemente no sentido metodológico, tendo o objeto, quer das poéticas visuais, quer do ensino de artes visuais, como referências simbióticas para a instauração potente da experiência prática em arte.

Tendo como premissa do processo prático o fazer pensando, concebe-se a prática artística imbuída da percepção reflexiva pois, o esvaziamento conceitual dos exercícios práticos em sala de aula ou em oficinas de trabalho é uma antítese de uma educação significativa, motivo este que nos leva a considerar que o caminho metodológico desenvolvido pelo educador deve privilegiar as associações simbólicas e o pensamento crítico em relação às atividades técnicas e criativas. Dessa maneira o educador deve se abrir para a construção de teorias e o refinamento das percepções estéticas e expressivas dos sujeitos em conjunto, a partir do processo da prática artística.

Sendo assim, o educador deve estar preparado para oferecer em sua metodologia de ensino-aprendizagem em arte estes elementos de reflexão. Dando sentido à prática artística e às obras de arte, com perspectivas críticas e intelectuais. Segundo Lúcia Pimentel, na perspectiva do ensino de arte como cognição, o ensinar do pensamento artístico é abordado como forma de raciocínio a ser desenvolvido no estudante. Um pensar a vida de maneira artística, cujo objetivo é aplicar o conhecimento da arte ao modo de existir do sujeito, corroborando em sua maneira de refletir e sentir, de olhar e elaborar o seu derredor e sua interação com o mundo, por meio da sensibilidade e da estetização do existir e em suas relações.

É a construção de conhecimento em arte para a formação de sujeitos sensíveis e de percepções ampliadas, a partir do modo artístico de pensar. Para além do aprazível da arte, mas em relação às esferas aprofundadas da inteligência humana, que está necessariamente imbuído nas produções artísticas. Uma vez que se sabe, que os procedimentos artísticos estão ligados ao desenvolvimento da cognição humana, segundo estudos da neurociência mencionados por Ana Mae Barbosa, em relação à capacidade intelectual aumentada de sujeitos que lidam com arte.

É neste sentido que queremos aproximar as circunstâncias do acaso e das incontrolláveis situações de presença que os processos de experimentação em *arte da performance* estabelecem, como proposições para o Ensino/Aprendizagem no campo das artes visuais. Para isto, iremos considerar junto às ações presenciais o exercício conjuntivo de realização de registros dos acontecimentos. Pois desse modo, a *performance* depois de ter existido em ato efêmero, deixa seu rastro por meio do material registrado. Na forma de imagens técnicas, ou em movimento, em

relatos textuais e ou sonoros, em memoriais de objetos, que oportunizam a ativação de outras experiências estéticas a partir de materiais que verteram das ações vivas, jazidas.

Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, há cerca de 20 anos, o que sempre haviam sido. É de se esperar que tão grandes novidades transformem toda a técnica das artes, agindo assim sobre a própria invenção e chegando mesmo, talvez, a maravilhosamente alterar a própria noção de arte. (BENJAMIN, 1982, p. 209)

Não queremos nesse trabalho tratar o corpo como mero suporte, uma vez que as fotografias, vídeos, relatos, sons gravados, os rastros materiais causados pelas ações a partir de outros elementos/objetos, também podem ser considerados, dentro do processo de conformação do registro da performance, sendo suporte. Nosso objetivo é tratar o corpo como matéria de trabalho, perspectiva esta que quer compreender o corpo como matéria prima de realização de uma obra. Como a tinta, a argila, o grafite e tantas outras, logo o que queremos é (re)conhecer os caminhos, recursos e usos desse corpo destituído de poder pela sociedade da sedentariedade, *status quo* do modo de vida contemporâneo. E nesse sentido, abordar o ensino/aprendizagem desse gênero artístico, nas experiências em artes visuais, que geralmente tem em sua *práxis* ligada ao corpo-outro representando-o, e não ativando o seu próprio corpo. Pois diante da reflexão de Jean-Luc Nancy (2000, p.30): “Um corpo é sempre ob-jectado de fora, a <<mim>> ou a outrem. Os corpos são sempre e antes de tudo outros – assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos”. As experiências estéticas que auto aprofundem o sujeito na pele em que ele habita, devem presentes nas proposições da pesquisa em *arte da performance* no Ensino/Aprendizagem das artes visuais.

Sendo assim, acreditamos que por meio desses compartilhamentos, poderemos contribuir na construção de caminhos metodológicos para a docência de disciplinas que abordem a arte da performance em seus estudos de criação. Buscando oportunizar aos estudantes uma retomada do sentido e do sentir do próprio corpo, suas tecnologias e potências reminiscentes, para ser ativado como matéria de trabalho. Acionando dispositivos sensório-motor em relações mais complexas de presença, já pré-existentes na intuição bruta, animal, já vivido nas experiências mecânicas da criança, que o habitam a gene do *devir corpo atávico*. Ou

seja, o repertório de *saber-ser*¹⁴corpo que vem/foi destituído/pasteurizado pelo processo civilizatório e de *docilização* dos corpos, para/pela(o) escola e mercado de trabalho.

Estimular, sensibilizar e aprofundar o corpo, em sua ontologia atávica, é reconhecer o estado performático medular do *dever corpo*. Propor situações de presença consciente e exercícios de ações que potencializam o alargamento de um repertório plástico desses corpos que se coloca a serviço da obra/como obra no campo das artes visuais, em *performance*. Utilizaremos para isso, alguns relatos de experiências formativa em curso, oficinas e residências, como em processos de criação que o autor dessa monografia participou ao longo de sua trajetória como artista-professor-pesquisador, até o presente momento.

A *pedagogia da performance* segundo Valentin Torrens entende que “o ensino da performance contém todas as características da pedagogia pós-moderna, é uma combinação de várias táticas em função das características que conformam os grupos ou a duração das aulas” (TORRENS, 2006, p.45)¹⁵. Dessa ampla características de conteúdos, podemos tomar como exemplo a abordagem de Marco Paulo Rolla em disciplinas de *Performance* em graduações de Artes Plásticas:

Nos trabalhos de performance, na maioria das vezes, o artista tem o ímpeto de se colocar no centro do trabalho, como mito de si e de todos, como uma oferta de sua presença, corpo, energia, experiência e Presença, o que dramatiza na experiência do meio à energia da presença humana. O corpo se degrada a cada minuto, se consome aos poucos, o tempo come o tempo; tudo que envolve essa consciência do agora nos espelha a vida sendo vivida [...] tento colocar no aluno a urgência de se libertar das ideias preconcebidas de se portar e da consciência ética de uma social introjetada em nossa percepção de nós mesmos [...] se entregar a si mesmo, a ter um compromisso profundo em se encontrar no desejo criativo. Para atingir um efeito de encorajamento, mostro muitos trabalhos de performance de artistas de diversas nações e tento contextualizar o trabalho a cada experiência de vida, a realidade e o efeito disso nos trabalhos daqueles artistas. A Coragem de cada um dentro em seu próprio contexto, as diferentes maneiras de se reagir, sendo agressivo, indiferente, emocionado, depressivo, feliz, abstrato (ROLLA, 2018, s/p)

As referências compartilhadas e as proposições de experiências corporais que ativam as qualidades da presença, do autocontrole, das sensações e permanências

¹⁴“Muitas culturas no mundo codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos, performance implica competência. Mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. Na performance, eu diria que ela é o saber-ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* portando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR, p.34, 2014)

¹⁵Tradução nossa

temporais em outros ritmos que não o da vida cotidiana, corroboram para uma iniciação nas práticas da *arte da performance*.

Com o objetivo de sugerir exercícios práticos, que ativam situações de presença consciente e ações que potencializam o alargamento de um repertório técnico-estético desses corpos, em *arte da performance*, realizaremos alguns relatos de experiências *interartes* que serão tecidas em primeira pessoa, na voz do autor, artista-professor-pesquisador que experienciou este conhecimento ao longo de sua trajetória. Que podem servir como proposições para o Ensino/Aprendizagem em Artes Visuais em nível técnico e superior. Abordagem que se fará em diálogo com a experiência docente de professores universitários em cursos de artes visuais, afim de corroborar com a discussão dessa disciplina.

4.1 Manejando a água em movimento no espaço

Em agosto de 2011 participei do *Programa Oficina de Capacitação Artística em artes cênicas – Esferas do entorno: iniciação e preparação para interferências urbanas*, ministrado pela bailarina, performer e pedagoga Paola Rettore, na Funarte-MG. Nesse curso, que durou uma semana, com encontros diários, realizamos vários processos dialógicos e de apreciação, que pensavam a presença e a condição de estar do corpo na paisagem da cidade, em ação. Nesse sentido, o que queríamos ali preparar, eram estados de presença para compor a paisagem juntos ao movimento de acontecimentos ordinários da rua, que podemos chamar de *performance cotidiana* (SCHECHNER, 2003). Contudo o tema do curso foi intitulado como *interferências urbanas*, termo já caduco na atualidade, pois infere no campo, entra ferindo na *urbis*.

Uma vez que as reflexões sobre o conceito de *intervenção urbana*, são mais comuns atualmente, para designar performances de rua. Preferimos o conceito de *composição urbana*¹⁶, utilizado pelo Grupo Corpos Informáticos, de Brasília (DF).

¹⁶“Desde 2007, a pesquisa do Grupo Corpos Informáticos se encaminhou para a reflexão sobre Composição Urbana (CU). Este conceito é entendido tanto como composição da arte com a cidade (instalação ou performance), como da arte com a internet - a rede mundial de computadores – ou seja, a nossa *urbis* virtual. Para a cidade, seja ela física ou virtual, relações pessoais ou redes sociais inclusive: Composição Urbana (CU). Esta arte parte da vida, com a *urbis*, compõe (Spinoza, Deleuze e Guattari) e ao compor decompõe, sempre. Fruto de extenso trabalho prático, CU percebe a obra de arte em contínua transformação com a cidade e seus habitantes, ao invés de isolar, ferir, intervir

Que pensam na composição como forma simbiótica com a paisagem, com a rua/a *urbis*, e investem na pesquisa de criação, junto com os estímulos, intercursos, acidentes, intempéries e potências oferecidas no processo de perda de controle, que é elemento imutável no trabalho no espaço público urbano, habitado pelos passantes e atravessadores que ali estavam e que vão chegar antes/com/depois do artista. Evocando a presença performativa do corpo, ou dos corpos, como um elemento expressivo que provoca experiência estética na paisagem cotidiana, e não mais, que vem para provocar uma ferida. Não pretendendo ir para dentro da *urbis*, como elemento externo, como nos diz a etimologia da palavra intervenção “um processo de fora para dentro”, ou seja, que entra em campo “de penetra”, sendo “corpo estranho” na *urbis*. Mas que vem junto, compondo com a paisagem urbana, com seu fluxo e aberto aos seus acontecimentos incontroláveis, corpo aberto à ferida, que pode ser feita pela rua e não ao contrário, sendo a rua ferida, pelo artista.

A primeira ideia foi a de performance como ação, ação premeditada. De fato, no premeditar há o conceito de intencionalidade. Não estamos nos referindo à intencionalidade entendida em seu conceito filosófico e/ou fenomenológico, mas no sentido usual do termo: ter uma intenção, um objetivo, certa clareza sobre a ação a ser realizada. Uma performance, se realizada na rua, aberta à participação do público, pode ter uma intenção fixa, fechada? Se o transeunte invade, inverte, reverte a ação, o que será da intenção? Podemos levantar, também, que há na performance in-tensão: presença de tensão. Tensão, apreensão, presença e um ser de alguma forma despido de uma ou mais máscaras. Por vezes, para vestir outra(s). Na in-tensão cabe, ainda, a ideia de uma não tensão. E da mesma forma diremos apreensão, presença e provocação. (FERREIRA; MEDEIROS, 2013, p.1625-1626)

O esforço para uma ausência de tensão, no ato performativo, evoca um saber do corpo em mostrar-se fazendo de maneira convicta, pois lida com os ajustes internos necessários, que foram construídos pelo acúmulo de repertório de presença ao longo das preparações corporais do *performer*. Que subjazem a instauração do trabalho em si, os acontecimentos das artes presenciais, que iremos relatar aqui algumas experiências possíveis para servirem como proposições de exercícios em processos de construção de Ensino/Aprendizagem da *arte da performance*.

(intervenção: processo de fora para dentro, onde algo do fora se impõe ao dentro), inferir, inter-ferir.” (AQUINO; MEDEIROS, 2011, p.51)

O exercício da *caminhada com copo de água*¹⁷ foi uma potente experiência para trabalhar a consciência corporal, pelo engajamento de qualidades de equilíbrio, pausa e movimento, e o estado de presença propriamente ativado. Ações que eram estabelecidas em meio à dilatação do tempo cronológico, no deslocamento pelo espaço geográfico. Na condição poética do gesto no lugar simbólico por onde o corpo em motricidade se espalhava lentamente, com o objetivo do não transbordamento de água. Uma tensão que se instaurava numa micro-dança da forma, entre a mão, os dedos e sua pressão no copo de plástico e a reação da pele d'água no limiar transbordante do quase derramamento. Ou ainda no acidente do derramamento, cujo compromisso de ação era rompido, na inabilidade de o realizar com plenitude e inteireza. Logo esse tipo de intercorrência implicava igualmente em novos ajustes musculares, qualidades de movimento e a construção de um novo tempo de execução da ação.

Situações que a todo tempo buscavam a consciência do corpo em ação, em relação, que se dava em uma grande potência meditativa. Qualidade de trabalho que é explorada por vários artistas professores em suas didáticas, como é o caso de Marco Paulo Rolla, em sua prática docente na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, com as disciplinas de *Introdução à Performance* e *Performance*:

A meditação é um método que proporciona a consciência do tempo e ao mesmo tempo a expansão do mesmo onde 3 horas pode parecer 1 hora e vice versa. A busca da consciências metafísicas e energética no corpo durante a prática é explicitada. A respiração é o primeiro mecanismo a ser ativado. Coloca-se uma vela acesa no centro da roda e ficamos imóveis por tempos cada vez mais largos até chegar 1 hora e quem sabe 2 horas. Imóvel, olhos abertos, coluna reta, consciência do corpo e do momento, dos sons a sua volta, de sua respiração. Esta situação se parece muito com o momento em que estamos dentro de uma performance, dentro do corpo de uma performance, onde você está atento a suas ações e sentidos. E aprender a reagir em todos os sentidos, e principalmente a ficar quieto como reação para dar o tempo de ser uma reação consciente. (ROLLA, 2018, s/p)

Esse tipo de estímulo ativado por meio de exercícios¹⁸ meditativos, que oportunizam a presença em tempo dilatado, com a sensação de encurtamento para

¹⁷O mesmo exercício foi aplicado pelo Professor Marcos Hill na disciplina “Corpo, Performance e Estudos Étnico-raciais”, no segundo semestre de 2019, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG, juntos aos Professores Wagner Leite Viana e Janaina Barros.

¹⁸Quando cursei as disciplinas de Rolla, um exercício que muito trabalhou esse tipo de qualidade foi o de sentar de frente a outra pessoa e olhar nos olhos dessa pessoa, sem piscar, durante uma hora.

o sujeito que permanece e se coloca na ação, realizando o exercício. Além de despertar sensações poderosas de autodescoberta e reconhecimento, são proposições que ativam a noção de temporalidade do sujeito, ao realizar as proposições.

A essa noção de temporalidade, inerente aos acontecimentos e à presença dos corpos em *performance*, é uma dos principais elementos a serem experimentados nos processos de construção no Ensino/Aprendizagem em *arte da performance*. Segundo o professor da Escola de Belas Artes da UFMG, Marcos Hill:

Vivendo a essa temporalidade através de experiências temporais que dilatam a percepção do que é normalmente identificado como “tempo”. Pode-se, por exemplo, refletir sobre modos de conscientizar dinâmicas de aceleração contrapostas a dinâmicas de desaceleração. Um exemplo lapidar nesse processo de conscientização é Marcel Duchamp, em cujo pensamento artístico, trabalhou de modo sensível e esclarecedor a ampliação perceptiva sobre a temporalidade do corpo e de sua potência de movimento. Observando-se uma de suas características mais importantes, ou seja, o redimensionamento do tempo ordinário do cotidiano em tempo extraordinário em processos de ampliação das consciências. O ritual é uma prática ancestralmente presente entre as comunidades humanas e visa tratar o desconhecido como matéria alimentadora de práticas que reduzem a angústia com relação ao inesperado. Uma vez que se codifica a possibilidade do acaso, diminui-se o medo da própria morte, ampliando a compreensão significativa dos riscos inevitáveis que povoam o próprio fluxo da vida. (HILL, 2018, s/p)

A Temporalidade que tenta ser recuperada pela pós-modernidade na arte hegemônica, que é um dos elementos atávicos mais fundamentais para as culturas tradicionais, em suas *performances rituais*.

O tempo ritual é outro, uma antítese do tempo contemporâneo e urbano. As tradições ancestralizadas utilizam o tempo a favor de seu sagrado, de suas sociabilizações, de seus fazeres técnico-estéticos e comensais. O tempo contra-ocidental é uma escola para os artistas da *performance*, que querem aprender a permanecer em um tempo que não é o da sensação e da vivência ordinária.

Exemplo desse tipo de aproximação com as culturas tradicionais, que buscam se religar aos seus ancestrais, que mantêm conexão com suas qualidades de tempo e de corpo, atávicos, são das práticas mais recentes de Marina Abramovic, que se aproximam dos saberes rituais de outras culturas. Processo que foi registrado no filme *Espaço Além*¹⁹, que mostra a modificação da relação poética de Abramovic.

¹⁹O grande diferencial dessa em relação a todas as outras ao longo dos anos foi não focar nas ramificações físicas das sensações: ela distingue a dor física, que ela afirma que é possível lidar, da

Percebemos que Abramovic, considerada a “avó da performance”, nesse momento de sua maturidade profissional e pessoal, está em busca de suas latências atávicas, no corpo e em suas relações com o espaço-tempo. Em um movimento de deslocamento dos saberes e recursos ancestrais, em uma reconexão, e no reconhecimento desse corpo atávico, nos fazeres contemporâneos.

Quando somos chamados a fazer um discurso em público e não estamos habituados a isso, somos arremessados a uma situação de cobrança radical da presença. Os que nos assistem dizem: el/a está nervos/a. Por essa expressão fazemos passar todo o desconforto que, de tão aparente na pessoa que o vive, faz o que o assiste quase senti-lo também [...] A experiência do tempo pode se dar na sensação de sua densidade, de sua duração, através de ações que consomem um espaço-tempo de nossa vida que normalmente não concedemos a nós mesmos. Uma espécie de tempo mítico/místico como quando suspendemos nossa vida para acompanhar uma cerimônia. É notável que, à medida que ficamos mais velhos, a tolerância a essa temporalidade – por assim dizer – expandida, aumenta consideravelmente. Vamos adquirindo uma certa paciência com o incômodo de permanecer muito tempo em uma posição, por exemplo, o que é paradoxal na medida em que temos menos resistência para um ato como esse. Lembro-me de uma performance de Marta Soares em que ficava deitada muitas horas (e é um trabalho da sua maturidade). O estado apreendido numa performance “duracional” pode suscitar um aprendizado singular do tempo. (AGRA, 2018, s/p)

A permanência e as situações meditativas, como proposições para experiência em *arte da performance* cada vez tem ganhado mais a urgência dos corpos que se propõe a trabalhar com esse gênero *interartes*. Pois o insuportável do corpo no contexto quase *ciborg* das tecnologias e ambientes virtuais, atuais, destituem o corpo de sua presença física e de sua atenção total, no espaço-tempo em que permeamos e tentamos permanecer.

Sobre a verve ritual que é experimentada na *arte da performance*, quer mais evidenciados, em trabalhos como os do *Acionismo Vienense*, que realizavam atos

emocional, que requer rupturas profundas no espírito e constantes confrontos consigo mesma. Jung enxerga os rituais “primitivos”, os quais Marina Abramovic procurou nessa jornada, como uma máquina que transforma a energia vital que existe na natureza em energia psíquica, processo no qual as diferentes ritualizações através da música, da dança, das palavras e das imagens simbólicas, são formas de canalização dessas forças naturais para fins sociais. Portanto, no “homem primitivo”, a consciência seria completamente imersa nos fenômenos naturais, enquanto no “homem civilizado”, domesticado, a razão teria dominado o estado selvagem. E é percebendo isso que Marina encontra a resposta daquela pergunta inicial de como poderia ajudar na consciência coletiva para o despertar da consciência: o que está na natureza é inerente a ela, não há o que criar, ela apenas é. O que ela vê como necessário para a arte nesse momento trazer a natureza para as grandes cidades – não apenas fisicamente, com uma arborização efetiva, por exemplo, ou representações visuais constantes – mas a sensação, a conexão com os elementos, e principalmente consigo mesmo. (ARAÚJO, 2018, s/p)

procissionais, envolvendo situações com grande volume de participante, sacrifícios animais, e um complexo contexto que remete aos fazeres rituais de outras culturas, que não a nativa em que aquele acontecimento artístico acontecia. Podemos ver nessa atitude a verve antropofágica da arte contemporânea, que deve ser problematizada, quando toca o saber tradicional e o sagrado do outro etnográfico. Perspectiva evocada para evidenciar a distância entre o artista privilegiado em seu contexto de arte hegemônica em relação aos grupos e culturas subalternizadas, e ou ditas como "populares".

Sobre o ritual o professor Lúcio Agra, diz que a *arte da performance*:

Desde seu início ela realiza esse "ritual sem Deus" como o chamava Renato Cohen. Quase todas as performances que conhecemos são rituais muitas vezes coletivos e quase sempre divergentes do pacto cênico que o teatro propõe ou que a dança convoca, pelo simples fato de que a performance é proposição em aberto e convocação de um agir sem propósito algum. Nossa tradição ocidental tende a ver o ritual numa perspectiva de evocação do oculto e do religioso. É decerto um pouco disso, sobretudo porque os artistas tendem a recusar-se a professar uma fé ou uma confissão religiosa. Preferem, no mais das vezes, aludir a isso e a muitas outras coisas, misturar. [...] Não serve a nada a não ser ao próprio acontecimento. O acontecimento, tratado em si mesmo, sem alusões, pode nos causar tanta estranheza que acaba por se converter num ritual. Todos nós já ficamos cortando tomates. Mas se só fizermos essa ação, durante um longo período, o que eu chamaria de sua "densidade performativa" tende a se expandir e tomar de assalto o próprio acontecimento. (AGRA, 2018, s/p)

Logo podemos compreender o desencadeamento de ações motrizes no espaço-tempo, as relações dos corpos desempenhando uma função, mostrando-se fazer uma ação, configuraram-se em imagens com carga rituais, por suas qualidades técnico-estéticas, no caso da *arte da performance*. Como das potências criadoras das repetições de ações, como circunstância motriz de instauração de novas situações.

A exemplo desse tipo de experiência que apresentam carga ritual, e de repetições potencialmente criadoras de novas instaurações, podemos nos ancorar nos exercícios de derramamento de água, compartilhados pelo carioca *Coletivo Líquida Ação*, coordenado por Eloisa Brantes Mendes, professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Especificamente em dois trabalhos que participei, ambos no ano de 2011, da série *Mitologias Urbanas* em Ouro preto (MG) e o *Paisagem Inter-urbana*, em Belo Horizonte.

As ações se constroem a partir de várias formas de transporte coletivo de água, atravessando percursos cotidianos da paisagem urbana, as experiências

buscam compor outras formas de sociabilidades com a *urbis* que não as ordinárias, utilizando para isso as relações com a água e seu trânsito ativado por meio dos participantes. Que carregam a água de um lugar para o outro, transladando-a na paisagem e criando diversas relações nesse trânsito e com os objetos que são carregados, que portam a água e os vazios que recebem-na.

O derramamento utilizando diversas variantes no desempenhar da mudança da água de um balde para o outro, ativa um repertório técnico-estético no *performer*, para executar a ação. Pois para desempenhá-la, é necessário manejar o controle do fluxo da água, que gera sons com diferentes nuances timbrísticas e imagens carregadas de tensões e leveza, de acordo com o que se derrama e o que se goteja. E entre vários matizes de transpor água de um balde para o outro, situações corporais vão emergindo e sendo criadas, por necessidade plástica de dar ao olhar de que recebe a ação, uma configuração que interesse, uma *composição na urbana*. Passava o líquido de um balde para o outro, acionava uma série de recursos sensoriais. Que emergem diante dos sutis fluxos de água que são extremamente controlados por meio do gesto e dos ajustes vetoriais dos recipientes ao derramar.

Esses procedimentos desenvolvem as situações relacionais com os objetos e com os outros corpos no espaço e no tempo, embasados em qualidades corporais dotadas de consciência e sintonia com os demais pares. A poética das relações vão emergindo de maneira dialógica pelos corpos, pelos gestos motrizes e compartilhamento de ações. Situações que precedem do performer o equilíbrio, a atenção meditativa, as diferenças encontradas nas repetições e suas ampliações e expansões gestuais em *composição urbana* (AQUINO; MEDEIROS, 2011) que sugere possíveis situações de ritualização do evento, evocado pelo trabalho.

Em 2012, participei na cidade do Rio de Janeiro do trabalho *Para-tempo*, que na paisagem caiçara, ativava outras corporeidades, que igualmente se fazem muito potentes como proposições para o trabalho técnico-estético do corpo atávico, brincante. Nessa ocasião se presentificavam fortemente as relações diretas de interação entre os participantes – ou de *iteração*²⁰ como preferem citar os Corpos

²⁰ “Chamamos “iteração” o processo que acontece quando existem performances que são abertas à participação do público, dos transeuntes e/ou dos errantes (que somos todos nós). Por iteração entendemos, com Jacques Derrida: Iterabilidade - (iter, novamente, provavelmente vem de itara, outro em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido o trabalho fora da lógica que liga a repetição à alteridade) [...] A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir; faz com que se queira dizer (já, sempre, também) algo diferente do que se quer dizer, diz-se algo

Informáticos (AQUINO; MEDEIROS, 2011), utilizando o conceito de Derrida, para dizer da liberdade do *iterator* de reagir como bem quiser e não se limitar, por exemplo, pelos mecanismos de possibilidades pré-estabelecidas das situações interativas. Pois a ação precedia uma espécie de jogo entre os *performers*, que segurando os baldes com água, balançavam o braço de um lado para o outro afim de dar para o seu par, sem perder o balanço, o ritmo, sem derramar, mas se derramar tudo bem, vira diversão. Como a arte também pode ser, divertida.

Muitas vezes a performance requer improvisado e instantâneo, surpresa. A surpresa é inversamente proporcional ao rendimento, ao desempenho (palavra que o software insiste em sugerir a cada vez que escrevemos "performance"). Performance desempenha? Performance rende? A performance lança. A performance é lance. Lyotard (2011, p.17) afirma que, na ausência de regras, não existe jogo. E qual o jogo da performance? Se a performance não tem regra, ela pode ser chamada jogo? A performance é lance, jogo sem regras e, simultaneamente, desvio do jogo e da linguagem. [...] Antimodelos de regras. "Pode se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo." (LYOTARD, 2011, p.17) [...] Queremos o prazer da invenção, sem pertencimento. Lance sem pertencimento às regras, lance sem dados. A performance é linguagem sem pertencimento, pois, antes de mais nada, ela é um lance que atravessa a linguagem... Jogo de experimentação sobre a linguagem: poética. O lance é o inesperado e provoca deslocamento, ação-lance que gera reação, posição provocação. (FERREIRA; MEDEIROS, 2013, p.1628 e 1629)

O corpo atávico que evocamos, também é um corpo dotado de improvisado, que tem um devir brincante que se lança ao acaso, que dribla as regras, que punge comicidade, que pode ser bufo, que é um corpo possível do que quiser, que joga também com o outro *iterativo*. Estamos evocando a premissa das relações da arte participativa, que tem o *iterator* como elemento *performador*, que são "ora participante, ora expectador (expectador: aquele que está na expectativa; diferente do espectador: aquele que espera), ora performer [...] rasga os limites entre a primeira pessoa, o autor, e a terceira pessoa." (FERREIRA; MEDEIROS, 2013, p. 1630) Pois nessa perspectiva, atávica, essas pulsões são latentes e epidérmicas, e por meio das estimulações, das sensibilizações propostas nesses exercícios aqui relacionados, querem deixá-los à "flor da pele", para que brotem como possibilidade de uso e recurso na *arte da performance*.

diferente do que se diz e gostaria de dizer, compreende-se algo diferente, etc. Em termos clássicos, o acidente nunca é um acidente (DERRIDA, 1990, p. 7 e 120). Devido a nossa pouca compreensão de sânscrito, fizemos outras pesquisas: *iter* pode vir do latim e significar "caminho", ou do italiano, e significar "processo". As três traduções coincidem: no caminho dá-se o processo onde encontra-se, inevitavelmente, o outro; o processo é, sempre, caminho em direção a um outro; o outro nos torna processo e nos joga no caminho; o processo do outro não deixa parar o caminho. (MEDEIROS; BRITES, 2019, p.44)

Nesse sentido, encontramos nos exercícios aplicados por Marco Paulo Rolla em suas disciplinas *Introdução a Performance* e *Performance*, um método de reconexão com esses impulso inconsciente, por meio das lembranças de movimentos atávicos infantis, de grande contundência, para o trabalho corporal com artistas visuais, que não necessariamente são sujeitos com corpos aprofundados e experimentados em suas autoconsciências, como é o caso dos profissionais das artes cênicas.

4.2 Rolamentos que ativam memórias neurais latentes

O fortalecimento do corpo junto com sua consciência é imprescindível para quem quer se desenvolver nesta prática. Existem várias maneiras e técnicas de ativar os sentidos e a matéria do corpo. Aplico mais Exercícios de consciência de presença. Cada semestre gosto de variar de estratégias, pensar novos exercícios. Dois exemplos muito usados por mim são a Meditação da vela de olho aberto. A outra é o Rolamento, que gera uma dinâmica de corpo, concentração no espaço e consciência do presente na repetição do mesmos gesto por uma hora aula até gerar uma mudança de consciência do todo no tempo e no espaço (ROLLA, 2018, s/p)

O trabalho com o copo como proposição para a pesquisa em *arte da performance* encontra nos rolamentos de Kate Duck²¹ uma poderosa prática para atingir estados ampliados de consciência corporal. Pois sua técnica está relacionada com o estudo das relações de neurociência e movimento. Em que Duck identifica nos movimentos realizados pelo bebê, com o objetivo de se locomoverem pelo espaço, passando por vários estágios, até ficarem sobre os dois pés, ativam nas conexões neurais memórias corporais latentes em nossas mecânica automatizada pelo estilo de vida contemporâneo.

Os rolamentos de Duck, propostos por Marco Paulo Rolla na Escola Guignard da UEMG, consiste em uma partitura que é realizada repetidas vezes. Estratificando todo o caminho desempenhado pela criança, desde o balanço da coluna para virar de lado, e trabalhando as articulações envolvidas. Até ficar debruço, tateando o chão e imprimindo rolamento pelo chão, passando pelos quatro apoios, e experimentando

²¹ "bailarina e coreógrafa norte-americana, atualmente radicada na Holanda, Duck é professora da School of New Dance Development de Amsterdã, onde também dirige um festival e um grupo de improvisação, o "Magpie". "A improvisação é uma prática importante porque encoraja a pesquisa, convidando o artista a colocar em risco aquilo que ele acredita ser vital em sua prática artística", ela diz. Estimulando práticas interdisciplinares, principalmente através das relações entre dança e música, Duck fundou seu primeiro grupo nos anos 70." (PONZIO, 1996)

as conexões entre o crânio e o sacro. Afim de percorrer todo o esforço saudável e seus impulsos empreendidos naturalmente, por meio de inteligência primordial necessária para propiciar sua condição ereta, em pé. Repertório de movimento que estão guardados nessa memória latente do corpo infantil, dotado de sofisticções e complexidade do *saber-ser* do corpo atávico, caduco no desempenho da mecânica do movimento corporal adulto.

A relação das ligações neurais, em todas as fases dos rolamentos que o bebê empreende para se por de quatro, apoiado pelos joelhos e mãos, desempenhando o engatinhar. Até o levantar, passando o desenrolar da coluna e os ajustes da musculatura do períneo e abdominal para tomar um forte impulso e ficar de pé. Retornando ao chão em uma queda refinado, em quatro apoios, sem impacto e bem amortecida. Repertório que acessa antigas noções de movimentos básicos, primordiais para atingir o nosso movimento total. É uma chance de nos religar às nossas memórias mais profundas, latentes, do corpo atávico, que foi pasteurizado pelo *modus vivendi* contemporâneo.

Os movimentos foram coletados de seus estudos dos movimentos ligados à novas descobertas da neuro ciência ligadas ao movimento corporal. Movimentos de nosso instinto primitivo para acionar o funcionamento neuro-perceptivo humano. Movimentos usados por nós quando éramos bebês, estratégias de força e equilíbrio. Repetimos por uma hora este rolamento por todo o semestre criando a possibilidade de experimentarmos, concentração, consciência das dificuldades do corpo, fortalecimento e flexibilidade. Com a prática diária e a entrega do aluno, vai se ganhando intimidade com o material e aos poucos vou introduzindo sentidos ligados ao exercício do imprevisto no presente. O senso animal da presença de si mesmo no tempo e no espaço, principalmente em relação ao outro. (ROLLA, 2018, s/p)

Esse rolamento se faz muito interessante como proposição no processo de Ensino/Aprendizagem em *arte da performance* para acessar muitas cognições no nosso inconsciente corporal, justamente o que denominamos nesse trabalho de corpo atávico.

Outra proposição para experiências de corpos que pretendem ser matéria de trabalho em arte, foi orientado por uma colega da disciplina que era atriz. O exercício do “Gatinho”, cuja autoria foi atribuída à Jerzy Grotowski (1959-1969), foi aplicado como aquecimento, antes de iniciarmos outras experiências. Deitados com o abdome encostado no chão, com os braços alinhados à frente da cabeça, inicia-se relaxado no chão. O exercício ativa o reflexo do participante, ao reagir

imediatamente ao comando inesperado de quem o coordena. Exercício do “Gatinho”, como era chamado por ela, pois mimetizava os movimentos corporais de um felino.

Ao sinal dado, todos deveriam imediatamente armarem-se, apoiados no chão pelas mãos e pelos dedos dos pés, como se fosse a base da posição para realizar flexões militares, porém com a coluna arqueada e um balanço na sustentação do peso. O Balanço que nos referimos é um movimento escorregadio que estimula as lubrificações das articulações que levemente se amortecem em movimentos de ir e vir, porém ancorados ao chão. Movimento que conecta todos os olhos entre si, posicionados em roda, em que podíamos ver todos os participantes. Uma descrição lúdica é feita, para que imaginássemos uma cerca de arame farpado passando rente ao chão e o objetivo seria passar por debaixo dela, sem encostar no chão.

Um mergulho, sustentado pelos braços é realizado, em que o abdome se matem por poucos centímetros suspenso do chão. A coluna se posiciona curvada no sentido contrário, como se fosse a posição da cobra, trabalhada no yoga, porém suspenso pelas mãos e pés. A posição é sustentada algum tempo, adquirindo resistência e fortalecimento muscular e na sequência é dada a orientação e retornar a posição inicial, percorrendo o mesmo trajeto. Ou seja, passando pela imaginária cerca de arame farpados, até voltar à posição de ataque felínico.

Repetições eram realizadas, retornando ao chão e relaxando e dando tempo para a recuperação da fadiga corporal e da retomada da habilidade do reflexo para ativar a presença durante os comandos solicitados pelo exercício. Que prepara o corpo do *performer* para a ação, para o jogo, para os reflexos, para a escuta, testa sua resistência, esbarra em seus limites e alerta-o para o nível de tônus necessário para se trabalhar com esse objeto técnico inato do humano, o corpo.

Outras possibilidades de exploração do trabalho com o corpo e de suas expansões na perspectiva performáticas, são sugeridos por Lúcio Agra:

Uma das coisas que gosto de fazer é discutir a dimensão vivencial da performance. Como pode existir o projeto de uma nova existência, de um novo modo de vida, do qual a performance faça parte cotidiana, como proposição artística diária? Em termos práticos, algumas estratégias podem disparar essa percepção como a alteração das práticas físicas costumeiras (comer, andar, dormir/descansar etc) Um laboratório de improvisos sem o propósito de apresentar algo e baseado na investigação de materiais e a relação do corpo com eles pode ser muito estimulante para uma auto-descoberta das potencialidades performáticas de cada um. [...] O que a performance procura é muitas vezes o inabitual do corpo. Via de regra, essa

propalada consciência corporal é uma imagem construída sobre o próprio corpo e que é extremamente variável pois os corpos humanos divergem muito entre si. Na nossa trajetória de vida aprendemos certas formas de operar com o corpo que moldam até mesmo sua forma. O corpo não é uma formulação prévia. Muito embora possamos conhecer sua anatomia, um corpo é aquilo com que ele foi afetado, aquilo que o atravessou. Há “deformações” em todos os corpos e, dependendo do que você deseja fazer, essas “deformações” podem ser muito importantes e expressivas. (AGRA, 2018, s/p)

Nesse caso os encontros do corporal e de suas potências, de suas impotências, do improvável, do insuportável e do possível totalizante do corpo, como motricidade para a pesquisa prática em *arte da performance*, são sugeridos para as descobertas individuais nos processos de criação.

Nesse sentido a reperformance do trabalho *Moebius*²² da artista argentina Mariana Belloto, que com propõe ao grupo de *performers* a ação de descerem uma grande escadaria deitados, realizando rolamento pelos degraus, até terminarem toda a escada, se assentarem, levantando e subindo de pé até o topo da escada. E reiniciando a ação, deitando no chão e rolando os degraus escada abaixo, ação que precede a exploração de técnicas de apoio e ajustes musculares, de equilíbrio e gravidade, para não despencar pelos degraus em um acidente.

As mãos nesse caso, pode se manter na altura do tórax, para realizar o controle da decida em rolamento horizontal, pelos degraus. Apoiando a distância entre a face e os desníveis por onde os corpos desempenham o rolamento, dessa vez um rolamento que imprime risco de lesão corporal por queda, diante de falta de controle corporal por parte do *performer*.

Quando a performance torna-se conteúdo em processos de transmissão de conhecimentos, deve-se sobretudo conscientizar a importância e a complexidade que o corpo humano apresenta sob inúmeros pontos de vista [...] é preciso ativar a capacidade erótica individual e coletiva, resgatando-a, como forma de combater o condicionamento alienante imposto atualmente ao corpo humano, pela massiva mediatização decorrente da permeabilidade da internet e, sobretudo, das onipresentes redes sociais. [...] através da ativação corporal com vistas a uma manifestação artística, a performance relativiza um corpo convencional, formado apenas por visão e razão, vigente na academia. Corpo este respaldado pelo cartesianismo e todos os seus desdobramentos legitimados pela tecnocracia capitalista contemporânea. Deitar no chão, fechar os olhos e prestar a atenção da na respiração, aparecem, para esse corpo como algo tão extraordinário que o choque decorrente desta simples operação já repercute de modo a deslocar consideravelmente a consciência, abrindo-a então para novas possibilidades de expansão sensorial. Sendo assim, qualquer atividade ordinária no âmbito universitário e, principalmente no ensino de arte,

²²Vídeo da performance disponível em: <<https://youtu.be/-F8fkmllaoo>>.

adquire um outro sentido na medida que passa a ser vivenciada a partir dos novos pontos de vista resultantes desse tipo de vivência sensorial. (HILL, 2018, s/p)

Oportunizar ao corpo pasteurizado pela crise das narrativas de nosso tempo pós-moderno, a experimentar situações inábeis, torna-se um grande desafio, pois a potência brincante do corpo atávico tem que emergir. O instinto de sobrevivência e de autocuidado se faz premissa diante dos riscos, da dor, do perigoso.

Sendo assim, outras proposições que ativam outras percepções corporais, como o controle para deixar o corpo descontrolado, ou seja, disposto e sem ser orientado pelo próprio tonos, é em muitas vezes um desafio para os corpo *docilizados*, nem tão dóceis assim, pois não se permitem a perda do controle.

Em aulas com o bailarino, coreografo e diretor, Tuca Pinheiro, alguns exercícios utilizando lençóis de tecido foram realizados. O primeiro em um corpo se deitava sobre o lençol, completamente entregue e com o tônus disposto à livre manipulação dos demais participantes. O lençol era manipulado primeira mente individualmente por cada participante, em que puxões, levantamentos de membros e arrastamento, do corpo ali embrulhado, eram realizados.

Dois manipuladores poderiam atuar juntos, as imagens e movimentos que as manipulações desse corpo que embrulhado se desembrulhava em rolamentos, arrastamentos e permanências estáticas, entremeado ao chão e ao lençol, criavam situações corporais e imagéticas de forte carga estética. Além de trabalharem a entrega e os ajustes e o como fazer as situações de manipulação acontecerem, engajando também o corpo que manipula, no peso, na força, e na leveza necessária para manipular criando imagens a partir da motricidade, fricção e escorregamento dos corpos. De mesmo modo o exercício pode ser realizado com embrulhamento de outros objetos, criando outras situações e sendo manipulado por um grupo maior de pessoas envolvidas na mesma ação.

Outra característica do trabalho com o pano, é a do reflexo, que retoma outra característica da presença do corpo e da surpresa do acaso sobre o corpo vulnerável a acontecimentos inesperados. Esse tipo de ativação, reage na velocidade das sinapses, disparando gestos instintivos de reflexos corporais, que geram imagens e movimentações cheias de riquezas.

A proposição é que o tecido seja esticado ao solo, uma pessoa fica em pé no centro, de olhos fechados. Ao relaxar, na presença e na menor expectativa do que e

de quando irá acontecer algo, o dois ou mais participantes, puxam o lençol em uma mesma direção para a pessoa se salvar da queda. Essa ação pode ir acontecendo várias vezes, até que o corpo vá encontrando maneiras e reações que interessem a experiência corporal individual e coletiva.

4.3 A Palavra, o Banco e a Cadeira

No campo artístico, a palavra costuma ser mais associada com a noção de processo do que com a de resultado. No Teatro, ou no que se convencionou chamar no Brasil de artes cênicas, o termo tem dupla significação: em sentido lato, é uma exibição formal de uma peça de teatro, número de dança, programa musical, coreográfico, textual, gestual, de movimentos, etc. Em sentido estrito, refere-se à atuação de um artista (*performer*) numa apresentação específica. [...] Nas artes plásticas, na música, no teatro, a performance surgiu como um gênero intersticial, jogando frequentemente com o acaso, com a quebra da distância entre expectador, artista e obra de arte, com o corpo do artista como local privilegiado da experiência estética. (LOPES, 2003, p.7 e 8)

No período de 2014 à 2017, integrei o *Coletivo Partilha*, grupo de artistas e pesquisadores do campo da letras, que se reuniam periodicamente para experimentar a *palavra em situação de performance*, como conceitua o multiartista, poeta *performer* Ricardo Aleixo²³. Com atuação em Belo Horizonte (MG), realizou respectivos saraus apenas em instituições culturais, movimento inverso dos saraus de rua, tradicionais na cidade. Espaços estes que abrigam um cânone simbólico, que diz do lugar da “arte” na cultura contemporânea e de seus *mundos* (BECKER, 2010). Implicando em clivagens de valor e ou de legitimação, por exemplo, na diferença que se cria em um mesmo ato artístico que é realizado numa galeria de arte, sendo apresentado em um espaço alternativo e ou na rua, desprovido da chancela simbólica da instituição. Perspectiva que vai ao encontro com a reflexão de Brian O’Doherty (2007) sobre o lugar do *culo branco* no contexto contemporâneo de exposição de obras de arte.

A experiência do Coletivo Partilha²⁴ na mediação dos espaços onde ele se instaurara, institucionais, sobretudo, implicou na busca da potência de atuação/execução/desempenho das *performances* de poemas, que estes lugares

²³Essa configuração conceitual foi mencionado pelo artista em várias oficinas e residências, ministradas por ele, em que participei. Inclusive a fundação do Coletivo Partilha se deu a partir da oficina “Poesia & outras escritas” sobre o tema improvisação, ministrada por Ricardo Aleixo no Centro Cultural da UFMG em outubro de 2014.

²⁴O nome do Coletivo foi inspirado na obra *Partilha do Sensível* (RANCIÈRE, 2009), e idealizado por Mario Geraldo da Fonseca.

ofereciam em seu aporte técnico-estético. Uma vez que Saraus, não eram habituais de acontecerem, por exemplo em salas de espetáculo e ou Museus, formato de evento que o Coletivo Partilha organizava. Identificados com mais recorrência em Belo Horizonte, em paisagens como a rua, o bar, o viaduto, nos espaços alternativos e ou marginais da cidade. Espaços abertos e informais, que acolhiam sem crivo de acesso, a convivência de qualquer nicho de público, o que o Partilha também pretendia, mas é sabido que a instituição criva, por sua existência formal. Estas questões se colocam como pontos centrais para pensarmos a subjetividade de acontecimentos performáticos nos respectivos espaços de instauração, também pela participação do público, pois se trata de acontecimentos *iterativos*. Pois:

Para Platão, a arte não existe, apenas existem artes, maneiras de fazer. E é entre elas que ele traça a linha divisória: existem artes verdadeiras, isto é, saberes fundados na imitação de um modelo com fins definidos, e simulacros de arte que imitam simples aparências. Essas imitações diferenciadas quanto à origem, o são em seguida quanto à destinação: pela maneira como as imagens do poema dão às crianças e aos espectadores cidadãos uma certa educação e se inscrevem na partilha das ocupações da cidade. (RANCIÈRE, 2009, p.28 e 29)

Nesse sentido o eixo de trabalho que mobilizou o Coletivo Partilha em seus estudos e criações, para os acontecimentos de sarau, era essencialmente a conjunção entre: *corpo-som-palavra-imagem*²⁵. Nesse sentido identificamos a prática da *poesia ao vivo*, ou como conceitua Ricardo Aleixo, da *palavra em situação de performance*, que chamaremos aqui de *poema performado*. Aspecto peculiar que vem sendo experimentado desde as vanguardas da *arte da performance*. De acordo com a *Pré-História do Gênero da arte da performance*, de Jorge Glusberg (2005), os Futuristas e Dadaístas, antes mesmo do termo *performance* ser usado como “gênero artístico independente”, advento do movimento artístico dos anos setenta, Hugo Ball em 1916, no Cabaret Voltaire em Zurique, iniciou experimentações que citamos no capítulo anterior.

Ou seja, os precursores do que hoje conhecemos como *arte da performance*, pode ser localizado na ação de leitura de poemas Dadá, em que o poeta Hugo Ball utilizou-se de uma espécie de figurino, uma *segunda pele*, para realizar experimentações sonoras a partir da vocalização das palavras sorteadas

²⁵Para essa configuração conceitual, dou crédito à Ricardo Aleixo, que ministrou oficina homônima, em julho de 2011, no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes 2011, da qual igualmente participei.

aleatoriamente em um saco. Ação por meio da voz e imagem do performer vestido com “roupa cubista”, desempenhava o tratamento da palavra por meio de vocalizações, que não priorizavam a dicção formal para corroborar com seu entendimento pleno, no sentido semântico/sintático. Ou seja, realizava a desconstrução do sentido do texto, por meio de experimentações que rompiam com as formas expressivas tradicionais da arte. Como um exercício de improvisação, que incorporava técnicas das diversas expressões artísticas, com a utilização da voz, da segunda pele, dos gestos e dos sons.

Na ação Dadaísta, a palavra incorporada naquela situação, em cena, se fazia matéria de performance, na presença do corpo do poeta. Nesse sentido, só eram desempenhada a ação, por meio de um saber fazer, que vamos designar como sendo *tecnologias do corpo*. Aspecto do saber-fazer, que se foi aprofundado na pesquisa do Coletivo Partilha, nas práticas de performar poemas.

Não só a palavra era experimentada, mas um arsenal de situações e materiais sonoros e imagéticos, eram compostos por meio de técnicas de mostrar/fazer a palavra a partir do corpo, por meio de gestos, vocalidades e outros objetos relacionais. Repertório expressivo que ampliava as possibilidades performativas nas experiências estéticas propostas nos *Saraus da Partilha*. Em que a experimentação se dava por meio da poesia de uma forma expandida, *poesia expandida*, em que as qualidades interartes emergiam por premissa, trazendo nessas oportunidades as temáticas engajadas que nos interessava abordar. Como escreveu, em texto não publicado, nosso colega Paulo Caetano (2015): “se o artista, num contexto de forte pasteurização dos corpos, tira proveito de suas idiossincrasias; se o lugar do artista nos microcosmos família, escola etc. tem ganhado novos contornos; se a arte pode questionar a força da mídia corporativa”, utilizamos dos motivos contra-hegemônico, que evocavam as questões das minorias e que imprimiam força poética em contramão às ondas conservadoras.

O banco, articulável, que se desmontava portátil, foi um dos primeiros objetos relacionais a serem experimentados pelo Coletivo Partilha. Servia como signo na dimensão mitopoética dos povos ameríndio, que era evocada em nossos estudos, a fim de conversar com o *devoir-animal* que se agenciava nas corporeidades de cada integrante, nas experimentações em grupo. E que se dava como objeto de relação, por meio de situações que eram instauradas por meio de suas potências visuais, no

plano escultórico, em que o banco era montado por meio de suas formas articuláveis e manipuladas pelo performer. Configurações relacionais que lembram, incidentalmente, os *Bichos* de Lygia Clark. Como em suas potências sonora, em que o objeto banco se tornava uma espécie de instrumento musical, aludindo uma matraca, que por meio de suas articulações ritmadas e exploradas em sua diversidade timbrística. Conformavam-se como levadas rítmicas que eram experimentadas junto à vocalização de palavras/poemas/improvisos, que privilegiavam um diálogo linguístico-sonoro. Em que a partir do estímulo entoativo da frase, uma espécie de contra canto era realizado pelo banco/matraca, repetindo a intenção rítmica em seu rearticular percussivo.

Esse exercício pode ser realizado individualmente, mas metodologicamente foi desenvolvido a partir de um diálogo, em que um performer se relaciona com o banco, tocando-o e outro performer corporifica os movimentos e ritmos executados no banco, entoando a parte linguística e estabelecendo deste modo o diálogo de corporeidades sonoras.

A Corporeidade e as sonoridades formam uma intersessão de sentidos na dimensão visual e sonora que se configuram nessa ação interartes. São qualidades apontadas por Paul Zumthor na relação do *poema performado*, que acionam esse tipo de situação: “A associação entre voz e gesto, já entre os gregos era tratada pela palavra *Mousikè*, que designa ao mesmo tempo a dança, a música vocal e instrumental, as estruturas métricas do poema e a prosódia da palavra” (ZUMTHOR, 2005, p.147). Contudo, é neste sentido que esse exercício procura trabalhar, no acionar da palavra em performance.

A reflexão sobre a prática da poesia em performance, que é feita pelo poeta italiano Enzo Minarelli (2010), elucida a importância do corpo nas ações do poema interartes, que ele chama de *Polipoesia*:

Isso leva o corpo a integrar-se como significado do próprio poema. O movimento é o desdobramento de uma decisão prévia. Um ato evidencia uma passagem, um tom. Um gesto enfatiza uma palavra. Um objeto potencializa o ritmo. Como existe um esquema de execução para a voz, existe um outro para os movimentos realizados em cena: uma coreografia corporal em função sonora. O corpo é bastante visível, tangível, com suor na testa, olhar concentrado e impávido. Corpo real, concreto, o corpo equiparado a uma entidade fônica. (MINARELLI, 2010, p.63)

Esta experiência vista pela perspectiva da *Polipoesia*, de Minarelli, como poema interarte, coaduna com o que estamos chamando de *poema performado*,

uma vez que há nesse sentido, a ativação de várias formas expressivas e ainda do cruzamento de várias mídias em sua execução, pelo som, imagem, o corpo, a partir da palavra. Desempenhando qualidades técnico-estéticas do corpo, na imagem e no som, instaurando uma *práxis* interartes, na execução de poemas ao vivo, levando-nos a identificar esses acontecimentos híbridos, aos modos de Hugo Ball (1916), como atos de *arte da performance*.

A experiência que tange o uso da cadeira, foi realizada nos últimos encontros do coletivo. A partir do acaso sonoro, ocorrido em um dos ensaios, por causa do arrastar de cadeira para assentarmos para conversar sobre a leitura de “O animal que logo sou” de Jacques Derrida (2002). Discutíamos a *animalidade* do estado do corpo nu, segundo Derrida, do sentido de *animal-estar* de ficar nú ao olhar do outro, na sociedade ocidental. Situação que me despertou uma escuta de intenção sonora, naquele ato “animal”, cheio de *animalidade* em sua produção sonora. Percepção que me levou a propor aquele tipo de intenção com as cadeiras, em fricção no chão, como disparador de imagens corporais geradas por meio do arrastar das cadeiras, na intenção de produzir durações sonoras. Bem como estruturas conformadas por meio da força motriz de produzir o arrastão sonoro, envolvendo ajustes musculares, negociações entre peso e gravidade, equilíbrio e sustentação da pose e seu engajar em movimento, deslocando-se pelo espaço.

Nesse sentido, uma espécie de ronco das cadeiras, que foi poeticamente chamado de *vagido*, pelo colega Mario Geraldo da Fonseca, evocou o *devenir-animal* daqueles sons, *apriori* incidentais. O vagir das cadeiras arrastando por meio da impressão do peso do corpo, que segurando-a, se dependura em diagonal criando pressão sobre o corpo-cadeira, para o seu arrastar. Criavam desafios corporais, sensações de presença vulnerável, (uma espécie de *animal-estar*, porém vestidos?) que pela produção de “ruídos”, quer pelas instáveis posições performadas, no arrastamento das cadeiras. O arrastar por consequência do peso do performer, que a desliza, mostrando-se fazendo o puxar. Coloca-se na paisagem, posicionando o corpo ao arrastar o objeto pelo espaço, de maneira a provocar modificações imagéticas na paisagem pelo acontecimento motriz.

A implicação na configuração corpo-espacial, cujas corporeidades se ajustam para que o som de atrito entre a cadeira pesando ao chão, sob a gravidade imposta pelo corpo que a puxa. Gera-se o friccionar sonoro, que altera de acordo com as

impressões de peso e velocidade, movimento e pausa, influenciam nas qualidades de timbre a serem emitidos.

A dinâmica se dava em grupo, logo um diálogo sonoro era instaurado, como conversas, um chamava, o outro respondia, o outro contra-dialogava. Coros, solos, estacatos, legatos, pedais, graves e agudos, fortes e fracos, se alternavam na dinâmica musical. Compunha-se um improviso que de música continha, uma ação de *animalidade em devir-musical*.

Trabalhamos a musicalidade individual e em grupo, a partir de experimentos que partiam da escuta, da ação sonora, na produção de ruídos, células rítmicas e texturas que transitavam desde o grave até o agudo, em improvisações que precediam de ausências e presenças do som, num diálogo com pausa, escuta, coro e resposta. As “discussões” aconteciam, pelo motivo de estarmos produzindo música por “não músicos”. “Mas quão musical é o homem?” já evocava John Blacking (1976), que nos sugere o conceito de música, que parte da premissa de ser, “sons humanamente organizados”. Nesse sentido a possibilidade de musicar “barulhos”, nos potencializa na prática de produzir som pelo movimento corporal. Pois o engajamento do corpo na produção sonora, implica na qualidade do som, que por vezes foi afetado pela qualidade dos gestos corporais no desempenho do som sob a cadeira.

Na prática em grupo a escuta e a execução de pausas, são situações emergentes a serem potencializadas durante as performances, bem como, nos diálogos e no posicionamento do corpo na produção sonora, improvisada. Pois o sons executados por cada cadeira, devem estar humanamente organizados, aos modos de Blacking. Configurando um corpo sonoro a partir das ações sinéticas e frictivas, nas cadeiras. Acordando por meio de comunicação incorporada, ausências e presenças de atuação a se estabelecer no espaço. Ou seja, as fisicalidades improvisadas por meio da produção de estímulos sonoros exigem uma escuta ampliada no seu fazer performativo. Pois: “Estamos condenados a escutar”! (de menos os surdos).

Uma infinidade de situações podem ser percebidas no cotidiano, como o arrastar das cadeiras que soam como vagido e a partir dessa imagem e desse som, um repertório de ações corporais se formularam, vários atravessamentos técnico-estéticos emergem do cotidiano. Como sugestão, por exemplo:

IDEIAS E CONCEITOS: Imagem como texto através do corpo; Tempo-aceleração e desaceleração – presente; Construção e desconstrução; Estado do corpo; Resistência com limite; Sinestesia; Consciência do corpo; Afastamento/ Risco; Espaço. (Social e físico); Infiltrações- limites do entorno/ ações miméticas/ contaminações no cotidiano/ percepção do entorno/ instalação; Imagem referência/ arquétipos; Mito; Rituais; Auto-mito; Auto referência construída; PERFORMANCE = CONSTRUÇÃO OU DESCONSTRUÇÃO DE MITOS OU SÍMBOLOS; Ao performer: Submissão/ controle/ descontrola /suportar/ dar suporte/ sinestesia/ energia/ expandida/mito. Tipos de performances: individual, coletiva / colaborativa, imagética, acional, conceitual, ritualística, ações sócio/políticas etc. O QUE É PERFORMANCE ? = PERFORMANCE NÃO É (ROLLA, 2018, s/p)

As qualidades elencadas por Marco Paulo Rolla para pensar a pesquisa prática em *arte da performance* pode ser associada à parte expandida dos acontecimentos ao vivo. O registro de uma performance realizada originalmente, ou refeita (ou seja, uma reperformance), pode também existir em forma de relato, escrita, em fotografia, vídeo, ou em restos de materiais deixados depois da realização de uma ação.

O registro da performance pode ser multimídia, e é partindo desta possibilidade que queremos provocar a elaboração de um material didático, por parte do educador, que estimule as várias formas de abordar a performance e seus registros em sala de aula, bem como fruindo e refletindo sobre o que foi realizado, o que vemos, no presente e no passado. Para isso a proposição de refazer performances de artistas contemporâneos, cujas ações são possíveis de se executar em sala de aula, como o trabalho “Baba antropofágica”²⁶ de Lygia Clark, que inclusive foi criado e realizado originalmente em 1973, em Paris, com estudantes da Universidade Sorbonne, pela professora-artista, poderia ser uma proposição interessante para este contexto. Pensando o ato e seus registros envolvendo as mais variadas tecnologias disponíveis, cuidando dos aspectos de elaboração dessas imagens, afim de expô-las também como obras.

O acaso dos acontecimentos, bem como de seus registros, uma ampla possibilidade de gerar procedimentos e materiais que potencializem experiências docentes e discentes no Ensino/Aprendizagem em *arte da performance*, podem estar no improviso e na “gambiarra” brasileira. Na porta da escola, em um dia

²⁶“BABA ANTROPOFÁGICA é o nome de uma proposição (como a própria artista gostava de chamar) criada por Lygia Clark em 1973, quando lecionava Comunicação Gestual na Sorbonne. Nascida em Belo Horizonte em 1920, Lygia foi uma das mais instigantes e interessantes artistas brasileiras, sendo um dos nomes mais representativos do Grupo Frente e do Neoconcretismo.” Disponível em <<http://babaantropofagica.blogspot.com>> Acesso em 19 de Jun. 2018.

chuvoso, em que os estudante se vestem com saco de lixo azul, para se esconderem da chuva, e se transforma em corpos estranho, cujas imagens e movimentos são extremamente potentes. No espetáculo²⁷ em que um ator lê um poema em uma folha de papel que é acesa por um fósforo, e é consumida ao mesmo tempo que o poema é vocalizado, pegando fogo, até se acabar.

²⁷Experimento Cênico – Antologia Performática da Poesia Contemporânea Brasileira – Grupo Galpão / Direção de Marcelo Castro e Vinícius Souza. Belo Horizonte, 17/10/2019.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemos no presente estudo uma reflexão sobre as esferas ontológicas do corpo, e de suas expressividades que habitam o *saber-ser* atávico, contidas em reminiscências do pensar/agir ancestral. Essa memória do corpo é sintoma de *saber-ser* corpo, que se faz evidente na mecânica do movimento da criança, em seus ajustes musculares instintivos e não *docilizados*, ainda. Presente, também, em sua consciência inata das qualidades de movimento complexas, que se configuram de acordo com o contexto de sociedade em que os corpos se criam, se fazem.

Na Arte Contemporânea o gênero da *performance* emerge como uma retomada de território do *saber-ser* corpo. Sendo esse tratado uma tentativa de recuperar as qualidades e as tecnologias do corpo ancestral, que estamos chamando aqui de *atávico*. Termo esse que designa as qualidades inatas do corpo que sabe ser complexo e dotado de sofisticações ancestrais das quais fomos nos distanciando com a chegada da modernidade.

Nessa perspectiva, buscamos lançar mão de um olhar para as expressividades, advindas de um *saber-ser*, com o intuito de (re)conhecê-las a partir de experiências que estudam os fazeres do corpo. E que exploram suas potências, limites, técnicas, usos e recursos inerentes a um *devir corpo atávico*. Sendo que compreendemos *devir* na chave de leitura deleuziana, quando o filósofo afirma que “os devires são o que há de mais imperceptível. São atos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo” (DELEUZE; PARNET, 2004, p.13). Um sentido que se enuncia como marca de identidade, que está contido e contém o corpo.

Esse *devir* se faz por meio de um corpo entusiasmado, ou seja, cheio de Deus, que é dotado de *Eros*²⁸ - o impulso de vida. O corpo estimulado e forte preparado para o amor e para a guerra. Podemos identificar esses princípios nas *performances* e *rituais* de grupos tradicionais por todos os cantos do mundo. Essas culturas se valem em suas formas societárias e realizam conexões com o sagrado, cuidam,

²⁸“Segundo Freud, haveria em nosso inconsciente duas forças antagônicas: Eros, o impulso da vida, e Tanatos, à morte. Essas forças viveriam em conflito, uma vez que caminham em direções opostas, mas o prazer dos indivíduos não se vincularia necessariamente à vida, podendo algumas vezes estar intimamente aliado a Tanatos, à morte” (CASTELLO BRANCO, 1984. p. 78).

nutrem e comungam, assim, suas energias vitais/espirituais através da ativação do corpo no ritual.

Diversas ontologias podem servir como referências para o tratamento do corpo contemporâneo presente na arte, no exercício de reencontro com suas tecnologias corporais. Pois, para Jean-Luc Nancy (2000, p.17): “Talvez o <<corpo ontológico>> só seja para ser pensado onde o pensamento *toca* na dura estranheza, na exterioridade não-pensante e não-pensável deste *corpo*. Mas só um tal tocar, ou um tal toque, é a condição de um pensamento autêntico”.Esses usos e recursos serão aprofundados como potência nos estudos de criação em *arte da performance*.

A presente pesquisa se preocupou em considerar a existência de idiosincrasias nas abordagens expressivas e de existências desses corpos, que através da *arte da performance*, produzem obras nas periferias do mundo. Nos debruçamos mais especificamente nas peculiaridades ontológicas encontradas na América Central e do Sul, que emergem a partir de um *conjunto de atitudes* performativas que podem estar em um movimento de *saber-ser atávico*. Já que concordamos com Lúcio Agra (2016), que analisa a aproximação da *performance* no sentido *lato*, uma vez que:

[...] a performance é a chave de uma nova leitura antropológica do mundo (e, em consequência, o que não é isso e se autodenomina performance é “performance-arte”), então ainda falta muito tempo para assentarmos o trânsito de nossas mitopoéticas americanas, ameríndias, afro-americanas e por aí vai. (AGRA, 2016, p.142)

Perspectiva que evoca a relevância atávica das *performances rituais*, as quais podemos ter como referência de repertório dos saberes e fazeres do corpo, preservado nos grupos tradicionais, dotados de qualidades expressivas, técnico-estéticas, esferas ontológicas contidas no *saber-ser* incorporado desses corpos. Um modo cognitivo, cientificamente chamado de *embodiment* ou *incorporamento*, para designar uma forma de aprendizado e transmissão que se faz pela ausência da linguagem e se presentifica pela potência da presença e pelas expressividade enunciativa que emergem dos corpos em comunicação *incorporada*.

A *cognição incorporada*, (referente ao incorporamento/*embodiment*) é identificada fortemente na relação dos povos de tradição oral. Distintos grupos societários que se organizam por meio de *performances rituais*, cujas comunicações transcendem a fala e se fazem por meio do *incorporamento*, ou seja, pondo o corpo

em jogo para comunicar. As expressividades, gestos, intenções, atitudes, feições, sons, movimentos, uma infinidade sofisticada de maneiras de dizer, que não pela linguagem/fala, mas, sim, pela potência expressiva do corpo. Essas práticas são imbuídas de características cognitivas que não dissociam os fazeres, são situações conjuntivas, que compõem a perspectiva do *pensamento complexo*, segundo Edgar Morin (1996), de saberes-fazeres que atuam ao mesmo tempo, nas ações rituais/festas/performances. Acreditamos que essa base ontológica possibilita sua reconexão, a partir de exercícios que ativam o pensamento conjuntivo, que ativam os fazeres complexos, que criam situações de pensamentos complexos afim de reencontrar, no *saber-ser* de um *devir corpo atávico*, elementos tecnológicos do corpo, que podem ser utilizados como repertório técnico-estético nos estudos de criação em *arte da performance*.

Nessa perspectiva, vemos nos estudos da *arte da performance* a potência do encontro com possibilidades ancestrais reminiscentes de aprendizado do corpo. Uma vez que a *arte da performance* vem investindo, desde sua vanguarda, na pesquisa poética que busca a criação de visualidades do corpo, em situações presenciais, em ação. Imprimindo signos, elementos, segundas peles ao corpo, ou destituindo-o da segunda pele e apresentando-o cru, nu.

REFERÊNCIAS

AGRA, Lucio. *Fora do Mapa, o Mapa - performance na América Latina em dez anotações*. ARS (São Paulo) [online]. 2016, vol.14, n.27, pp.135-148. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117627/116450>> acesso em 07/01/2020.

AGRA, Lúcio. *Entrevista – Lúcio Agra*. Mostra Perplexa, 2018. Disponível em: <<https://mostraperplexa.wordpress.com/category/pesquisa/ensino-da-pratica-da-performance-na-universidade/lucio-agra/>> acesso em 03/01/2020.

AQUINO, Fernando. MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). *Corpos Informáticos. Performance, corpo, política*. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte, UnB, 2011.

AQUINO, Fernando; AZAMBUJA, Diego; MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos Informáticos: arte, cidade, composição*. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2009.

ARAÚJO, Isabelle. *A Transcedência de Marina Abramòvic em Matéria Fílmica*: Espaço Além. Verbenas, Edição 00, 2018. Disponível em: <<https://www.verberenas.com/article/ritual-e-performance/>> acesso em 07/01/2020.

ARROYO, Margarete; LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília; PRASS, Luciana, Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da Fundarte*, Montenegro, RS, v. 3, n.5, 2003. p. 4-20.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Rio de Janeiro, 1969. p. 165-170. Disponível em: <<http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/babel/textos/benjamin-obra-de-arte-1.pdf>> Acesso em 30 de set.2018.

BECKER, Howard S. *Mundos da Arte*. Trad. Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BLACKING, John. *How Musical Is Man?* Londres: Faber & Faber, 1976.

BOLOGNE, Jean Claude. *História do pudor*. Trad. Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Lisboa, Portugal: Teorema, 1990.

BRASIL, André. A Performance: Entre o Vivido e o Imaginado. In: *Experiência Estética e Performance*. Org. MENDONÇA, Carlos Magno Camargo; FILHO, Jorge Cardoso. Salvador: EDUFBA, 2014.

CAMARERO, Alberto; OLIVEIRA, Alberto. *Cravo na carne*. São Paulo: Veneta, 2015.

CARLSON, Marvin. 'Performance de Cultura: estratégias antropológicas e etnográficas'. In: *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thaís F. N. Diniz e Ma. Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. SZTUTMAN, Renato (Org.) *Eduardo Viveiros de Castro - Série Encontros*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão Sexual— essa nossa (des)conhecida*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CLARK, Lygia. *Lygia Clark*. Belo Horizonte, s/d. Disponível em: <<http://www.lygiaclark.org.br>> Acesso em 19 de Jun. 2018.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos*. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 37-55, 1997. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267>> Acesso em 23. Set. 2015.

CLÜVER, Claus. *Inter textus/inter artes/inter media*. *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, v. 6, p. 11-42, 2006.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORRÊA, José Celso Martinez In: VALENTE, Augusto. *Entrevista com Zé Celso, Teatro Oficina – Parte 2*. Berlim: Deutsche Welle, 2004. Disponível em <<https://www.dw.com/pt-br/entrevista-com-z%C3%A9-celso-teatro-oficina-parte-2/a-1219931>> Acesso em 23/11/2019

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

DEL PRIORI, Mary. *Histórias íntimas - sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Planeta do Brasil Ltda., 2012.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter PálPelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 2*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DEWEY, Jhon. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUCK, Kate. *Kate Duck*. s/d. Disponível em: <<http://katieduck.com/>> acesso em 03/01/2020.

FERREIRA, Jerusa Pires. *“Alto” / “Baixo” o grotesco corporal e a medida do corpo*. *Revista do programa de estudos pós-graduados de história*. São Paulo: PUC, V.25, 2002. Disponível em <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10598>>. Acesso em 15. jun. 2014.

FERREIRA, Larissa. MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Performance: uma aula*. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 22, Ecossistemas Estéticos, 2013, Anais [...] Belém: Universidade Federal do Pará, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Maria%20Beatriz%20de%20Medeiros%20e%20Larissa%20Ferreira.pdf>> acesso em 26/05/2019.

FERNANDES, Ciane. *Em algum lugar do presente: performance, performance art, ou prática espetacular?* Repertório Teatro e Dança. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, Salvador: Universidade Federal da Bahia, n. 5, 2001.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhon Albuquerque. v.1. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 28. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2004.

GIL, José. *Movimento total*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GIL, Thiago. *Dossiê Flávio de Carvalho*. Bienal, 2013. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/368>> acesso em 04/01/2020.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GODARD, Hubert. *Gesto e percepção*. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001.

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

HILL, Marcos. *Escatológicos, Nossos Corpos Performáticos???*. In: Outra Presença. Belo Horizonte: Museu de Arte a Pampulha, 2014.

HILL, Marcos. *Entrevista – Marcos Hill*. Mostra Perplexa, 2018. Disponível em: <<https://mostraperplexa.wordpress.com/category/pesquisa/ensino-da-pratica-da-performance-na-universidade/marcos-hill/>> acesso em 03/01/2020.

LOPES, Antônio Herculano. *Performance e História (ou como a onça, de um salto, foi ao Rio do princípio do século e ainda voltou para contar a história)*. In: O Percevejo: Estudos da performance. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; BRITES, Mariana. *Iteração, haters e pronóia*, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. Anais [...] Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_MEDEIROS_Maria_Beatriz_de_e_BRITES_Mariana_43-56.pdf?fbclid=IwAR2nE5K3ba_u ggA_ddc5h1oFfrfjiA-vapIN_AThLkqSktCEJKR4HwPgYnE> acesso em 13/02/2020.

MINARELLI, Enzo. *Polipoesia: entre as poéticas da voz no século XX*. Londrina: Eduel, 2010.

MORAES, Juliana Martins Rodrigues. Especificidades do ensino da performance nas artes visuais. Revista DAPesquisa, v.10, n.14, p24-37. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/6524>> acesso em 26/05/2019.

MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. In: *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Org. FRIED, Dora. Trad. RODRIGUES, Jussara Haubert. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

NÓBREGA, Terezinha Petrucida. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELBART, Peter Pal. *Vida Capital*. Ensaio de Biopolítica. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003, p. 235-238.

PENA, Brenda Marques. *Poesia Sonora: história e desdobramentos de uma vanguarda poética*. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2009.

PONZIO, Ana Francisca. *Kate Duck "ensina" improviso no Estúdio Nova Dança*. São Paulo: Folha de São Paulo, 3 de julho de 1996. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/7/03/ilustrada/29.html>> acesso em 25/01/2020

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, Intertextualidade e "Remediação": uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. In: *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*. Thais F. Nogueira Diniz (org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do Corpo*. 2.ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

ROLLA, Marco Paulo. *O corpo da performance*. In: *Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*. Vol. 19. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ROLLA, Marco Paulo. *Entrevista – Marco Paulo Rolla*. Mostra Perplexa, 2018. Disponível em: <<https://mostraperplexa.wordpress.com/category/pesquisa/ensino-da-pratica-da-performance-na-universidade/marco-paulo-rolla/>> acesso em 03/01/2020.

SANTOS, José Mário Peixoto. *Breve Histórico da "PerformanceArt" no Brasil e no Mundo*. Disponível em: <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ze_mario.pdf> acesso em 26/05/2019.

SCHECHNER, Richard. *O que é performance?*. In: *O Percevejo: Estudos da performance*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2003.

SCHILLER. Friedrich. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SOHN, Anne-Marie. História do corpo – 3. As mutações do olhar. O século XX. In: COURTINE, Jean-Jacques (Org.). *O desejo e as normas: O corpo sexuado (parte II)*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: AsuntoImpresoediciones, 2012.

TIBURI, Marcia. *Felicidade?* - Programa I. Sempre um bom papo. Disponível em <dl>

TORRENS, Valentin. *Pedagogia de la Performance*. Disputacion provincial de Huesca, Beca Ramón Acín, 2006.

VENEROSO, Maria do Carmo Freitas. *Crítica das Artes Visuais Moderna e Contemporânea*. Belo Horizonte: Curso de Especialização em Ensino de Artes Visuais – VOL.1, s/d.

VILLAÇA, Nízia. *Em pauta: corpo, globalização e novas tecnologias*. Rio de Janeiro: Mauad: CNPq, 1999.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e Nomadismo:entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.