



Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



Ian Guimarães Habib

TEAB15

Teatro e Performance

TEATRO E PERFORMANCE

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

Ian Guimarães Habib

TEATRO E PERFORMANCE

Salvador
2022

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho
Escola de Teatro
Diretora: Profa. Hebe Alves

Superintendência de Educação a
Distância -SEAD

Superintendente
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro

Coordenador:
Prof. Mateus Schimith

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Imagem de capa:
Miro Spinelli, maionese
gordura trans #14
Foto: Francisco Costa

Equipe de Revisão:
Julio Neves Pereira
Simone Bueno Borges

Equipe Design
Supervisão: Haenz Gutierrez Quintana |
Danilo Barros

Editoração / Ilustração:

Amanda dos Santos Braga; Ingrid Barretto;
Sofia Virolli; Luana Lopes.

Design de Interfaces:
Danilo Barros

Equipe Audiovisual
Direção:
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:
Amanda Gomes

Câmera, teleprompter e edição:
Gleyson Públio; Valdinei Matos

Edição:
Juliana Costa

Videografismos e Animação:
Rafaela Feliciano



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*: esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

H116 Habib, Ian Guimarães.

Teatro e performance / Ian Guimarães Habib. - Salvador: UFBA, Escola de
Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2022

164 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na
modalidade EaD da UFBA

ISBN: 978-65-5631-068-8

1. Teatro – Estudo e ensino (Superior). 2. Performance (Arte). 3. Artes Cênicas. I.
Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Universidade Federal da Bahia.
Superintendência de Educação a Distância. III. Título.

CDU: 792

SUMÁRIO

BOAS VINDAS	7
MINI BIOGRAFIA DE IAN GUIMARÃES HABIB	10
INTRODUÇÃO	12
1. PRIMEIRO PORTAL - CAMPO E DEFINIÇÕES	26
1.1. O campo da Performance	26
1.1.1 Permanência	28
1.1.2 Paradigma	33
1.1.3 Relacionabilidade	35
1.1.4 Situacionalidade	41
1.1.5 Textualidade	42
1.1.6 Eventualidade	43
1.2. Definições da Performance e conceitos-chave	46
1.2.1 Performance	47
1.2.2 Performatividade	59
1.2.3 Performer	65
1.2.4 Performer	68
1.3. Performance e Teatro	69
1.3.1 Performance	74
1.3.2 Performatividade	82
1.3.3 Performer	85
1.3.4 Performer	88
1.4. Síntese do Portal	90
2. PRIMEIRO PORTAL - O CATEGORIAS	92
ANALÍTICAS, TRANSFORMAÇÕES E POÉTICAS	
2.1. Categorias de análise da Performance	92
2.1.1. Ritual	93
2.1.2. Jogos	104
2.2. Transformação como categoria analítica	110
2.2.1. Transformação corporal	113
2.2.2. Alteração dos estados da matéria	116
2.2.3. Processos de cura e curadoria	118

2.3. Poéticas Performativas	121
2.3.1. Poéticas Trans	125
2.4. Síntese do Portal	134
3. TERCEIRO PORTAL - O CATEGORIAS	137
ANALÍTICAS, TRANSFORMAÇÕES E POÉTICAS	
3.1 Metodologias da Performance	137
3.1.1 Escrita performativa	138
3.1.2 Transquimerologia	139
3.1.3 Programas performativos	141
3.1.4 Dramaturgias performativas	143
3.1.5 Somatoperformatividade	144
3.1.6 Etnocenologia	144
3.2 Pedagogias da Performance	145
3.1.1 Performance educacional	149
3.1.2 Ensino como performance	150
3.1.3 Pessoa professora-performer	151
3.1.4 Educação performativa	153
3.1.5 Crianças performers	154
3.3 Síntese do Portal	155
REFERÊNCIAS	156

BOAS VINDAS:

“Em todos os cantos da floresta há lugares especiais, que são os Portais. Eles têm esta exuberante propriedade: quaisquer seres que os cruzem se transformam imediatamente em outros seres. Contudo, os Portais não parecem em nada excepcionais ou distintos de quaisquer outras partes da floresta. Consequentemente, nenhum ser jamais os alcançará pela procura. A forma singular de saber onde eles estão é perceber que as onças que os transpassam se tornam peixes. Que os peixes os cruzam se tornam humanos. Que os humanos que os atravessam se tornam dragões. Que os dragões que os penetram se tornam fogo. Contudo, quando um ser percorre algum dos Portais e se torna outro ser, não se parece em nada distinto. Simplesmente aparenta ser a mesma onça de outrora. Portanto, nunca será possível que se identifique onde estão os Portais observando atentamente para encontrar precisamente onde as mudanças ocorrem. Ademais, quando a água-viva nada no decurso de um Portal e se torna ave, não vivencia nada diferente, na verdade não entende que se transformou em ave. É ave dali em diante, simplesmente. (HABIB, 2021, p. 23)

Meus cumprimentos e saudações a vocês!

O livro *Performance e Teatro* busca reunir um conjunto de práticas, processos, debates, disputas e ferramentas conceituais em torno das poéticas e políticas da Performance, considerando suas relações com o campo do Teatro, especialmente a Educação em Teatro. O material tem o intuito de dar suporte ao componente curricular de mesmo nome, promovido pela Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia. Para tal, consideraremos o grande espectro da Performance, bem como todos os campos de estudo a ela adjacentes e por ela engendrados: Estudos da Performance, Artes Cênicas, Antropologia Cultural, Filosofia, Estudos de Gênero, Estudos Étnico-Raciais, Estudos Antropológicos do Antropoceno, Patrimônio Cultural, Estudos das Colonialidades e Linguagens.

As maiores chaves-conceituais em nossa trajetória em conjunto serão as transformações corporais e as alterações dos estados da matéria, já que a Performance apresenta, manifesta, marca, revela, potencializa, mascara, apaga, produz e, sobretudo, modifica os corpos. Esses estudos serão utilizados como lentes focais trans/inter/multiculturais, perpassando uma rede movediça de temas como memória, repertório, atuação, educação, ritual, jogo, estética, identidade, diferença, linguagem, comportamento, colonialidade,

ativismo, gênero, raça-etnia, território, religião, corpo, paisagens político-sociais e processos de cura e curadoria. As maneiras como se transformam os corpos e as matérias indicam outras cognições, inscrições corporais, poderes, mundos possíveis e modos de vida.

Nossos caminhos, contudo, nem sempre serão isentos de conflitos, já que a reconfiguração e a destituição de determinados paradigmas se fazem por meio de disputas políticas que podem envolver o gerenciamento da violência e a captura, cooptação e mercantilização da diferença, esbarrando muitas vezes em violações de direitos e supressão da vida e de suas inúmeras formas de manifestação.

E por falar em caminhos, optei por dividir este material em três partes. Para fugir da ideia de unidade como aglomeradora de conteúdos tão diversos, optei por organizar os assuntos através de Portais. Um portal indica passagem, e está muito mais próximo dos campos conceituais dos quais tratarei em *Performance e Teatro*.

Imagine um Portal.

O Portal que você acabou de imaginar nunca será exatamente igual ao imaginado por ninguém. Um Portal pode ser uma escada, um corredor, um buraco, um objeto aberto. Ele pode ser reconfigurável, como um mosaico ou quebra-cabeça. Mas pode também ser uma quimera ou colagem, processos em que as peças não necessariamente se encaixam formando um todo, mas se sobrepõem ou vazam pelas bordas. Mas o que sabemos sobre o Portal? Um Portal *transporta*.

Nosso primeiro Portal nos movimentará pelo campo da Performance, por seu surgimento e por suas modificações. Apresentaremos também definições de conceitos-chave para sua compreensão, sempre tentando oferecer mais de uma possibilidade de aceção para os termos. Buscaremos também revisitar bibliograficamente inúmeras possibilidades de relação entre a Performance e o Teatro, com um foco nas vanguardas artísticas do final do século XX e no Teatro Pós-Dramático.

Nosso segundo Portal disporá de algumas das principais categorias de análise da Performance, examinando suas possibilidades de estruturas e suas configurações de processos. Nele, dedicaremos espaço considerável para as definições relativas às transformações corporais e alterações de estados da matéria, considerando esses temas como essenciais em quaisquer discussões sobre a performance e a performatividade. Elencaremos também algumas das poéticas performativas relacionadas às identidades, explorando as Performances Trans e Afroameríndias. Em adição, optei por fazer esse movimento epistêmico em todo o livro, considerando não apenas o papel das identidades

nas culturas, mas também a importância histórica dessas epistemologias e cosmologias para o campo da Performance.

Nosso terceiro Portal investigará algumas metodologias de criação e pesquisa na Performance. Por fim, exploraremos com vastidão relações entre a Performance e a Educação, fornecendo pistas de continuidade para suas explorações. Nesse sentido, a Performance oferece exponenciais possibilidades pedagógicas, seja como ferramenta para aprendizagem, como guia para reformulação de práticas já existentes, como exploração de diferentes campos discursivos e estéticos ou como criação de novos processos de ensino.

Cada Portal seguirá o curso temporal das outras atividades propostas no componente, que podem ser consultadas no Plano de Ensino. Porém, um Portal é sempre infundável. Dessa forma, encorajo vocês a fazerem ressoar seus próprios Portais continuamente, pois eles indicam apenas pistas para travessias, interlocuções, investigações e conexões entre processos ao longo do tempo.

Utilizei aqui a Linguagem Transformacional, uma metodologia de escrita performativa não-binária que criei em 2020. Contudo, é possível que você nem perceba, já que um dos princípios da transformação é que nunca se sabe quando ou onde exatamente algo se transformou. Isso significa que a sua linguagem ao me ler muda ao mesmo tempo em que a minha muda ao escrever. Se a Performance tem como característica principal a transformação, devemos, para começar a investigá-la, assumir que nenhuma linguagem é estática. A transformação incessante de tudo que existe, inclusive a sua, quem me lê, é a única certeza que temos.

Desejo que ao longo destes percursos vocês transicionem!

Ian Guimarães Habib

MINI BIOGRAFIA DE IAN GUIMARÃES HABIB

Ian Habib é artista da performance, brutô, escrita, curadoria e pesquisa. Escreveu o livro *Corpos Transformacionais* (Ed. Hucitec). Bacharel em Teatro (UFMG/UFRGS), com o projeto *Corpo-Catástrofe*. Mestrado em Dança (CAPES/UFBA), com o projeto *Corpos Transformacionais: a transformação corporal nas artes da cena*. Doutorando em Artes Cênicas (CAPES/UFBA). Prof. Colab. da Pós-Graduação em Teatro e Educação do IFNMG. Está se licenciando em Dança (UFBA). Investiga Dança Butô, Performance e Gênero, com ênfase nas poéticas e políticas das transformações corporais e alterações dos estados da matéria, através de estudos sobre processos de cura, êxtase, memória, ritualidade, xamanismo e criação de seres e mundos. Ganhou o Prêmio Açorianos de Dança 2015, o Ocupação Memorial Minas Vale 2020, o Prêmio Funceb Bahia 2021, o Mulheres em Movimento 2021 e o PROAC 2021. Criou o solo *Sebastian* (2017) e as performances *Ferida aberta em {pepita}* (2019), *Sebastian* (2017), *Desanido* (2016), *3 vozes* (2015), dentre outras. Criou o Museu Transgênero de História e Arte (Financiado pelo Prêmio Trajetórias Culturais RS), uma obra artística e um conjunto de tecnologias de produção de arquivos brasileiros corpo e gênero variantes. Cooord. da Linha de Estudos Trans, Travestis e Intersexo do grupo de pesquisa NuCus (POSCULT/UFBA) e pessoa membra dos grupos de pesquisa Pedagogias da Performance (CFA/UFSB), *Porra* (PPGDAN/UFBA) e *Gira* (PPGDAN/UFBA). Criou o *Desmonte Seminário* e o *ABCDário Desmonte*, projetos de extensão em dança, educação, gênero e interseccionalidades. Integra o grupo *Danças em Transições* com o espetáculo *E MAR ANHA DO*, uma coprodução entre o FESTIVAL PANORAMA e três instituições francesas, o Ballet Nacional de Marseille, o Latitudes Contemporaines e o La Briqueterie. Seus trabalhos circularam por diversos eventos nacionais e internacionais (SESC Pinheiros, Dança em Foco, FITUB, FESTU). Foi conferencista e palestrante de inúmeros eventos (University College London, Institute of the Americas, QUCL, ABRACE Congresso Internacional da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, Fórum de Artes Cênicas da UNEB, Colóquio de Artes Cênicas UNEB, SESC ETA SP, SESC BAHIA, PPGASUnicamp, PAGUUnicamp, I Ciclo de Palestras Estudos do Teatro Latino-Americano UFOP, CINE QUEER NATAL, FUNCEB Prosa, Galeria Península, QuartaKuir, etc). Lecionou, como professor convidado, aulas na UFBA, UDESC, UFSB, IFF, Festival Lacração. Foi aprovado no Intercultural Theatre Institute (ITI) de Singapura em 2017. Coordenou o Simpósio Temático Territorialidades e Cartografias de Memórias LGBTQIA+ do X Congresso Internacional CINABEH e um GT no Encontro Bafo (UFSC). Participou do “Corriendo la Voz”, projeto da Cátedra Libre de Estudios Trans* da Facultad de Filosofía y Letras/Universidad de Buenos Aires/Argentina, que coleta

vídeos dos principais intelectuais trans do mundo. É Ativista em Direitos Humanos (Livres&Iguais/ONU). Publicou diversos artigos (URDIMENTO/UDESC, ASPAS/USP, ARTE DA CENA/UFG, EPHEMERA/UFOP), um capítulo no livro Práticas Decoloniais nas Artes da Cena e um capítulo no livro Práticas Decoloniais nas Artes da Cena II (Orgs. Dr. Robson Haderchpek/UFRN, Dra. Joice Aglae/UFBA e Saulo Almeida/USP - Ed. Giostri), um capítulo no livro Prólogo da coleção Traviarcado (Org. Renata Carvalho/Ed. Mostra). Coorganizou e publicou um artigo no livro Performance, Performatividades e Identidades (Ed. Paco). Lançará em 2022 o livro DESMONTE (Ed. Associação Nacional de Pesquisadores em Dança ANDA) e o Poéticas e Políticas da Cena (Ed. Giostri). Autor e organizador do livro TRANSESPÉCIE/TRANSJARDINAGEM (Ed. O sexo da palavra).

Ian Guimarães Habib



Miro Spinelli, maionese gordura trans #14 Foto: Francisco Costa

INTRODUÇÃO

Como surgiu o que chamamos hoje de Performance, afinal? Inúmeros eventos de diferentes tipos podem ser designados como Performance ou agrupados em torno desse termo em todo o mundo e ao longo da História. Contudo, os critérios dessa classificação são extremamente variáveis e incertos. O critério de Schechner (2013), por exemplo, estabelece que toda performance é composta concomitantemente por aspectos do rito e do entretenimento. Já a concepção de McAuley (2009) considera performance apenas atividades que envolvam presença ao vivo de performers e público, acrescida de intencionalidade de uma das partes ou ambas, da exigência de análise espaço-temporal de presença mútua e de uma espécie de contrato de performance entre elas, implícito ou explícito. De um modo geral, algumas características de eventos, as quais rondam a definição do termo, são mais comuns, e seus agrupamentos vêm de indícios arqueológicos. São elas:

- 1) A ritualização religiosa;
- 2) O domínio sobre povos;
- 3) O entretenimento;
- 4) A apresentação e a transmissão de ações, conhecimentos, experiências e memórias;
- 5) A representação de histórias;
- 6) A subsistência;
- 7) A relacionabilidade entre seres humanos e não-humanos.



Atividade

PERFORME:

Experimente transmitir um conjunto de ações a alguém ou algum grupo. Em seu caderno, bloco de notas virtual ou diário de bordo, explique detalhadamente o processo de transmissão, discorrendo sobre o contexto dos conhecimentos que estão sendo transmitidos, sobre o modo de fazer das ações e sobre as temporalidades envolvidas no processo, utilizando como referência uma ou mais das sete características acima.

No contexto dessa performance sobre transmissão de ações, é importante mencionar que a menção do início da Introdução ao termo eventos não é uma mera coincidência. Ainda que sejam transmitidas e reiteradas, formando a base da tradição cultural de muitas comunidades, as performances guardam em si a noção de passagem. Transmissão e tradição são termos que andam juntos, então, da fugacidade.



Glossário

TRANSMISSÃO

Hoje em dia se fala com mais frequência de transmissão do que de herança, a qual refere a um patrimônio inalienável ou a tradições imemoriais. (...) Não se trata mais da transmissão de mensagens no sentido da cibernética ou da primeira semiologia, mas da passagem de técnicas, de conhecimentos e experiências (...). Trata-se de uma passagem, de uma transferência de poderes artísticos? De um “passe”, no sentido de Lacan: uma transmissão quase impossível? De uma passagem como essas galerias cobertas, tão caras a Benjamin? Ou pura e simplesmente de um passador, um coador, filtrando um delgado fio d’água, mas assegurando a fertilidade do território irrigado? (...) Em inúmeras tradições teatrais e culturais do Oriente, (...) [a pessoa mestra] transmite seu savoir-faire artístico e profissional (...) [às pessoas membras] de sua linhagem. Se há uma transmissão, nem sempre é no

sentido místico de um segredo, porém no de uma técnica corporal. Mesmo Zeami, o inventor e o protetor do Nô japonês que nos chegou de geração em geração desde o século XIV, nada fez, segundo seu tradutor René Siffert, senão transmitir os truques do ofício. Nenhum segredo de família, pois, como assegura o próprio Zeami, “não é pelos laços de parentesco, mas pela sucessão nas tradições que se constitui uma linhagem” (PAVIS, 2019, p. 333)

Porém, a noção de *permanência*, ou seja, a reiteração e a repetição através da transmissibilidade, está junta de outras características. Os agrupamentos em torno da Performance guardam consigo a *paradigmaticidade*, ou melhor dizendo, modelos, métodos e valores que vão mudando conforme local e tempo; a *relacionabilidade*, isto é, a execução coletiva, a busca por contato com o sagrado e própria interação entre inúmeros temas; a *situacionalidade* como localização ou posição política, social e histórica de enunciados; a textualidade, como conjunto de linguagens e suas fabricações de códigos, signos e sentidos; e a *eventualidade* como efemeridade das ações, movimentos e sons em ubiquidade, ou seja, em pluralidade de manifestações concomitantes e não isoladas em diversas localidades.



Sabendo um pouco mais

Essas são as diversas definições para *cultura* apresentadas por Keesing e Strathern (1998, p. 15). O que você acha de cada uma delas?

Esse todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e qualquer outras capacidades e hábitos adquiridos (...) [por pessoas como membras da sociedade]. (TYLOR, 1871)

O montante total de conhecimentos, atitudes e padrões de comportamento habituais compartilhados e transmitidos (...) [por pessoas] de uma determinada sociedade. (LINTON, 1940)

[Todos os] projetos historicamente criados para viver, explícitos e implícitos, racionais, irracionais, e não racionais, que existem em qualquer dado tempo como guias potenciais para o comportamento humano. (KLUCKHOHN E KELLY, 1945)

A massa do motor aprendido e transmitido de reações, hábitos, técnicas, ideias e valores - e o comportamento que eles induzem. (KROEBER, 1948)

A parte artificial do meio ambiente. (HERKOVITS, 1955)

Padrões, explícitos e implícitos, de e para comportamento adquirido e transmitido por símbolos, constituindo a conquista distintiva de grupos humanos, incluindo suas corporificações em artefatos. (KROEBER E KLUCKHOHN, 1952)

Antes de falarmos da permanência, vamos fazer algumas viagens temporais, na certeza de que o que chega até nós hoje sobre manifestações rituais são interpretações de evidências reunidas com certa descontinuidade e muitas incertezas. A pintura do corpo, uma técnica corporal, será uma das evidências examinada em nosso primeiro passeio temporal. A utilização de minérios na Idade da Pedra foi investigada no sítio arqueológico da Zambia Central, chamado de Twin Rivers, através de escavações de amostras de minerais com objetos para moê-los e seus pigmentos, possivelmente para utilização em rituais (BARHAM, 2002). A extração das cores era transposta aos corpos e os níveis do solo datam de 300.000 anos atrás, o que indica que a pintura corporal era utilizada antes mesmo da rupestre (BARHAM, 2002). A alteração e manipulação dos estados da matéria é intrinsecamente ligada à transformação ritual dos corpos.

No período do Paleolítico, os grupos que utilizavam ou viviam em cavernas:

Estabeleceram as bases paradigmáticas para um processo social que permaneceu característico de nossa espécie até o presente: o mundo subjuntivo do “como se” conscientemente construído. (...) A teatralidade, como prática, encontra sua primeira evidência tangível nas cavernas profundas do Paleolítico Superior, há pelo menos 17.000 anos. É minha convicção que uma linha direta de “marcos” inter-relacionados pode ser estabelecida entre a caverna e o theatron (ou cavea). (...) O uso de cavernas e iconografia no Pleistoceno pode ser encontrado nas Américas, Austrália, China, Índia, Ásia Central e Oriente Médio. Esse fenômeno global ajuda a confirmar o surgimento e a ubiquidade da teatralidade em escala mundial. (...) O inegável sentido de mise-en-scène e o grau de planejamento indicam que a caverna era um lugar sofisticado onde a “alteridade” era explorada, explicada e contida. Era também um lugar onde a segregação social acontecia para garantir estabilidade e sobrevivência. O conhecimento foi disseminado de forma variável durante os procedimentos iniciáticos que foram cuidadosamente coreografados. (...) Exibições

visuais exotéricas eram um corpo de informação “visível” posicionado em locais específicos e padronizados (para serem “lidos” por todas as partes interessadas de um bando ou grupo). Exibições visuais esotéricas eram um corpo invisível/visível de informações estereotipadas (mnemônicas) restritas a “pessoas leitoras” específicas de um bando. As variações no volume de exibição visual exotérica e esotérica por caverna indicam uma mudança interessante na abordagem processual da troca de informações e nos mecanismos usados para impor a adesão a conjuntos arbitrários de regras padronizadas. O grau de visibilidade e invisibilidade nesses sistemas de informação sugere que a “transmissão” e o compartilhamento do conhecimento externa e internamente foi mediado por uma estrutura rígida e ideológica. É nas junções entre os componentes dessa repartição controlada da cognição que (...) emergem a performatividade e a teatralidade. (MONTELLE, 2009, p. 2–4, 15, 47)

Por outro lado, Schechner (2013) menciona a existência de sítios arqueológicos paleolíticos em cavernas com evidências de rituais que remontariam no mínimo há 40.000 anos atrás ou a achados em datas tão anteriores quanto as possíveis de serem alcançadas por investigações arqueológicas e antropológicas. Isso significa que as grafias encontradas em cavernas de baixa ou nenhuma iluminação não são exibições visuais, mas materialidades que faziam parte de ações. Garfinkel (2010) afirma igualmente que apesar das dificuldades próprias da arqueologia de atividades como a dança, que não deixam restos visíveis como pegadas estruturadas, e das atividades arqueológicas e antropológicas serem desenvolvidas no ocidente de dominação católica, guiadas pelas crenças da negatividade do movimento corporal, pode-se demonstrar que a história dessa prática pode ser iniciada já na primeira aparição humana moderna na Europa, há quase 40.000 anos. Artefatos pré-históricos e inscrições gráficas localizadas nesses espaços apontam para a existência de comportamentos permeados por rítmicas corporais e musicais, executadas por meio movimentos, instrumentos e objetos, além da utilização de acoplamentos corporais como máscaras, vestuário confeccionado por peles e penas de não-humanos, dentre outros. Quando em lajes de pedra ou potes de cerâmica, o indício do movimento corporal geralmente é tido pela presença de mais de uma figura por item, geralmente idênticas em qualquer cena particular e retratadas em posturas dinâmicas (GARFINKEL, 2010). Algumas das características dessas manifestações são:

- 1) A dança é uma atividade realizada em nível comunitário e reflete a interação entre as pessoas.
- 2) A dança é realizada em um espaço aberto, e não dentro de qualquer estrutura.

3) A atividade envolve (...) [pessoas muito próximas], embora não se misturem na mesma fileira ou círculo.

4) A dança é muitas vezes realizada com elementos decorativos especiais: penteados, coberturas para a cabeça, máscaras, pinturas corporais e vestimentas. Em muitos casos, (...) [as pessoas] usam acessórios muito elaborados, cuja preparação começa meses antes do evento propriamente dito.

5) A dança geralmente é realizada à noite.

6) A dança é acompanhada por música rítmica: canto, palmas ou instrumentos musicais como tambores ou chocalhos.

7) A dança é um evento extático, que envolve um estado alterado de consciência (transe) e é considerada uma experiência espiritual profunda pelos participantes. (GARFINKEL, 2010, p. 206, tradução minha).¹

Há outras evidências de que a dança, compreendida aqui como ação ritual, era um elemento muito presente em rituais religiosos do sudeste asiático, associada à ritos funerários e à espíritos ancestrais. Ela estava presente em ornamentações de tambores de bronze localizados em sítios no Camboja, Malásia e Tailândia datadas em 500 a.C.² ao menos (GROSLIER, 1984). Já na Índia, Mohenjo Daro e Harappa foram as primeiras localidades encontradas no vale Indus, datadas em 6000 a.C. Em Mohenjo Daro, foi descoberta uma estatueta interpretada como uma dançarina (SINGHA E MASSEY, 1967).

No período pré-neolítico, estruturas rituais começaram a ser reivindicadas no sul do Levante, “como os monólitos de contextos natufianos em Wadi Hammeh 27 e Rosh Zin (GÖRING-MORRIS E BELFER-COHEN, 2002, p. 72). Já as atuais escavações em Çatalhöyük, um enorme assentamento neolítico na Anatólia, no Oriente Médio, centro da Turquia (7400-6000 a.C), mostram aspectos simbólicos e religiosos importantes para compreensões culturais sobre manifestações rituais. Esses desenvolvimentos são anteriores aos estados da Mesopotâmia e do Egito, e envolviam pinturas, sepultamentos,

¹ Todos os textos escritos em língua estrangeira ainda não publicados em português ou cujas traduções não pude acessar, e que possuem trechos apresentados em citações neste trabalho, foram traduzidos por mim. Dessa maneira, com a intenção de facilitar a leitura do livro, não apontarei novamente na referência autor-data que se trata de “tradução minha”.

² É importante salientar que optei por adotar a.C e d.C como marcadores temporais de modo a seguir as opções das minhas próprias fontes bibliográficas. Contudo, estudos anticoloniais apontam problemas na constituição dessa cronologia, por ser atrelada ao cristianismo e ter surgido na Europa Ocidental.

³ Hodder (2010) e o conjunto de pessoas envolvidas em pesquisas na área afirmam que em sociedades não complexas a religião e o secular não podem ser facilmente distinguidos.

padrões em esculturas de cerâmica e ossos, transmissões geracionais de crânios, instalações compostas por partes de não-humanos e realização de festas com presença de gado, elementos que ocorrem em contexto mitológico e simbólico que transcende a vida cotidiana e ocorre em situações rituais (HODDER, 2010). Dados sobre objetos localizados no sítio compreendem a ocorrência de cultos a deusas e figuras femininas (MESKELL ET AL., 2008) e mostram uma inseparabilidade entre atividades rituais e domésticas nos espaços das construções. Em inúmeras partes das construções, essas estatuetas, rebocos pintados, obsidianas sobre o piso ao mesmo a ação de pintar eram materialidades intencionais que convocavam a memória de eventos ou a referências interativas a mortos que ali estavam (HODDER, 2010).

Contudo, o trabalho de campo das pessoas envolvidas em pesquisas na área, têm cada vez mais destacado determinados eventos – como os que atraíam não-humanos para o consumo em festas, seguidas por instalações compostas por suas partes (ossos, garras, dentre outros) e dedicadas às suas memórias – devido ao seu caráter mítico, às experiências de alta excitação e à participação de grandes grupos (HODDER, 2010). Outro exemplo ritual de significado social foi interpretado como um evento de fundação de uma nova casa, e foi descoberto através dos pisos de uma casa, construídos acima do sepultamento de uma mulher segurando a cabeça de um homem, enterrada junto de uma garra de leopardo. A cabeça teria sido engessada, rebocada diversas vezes e pintada (HODDER, 2010), enquanto a presença da garra confirma outras complexas associações míticas do leopardo com a comunidade. Dessa forma, o ato de viver estava muito conectado às interações sociais comunitárias, às relações com não-humanos, à imaginação e à memória de casas e pessoas passadas. As aglomerações de pessoas em áreas rituais estavam possivelmente associadas à criação da vida (MITHEN, 2003) e à subsistência, com a intensificação da dependência de recursos locais como plantas e carne.



Figura 1 - Çatalhöyük, 7400 BC, Konya, Turquia - UNESCO World Heritage Site.
Fonte: Wikimedia Commons

Algumas casas da região especificamente eram casas com maiores indícios de enterros, chamadas de *casas da história*, devido ao seu conhecimento ritual sobre a manipulação corporal, como a perfuração e a reconstrução, muitas vezes indicando relações temporais como a durabilidade e o perigo. Fragmentos de um vaso de cerâmica recuperado apresentam um rosto humano intercalado à cabeça de um touro se constituindo mutuamente (MESKELL, 2008), de forma que chifres são sobrancelhas ou cabelos e ouvidos são coutilizados de acordo com a perspectiva de observação. Cabeças eram removidos dos corpos e mantidas e, às vezes, engessadas, da mesma forma que restos humanos foram encontrados desarticulados junto de restos da fauna (HODDER, 2010). Alguns registros indicam a associação de pássaros e um humano sem cabeça. Outros, mostram motivos esculpidos retratando quatro criaturas semelhantes a pássaros, a maioria com aparência humana híbrida. Outra imagem mescla pássaro e cobra. Além delas, há outros grupos não-humanos retratados e emparelhados juntos de figuras fálicas decapitadas (HODDER E MESKELL, 2010). Em Nevalı Çori uma escultura descrita como um *totem* materializava também relação entre pássaros e humanos constituindo-se mutuamente, o que veio a ser apontado como um tema comum na arte neolítica no Oriente Médio (HAUPTMANN E SCHMIDT, 2007). Nakamura e Meskell (2006) identificaram corpos com cabeças destacáveis, quase todos em formas femininas e um deles andrógino. Russell e McGowan (2003) identificaram igualmente uma dança de pássaros grou (*cranes*) como base para o tratamento de ossos de suas asas, partes que podem ter sido usadas por indivíduos que se vestiam de pássaros e abutres nos rituais cuja morte era um tema central.

Outras descrições mostram crânios engessados segundo decomposição, ou seja, quanto maior o estado de decomposição maior o reboco, o que indica diferentes níveis de corporificação para reconstrução, o que chamarei aqui como *recorporificação*. A *recorporificação* era um tema central na manipulação corporal, indicando um manuseio da carne, como perfurações, desarticulações, rearticulações e cortes, por vezes associadas a partes de não-humanos. Formas humanas híbridas eram então partes dos rituais de *recorporificação* que envolviam a transformação corporal desse período e localidade. Parece provável que a manipulação corporal era executada por pessoas com alto conhecimento corporal e ritual, intermediando morte e vida através da *recorporificação*.

Na Maia pré-colonial, em escavações nos centros cerimoniais, há estudos que comprovam a existência de festas da fertilidade e continuidade da vida, como o *cuch* (POHL, 1981). As crenças sobre a arte pré-colonial vêm de pesquisas em murais, pinturas de vasos, grafites e livros escritos por frades, materiais que datam do período clássico e que muitas vezes são dispersos e influenciados pela colonialidade (POHL, 1981). O mesmo período, contudo,

oferece pistas de danças elaboradas, que, do ponto de vista formal, são manifestações que abrangem movimentos rítmicos e estruturados em grupos e acompanhadas por música, em atividade distinta da atividade cotidiana (LOOPER, 2009). Um grande avanço nos estudos dos rituais maias ocorreu em 1992, quando Nikolai Grube traduziu um glifo para *dança*, o que permitiu a identificação de várias danças até então não reconhecidas, associadas a funções sociopolíticas e religiosas, como guerras, contatos sobrenaturais, sacrifícios, eventos dinásticos e visitas reais (GRUBE, 1992). Outros estudos apontam que os eventos maias não são mais entendidos como puramente religiosos, são formas de teatro político de gerenciamento de poderes e prestígios sociais reais (SCHELE E FREIDEL, 1990; SCHELE E MILLER, 1986).



Glossário

COLONIALISMO:

Colonialismo é o “processo histórico de estabelecimento de colônias” por dada nação (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 763, acepção 1).

O colonialismo se refere ao processo e aos aparatos de domínio político e militar que se exercem para garantir a exploração do trabalho e das riquezas das colônias em benefício do colonizador. (...) A colonialidade é um fenômeno histórico muito mais complexo que se estende até nosso presente, e que se refere a um padrão de poder que opera através da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas que possibilitam a re-produção de relações de dominação; este padrão de poder não só garante a exploração pelo capital de alguns seres humanos por outros em escala mundial, como também a subalternização e obliteração dos conhecimentos, experiências e formas de vida daquelas pessoas que são assim dominadas e exploradas. (RESTREPO E ROJAS, 2010, p. 15)

Como pós-colonial, estou preocupada com a questão da apropriação da “história alternativa ou *“história”*. (...) Como as narrativas históricas são construídas? (...) Produzimos narrativas e explicações históricas transformando o *socius*, onde nossa produção é escrita, em *bits* – mais ou menos contínuos e controlados – que são *legíveis*. Como essas leituras emergem e qual delas será legitimada são questões que têm implicações políticas em todos os níveis possíveis. As palavras-chave envolvidas na descolonização da

Índia oferecem (...) grandes códigos legitimadores consolidados pela burguesia nacional por meio da cultura do imperialismo, nacionalismo, internacionalismo, secularismo, culturalismo. (SPIVAK, 1994, p. 187 e 188)

Em *Memórias da Plantação*, Kilomba (2019) descreveu a encenação e a reencenação do passado colonial – que provocou tal qual apontou Denise Ferreira da Silva (2019), dívidas impagáveis – como trauma. A imagem metafórica da plantação é utilizada por Kilomba como símbolo dessa encenação diária de “um trauma colonial que foi memorizado” (Kilomba, 2019, p. 213) e que “não se pode esquecer” (ibidem). Como estratégia anticolonial, a artista propõe uma desconstrução linguística que almeja a justiça epistêmica por meio da construção de uma nova linguagem, que seja capaz de reconfigurar as estruturas de poder e conhecimento, partindo das perguntas: “Quem sabe? Quem pode saber? Saber o quê? E o saber de quem?” (KILOMBA, 2019, p. 13).

O modelo teatral é geralmente usado em proximidade de metáforas dramatúrgicas ou de estudos sobre o drama social (TURNER, 2018), que avaliaremos posteriormente. Entretanto, outras lentes, como as da Performance, são também empregadas em análises dessas manifestações. Há críticas a esse processo, como por exemplo a de Looper, que afirma que a terminologia teatral não pode ser aplicada aos maias ou outras comunidades ameríndias e não-ocidentais sem análises, devido às complexas variabilidades de compreensões dos termos *teatro* e *ritual religioso* e ao risco transcultural de imposições etnocêntricas em interpretações de eventos (LOOPER, 2009). Por conseguinte, esses termos são apenas lentes de análise que as áreas das Artes da Cena utilizam, sempre deixando explícitas contradições, hegemonias, diferenças de posição de enunciação ou outras.

Antes de prosseguirmos nessa breve viagem sobre a origem da Performance, contudo, é preciso pontuar que a localização histórica dos termos acima, bem como de *dança*, ou mesmo *performance* em fontes literárias e outras fontes arqueológicas é improvável ou rara. A explicação para essa dificuldade pode ser suposta pela *variabilidade* das nomenclaturas utilizadas por diferentes povos para descreverem seus comportamentos – que é extremamente alta, não explicativa sobre a natureza do fenômeno, não universal e temporalmente modificável –, pela *usualidade* – que fazia com que não se descrevessem em palavras algo cotidianamente tão comum – e pelas *convenções* estáticas, bidimensionais e estilizadas de representação do movimento corporal em superfícies.



Discussão

Para Diana Taylor (2006, p. 68):

“[...] as práticas corporificadas, performadas, fazem o ‘passado’ disponível como recurso político no presente ao possibilitar simultaneamente vários processos complexos, multicamadas. Com isso quero dizer que uma performance pode ser sobre algo que ajuda a entender o passado, e pode reativar questões ou cenários do passado, encenando-os no presente.”

Nesse sentido podemos considerar que a história e o passado podem ser performados ou tratados, ativados e reativados como “agora” na performance. Quais as interlocuções possíveis entre história e performance? Quais os novos caminhos, a performance pode oferecer para a história escrita? Quais as implicações da colonialidade, quando situamos essa discussão no Brasil?

Como vimos, o exame arqueológico, em conjunção com a performance, esbarra em inúmeras dificuldades históricas. Como exemplo dessas dificuldades no Egito Antigo, Spencer (2003) indica que os povos egípcios não descreviam em palavras ações familiares e geralmente utilizavam mais comumente o verbo *ser/estar*. Ainda assim, é possível afirmar que há referências escassas de dança no Egito Antigo do período Bizantino ao século XVIII d.C (SPENCER, 2003). Essas informações foram aumentando com a chegada no Egito de viajantes e invasores da Europa. As imagens apresentadas pela pesquisadora (SPENCER, 2003) mostram inferências a movimentos, que podem ser também apreendidas por inúmeras figuras idênticas separadas por espaços e retratadas em posições diferentes de braços, pernas e torso. Além dos movimentos, podem ser observados banquetes, grupos de pessoas tocando instrumentos, grupos em uma mesma posição corporal, representações acrobáticas e de equilíbrio em que corpos se encontram parcialmente na horizontal e utilização de instrumentos de caça juntamente com os instrumentos. As funções dos eventos retratados não são óbvias, mas acredita-se que ocorriam por ocasião de cerimônias religiosas ou em cenas funerárias, e objetivavam “demonstrar devoção a um culto, facilitar a entrada no próximo mundo ou mostrar atividades que, esperançosamente, ocorreriam em perpetuidade uma vez que a pessoa falecida tivesse alcançado seu objetivo eterno.” (SPENCER, 2003, p. 114). Há também, segundo Spencer (2003), evidências da presença da dança no cotidiano, geralmente feita dentro das moradias por familiares ou por pessoas contratadas, não se limitando a contextos rituais. Tampouco havia tradição de teatro no Egito Antigo, à exceção das peças mitológicas religiosas.

No local que veio a se chamar Brasil após a invasão portuguesa, as pesquisas demonstram que não há restos ósseos humanos datados antes de 10.000 anos atrás. O projeto de Salvamento Arqueológico do Projeto Itaparica possibilitou o conhecimento sobre a ocupação pré-histórica do São Francisco em assentamentos – ou aldeias neolíticas – dedicados à caça e à coleta e à cerâmica e agricultura (MARTIN, 1998). No projeto Xingó, por sua vez, foram localizados dois cemitérios indígenas com corpos enterrados junto a vasilhames cerâmicos que cobriam cabeça e abdômen. Há indícios de inúmeros tipos de rituais fúnebres e formas de enterramento, com modificações corporais por serramento de crânios, que não se sabe se foram executadas logo após morte ou em fase ritual secundária (MARTIN, 1998). Outras manipulações corporais registradas são a desarticulação de ossos, o depósito de esqueleto em urna após polimento e o reencaixe de peças de crânio após serramento (MARTIN, 1998). O local também pode ter sido usado para habitação, o que indica ocorrência da simultaneidade entre espaço ritual e moradia (MARTIN, 1998). Há marcas de fogueiras rituais que foram feitas sobre enterramento (MARTIN, 1998).

Outros sítios também foram investigados. No abrigo do letreiro do sobrado foram localizados painéis rupestres datados em 1680-6390 BP e gravados próximos a fogueiras, o que indica realização ritual (MARTIN, 1998). Na área arqueológica do Projeto Central, na Bahia, foram identificados grafismos rupestres com signos astronômicos, inúmeros zoomorfos e figuras humanas em dinâmica (MARTIN, 1998). No Sítio Loca das Cinzas há um grande número de figuras rupestres de danças, rituais, adornos corporais e cenas de sexo, apresentadas de maneira espiralar (ALEXANDRE, 2020). No Sítio da Cobaça, há também representações rupestres de danças e rituais, junto de padrões de geometrias (ALEXANDRE, 2020). Na ilha de Marajó, inúmeros sítios permitiram a reconstituição da história da ocupação local (300-1600 d.C) evidenciando a construção de plataformas de terra para moradia e realização cerimonial, ritual e festiva: “depósitos rituais são feições bastante comuns em sítios marajoaras e constituem uma fonte de informação importante sobre a localização de casas, filiação e existência de hierarquia” (SCHAAN E DA VEIGA E SILVA, 2004, p. 22). Como exemplo temos que o culto “dos antepassados junto aos reservatórios para peixes indica que o acesso aos recursos era regulado por um poder sobrenatural.” (Ibid., p. 19).

Sobre rituais pré-coloniais amazônicos, temos, por exemplo, em Santarém, Pará, dados que se iniciam aproximadamente em 2000 a.C, e enfatizam a existência de artefatos cerimoniais e do xamanismo (GOMES, 2016). A cerâmica cerimonial apresenta seres antropomorfos e zoomorfos em transformação – alguns deles efígies ou artefato-corpo (LAGROU, 2011), modelos corporais reduzidos de corpos (GOMES, 2007):

Esses artefatos cerâmicos foram identificados como objetos que constituem uma parafernália ligada ao xamanismo. Eles apresentam uma iconografia com elementos diagnósticos que enfatizam a transformação corpórea, os deslocamentos para outros patamares cósmicos guiados por animais auxiliares, e os rituais envolvendo performances ligadas à rememoração de mitos e conceitos cosmológicos, sugerindo essa associação. Outras evidências arqueológicas são instrumentos musicais em cerâmica. Por fim, referências etno-históricas complementam as informações existentes com outra classe de objetos: pedras, corpos mumificados e estruturas de armazenamento ritual. (GOMES, 2016, p. 678).

Por fim, temos que o entrelaçamento entre corpo e artefato nas culturas arqueológicas da Amazônia permite não só evidenciar continuidade temporal nos processos de fabricação do corpo (GOMES, 2016), como também centralizar a transformação corporal nos rituais. Santos-Granero (2009) aponta que objetos cerimoniais xamânicos e seus modos de fabricação podem ser maneiras de materialização de subjetividades sobrenaturais. Fausto e Severi (2016) também dispõem sobre o agenciamento objetual na cena ritualística, permeada por campo relacional em que artefatos apresentam dimensões performativas.



Atividade

PERFORME

Escolha uma ação presente em alguma performance cultural brasileira de qualquer período histórico do passado. Performe-a, anotando em seu caderno, bloco de notas virtual ou diário de bordo comentários sobre a forma como você a atualizou de acordo com suas experiências corporais.

SÍNTESE DA INTRODUÇÃO

Nesta introdução, tivemos contato com alguns pensamentos e eventos sobre a Arqueologia e a História da Performance, compreendendo como a transformação corporal e a alteração da matéria se fizeram presentes em rituais nos mais variados espaços e temporalidades. Esses aspectos nos auxiliam no processo de compreensão de epistemologias, como desenvolvimento das técnicas corporais, cosmologias, como conjuntos de crenças e noções de mundo, e ontologias, como modos de existência.

Ademais, introduzimos as principais características de eventos rituais, discutindo as relações complexas entre transmissão, reiteração e eventualidade. Mas qual a importância dessa discussão? Taylor levanta um debate sobre a impossibilidade de o evento ser transformado em fonte como evidência, e pergunta: “se nenhuma fonte fundamenta o evento, como as comunidades podem fundamentar afirmações de caráter cultural, intelectual, propriedade e direitos humanos? (2006, p. 70). Essa pergunta levanta o cerne das discussões das relações entre Performance e memória, já que o colonialismo manipula fontes históricas como mecanismo de estabelecimento de poder e sabe-se que foram utilizadas “documentações escritas para desapropriar as comunidades nativas de suas terras, sistemas de crenças, costumes e meios de subsistência.” (TAYLOR, 2006, p. 70). Com as invasões, sabe-se que inúmeras práticas corporais foram proibidas e performances “foram expulsas à força dos sistemas coloniais de criação de significado quando ameaçaram transmitir história, valores e reivindicações nativas.” (TAYLOR, 2006, p. 70).

Convidei vocês a performarem, já que a Performance, como veremos posteriormente tem na ação seu desenvolvimento primordial. Aqui, chamo atenção para a experimentação corporal dos processos de transmissões e atualizações de ações. Experimentar é uma das formas de dissipar certos e errados, através da focalização na curiosidade e criação.

Por fim, verificamos também, que *cultura*, bem como *performance*, *dança* e *teatro* não existem pré-discursivamente, ou seja, não são dados. É essa afirmação que faz com que o campo da Performance seja definido como um espectro, isto é, uma composição extremamente multifacetada, como veremos no primeiro Portal, junto a inúmeros outros conceitos.



Figura 2 – Transquimerologia no Museu Transgênero de História e Arte.
Fonte: Própria.

PRIMEIRO PORTAL

CAMPO E DEFINIÇÕES

No primeiro Portal de *Performance e Teatro*, avaliaremos o campo da Performance, com o intuito de compreender o motivo de sua constituição por conhecimentos de inúmeras áreas muito diferentes e até mesmo conflitantes. Apresentaremos inúmeras definições para Performance, bem como para conceitos-chave que permeiam seus estudos. Em continuidade, passaremos por inúmeras possibilidades de associação entre *Performance e Teatro*.

1.1 – O campo da Performance

O campo de conhecimento da Performance é chamado de Estudos da Performance, e é definido por alguns princípios: 1) abertura, já que “há muitas vozes, temas, opiniões, métodos e sujeitos (...), [elementos guiados por valores] que não são ‘naturais’, transcendentais, eternos, concedidos-por-deus ou inalienáveis” (SCHECHNER, 2013, p. 1); 2) estudos do comportamento, dos eventos e das práticas; 3) imbricações entre arquivo e repertório; 4) estudos da alteridade, aqui exemplificados pela *etnografia reversa*, trabalho satírico de Coco Fusco (1994), performer que objetiva criticar as noções ocidentais do *Outro* primitivo e exótico, através da construção de realidades ficcionais postas ao público como realidade – e do questionamento sobre o que seria a “verdade” – e da instauração de debates sobre implicações morais da dissimulação; 5) posicionalidade, ou seja, a noção de que todas as ações são implicadas sociopoliticamente; 6) espectralidade, isto é, a ausência cultural e histórica de “limites fixáveis para o que é ou não ‘performance’” (SCHECHNER, 2013, p. 2) em um continuum sempre modificável e expansível; 7) instabilidade, já que não há um objeto estático e sim ações circunstanciais – por exemplo, “as circunstâncias em que a pintura foi criada e exibida; (...) [a observação sobre] como a galeria ou o prédio que exhibe a pintura molda sua recepção” (SCHECHNER, 2013, p. 2); 8)

aspectos multi/inter/transculturais, já que há várias culturas em interação e movimento; 9) contextualidade, já que nenhum conceito ou conhecimento é universal; 10) apreço pela noção de fronteira, como cruzamento de modos de ser e conhecer.

Além desses princípios, sabe-se que os Estudos da Performance são constituídos por suas relações com os campos da Antropologia Cultural, Filosofia, Estudos de Gênero, Estudos Étnico-Raciais, Estudos Antropológicos do Antropoceno, Patrimônio Cultural, Estudos das Colonialidades, Linguagens e Artes Cênicas. Apresentarei brevemente alguns dos trabalhos caros à Performance, em conjunção com essas áreas.

Na Antropologia Cultural temos que Antropologia é o conjunto de estudos sobre o *humano*. Contudo, sabemos que este campo não está circunscrito à uma noção específica de humano ou mesmo ao *humano*:

Em um grande departamento de antropologia, não seria estranho encontrar uma pessoa bióloga especializada nos primeiros ossos fósseis humanos; uma arqueóloga escavando antigas comunidades no Oriente Médio; uma linguista analisando a estrutura de línguas Leste-Africanas; uma folclorista estudando mitologia Inuíte; uma especialista em parentesco e casamento na Nova Guiné; e uma especialista em pessoas que trabalham em campos rurais mexicanos-americanos na Califórnia. (KEESING E STRATHERN, 1998, p. 3)

Esse campo nos fornece ferramentas para capturar, descrever e analisar aspectos culturais. Porém, a *cultura* em si é uma abstração e não pode ser reificada ou concretizada como “algo” ou como um agente causador (KEESING E STRATHERN, 1998) ao qual se pudesse atribuir responsabilidades. Os significados são compartilhados em processos sociais, através de mundos simbólicos, códigos mediante os quais se pode tornar o familiar desconhecido e o desconhecido familiar (KEESING E STRATHERN, 1998).

Em relação à Filosofia ocidental, associada a estudos das Linguagens, pode-se apontar as contribuições de Aristóteles na estética mimética da Poética (1959), cujo suporte primordial é o mito trágico, conjugando duas obrigatoriedades, a de reprodução de modelo original e a de sua elevação criativa através da Ética (1988). A mimesis está presente tanto em rituais quanto em inúmeros espetáculos teatrais. J. L. Austin, por sua vez, publicou *How to Do Things with Words*, em 1962, livro que tornou conhecido seu conceito de *performatividades*. Em continuidade, *Margens da Filosofia*, de Jacques Derrida (1991), pensa a escritura e a diferença para além da representação logocêntrica,

compreensão importante para pensar as temporalidades das transformações corporais na Performance:

Marc Angenot, traduz *différance* por “diferição”, rejeitando muito bem as propostas de “diferência” ou “diferrância”, totalmente absurdas. No entanto, “diferição” apenas sugere uma parte da significação do termo, ou seja, apenas sugere “retardamento, adiamento” [...]. O termo cunhado por Derrida, propositadamente pronunciável da mesma forma nas expressões *différance* e *différence*, porque a escritura não copia exactamente a fala, pretende ser uma síntese deste duplo movimento de ser diferente/dissemelhante e diferente/retardado. (CEIA, 2010, np)

Derrida faz parte de um grupo filosófico chamado de pós-estruturalismo, que pretende reagir ao estruturalismo e romper com categorização de elementos e a oposição binária dos mesmos em sistemas como única possibilidade de compreensão cultural. Gilles Deleuze, Michel Foucault, Judith Butler e Julia Kristeva são pessoas comumente associadas a essa forma filosófica.

Em relação à Filosofia não-ocidental temos uma conjunção com os Estudos Étnico-Raciais, Estudos de Gênero e Estudos das Colonialidades. Alguns trabalhos importantes podem ser citados. Na Índia, temos Gayatri Chakravorty pensando as colonialidades. Na performatividade afro-brasileira e estudos dos rituais temos Leda Maria Martins, Onisajé, Marcos Alexandre e Saulo Almeida. Nos Estudos de Gênero, conteúdos dos Estudos Trans são as bases para o pensamento da performatividade, com Ian Habib, Elton Panamby, Miro Spinelli, Castiel Vitorino e Jota Mombaça. Já o feminismo interseccional, não-branco e latino aborda o gênero como atrelado a outras variáveis como etnia, raça, deficiência, faixa etária, território, religião, questões de saúde, dentre outros. São exemplos Kimberlé Crenshaw, bell hooks e Grada Kilomba. Nos Estudos Antropológicos do Antropoceno, avaliaremos as conjunções entre humanos e não-humanos e a quebra de fronteiras entre natureza e cultura, por meio de Donna Haraway. No campo do Patrimônio Cultural, trataremos principalmente do patrimônio cultural intangível, partindo de Diana Taylor. Finalmente, pesquisas nas Artes Cênicas serão citadas em todo o livro.

1.1.1. Permanência

Leda Maria Martins pesquisou o Reinado do Rosário no Jatobá (MARTINS, 2021), manifestação na qual há “congos, moçambiques, marujos, catopés, candombes, vilões, caboclos, na sua variedade rítmica, cromática e coreográfica” e performances de

“cânticos, gestos, ritmos e falas, como aedos e griôs que imbricam a história e a memória” (MARTINS, 2021, p. 43). Por meio de sua pesquisa, Martins denominou como oralitura os atos de fala e de performance de pessoas congadeiras, inscrição de littera, como letra em grafia anunciativa, e *litura*, como rasura em alteração do significante e da alteridade em representações simbólicas. Por meio da oralitura, seres tornam-se imanentes, em processos numinosos que condensam legados ancestrais e movimentos de transcrição, que são encenados na transmissão de conhecimentos:

O evento narrado dramatiza o sujeito num percurso curvilíneo, presença crivada de ausência, memória resvalada de esquecimento, tranças aneladas na própria enunciação do narrado. Assim, na oralitura dos reinados negros, a memória, insinuante, se enviesa nas falas, se esvazia e se preenche de sentido, como um lugar numinoso, pletora de significantes (MARTINS, 2021, p. 26)



Figura 3 - Congado em Minas Gerais, 1876.

Fonte: Wikimedia commons. [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fb/Congado_in_Minas_Gerais_1876_alt.png]

Mas para falar dos congados e reisados é preciso dizer que a própria permanência dessas matrizes performativas se dá inscrita em narrativas de travessias diaspóricas forçadas, já que pessoas africanas foram transplantadas a força para as Américas e:

Tiveram seu corpo e seu corpus desterritorializados. Arrancado de seu domus familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus processos linguísticos,

filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitad[a]s pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornad[a]s estrangeir[a]s, coisificad[a]s (...) [as pessoas africanas] que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituíd[a]s de sua humanidade; desvestid[a]s de seus sistemas simbólicos, menosprezad[a]s pelos ocidentais e reinvestid[a]s por um olhar alheio, o do europeu. Este olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente orais, menosprezou sua rica oralidade; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um *modus* alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão de mundo, enfim. (MARTINS, 2021, p. 30 e 31).

Martins (2021) usa a imagem de um baobá, árvore onde viajantes ocidentais do século XIX grafaram seus nomes, como uma metáfora da permanência do *corpus* territorial e cultural africano nas Américas, de fundações e raízes vigorosas, mesmo quando atravessadas pelas inscrições da violência colonial. Essa permanência se deu por “lugares de encruzilhadas, interseções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidade, origens e disseminações” (MARTINS, 2021, p. 31) que se faziam por meio das divindades, modos e visões de mundo, linguagens, técnicas, organizações e simbolizações do real trazidas pelas pessoas africanas ancestrais. A partir desse confronto, tradições e memórias africanas se confrontaram com inúmeros outros sistemas simbólicos, como os europeus e os ameríndios, em transformações mútuas e cruzamentos que se presentificam em inúmeras performances culturais. Para falar desse processo, Martins trás Èsù Òjísè, quem porta o *logos*, o *àse*, trazendo uma multiplicidade espiralar.



Glossário

ENCRUZILHADA

Nessa concepção religiosa e filosófica da gênese e da produção espiralada do conhecimento, a encruzilhada é um princípio de construção retórica e metafísica, um operador semântico (...). O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação dos trânsitos sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. A encruzilhada,

locus tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam várias vias diversas de elaborações discursivas (...) Da esfera do rito e, portanto, da performance, é lugar radial de centramento e descentramento (...). (MARTINS, 2021, p. 34)

Essas performatividades evocadas podem ser lidas através de alguns termos-chave:

- 1) O *sincretismo*: um lugar de encontro de inúmeros códigos variados, que podem se unir em fusão, justaposição ou convergência;
- 2) A *analogia*: uma comparação entre diferentes fenômenos através de convívio e semelhança;
- 3) A *simbologia*: uma utilização de estruturas, símbolos e concepções de certos fenômenos através de imagens de outros;
- 4) A *subversão*: uma mudança em determinados signos e elementos como estratégia política contra dominação;
- 5) A *metamorfose*: uma mudança de forma de execução ou uma mudança em elementos formais devido a transformações mútuas;
- 6) A *transcrição*: uma criação de novos elementos ou estruturas, partindo de um movimento transcultural.



Figura 4 – Guerreiro alagoano, folguedo que é fusão de vários Reisado.

Fonte: Wikimedia Commons.[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cultura_alagoana.jpg]

Esses são alguns dos movimentos que ocorrem no processo de transmissão de performances, assegurando sua permanência e formando um arcabouço de gestos, ações, coreografias, signos, mitos. Esse arcabouço da memória pode ser denominado arquivo, repertório ou arquivo vivo.



Glossário

ARQUIVO E REPERTÓRIO

Ao contrário do arquivo, que abriga documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, cds, todos aqueles itens tangíveis supostamente resistentes a mudanças, os atos que são o repertório podem ser transmitidos somente por meio dos corpos. Mas embora estes atos sejam práticas vivas, eles, no entanto, têm uma resistência que se contrapõe a noções de efemeridade. Atos de transferência transmitem informação, memória cultural e identidade coletiva de uma geração ou grupo para outra por meio de comportamentos reiterados. Isto nos leva a dizer que o conhecimento, embora criado, armazenado e comunicado por meio de práticas incorporadas de indivíduos, excede o limite do corpo individual. Ele pode ser transferido para outros. Embora os gestos não sejam performatizados exatamente da mesma forma duas vezes, não significa que as pessoas não os performatizam novamente, frequentemente expressando o que os espectadores imaginam ser um significado supostamente estável. (TAYLOR, 2011, p. 93)

ARQUIVO PERFORMATIVO OU ARQUIVO VIVO

A noção de uma separação explícita entre arquivo e repertório, contudo, pode ser fissurada. Para tal, podemos partir da ideia de que a matéria também é performativa, ou seja, a matéria age. Se arquivos são partes da cultura material de uma sociedade, podemos pensar eles mesmos como performativos. Dessa forma, um corpo é um arquivo vivo e um arquivo performativo é ele mesmo repertório, pois é engendrado por atos corporais.



Figura 5 - Congado em Rio Manso, Minas Gerais, 2008

Fonte: Wikimedia commons. [<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Festariomanso.jpg>]

1.1.2 – Paradigma

O título da matéria Estudos da Performance começou a ser usado como substituto para *interpretação oral* (PELIAS E VANOOSTING, 1987), fato que mostra um pouco da transição do campo. Porém, ao assumir o status paradigmático do termo mais recente, os autores consideram entre eles diferenças significativas que indicam mais do que uma renomeação ou mudança no termo passado. Essa assunção questiona a natureza do texto e do público em processos interpretativos e reivindica outras epistemologias, procedimentos metodológicos e abordagens pedagógicas (PELIAS E VANOOSTING, 1987). Nos Estudos Literários, Paul Campbell foi o primeiro a utilizar o termo *comunicação estética* para incluir textos não literários e contextos não artísticos no estudo da comunicação. John M. Ellis, por exemplo, afirma que os textos literários são aqueles usados socialmente *como* textos. De maneira similar, a Antropologia da Performance coleta, analisa e identifica instâncias de discurso verbal que funcionam esteticamente na vida social e cultural (PELIAS E VANOOSTING, 1987). Por outro lado, a *comunicação estética* pode ser definida por *qualidades* como determinantes de um fenômeno estético ou por *efeitos* ou *resposta* que causam no público.



Discussão

“Um evento de comunicação pode ser considerado de natureza estética quando qualquer uma das seguintes condições ocorre:

(1) As pessoas iniciadoras do evento de comunicação *pretendem* que ele seja visto como estética. Independentemente das qualidades inatas do texto ou contexto da

performance, e independentemente da resposta de um público, uma intenção estética por si só fornece justificativa suficiente para o estudo de desempenho.

(2) O próprio evento de performance exhibe características geralmente reconhecidas como estética. Esta condição pode ser satisfeita independentemente da intenção de uma pessoa “artista” ou da percepção de um “público” específico.

(3) O entrevistado de um evento de comunicação assume voluntariamente um papel de audiência e responde às pessoas iniciadoras como performers.” (PELIAS E VANOOSTING, 1987, p. 221)

Discuta as três condições acima, dando exemplos de situações que você já viveu. Na sua opinião, o que torna a performance tão diferente da interpretação oral? Quais são as *qualidades* que definem algo como uma performance? Quais *efeitos* ou *respostas* são esperados para que se defina algo como uma performance?

Os estudos do paradigma da performance, como exemplo de um modelo ou padrão, são centrais na classificação epistemológica que indaga: “É ou não é uma performance?”.



Discussão

Decidir o que é arte depende do contexto, circunstância histórica, uso e convenções locais. Separar “arte” de “ritual” é particularmente difícil. Eu tenho notado que objetos rituais de muitas culturas são apresentados em museus de arte. Mas considere também os serviços religiosos com música, canto, dança, pregação, contação de histórias, falar em línguas e cura. Em um culto de igreja evangélica cristã, por exemplo, as pessoas entram em transe, dançam nos corredores, dão testemunho, recebem unção e batismo. Tais serviços são arte ou ritual? (SCHECHNER, 2013, p. 32).

Como os processos coloniais influenciam nessa determinação?

Note que, ainda que possa haver entrecruzamento entre elas, a performance burocrática ou organizacional, que depende do critério de *eficiência* técnica – equação melhor rendimento mais mínimo de erros, o *fazer certo* – é diferente da noção de performance como desempenho tecnológico e *efetividade* – produção do efeito esperado quando se observa de uma realidade concreta – e ainda díspar da performance cultural, focada na *eficácia* – produção do efeito esperado em mundo ideal, o *fazer o certo*.



Atividade

PERFORME

Emily Colborn-Roxworthy (2004) nos mostra a centralidade interpretação de papéis no cenário de Hogan's Alley – uma cidade simulada construída em 1986 –, para defender a crescente confluência da performance e da governança nos EUA contemporâneos. O *Federal Bureau of Investigation* (FBI) contrata atuantes para treinar seus agentes através de ações como cutucar, algemar, prender e alvejar. Táticas realistas de *simulação* da realidade são utilizadas enquanto personagens circulam entre pessoas que interpretam a si mesmas. Considerando essa possibilidade, crie uma performance em grupo por meio da *simulação*. Após sua ocorrência, analise com todas as pessoas participantes a interpretação de papéis feita, pensando nas diferenças entre performar um personagem e se performar. Analise a efetividade, a eficiência e a eficácia na performance.

1.1.3 – Relacionabilidade

Agora que já sabemos alguns dos assuntos que rondam os Estudos da Performance, bem como alguns dos seus critérios paradigmáticos, podemos pensar nas relacionabilidades desses campos. Imagine alguns dos infinitos temas que rondam o campo da Performance como variáveis que podem ser organizadas através de inúmeros modelos gráficos. Como exemplo, aqui estão um certo número deles:

- 1) Rito
- 2) Jogo
- 3) Vida cotidiana
- 4) Xamanismo
- 5) Ritos pré-históricos
- 6) Escrita performativa

6) Performatividade de gênero

7) Performance experimental

8) Dança

9) Terapia corporal

10) Performance organizacional

11) Teatro

12) Processos criativos

Schechner (2013) nos apresentou duas possibilidades de organização gráfica dessas variáveis, utilizadas para visualização de campo. A primeira delas ele chamou de leque. Comparo esse modelo a um arco-íris, já que cada variável corresponderia a uma das cores, alinhada em sucessão às outras e estaria circunscrita e bem delimitada espacialmente. Essa relacionabilidade seria do tipo raiz, que “(...) nunca compreendeu a multiplicidade: el[a] necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12), dispondo “de uma forte unidade principal, a do pivô, que suporta as raízes secundárias” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12). A raiz é uma organização de lógica binária e dicotômica, já que há centros de comando.



Figura 6 - Toulouse Gay Pride 2012 (Modelo Leque).

Fonte: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Toulouse_Gay_Pride_2012_04.JPG]

O segundo modelo de Schechner (2013) é chamado de rede. Nele, há também uma hierarquia focal, já que a Performance Experimental está centralizada em meio a uma teia de ligações entre temas e é o único tópico que se relaciona com todos os outros. Cada variável se conecta seletivamente a algumas outras. Essa relacionabilidade seria do tipo raiz fasciculada, em que “[...] a raiz principal abortou, ou se destruiu em sua extremidade: vem se enxertar nela uma multiplicidade imediata e qualquer de raízes secundárias que deflagram um grande desenvolvimento.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 12-13).

O terceiro modelo de Schechner (2013, p. 49) é chamado de continuum, e que eu chamarei aqui de globular:

Uma maneira de ordenar esta situação complexa é organizar os gêneros de performance, comportamentos performativos e atividades de performance em um continuum. Esses gêneros, comportamentos e atividades não são independentes. Como no espectro da luz visível, eles se misturam; seus limites são indistintos. Eles interagem entre si. O continuum é desenhado como uma linha reta para acomodar a página impressa. Se eu pudesse trabalhar em três dimensões, moldaria os relacionamentos como mais uma rede esferóide sobreposta e entrelaçada.



Figura 7 - Raiz fasciculada (Modelo Rede). *Alpinia purpurata*.

Fonte: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alpinia_purpurata_-_Rhizome_01.jpg]

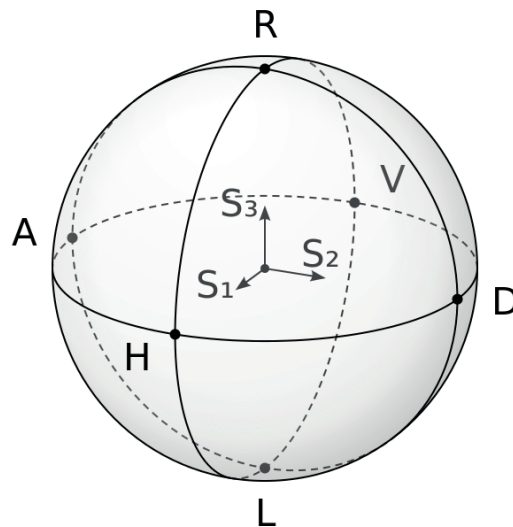


Figura 8 - Poincare sphere Stokes (Modelo Globular).
Fonte: Wikimedia commons.



Figura 9 - Pachysandra terminalis rhizomes (Modelo Rizomático).
Fonte: Wikimedia commons.

Continuando, gostaria de apresentar para vocês a imagem do rizoma acima, como uma quarta possibilidade. Como ficaria um modelo rizomático de relacionabilidade levando em conta essa imagem?

Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos, são rizomas. Plantas com raiz ou radícula podem ser rizomórficas num outro sentido inteiramente diferente: é uma questão de saber se a botânica, em sua especificidade, não seria inteiramente rizomórfica. Até animais o são, sob sua forma matilha; ratos são rizomas. As tocas o são, com todas suas funções de habitat, de provisão, de deslocamento, de evasão e de ruptura. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p.13-14)

Por fim, como alternativa a esses modelos, elaborei ainda um quinto, que considero mais interessante, por ser menos reducionista e considerar mais o real movimento temático e corporal que ocorre na performance. Você se lembra da imagem da Transquimerologia, no topo da página de início desse Portal? Você deve ter se perguntado o motivo de ela estar ali. A Transquimerologia será analisada melhor no terceiro Portal. Para adiantar alguns de seus aspectos, gostaria de dizer que ela é uma continuação do rizoma, eu diria um rizoma em metamorfose. Ela é uma quimera em movimento, e é composta de inúmeros elementos. Você consegue distinguir alguns deles e analisar como se relacionam?



Atividade

PERFORME

Em seu caderno, bloco de notas virtual ou diário de bordo, estabeleça alguns temas de seu interesse e que você considera relacionados aos Estudos da Performance. Performe suas conexões criando um modelo gráfico relacional rizomórfico, transquimeromórfico, ou criando seu próprio modelo. Explique o motivo de suas escolhas.

Os estudos das relações na Performance não estão circunscritos aos temas. Podemos considerar que manifestações performativas podem ser interculturais, multiculturais ou transculturais.



Glossário

MULTICULTURAL

O termo multiculturalidade utiliza o prefixo *multi*, que, no dicionário, indica muito, numeroso. A multiculturalidade implica um conjunto de culturas em contato, mas sem se misturar; trata-se de várias culturas no mesmo patamar. As diferenças ficam estanques e separadas em cada cultura, possibilitando pensar no que os antropólogos chamam a lógica do Um, que só tem uma verdade a seguir e uma forma de pensar o mundo. Aquela forma única não admite contraponto de ideias, nem ser discutida ou questionada. Baseia-se em uma lógica binária, na qual uma ideia é correta e outra é diferente e incorreta, só se complementando ideias similares e tentando se afastar aqueles conceitos

que contrariam o pensamento predominante. (WEISSMANN, 2018, p. 23 e 24)

O teatro multicultural é um teatro que combina várias culturas, linguagens, tradições dentro da mesma peça ou performance. (PAVIS, 2019, p. 173)

INTERCULTURAL

A palavra começa com o prefixo *inter*, que, no dicionário, é identificado como posição intermediária, reciprocidade, interação, interpondo uma forma de estabelecer uma ponte, uma intermediação, um encontro, para formar uma rede na interculturalidade. María Laura Méndez (...) concebe toda construção intercultural como uma situação em que a combinação dos elementos é inesperada e complexa[,] (...) uma combinação ou montagem de elementos heterogêneos, em que cada um conserva sua particularidade, dentro da qual permanece a diferença. O conceito representa um diálogo em imanência, em paridade, um diálogo de confiança, criando uma estética de muitas vozes que falam e conversam, se sucedem, se contradizem e, às vezes, também se interrompem. Esse diálogo tem que ser posto em prática, para ter as ideias encarnadas, fazendo-se presentes na pluralidade de pontos de vista, sem que nenhum prevaleça sobre o outro. Na visualização e enunciação das forças de poder se formarão espaços para diferentes processos de subjetivação. A interculturalidade se separa da cultura hegemônica, na procura de diálogos ou gestos interculturais. (...) [O] conceito de interculturalidade (...) apresenta as culturas em conflito e em diálogo, ao mesmo tempo, não tentando obstruir as diferenças e sim fazer com que elas conversem e se entrelacem. (WEISSMANN, 2018, p. 26 e 27) O teatro intercultural conhece duas tentações: seja a de fornecer uma visão universal, e até universalista, de ser humano, e a de atrair sobre si os raios dos chantes da diferença cultural; seja, ao contrário, a de insistir no particularismo de cada cultura, recusar toda aproximação e toda síntese, e escorregar para um particularismo extremo (...). (PAVIS, 2019, p. 172)

TRANSCULTURAL

O prefixo *trans* é um cruzador conceitual. Ele supõe um movimento de atravessamento por mais de uma cultura, por meio do qual pode haver ou não perda das suas especificidades. Nesse sentido, as bordas tornam-se maleáveis e permeáveis, não necessariamente apenas pela presença de denominador comum, mas por fissuras mútuas e desestabilizadoras. O prefixo *trans* é oposto aos binários, mas vai além da montagem e combinação, é um transformador de elementos, estruturas e/ou pontos de vista. O sincretismo cultural é apenas uma das possibilidades transculturais, e implica cruzamento ou fusão de elementos, apresentando a criação de algo novo, mediante colonização ou não.

1.1.4 – Situacionalidade

A situacionalidade foi extremamente abordada pelo feminismo na década de 80, através das teorias de perspectiva (*standpoint theories*), elaboradas a partir da sustentação de que a perspectiva situada, ou seja, o local enunciativo determina a enunciação. Donna Haraway (1995), mostrando as contradições que cercam o tema da objetividade científica, insiste na natureza retórica da verdade, um dos programas da sociologia do conhecimento. Para ela, o conhecimento é fabricado e é permeado por campos de poder em mundos textualizados e codificados. Importa, então, que se demonstre a especificidade histórica e a contestabilidade das construções tecnocientíficas, para além da crítica ao enviesamento.

A ciência - o jogo real, aquele que devemos jogar - é retórica, é a convicção de atores sociais relevantes de que o conhecimento fabricado por alguém é um caminho para uma forma desejada de poder bem objetivo. Tais convicções devem levar em conta a estrutura dos fatos e artefatos, tanto quanto os atores mediados pela linguagem no jogo do conhecimento. Aqui, artefatos e fatos são partes da poderosa arte da retórica. Prática é convicção e o foco é muito na prática. Todo conhecimento é um nódulo condensado num campo de poder agonístico. (HARAWAY, 1995, p. 10)

Se as doutrinas da objetividade são desmascaradas, há uma valorização da subjetividade como corporificação da verdade, um movimento que interessa aos Estudos da Performance. Essa abordagem defende que significados e corpos são construídos, contrapõe ordenações hierárquicas e preza pela contingência sobre o conhecimento, sobre pessoas cognoscentes e sobre “tecnologias semióticas’ para a construção de sentido” (HARAWAY, 1995, p. 15 e 16).

Essas buscas são um compromisso com “um mundo que possa ser parcialmente compartilhado e amistoso em relação a projetos terrestres de liberdade finita, abundância material adequada, sofrimento reduzido e felicidade limitada.” (HARAWAY, 1995, p. 15 e 16). Posicionar é uma forma de responsabilidade, e um reconhecimento de que o corpo não é neutro e de que:

Instrumentos de visão mediam pontos de vista; não há visão imediata desde os pontos de vista [da pessoa subjugada] (...). Identidade, incluindo auto-identidade, não produz ciência; posicionamento crítico produz, isto é, objetividade. Apenas aqueles que ocupam as posições de dominadores são auto-idênticos, não marcados, incorpóreos, não mediados, transcendentais, renascidos. Infelizmente é possível que os subjugados desejem e até disputem essa posição de sujeito - e depois desapareçam de vista. O conhecimento do ponto de vista do não marcado é realmente fantástico, distorcido e, portanto, irracional. A única posição a partir da qual a objetividade não tem a possibilidade de ser posta em prática e honrada é a do ponto de vista do senhor, do Homem, do deus único, cujo Olho produz, apropria e ordena toda a diferença. (HARAWAY, 1995, p. 27)



Discussão

Escolha uma performance para abordar. Em seu caderno, bloco de notas virtual ou diário de bordo, tente responder as seguintes questões-guia em sua análise sobre ela: “Como ver? De onde ver? Quais os limites da visão? Ver para quê? Ver com quem? Quem deve ter mais do que um ponto de vista? Nos olhos de quem se joga areia? Quem usa viseiras? Quem interpreta o campo visual? Qual outro poder sensorial desejamos cultivar, além da visão?” (HARAWAY, 1995, p. 28). Como são produzidos os corpos?

1.1.5 – Textualidade

O que seria o texto da performance? Para Lehmann (2007), temos como níveis distintos da representação teatral o *texto linguístico* (escrita e/ou oralidade predeterminada), o *texto da encenação* (atuantes, figurino, espaço, iluminação, tempo, dentre outros) e o *texto da performance*. Constituem o texto da performance a dimensão do acontecimento, o “modo de relação da representação com o espectador, a ambientação temporal e espacial, o lugar e a função do processo teatral no âmbito social” (LEHMANN, 2007, p. 142), itens que determinam os outros níveis.

Ainda que o termo texto contenha aqui uma certa imprecisão, ele expressa que em cada caso se configuram uma correlação e um entrelaçamento de elementos que (...) comportam significados. Com o desenvolvimento dos estudos da performance, evidenciou-se que a situação da montagem como um todo é constitutiva para o teatro, para o significado e o status de cada elemento particular dele.

As linguagens da performance restituem a *chora*, espaço e discurso sem *télos*, inapreensível pela lógica (KRISTEVA, 1984) e pelas hierarquias e causalidades. O status do texto na performance pode ser descrito por meio da desconstrução, polilogia e dessemantização (LEHMANN, 2007). Nesse sentido, a performance propõe ir além dos textos escritos canônicos e coloca em questão e reflexão a literariedade para abordar outras formas de discurso, como a comunicação falada e seus discursos sociais e atos de fala (TURNER, 2018) e as tradições orais:

Os textos orais frequentemente apresentam fluidez, são transitórios e são sujeitos a reavaliação à medida que seus contextos culturais mudam. Examinar o discurso produzido ou transmitido oralmente por meio de convenções sociais, culturais e estéticas dá peso a textos e tradições muitas vezes negligenciados pelos estudiosos da literatura. (PELIAS E VANOOSTING, 1987 p. 222).

Todo discurso, por essa via, pode ser visto como textualidade na performance. Porém, “expandir as noções de texto e performance exige maior definição e precisão conceitual” (PELIAS E VANOOSTING, 1987 p. 223), cuidados metodológicos com o uso não estético de textos literários e consideração das questões de tradução entre as formas da performance e sua impressão.

Outro tema a ganhar importância na performance é o hipertexto, que combina imagens, palavras, sons, dentre outros, em utilizações da internet, de telefones celulares e outros dispositivos interativos (SCHECHNER, 2013). Essa dinâmica pode ser imaginada por meio de uma nuvem comunicacional em que os fluxos de capitais são gerenciados pela economia, tecnologia da informação, cibernética e biotecnologia.

1.1.6 Eventualidade

A eventualidade é uma característica do acontecimento performativo, que é fortuito (vai ou não ocorrer) e passageiro (aqui e agora). O acontecimento também pode ser ocasional

(pouco frequente ou aleatório) e imaterial (deixa nenhum ou poucos vestígios materiais de sua ocorrência). Como exemplos temos o *happening* e a performance arte, que elaboram a relação afetiva, espacial e corporal entre atuentes e pessoas espectadoras “sondando as possibilidades da participação e da interação; ambas acentuam a presença (o fazer no real) em detrimento da representação (a mimese do fictício), o ato em detrimento da totalidade.” (LEHMANN, 2007, p. 170).

A prática teatral moderna certamente pode também nos ensinar muito sobre o acontecimento: “O teatro épico de Brecht, o teatro pobre de Grotowski, o Teatro Bread & Puppet de Schumann, o Living Theatre de Beck, o espaço vazio de Brook e o teatro ambiental de Schechner” (PELIAS E VANOOSTING, 1987 p. 223) agem “quebrando a ilusão da quarta parede, desnudando o palco ao vazio, colocando o público no espaço do palco e convidando sua participação ativa, apresentando teatro nas ruas em horários não anunciados e inesperados, e intencionalmente deixando de marcar o início e o fim de um evento teatral” (PELIAS E VANOOSTING, 1987 p. 223). O acontecimento é engendrado por convenções culturais, encontro social e relações políticas, e são elas que determinarão quais são as lógicas cotidianas de cada local. No encontro, temos que a experiência é construída mutuamente por todas as pessoas presentes, o que faz desmoronar supostas dicotomias entre agir e observar. A eventualidade está também em ritos, contação de histórias e inúmeras outras manifestações sociais.

Com frequência se fala de um “evento” que não se pode perder. Em contrapartida, o termo “acontecimento” [Ereignis], em seu sentido filosófico, (...) designa (...) o fator do incomensurável. O último Heidegger compreende (...) com um jogo de palavras: ele é por uma des-apropriação [“Ent-eignis”]; ele destitui a certeza e permite que se experimente uma indisponibilidade. (LEHMANN, 2007, p. 171).



Glossário

ACONTECIMENTO

Verbos expressam acontecimentos. O acontecimento é um conjunto de ações cujo efeito incorporal parte da ação dos corpos a insistir, transformar, destruir identidades fixas e interromper a lógica do cotidiano. “Os acontecimentos não existem por si mesmos, são resultados dos movimentos da matéria e da ação dos corpos, ou seja, são produzidos por estados corporais.” (HABIB, 2021, p. 3).

SITUAÇÃO SOCIAL

Eu definiria uma situação social como um ambiente de possibilidades de monitoramento mútuo, qualquer lugar com o qual uma pessoa indivídua se achará acessível para os sentidos nus de todas as outras que estão “*presentes*”, e similarmente as achará acessíveis para si. De acordo com essa definição, uma situação social surge sempre quando duas ou mais pessoas se achem nas presenças imediatas umas das outras, e dura até a saída da penúltima. Essas pessoas, nessa dada situação, podem ser referidas agregativamente como uma reunião. (GOFFMANN, 1964, p. 135)



Atividade

PERFORME

Considerando os três textos abaixo, crie uma ação não documentável.

- 1) Se uma árvore cai em uma floresta inabitada e esse acontecimento não é presenciado por ninguém, ela cai?
- 2) A única vida da performance está no presente. A performance não pode ser salva, gravada, documentada ou de outra forma participar da circulação de representações de representações: uma vez que o faz, torna-se algo diferente de performance. Na medida em que a performance tenta entrar na economia da reprodução, ela trai e diminui a promessa de sua própria ontologia. O ser da performance, como a ontologia da subjetividade aqui proposta, torna-se ele mesmo através do desaparecimento. As pressões exercidas sobre o desempenho para sucumbir às leis da economia reprodutiva são enormes. (PHELAN, 1996, p. 146)
- 3) A performance em um sentido ontológico estrito é não reprodutiva. É essa qualidade que faz da performance o menor dos lixos da arte contemporânea. A performance obstrui a maquinaria suave da representação reprodutiva necessária à circulação do capital. (PHELAN, 1996, p. 148)

1.2 Eventualidade

Para além da definição de alguns eventos como performance, e mesmo das indagações sobre os paradigmas da performance, temos que o conceito de performance começou a aparecer tanto nos estudos linguísticos quanto nos antropológicos, vindo a tomar inúmeros significados. Turner afirma que a *virada pós-moderna* reverteria o processo de “limpeza” do pensamento proclamado pela modernidade, ao passar da ideia de performance como erro, como fenômeno de hesitação marcado por “fatores pessoais e socioculturais” para a segregação de ‘frases’ de ‘enunciados’, apelidando este último de ‘dependente do contexto’ (portanto ‘impuro’) com respeito tanto ao seu significado quanto à sua estrutura gramatical” (TURNER, 1987, p. 7). Na pós-modernidade:

A performance, seja como comportamento de fala, apresentação de si na vida cotidiana, drama de palco ou drama social, passaria agora para o centro da observação (...). A teoria pós-moderna veria nas próprias falhas, hesitações, fatores pessoais, componentes de performance incompletos, elípticos, dependentes do contexto e situacionais, pistas para a própria natureza do próprio processo humano, e também perceberia a novidade genuína, a criatividade, como capaz de emergir da liberdade do situação performática (...). (TURNER, 1987, p. 7)

Um dos estudos que mais desafiou a fixidez moderna foi o de Sally Moore, que na década de 70 propôs que os processos sociais devessem ser examinados em termos de *processos de regularização, ajuste situacional e indeterminação*:

Toda a questão contém um paradoxo. Toda tentativa explícita de fixar relações sociais ou símbolos sociais é, por implicação, o reconhecimento de que eles são mutáveis. No entanto, ao mesmo tempo, tal tentativa luta diretamente contra a mutabilidade, tenta fixar a coisa em movimento, fazê-la aguentar. Parte do processo de tentar fixar a realidade social envolve representá-la como estável ou imutável ou pelo menos controlável para esse fim, pelo menos por um tempo. Rituais, procedimentos rígidos; formalidades regulares, repetições simbólicas de todos os tipos, bem como leis, princípios, regras, símbolos e categorias explícitas são representações culturais da realidade social fixa, ou continuidade. Apresentam estabilidade e continuidade encenadas e reencenadas; continuidade visível. À força da repetição, negam a passagem do tempo, a natureza da mudança e a extensão implícita da indeterminação potencial nas relações sociais. Sejam esses processos de

regularização sustentados pela tradição ou legitimados por decreto e força revolucionários, eles agem para fornecer diariamente molduras regeneradas, construções sociais da realidade, dentro das quais se tenta fixar a vida social, para evitar que ela escorregue no mar da indeterminação. (MOORE, 2000, p. 41)

Essa teoria auxilia a compreender a performance “com certa amplitude de manobra, de abertura, de escolha, de interpretação, de alteração, de adulteração, de reversão, de transformação” (MOORE, 2000, p. 41). Porém:

As performances nunca são amorfas ou abertas, elas têm uma estrutura diacrônica, um começo, uma sequência de fases sobrepostas, mas isoláveis, e um fim. Mas sua estrutura não é a de um sistema abstrato; é gerada a partir das oposições dialéticas de processos e de níveis de processo. (TURNER, 1987, p. 11).

1.2.1. Performance

Vamos agora examinar alguns dos principais conceitos de performance. O primeiro é de Schechner, e propõe o conceito de comportamentos restaurados:

Performances marcam identidades, torcem o tempo, remodelam e adornam o corpo e contam histórias. Performances – de arte, rituais ou vida cotidiana – são “comportamentos restaurados”, “comportamentos duplamente-comportados”, ações performadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam. (...) As atividades da vida cotidiana – às vezes calmas, às vezes cheias de turbulência; ora visíveis, ora mascaradas – são performances coletivas. Essas atividades vão desde políticas sancionadas até manifestações de rua e outras formas de protesto, e até a revolução. As pessoas executoras dessas ações pretendem mudar as coisas, manter o status quo ou, mais comumente, encontrar ou fazer algum terreno comum. Uma revolução ou guerra civil ocorre quando quem joga não desiste e não há um terreno comum. (...) Cada ação, desde a menor até a mais abrangente, é feita de comportamentos duplamente-comportados. (SCHECHNER, 2013, p. 29)

A performance, segundo essa perspectiva, é construída de tiras de comportamento rearranjadas e moldadas para se adequar a circunstâncias específicas (SCHECHNER, 2013, p. 29).

Mas também é verdade que muitos eventos e comportamentos são eventos únicos. Sua “unicidade” é uma função do contexto, recepção e as inúmeras maneiras pelas quais pedaços de comportamento podem ser organizados, executados e exibidos. O evento como um todo pode parecer novo ou original, mas suas partes constituintes – se detalhadas o suficiente e analisadas – são reveladas como comportamentos restaurados. (SCHECHNER, 2013, p. 29)



Glossário

PERFORMANCES SOCIAIS E PERFORMANCES CULTURAIS

Quando examinamos os ricos dados apresentados pelas ciências sociais e pelas humanidades em performances, podemos classificá-las em performances “*sociais*” (incluindo dramas sociais) e performances *culturais* (incluindo dramas estéticos ou de palco). (...) O eu se apresenta através da performance de papéis, através da performance que quebra papéis, e através da declaração a um determinado público de que alguma pessoa passou por uma transformação de estado e status, foi salva ou condenada, elevada ou liberada. Os seres humanos pertencem a uma espécie bem-dotada de meios de comunicação, tanto verbais como não verbais, e, além disso, dados a modos dramáticos de comunicação, a performances de diversos tipos. Existem vários tipos de performance social e gêneros de performance cultural, e cada um tem seu próprio estilo, objetivos, entelêquia, retórica, padrão de desenvolvimento e papéis característicos. Esses tipos e gêneros diferem em diferentes culturas e em termos de escala e complexidade dos campos socioculturais em que são gerados e sustentados. (TURNER, 1987, p. 13)

COMPORTAMENTO RESTAURADO

Ações físicas, verbais ou virtuais que não são pela primeira vez; que são preparadas ou ensaiadas. Uma pessoa pode não estar ciente de que está realizando uma tira de comportamento restaurado. Também conhecido como comportamento duplamente-comportado. (SCHECHNER, 2013, p. 29)



Atividade

PERFORME

Transforme um comportamento comum da vida cotidiana em uma performance. Como sua atenção para a temporalidade presente é modificada no processo?

O segundo conceito de performance que pode ser citado é o de Zumthor:

Embora historicamente francesa, ela nos vem do inglês e, nos anos 1930 e 1940, emprestada ao vocabulário da dramaturgia, se espalhou nos Estados Unidos, na expressão de pesquisadores como Abrams, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros. Está fortemente marcada por sua prática. Para eles, cujo objeto de estudo é uma manifestação cultural lúdica não importa de que ordem (conto, canção, rito, dança), a performance é sempre constitutiva da forma. (...) Nesse sentido, a performance é para esses etnólogos uma noção central da comunicação oral (ZUMTHOR, 2007, p. 29-30)

O terceiro conceito de performance foi proposto no Brasil por Renato Cohen, e é associado à arte da performance:

A performance é antes de tudo uma expressão cênica: um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la. A partir dessa primeira definição, podemos entender a performance como uma função do espaço e do tempo $P = f(s, t)$; para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local. Nesse sentido, a exibição pura e simples de um vídeo, por exemplo, que foi pré-gravado, não caracteriza uma performance, a menos que este vídeo esteja contextualizado dentro de uma sequência maior, funcionando como uma instalação, ou seja, sendo exibido concomitantemente com alguma atuação ao vivo. (COHEN, 2002, p. 28)

E onde performances ocorrem? A ação de esculpir ocorre na matéria que forma a escultura, um objeto. Já a performance ocorre “como ação, interação e relação. Nesse sentido, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou podem ser analisados ‘como’ performance. (...) Performances existem apenas como ações, interações e relacionamentos.” (SCHECHNER, 2013, p. 30). E quando esculpir é performar? Na performance ao vivo *Becoming an Image*: “Cassils desencadeia um ataque a um bloco de argila de 2.000 libras na escuridão total. O espetáculo é iluminado apenas pelo flash de um fotógrafo, queimando a imagem na retina do espectador.”⁴ (CASSILS, np)



Figura 10 - Cassils, *Becoming an Image*, Performance Still No. 3 (Perth Institute of Contemporary Art, Perth International Performance Festival), 2019.

Fotografia: Cassils with Manuel Vason. Fonte: Performer cedeu a imagem gentilmente (Courtesy of the artist)

Este projeto de Cassils sintetiza um novo modo de práticas híbridas que se baseia em um legado de arte corporal, conceitual e de instalação para renderizar novas experiências artísticas complexas que são performativas, mas existem em várias formas materiais (incluindo, sem dúvida, a do corpo laborioso da pessoa artista). Tais obras mostram os limites de antigos métodos de interpretação, sejam históricos da arte ou curatoriais. (em geral, investidos em “produtos” finais feitos por agentes intencionais chamados artistas) ou baseado na tendência dos estudos da performance de enfatizar o processo e o conteúdo narrativo ou reivindicar “autenticidade” para o corpo performático ao vivo. Enquanto a prática curatorial e a história da arte deter-se apenas

⁴ Disponível em: <<https://www.cassils.net/cassils-artwork-becoming-an-image>>. Acesso em 26 fev 2022.

nas fotografias, designando Cassils como seu agente ativador intencional e lendo-os como objetos estáticos, os estudos da performance tenderiam a discutir a experiência visceral do momento performativo da encenação, detendo-nos nesta experiência como prova do nosso acesso a um corpo de ação “autêntico”. Vale a pena olhar mais de perto para esse trabalho híbrido precisamente porque complica ambas as tendências. (Embora eu pudesse ser acusado de caricaturar as duas disciplinas aqui, meus esboços dos princípios básicos, no entanto, ainda informam, pelo menos de maneiras indiretas, a maior parte da interpretação desses discursos disciplinares.) Ambas as tendências são inadequadas ao tipo de arte que me interessa aqui – arte que não se aloja ou é apenas um objeto, mas que, em sua performatividade, envolve também materialidades claramente manipuladas e em primeiro plano, com os processos de fazer artístico indicados ou marcados por meio dessas materialidades. (JONES, 2015, p. 20)



Figura 11 – Cassils, Resilience of the 20%, Installation Image No. 1 (Body of Work, Ronald Feldman Gallery, New York), 2013.

Fotografia: Cassils with Megan Paetzhold. Fonte: Performer cedeu a imagem gentilmente (Courtesy of the artist)

A performance não está ‘dentro’ de um objeto ou de qualquer suporte ou coisa, mas “entre”. Tudo pode ser estudado “como” performance, mas “há limites para o que “é” performance. (...) Algo “é” uma performance quando o contexto histórico e social, a convenção, o uso e a tradição dizem que é.” (SCHECHNER, 2013, p. 38). Por exemplo, o Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA), obra de arte de minha autoria, é um museu pensado *como*

performance, já que o que interessa é pensar um museu *em si* como obra de arte, pensar o museu no que ele faz e pensar a *ação* museológica. Nos espaços museológicos geralmente existe uma dicotomia entre o espaço criado para expor obras de arte e as obras de arte. No MUTHA o museu é a própria obra. Além de tudo sou performer, então o museu é construído a partir dos meus conhecimentos em performance.

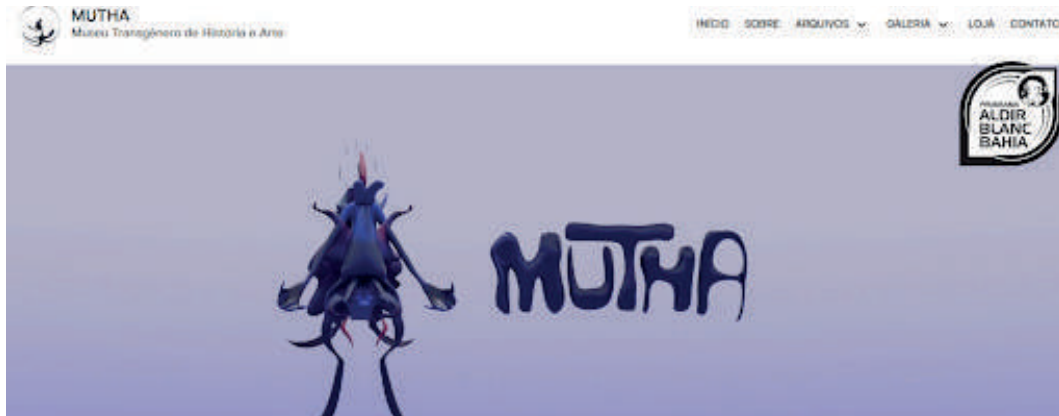


Figura 12 - Museu Transgênero de História e Arte (MUTHA) como performance.
Fonte: Própria.



Atividade

PERFORME

Escolha qualquer objeto, obra ou produto que comumente não é associado à performance. Trate-o “como” performance, ou seja, a partir das lentes da performance. Investigue sua escolha em termos das ações que ele faz ou que a partir dele podem ser executadas, suas interações com outros espaços, matérias e seres. Faça a mesma coisa agora com uma ação.

Schechner define oito tipos de performances, afirmando que suas diferenças são baseadas nas funções, circunstâncias do evento dentro da sociedade, locais e comportamentos esperados tanto de performers quanto do público. Até mesmo dentro de cada tipo há outros infinitos subtipos, também diferentes entre si. Mas isso não significa que não possa haver relações entre eles, inclusive de mistura. São tipo de performances (SCHECHNER, 2013, p. 31):

⁵ Disponível em: <www.mutha.com.br>. Acesso em: 26 fev 2022.

1 na vida cotidiana – cozinhar, socializar, “apenas viver”;

2 nas artes;

3 em esportes e outros entretenimentos populares;

4 em negócios;

5 em tecnologia;

6 em sexo;

7 em ritual – sagrado e secular

8 em jogo



FORD PERFORMANCE

Figura 13 - Performance na tecnologia. Ford Performance logo.

Fonte: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ford_Performance_logo.jpg]

Já para Goffman:

Uma “performance” pode ser definida como toda a atividade de uma determinada pessoa participante em uma determinada ocasião que serve para influenciar de alguma forma qualquer uma das outras pessoas participantes. Tomando uma pessoa participante em particular e sua performance como ponto de referência básico, podemos nos referir àqueles que contribuem para as outras performances como público, pessoas observadoras ou coparticipantes. O padrão de ação pré-estabelecido que se desenrola durante uma performance e que pode ser apresentado ou encenado em outras ocasiões pode ser chamado de “parte” ou “rotina”. Esses termos situacionais podem ser facilmente relacionados aos estruturais convencionais. Quando uma pessoa ou performer desempenha o mesmo papel para o mesmo público em diferentes ocasiões, é provável que surja uma relação social. Definindo papel social como a efetivação de direitos e deveres vinculados a um determinado status, podemos dizer que um papel social envolverá uma ou mais partes e que cada uma dessas diferentes partes pode ser apresentada pela pessoa intérprete em uma série de ocasiões para mesmos tipos de audiências ou a uma audiência das mesmas pessoas. (GOFFMAN, 1959, p. 15 e 16)

Marvin Carlson, por sua vez afirma que:

O reconhecimento de que nossas vidas são estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados levanta a possibilidade de que toda atividade humana possa potencialmente ser considerada como “performance”, ou pelo menos toda atividade realizada com consciência de si mesma. (...) Ver a performance como um conceito essencialmente contestado nos adverte contra a busca de algum campo semântico abrangente para cobrir usos aparentemente tão díspares como a performance de um ator, de um aluno, de um automóvel. (CARLSON, 2018, p. 15)



Glossário

PERFORMANCE ARTE

A performance passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente na década de 1970. Nessa época, a arte conceitual - que privilegiava uma arte das ideias em detrimento do produto, uma arte que não se destinasse a ser comprada ou vendida -, estava no seu apogeu, e a performance, frequentemente uma demonstração, ou execução, dessas ideias, tornou-se assim a forma de arte mais visível deste período. Surgiram espaços dedicados à arte da performance nos maiores centros artísticos internacionais, os museus patrocinavam festivais, as escolas de arte introduziram a performance nos seus cursos e fundaram-se revistas especializadas. Esta primeira história da performance é publicada precisamente nessa altura (1979), vindo não só sublinhar a existência de uma longa tradição de artistas que optaram pela performance ao vivo como meio de expressão das suas ideias, mas também a importância do papel desses eventos na história da arte. (GOLDBERG, 2007, p. 7)

No sentido estrito do termo, a arte performática é uma prática que aparece nos Estados Unidos nos anos 1960, à margem muitas vezes da “alta cultura”, em relação a um teatro de texto e de repertório (...). Certas [pessoas] (...) distinguem *art performance* e *performance art*. A *art performance* vem do meio das artes plásticas. (...) [Certas pessoas pintoras e escultoras sentiam-se constrangidas nas galerias e nos museus. Seu movimento estava em revolta contra uma abordagem essencialista da arte (...): a pintura (...)] [para essas pessoas] não é um sistema puro e formal, mas, ao contrário, uma ação física, um traço; uma pegada cuja origem é uma ação (como a *action painting*, por exemplo), um acontecimento de um fluxo (é assim o gênero do *happening* ou para a corrente Fluxus). Daí a recusa da especificidade de um médium, de um meio, e o desejo de sair do quadro do gênero, de deixar entrar outras práticas artísticas. Essa tendência das artes plásticas se reconhece na *body art*, no teatro místico ontológico de Richard Foreman, nos concertos de rock e de poesia de Laurie Anderson, nas performances punk, em performances feministas muito provocantes. A *Performance Art* revolta-se principalmente contra o teatro de texto ou a encenação pouco inovadora. Esse ramo é muito mais conhecido na Europa e veio representar o que se chamou na França, desde os anos 1960, “a performance”. (PAVIS, 2019, p. 225 e 226)

Guillermo Gómez-Peña (México/EUA) habita a performance: “Para mim, a performance art é um ‘território’ conceitual com clima e fronteiras flutuantes; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são apenas tolerados, mas também encorajados. As fronteiras do nosso ‘país da performance’ estão abertas a nômades, migrantes, híbridas e párias.” Performance, para ele, não é simplesmente um ato, ou uma ação, mas uma condição existencial. Uma ontologia. Ele diz que a única diferença entre um artista performático e um louco é que um artista performático tem um público. (TAYLOR, 2016, p. 3)

Para Goldberg, a performance arte “desafia definições precisas ou fáceis para além da declaração simples de que é arte ao vivo por artistas” (GOLDBERG, 1979, p. 6). Isso, porque outras definições mais estritas negariam a própria possibilidade da performance, então “cada performer faz sua própria definição em seu processo e forma de execução” (GOLDBERG, 1979, p. 6). Manifestações que a autora data desde 1909, como o manifesto futurista, fazem parte desse escopo de eventos, passando por performances dadaístas, surrealistas, dentre inúmeras outras (GOLDBERG, 1979, p. 6).



Figura 14 - Performance nos Esportes. Africa on the Move or Transport.

Fonte: Wikimedia commons. [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DEGAN_Gabin_\(disabled_sports\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DEGAN_Gabin_(disabled_sports).jpg)]

Essa variabilidade de definições pode ser explicada como uma variabilidade epistemológica, já que:

A performance é uma prática e uma epistemologia, um fazer criativo, uma lente metodológica, uma forma de transmitir memória e identidade e uma forma de compreender o mundo. (...) As performances não são universais nem transparentes; seus significados mudam dependendo do tempo, do contexto

e do enquadramento de sua realização. (...) Para outras pessoas, performance significa exatamente o contrário: por ser uma construção social, indica artificialidade, simulação ou “encenação”, antítese do “real” ou “verdadeiro”. Referem-se às raízes linguísticas de termos-chave como evidência: “arte” está linguisticamente ligada a “artifício”; “fazer”, facere compartilha uma raiz etimológica com fetiche (algo feito); “mimesis” pertence à família etimológica de “imitar”, “mimizar”, “mimetizar”. (TAYLOR, 2016, p. 39 e 40)

Diana Taylor começa seu livro sobre performance com algumas imagens e, em uma delas, há um quadrinho de Diana Raznovich que diz: “A palavra performance é ela mesma uma performance” (RAZNOVICH apud TAYLOR, 2016, p. 5). Elin Diamond (1996) define performance como: um fazendo, algo feito. Em inglês, a expressão *a doing* pode ser *um fazer* como uma ação, uma obra, como resultado da ação ou *um fazendo*, como um processo em fazimento. Aqui escolhi um fazendo, notando que escolhas também são performativas, mas os outros significados são igualmente importantes. Esse *processo* de tradução nos auxilia a compreender a performance por um entrelaçamento de diversas temporalidades presentes e passadas. Eu a redefiniria aqui como um *(re)fazendo, algo (re)feito, (re)farei* considerando também temporalidades futuras e possibilidades de repetição e de potência, como a possibilidade de não fazer. Para Taylor, a performance pode ser entendida “*como processo – como encenação, esforço, intervenção e gasto.*” (TAYLOR, 2016, p. 8).

Outro tópico importante na Performance é a questão da corporificação, que vai desde a noção de corpo como superfície até a noção de corpo como obra:

Minha arte é meu corpo. O lugar do meu desejo – reprimido, depois liberado – torna-se o corpo em todas as suas manifestações mais íntimas, levado violentamente à superfície e submetido à verificação coletiva. E, claro, é essa inspeção na frente de todos que o torna intolerável. (COPELLO apud TAYLOR, 2016, p. 47)



Discussão

A corporificação nos abre outra questão sobre a ausência do corpo. Podemos, por exemplo, considerar a matéria em si como performativa: “Tendo insistido na performance como prática incorporada, preciso deixar explícito que as práticas performáticas às vezes não ocorrem em corpos ou envolvem os corpos das pessoas artistas ou ativistas.” (TAYLOR, 2016, p. 38). Discuta exemplos de como isso pode ocorrer.

No que diz respeito à função da performance em Schechner (2013, p. 46), temos que ela é exercida

- 1 para entreter
- 2 para criar beleza
- 3 para marcar ou mudar a identidade
- 4 para fazer ou fomentar a comunidade
- 5 para curar
- 6 para ensinar ou persuadir
- 7 para lidar com o sagrado e o demoníaco.

Essas são apenas algumas das finalidades da performance, e a lista não determina ordem de importância, já que as relações entre os itens podem ser organizadas por mútuas intersecções, afastamentos e cruzamentos, de acordo com as ações ou pessoas a realizá-las. Algumas manifestações podem ter mais de uma função. Como exemplo de possibilidade, Schechner centraliza o entretenimento em sua organização, defendendo que “não se pode especificar exatamente o que constitui entretenimento – exceto para dizer que quase todas as performances se esforçam, em algum grau ou outro, para entreter.” (2013, p. 48).

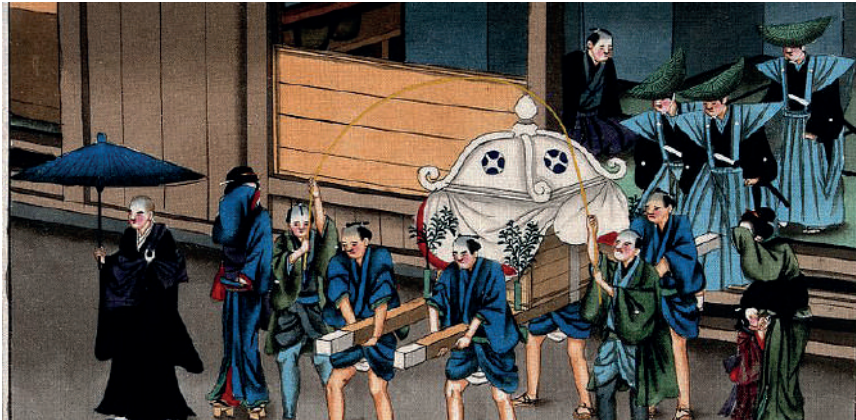


Figura 15 - Ritual funerário no Japão.

Fonte: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Japanese_funeral_customs_-_the_procession_leaves_the_house_Wellcome_V0046657.jpg]

1.2.2. Performatividade

O conceito de performativo é desenvolvido em 1955 por J. L. Austin (1990) em um conjunto de suas palestras na Universidade de Harvard. Publicado como livro em 1962, seu trabalho propõe um novo paradigma teórico que trata a linguagem como ação, uma maneira de constituir e atuar sobre o real para além da representação, da declaração e da descrição de estados de coisas. A eficácia do ato substitui, então, as noções de verdade e de falsidade. A contribuição de Austin se dá exatamente no *ato de fala*, imbuído em dado contexto, finalidade, norma e convenção. Dessa forma, temos agora as condições mediante as quais dados enunciados fabricam efeitos em certas situações. As expressões que são usadas para agir, as que exercem coisas são chamadas pelo autor de *proferimento performativos*. Dessa forma, algumas vezes “*dizer algo é fazer algo*” (AUSTIN, 1990, p. 27, grifos do autor), ou seja, por ou ao dizer algo se faz algo. Para Austin, um proferimento performativo é a execução de uma ação sob determinadas circunstâncias:

Geralmente o proferimento de certas palavras é uma das ocorrências, senão a principal ocorrência, na realização de um ato (seja de apostar ou qualquer outro), cuja realização é também o alvo do proferimento, mas este está longe de ser, ainda que excepcionalmente o seja, a única coisa necessária para a concepção do ato. (AUSTIN, 1990, p. 26, grifos do autor)



Glossário

O PERFORMATIVO

Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo ação, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, um mero equivalente a dizer algo. (AUSTIN, 1990, p. 25, grifos do autor)

[Enquanto] Filosofia e teatro agora compartilham “performativo” como um item lexical comum, o termo dificilmente passou a significar “a mesma coisa” para cada um. De fato, o alongamento entre os significados teatrais e desconstrutivos de “performativo” parece abranger as polaridades de, em ambos os extremos, a extroversão da pessoa atuante, a introversão do significante. (...) [Em] outra gama de usos, um texto como *The Postmodern Condition* de Lyotard usa “performatividade” para significar um extremo de algo como eficiência – enquanto, novamente, a “performatividade” desconstrutiva de Paul de Man ou J. Hillis Miller parece ser caracterizada pela desvinculação precisamente de causa e efeito entre o significante e o mundo. Ao mesmo tempo, vale a pena ter em mente que, mesmo em desconstrução, pode-se dizer mais dos atos de fala performativos do que eles são ontologicamente desvinculados ou introversivamente não referenciais. [O performativo exerce a] torção, a perversão mútua, por assim dizer, da referência e da performatividade. (PARKER E SEDGWICK, 1995, p. 2 e 3)



Atividade

PERFORME

Os estudos de Austin não abrangiam as artes, por serem consideradas ficcionais. Contudo, sabemos que há situações nas artes em que as fronteiras entre real e ficcional são destruídas. Em pequenos grupos, desenvolvam publicamente ações do cotidiano que antes vocês somente faziam no privado, borrando demarcações bem definidas entre real e ficcional. O que é modificado?

Performatividade é também um termo repleto de significados, usado muitas vezes para definir alguma coisa que é:

“Como uma performance” sem realmente ser uma performance no sentido ortodoxo ou formal”. “Performativo” é tanto um substantivo quanto um adjetivo. O substantivo indica uma palavra ou sentença que faz algo. O adjetivo flexiona o que modifica com qualidades da performance, como “escrita performativa” “Performatividade” é um termo ainda mais amplo, abrangendo toda uma panóplia de possibilidades abertas por um mundo em que as diferenças estão entrando em colapso, separando mídia de eventos ao vivo, originais de clones digitais ou biológicos e performance no palco da performance na vida cotidiana. Cada vez mais, as realidades sociais, políticas, econômicas, pessoais e artísticas assumem as qualidades da performance. Nesse sentido, a performatividade é semelhante ao que chamei de “como” performance (...). Nos estudos da performance, a performatividade aponta para uma variedade de tópicos, entre eles a construção da realidade social incluindo gênero e raça, a qualidade do comportamento restaurada das performances e a complexa relação da prática da performance com a teoria da performance. (SCHECHNER, 2013, p. 123)

Ainda, para algumas pessoas, o conceito “performativo” é diferente de performático, já que performativo depende de convenções e “não é, como alguns usam, o adjetivo para a palavra ‘performance’”. Para isso, propus a palavra “performático” como adjetivo para performance. Uma palestra pode ser performática (teatral) sem constituir um ato jurídico.” (TAYLOR, 2016, p. 120).

Nos Estudos Trans a performatividade de gênero descreve atos, gestos e atuações que pretendem expressar fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos, de essências e identidades (BUTLER, 2008). O corpo marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos de sua realidade fabricada (BUTLER, 2008). O gênero seria como um “[...] um ‘ato’, por assim dizer, que tanto é intencional como performativo, onde ‘performativo’ sugere uma construção dramática e contingente do sentido” (BUTLER, 1993, p. 199).

Esses vários atos de gênero têm dimensões temporais, coletivas, públicas e possuem consequências. São eles que criam a própria ideia de gênero e sem eles o gênero não existiria, já que não possui essência expressa. As noções de sexo masculino e feminino essenciais, verdadeiros ou permanentes são elas mesmas construídas, visto que a realidade de gênero é criada através

de performances sociais e contínuas. Essa afirmação assume igualmente que os atos de produção corporal são performativos. Extensamente a essa proposição, eu afirmo aqui que todos os atos de produção corporal alteram estados e a alteração de estados também é performativa. Quando há alterações potenciais, como ocorre em cada um dos novos atos de transformação corporal performados por diferentes corpos, há a fabricação de outros estados físicos de presença e de realidades diversas, operando escolhas politicamente orientadas e diferentes configurações de transformação de sistemas⁶ de saberes e poderes. (HABIB, 2021, p. 22 e 23)



Figura 16 - Lyra D. Lírio (para o espetáculo Roleta Drag).
Fotografia: Ana di Castro. Fonte: Gentilmente cedida por Lyra D. Lírio



Discussão

Contudo, performatividade de gênero é diferente de performatividade de gênero cênica e de identidade de gênero, ainda que em algumas circunstâncias todos esses conceitos se emaranhem. A performatividade de gênero são atos corporais generificados. A identidade é uma fabricação sustentada por signos produzidos por esses atos, ou seja, o modo de produção corporal de significados sociais e culturais através desses atos, reiteradamente e coletivamente. Performatividade de gênero cênica são atos corporais generificados cuja fabricação ocorra como acontecimento na performance, coincidindo ou não com a performatividade de gênero cotidiana. Quando a noção de separação entre real e ficcional, cotidiano e cênico se quebra, se quebram também as fronteiras entre performatividade de gênero, performatividade de gênero cênica e de identidade de gênero. Igualmente, as três proposições se

⁶ Um sistema cisgênero, sendo cisgênero não-transgênero

entrecruzam de inúmeras formas. Como exemplo, temos a performatividade *Drag*. Imagine a seguinte situação: Um homem transgênero (identidade de gênero) pode carregar signos corpóreos (performatividade de gênero) naturalizados como femininos e pode performar uma *Drag Queen* (performatividade de gênero cênica). Uma mulher cisgênera (identidade de gênero) pode carregar signos corpóreos (performatividade de gênero) naturalizados como masculinos e pode performar uma *Drag Queen* (performatividade de gênero cênica). Chamo isso de *mosaico dinâmico de gênero*. Discuta os termos propostos.



Figura 17 - Lírio D. Lyra.

Fotografia: Lírio D. Lyra. Fonte: Gentilmente cedida por Lyra D. Lírio



Sabendo um pouco mais

BLACKFACE

Blackface é uma prática racista praticada nos Estados Unidos, por volta de 1830, por homens brancos que se pintavam de preto para ridicularizar pessoas negras, apresentando-se para grupos formados por aristocratas brancos, ganhando espaço nos cinemas e televisão posteriormente. (PINTO, 2017, p. 157)

FACETRANS

A facetrans (...) se configurará em processo (...) através do qual a transformabilidade de pessoas corpos e gênero diversas é capturada por mecanismos cisheteronormativos[, ou seja, estruturas de poder cisgêneras e heterossexuais], que impliquem suas ausências, presenças esparsas, ou presenças cativas em cena. (...) A facetrans é um processo mediante o qual: 1) ator, atriz ou performer cisgênero materializa uma ou mais das seguintes

escolhas: a) interpreta uma personagem ou vivência diversa em corpo e gênero nas Artes Cênicas, em quaisquer manifestações; b) referencia cenicamente uma pessoa corpo e gênero diversa nas Artes Cênicas, sem presentificá-la; c) representa ou materializa vivências próprias nas Artes Cênicas, atribuindo a elas referências de grupos de pessoas corpo e gênero diversas; d) protagonismo em grupo artístico definido como transgênero; 2) pessoa diretora ou produtora cultural materializa uma ou mais das seguintes escolhas: a) substitui pessoa artista transgênera por cisgênera em obra artística; b) cria espetáculo sobre identidades de gênero transgêneras sem a presença de pessoas transgêneras; c) cria obras conceituadas como LGB“T”, sem que haja nenhuma presença transgênera; d) cria obras com presenças de pessoas corpos e gêneros diversas, sem que haja o menor controle por parte delas de suas representações; e) utiliza o transgênero para operar outros protagonismos; 3) pessoa pesquisadora cisgênera focaliza o tema em seus trabalhos científicos, efetuando uma espécie de *transfake* acadêmico – há poucas pessoas transgêneras na Pós-Graduação brasileira para escreverem sobre seus trabalhos, e não há até o ano de 2020 nenhuma pessoa transgênera doutora em Artes Cênicas –, enquanto artigos de pessoas transgêneras continuam a ser recusados por periódicos brasileiros. (HABIB, 2020, p. 74)



Glossário

INTERSECCIONALIDADE

A interseccionalidade é uma sensibilidade analítica, uma forma de pensar a identidade e sua relação com poder. Originalmente articulado em nome das mulheres negras, o termo trouxe à tona a invisibilidade de muitas constituintes dentro de grupos que as reivindicam como membras, mas muitas vezes falham em as representar. As rasuras interseccionais não são exclusivas das mulheres negras. Todas as pessoas não-brancas dentro dos movimentos LGBTQ; meninas não-brancas na luta contra o gasoduto escola-prisão; mulheres dentro de movimentos de imigração; mulheres trans nos movimentos feministas; e pessoas com deficiência combatendo o abuso policial — todos enfrentam vulnerabilidades que refletem as interseções de racismo, sexismo, opressão de classe, transfobia, poder-ismo e muito mais. A interseccionalidade deu a muitos defensores uma forma de enquadrar as suas circunstâncias e de lutar pela sua visibilidade e inclusão. A interseccionalidade tem sido a bandeira sob a qual muitas demandas de inclusão foram feitas, mas um termo não pode fazer mais do que aqueles que o usam têm o poder de exigir.⁷ (CRENSHAW, 2015, np)



Discussão

Qual a sua ideia de performatividade étnico-racial? Como diferentes circuitos de pertença produzem diferentes estéticas? Discuta os diferentes conceitos de performatividade de gênero propostos, considerando também sua interlocução com interseccionalidades (CRENSHAW, 2017) de raça-etnia, classe, dentre outros. Como esses aspectos se dão na blackface e na facetrans? Como ponto de partida considere o texto abaixo:

“O sentido que estou atribuindo ao termo performatividade racial pretende chegar a um aspecto da raça que é “um fazendo”. Mais precisamente, quero descrever um fazer político, os efeitos que o reconhecimento de pertencimento racial, coerência e divergência apresentam no mundo. Essa virada para a performatividade da raça tem a ver com o fato de que neste momento em que o discurso da raça é propenso às forças corrosivas do multiculturalismo corporativo e outras manifestações de globalização, parece especialmente importante considerar as formações raciais por uma lente que não é tolhida pelo positivismo, na medida em que o discurso do positivismo é, na melhor das hipóteses, redutor e indiferente às particularidades das formações raciais. O núcleo epistemológico do que é raça tornou-se cada vez menos acessível durante estes tempos tumultuados. É, portanto, conveniente considerar o que a raça faz. Além disso, olhar para a raça como um empreendimento performativo, aquele que pode ser melhor acessado por seus efeitos, pode nos tirar de impasses políticos e conceituais que têm perseguido o discurso racial. Um projeto crítico sintonizado em conhecer a performatividade da raça é de fato mais adequado para decifrar o trabalho que a raça faz no mundo.” (MUÑOZ, 2006, p. 678 e 679)

1.2.3 Performer

Performer é quem ou o que sai de si (HABIB, 2021) para ir ao encontro da alteridade. Em Pelias e VanOosting (1987) a pessoa performer não é vista apenas como artista, mas como atuante social a participar de atividades e desempenhar papéis em determinadas comunidades em que são agentes de atos de fala específicos. Para Renato Cohen, performers não precisam ser necessariamente seres humanos, “podendo ser um boneco,

⁷ Disponível em: <<https://cpb-us-w2.wpmucdn.com/blogs.cofc.edu/dist/f/437/files/2021/09/Crenshaw-Why-Intersectionality-Cant-Wait.pdf>>. Acesso em: 14 fevereiro de 2022.

ou mesmo um animal (sic). Podemos radicalizar ainda mais o conceito de “atuante”, que pode ser desempenhado por um simples objeto, ou uma forma abstrata qualquer.” (COHEN, 2002, p. 28). Segundo Schechner “performer na vida cotidiana, em um ritual, no jogo, ou nas artes performáticas [é quem] faz/mostra algo – performa uma ação.” (2013, p. 30). Pessoas atuantes são concomitantemente criadoras, modelos e criações. (GROTOWSKI apud SCHECHNER, 2009).

Nada no trabalho é fixo ou pré-determinado. O performer precisa trabalhar duro se quiser desenvolver a coragem e a técnica necessárias para deixar a sua máscara de lado e se revelar como ele realmente é, na situação extrema da ação que ele está interpretando. Eu não estou falando do famoso “se” stanislavskiano, estou falando da realidade da ação, não da sua projeção imaginária. Estou falando daquilo que “é”. A performance se resume a esse ato de nudez espiritual, uma des/coberta que não é construção de personagem, no sentido convencional do termo, mas também não é muito diferente. É um ato que acontece naquela região difícil, entre o personagem e o trabalho que (...) [a pessoa performer faz sobre si mesma]. (SCHECHNER, 2009, p. 334)

Para o autor, o trabalho da pessoa performer envolve disciplina e espontaneidade como aspectos do treinamento. Cada espaço de treinamento tem, entretanto, seus métodos. A relação de aprendizagem desses métodos se dá através da presença.

O performer não interpreta um papel (recuperando e recobrindo-o). O que ele faz é remover resistências e bloqueios que o impedem de atuar de uma maneira inteira, seguindo completamente seus impulsos interiores em resposta às ações de um papel. Na performance, o papel é o papel, e o performer é o performer. Além disso, o performer é um especialista em cantar, dançar, falar, em movimentação corporal; ele está em contato com os seus próprios centros; ele é capaz de se relacionar livremente com os outros. É claro que essa é uma figura ideal. Na realidade, algumas das performances mais interessantes acontecem nas áreas de resistência, lugares de turbulências específicas, onde a vida-no-teatro do performer está em jogo. (SCHECHNER, 2009, p. 335)

No processo de direção de Schechner no Performance Group, ele defende a presença da liberdade nas partituras, efetuando treinamento através de *exercícios* que são criados, descartados e recriados:

Existem quatro etapas no processo do performer. Essas etapas não são como uma escada, que se sobe degrau a degrau. Elas acontecem simultaneamente, uma alimentando a outra. As quatro etapas são ritmos vitais – como respirar, comer, dormir, elas sustentam um performer sem exauri-lo. As quatro etapas são: 1. Entrar em contato consigo mesmo. 2. Entrar em contato consigo mesmo diante de outros. 3. Relacionar-se com os outros sem uma história e sem uma estrutura formal elaborada. 4. Relacionar-se com os outros dentro de uma história ou estrutura formal elaborada. (SCHECHNER, 2009, p. 336)

Para a primeira etapa podem ser feitos “exercícios psico-físicos de associação, exercícios verbo-físicos básicos de respiração, movimento e ressonância.” (SCHECHNER, 2009, p. 337); para a segunda, “exercícios em dupla de aceitação e entrega, círculo dos nomes, trocas, músicas.” (SCHECHNER, 2009, p. 337); para a terceira, “trabalhos de testemunha, confrontações, rolamentos, carregar os outros, pular, voar, exercícios de confiança.” (SCHECHNER, 2009, p. 337); e para a quarta “improvisações, cenas, workshops abertos, ensaios, ensaios abertos, performances, papéis partiturizados” (SCHECHNER, 2009, p. 337). Porém, essas etapas não formam um manual. Cada performer desenvolve seu próprio método ao longo do tempo, aprende através de pessoas mestras e/ou trabalha de acordo com os métodos usados pelos coletivos dos quais faz parte. Porém, em qualquer treinamento, o corpo é sempre central:

Todo o trabalho da performance começa e termina no corpo. Quando eu falo de espírito, ou mente, ou sentimento, ou psiquê, eu estou me referindo a dimensões do corpo. O corpo é um organismo de adaptabilidade infinita. Um joelho pode pensar, um dedo pode rir, uma barriga chorar, um cérebro caminhar, e as nádegas podem ouvir. Todas as funções sensoriais, intelectuais e emocionais do corpo podem ser executadas por diversos órgãos. Mudanças de humor se refletem em mudanças de química, pressão sanguínea, respiração, pulsação, dilatação vascular, suor, e assim por diante, e muitas das chamadas atividades involuntárias podem ser treinadas e controladas conscientemente. Isso não é uma novidade para os yogis, cujos sistemas se baseiam no conhecimento de que o corpo é um ser integral e interconectado. Além disso, o corpo não termina na pele. A idéia que as pessoas geram “auras” de vários tipos é verdade. Além disso, a energia de um grupo é maior do que, e diferente de, a energia de um indivíduo, ou do que a soma das energias dos indivíduos que constituem o grupo. (SCHECHNER, 2009, p. 338)

1.2.4 Performar

Para Schechner (2013), performar é ser/estar, fazer, mostrar o fazer e explicar o mostrar fazer.

“Ser” é a própria existência. “Fazer” é a atividade de tudo o que existe, de quarks e seres sencientes a cordas supergalácticas. “Mostrar o fazer” é performar: apontar para, sublinhar e exibir o fazer. “Explicar o ‘mostrar o fazer’” são os estudos da performance. É muito importante distinguir essas categorias umas das outras. O “ser” pode ser ativo ou estático, linear ou circular, em expansão ou contração, material ou espiritual. Ser é uma categoria filosófica que aponta para qualquer coisa que as pessoas teorizam como a “realidade suprema”. “Fazer” e “mostrar o fazer” são ações. Fazer e mostrar o fazer estão sempre em fluxo, sempre mudando (...). (SCHECHNER, 2013, p. 28).

Explicar o mostrar fazer tem uma dimensão reflexiva.

Isso pode ocorrer de duas maneiras: atuentes podem se conhecer melhor por meio da atuação ou encenação; ou um conjunto de seres humanos pode vir a conhecer-se melhor através da observação e/ou participação em performances geradas e apresentadas por um outro conjunto de seres humanos. No segundo caso, a reflexividade é plural e é baseada na suposição de que, embora, para a maioria dos propósitos, nós humanos possamos nos dividir entre Nós e Eles, ou Ego e Alter, Nós e Eles compartilham substância (...). (TURNER, 1987, p. 13).

Cada tipo de Performance exige um diferente modo de fazer. Novamente, listarei apenas algumas das categorias para exemplificar minha afirmação, mas elas podem se relacionar de inúmeras formas:

- 1) Modos cotidianos
- 2) Modos sociais
- 3) Modos de trabalho
- 4) Modos rituais sagrados

5) Modos rituais seculares

6) Modos de jogo

7) Papéis teatrais

8) Modos de atuação espetaculares

Essas categorias de ação, por sua vez, podem se dar segundo algumas chaves de análise (KIRBY, 1987, p. 10):

1 atuação não matricial

2 matriz simbolizada

3 atuação recebida

4 atuação simples

5 atuação complexa

A atuação não matricial é fazer algo no palco para além da interpretação de personagens. A matriz simbolizada é aquela composta por ações associadas pelo público a personagens, ainda que não existam personagens. A atuação recebida é a de figuração, por exemplo, em que as pessoas fazem parte da situação cênica e são vistas como personagens ainda que não façam esforços para tal. A atuação simples é a que ocorre na representação e na simulação, nas quais existam personagens com sentimentos. Na atuação complexa, todo o ser da pessoa performer se compromete no mais elevado nível.

1.3 – Performance e Teatro

A distinção entre Performance e Teatro é, antes de tudo, arbitrária. Possível, pois que critérios de distinção entre os termos podem ser criados, mas ainda assim arbitrária, pois que a escolha desses mesmos critérios qualifica uma *convenção*. Em outras palavras, para que possamos defender uma distinção, primeiramente os dois campos precisam estar conceituados de maneira a delimitar extremamente bem onde termina um e onde começa o outro. O campo do Teatro, como vimos, pode ser um dos milhares contidos em Performance, o que significaria que o Teatro pode ser compreendido como uma das

formas de Performance. Você alarga a Performance e a define de maneira suficientemente ampla para que ela o contenha. E quando alargamos o Teatro para que ele contenha a Performance? Bom, para responder a essa pergunta, certamente o primeiro passo a se considerar é de qual tipo de Teatro estamos falando. Para citar uma das grandes rupturas no pensamento teatral, temos a crise do drama:

A tragédia deixou de ser realidade formal da representação, substituída pelo drama, mas persistiu como especulação estética e como consciência crítica do real. Na outra ponta, décadas depois, o drama se torna impossível como forma de totalização subjetiva. Sua superação produtiva só será alcançada por (...) aquelas pessoas dramaturgas capazes de inventar novos modos narrativos de encenar ações individuais como parte de processos mais amplos, capazes de mostrar novamente relações supra-individuais, o que exigiu uma separação entre sujeito da representação e objeto representado. (CARVALHO apud SZONDI, 2004 p. 11)

Em sua Teoria do Drama, Szondi afirma que a crise do drama burguês (2004) só foi superada por meio do épico. Já Lehmann defende que essa hipótese restringe o entendimento de certas manifestações artísticas para os quais o épico não pode ser aplicado. A tradição teatral hegemônica se sustentou por longo período no drama, que configura todo teatro baseado em texto com fábula e que suporta mundos ficcionais através da cena (LEHMANN, 2007). O épico, na compreensão de Lehmann, não chega a subverter o ficcional (2007). Para solucionar este impasse, e com intuito de não negar a modernidade e abordar as vanguardas modernistas surgidas a partir do século XX, ele cria a categoria de teatro pós-dramático. O teatro pós-dramático não rejeita o modernismo, mas deseja subverter as heranças formais dramáticas, como a centralidade do texto. Fato é que crise do drama escancara a crise do próprio teatro e o aponta diretamente para a performance, com a suposição, trazida por algumas pessoas, de que suas milhares facetas indicariam um campo muito mais aberto e capaz de proporcionar outros movimentos, mas não sem ironia:

A origem grega do termo “teatro” e seu emprego exclusivo no mundo ocidental ou ocidentalizado o tornam suspeito e pouco operatório quando a gente se interessa pelas práticas culturais não europeias e, sobretudo, pelas manifestações culturais não estéticas e não ficcionais. O de performance, e até de *cultural performance*, conviria melhor. (PAVIS, 2019, p. 254)

A fronteira foi, contudo, cruzada. Repito a mesma frase com algumas modificações: Fato é que a performance vive um infindável estado de crise que a aponta diretamente para o teatro, com a suposição de que suas milhares facetas indicariam um campo capaz de proporcionar outros movimentos, mas não sem ironia:

Antes de cruzar a próxima fronteira perigosa, devo reconhecer as importantes contribuições do teatro experimental (o Living Theatre, o Performance Group, Jodorowsky, etc.) para o desenvolvimento da performance (...). Dito isso, tentarei agora me aventurar na extremamente perigosa zona fronteira entre teatro e performance com o explícito entendimento de que meu projeto não é colocar a performance em um binário com o teatro. Apesar de muitas vezes ocuparem o mesmo palco, existem algumas diferenças metodológicas: (Ao começar a listar essas diferenças, Schechner me avisa por e-mail: “Eu diria que é preciso distanciar teoricamente o teatro que apresenta dramas (peças) do teatro que é ‘direto’ ou apresenta o performer sem peças.”) (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 34)

Além das contribuições do teatro experimental, eu traria as contribuições do teatro de movimento, do teatro físico e de outras interlocuções do teatro com a dança, por exemplo. Exploraremos algumas dessas manifestações mais à frente. Como veremos também posteriormente, a concepção de drama, e a diferenciação entre *drama social* e *drama estético* também está atrelada à performance, a partir do trabalho de Victor Turner. Antes de avançarmos, contudo, precisamos compreender alguns dos princípios do teatro dramático que são rejeitados pelo pós-dramático. O teatro dramático apresenta “a ação, os personagens ou *dramatis personae* e a história, contada preponderantemente em diálogos ágeis.” (LEHMANN, 2007, p. 48), a concepção clássica de enredo como “exposição, intensificação, peripécia, catástrofe” (LEHMANN, 2007, p. 53) e a colisão dramática hegeliana, ou seja, um conflito entre posições de diversas pessoas. Drama vem do grego fazer. A estética dramática é composta da tríade ação, imitação e drama.

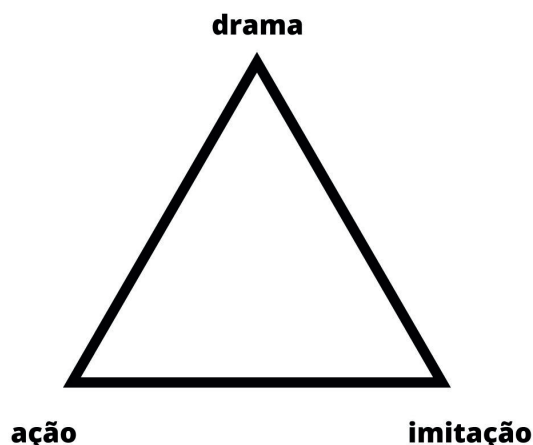


Figura 18 - Modelo estético dramático.
Fonte: Própria.

O drama na *Poética* (1959) é um ordenamento lógico sustentado por unidades e pela ideia de totalidade em uma passagem temporal controlável que provoca a *anagnorisis* (reconhecimento). Para Aristóteles, o modelo dramático não necessita do teatro.

Construída por diversas civilizações entre os séculos V e IV a.C., a produção teórica da mimesis, preconizada por Xenofonte e organizada por Platão, foi o principal marco histórico de alteração no modelo de representação teatral. Na Grécia, a presentificação do invisível pretendia inscrever a ausência dos deuses e dos mortos em presença, sendo o ídolo o objeto ritualizado que representava a ação divina. O símbolo, ritualizado e não figurado, expressava a potência dos deuses, mas não os representava, sendo operado como ferramenta de prestígio e domínio. Com o surgimento das cidades, o templo é consagrado como residência das divindades, e um caráter de publicização substitui a ritualidade da representação, transformando-a em imitação da aparência. Surge, então, a mimesis e o corpo grego passa a representar, como simulacro, a imagem dos deuses. Na *Poética* de Aristóteles (1959), segundo Palhares (2013), o termo *mimese* designa estética de composição do mito que não copia, nem reproduz acontecimentos, mas cria o existente através de outras relações, possibilitando outras interpretações do real. Dessa maneira, a estética mimética tem como base necessária o mito trágico, reunindo duas exigências: a de reprodução de um modelo original e a de elevação criativa desse modelo através da ética. Para Aristóteles, a mimese, como forma ficcional sistemática de imitação, revela a tendência humana natural à imitação, uma capacidade criadora de novos parâmetros de superação, observação, e aprimoramento do real, diferente do que foi considerado por Platão. (HABIB, 2021, p. 229)

A performance, por sua vez, não tem necessariamente começo, meio e fim pré-definidos, nem a obrigatoriedade de apresentar uma história ou conter diálogos, muito menos é executada necessariamente por personagens. Na performance, a pessoa atuante também fica desobrigada a estar a serviço de um discurso externo, no caso de uma outra dramaturga e/ou diretora/encenadora.

Muitas vezes a Performance é associada à antiteatralidade. É que muitas das posturas de antiteatralidade preconizam a antidramaticidade. Em outras, a antiteatralidade se posiciona contra artificialidades e/ou estereótipos na imitação do real.

Ramos (2013) traça alguns dos pensamentos que envolvem a teatralidade e a antiteatralidade. No raciocínio de Michael Fried, por exemplo, a antiteatralidade teria se manifestado na pintura francesa dos séculos XVIII e XIX, na tradição absorptiva, configurando-se sempre que a tela se materializasse como plano ficcional cujo intuito seria o de iludir e absorver seu fruidor. O mesmo dispositivo conceitual é acionado por Diderot - em projeto que antecipa o naturalismo -, contra as formas artificiais e atemporais teatrais neoclássicas francesas, para propor teatro ilusionista que fizesse o espectador esquecer-se que a manifestação cênica trata-se de ficção dramática. A recusa antidramática não rejeita a explicitação da mimesis aristotélica espetacular, “mas repele só as mimesis que articulem sentidos fechados, explicitando-se em ações enoveladas. Ela é, portanto, uma antiteatralidade essencialmente antimimética, que assim se diferencia francamente da noção abraçada por Fried.” (2013, p. 6). (HABIB, 2021, p. 306)

É importante, por fim, afirmar que teatralidade e antiteatralidade podem ter também muitos significados, antes de afirmar que determinada manifestação performativa é antiteatral:

Decifrar seus sentidos possíveis tornou-se um desafio maior, e, ocasionalmente, uma impossibilidade, porque essa ideia expandida envolve alguns dos mais urgentes temas de nossa era: aspectos da natureza do espetáculo, a história dos estilos estéticos, os meios e modos de representação, o poder comunicativo da arte e do artista, a formação da subjetividade, e a própria operação da vida pública (da política à vida social). Dados esses sentidos conflitantes é crucial que sejamos capazes de discernir o que se quer dizer quando um escritor

utiliza o termo ‘teatralidade’, mas quase sempre somos confrontados com definições vagas, parâmetros pouco específicos, aplicações contraditórias, e raciocínio tautológico. Consequentemente, o sentido de teatralidade não pode ser tomado como dado. (DAVIS & POSTLEWAIT, 2003, p. 2)

1.3.1 Vanguardas Artísticas do Século XX

A crise do teatro dramático perto do século XIX levou a três etapas: “*auto-reflexão, decomposição e separação*” (LEHMANN, 2007, p. 78). Essas fases levaram à vanguardas históricas (início do século XX), às neovanguardas (1950-1960) e ao teatro pós-dramático (fim do século XX). Agora examinaremos as vanguardas históricas, palco da Performance Arte e de suas outras denominações: *Arte da Performance*, *Performance Art*, *Live Art*, Artes Vivas, Arte Performática e Arte Performativa. A Performance Arte é considerada a vanguarda das Vanguardas Artísticas do Século XX, por seu alto poder de disruptão, borramento categórico e alto grau de experimentação, já que permitem comunicação ao vivo com grande número de pessoas. Os movimentos artísticos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas podem ser especialmente considerados em um exame sobre o desenvolvimento do campo da arte da performance. Nessas manifestações, geralmente, a pessoa performer é ela mesma e não um personagem.

A história da performance no século XX é a história de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas insatisfeitos com as limitações das formas mais estabelecidas e decidido a pôr a sua arte em contacto directo com o público. Por esse motivo, tem sempre tido uma base anárquica. Devido à sua natureza, a performance dificulta uma definição fácil ou exacta, que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações, utilizando-os nas mais diversas combinações. De facto, nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria a sua própria definição através dos processos e modos de execução adoptados. (GOLDBERG, 2007, p. 11)

O Futurismo começa com a publicação do Manifesto Futurista do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, em 20 de Fevereiro de 1909, em Paris, no grande jornal *Le Figaro*, atacando os paradigmas estabelecidos pela pintura e pela literatura (GOLDBERG, 2007). No mesmo ano, Marinetti apresentou um espetáculo denominado *Le Roi Bombance*, influenciada por *Ubu Roi* de Alfred Jarry, uma sátira à revolução e à democracia, muito conhecida por ser uma peça cuja única palavra pronunciada era *merdre*, uma modificação de merda, expressão proibida nos palcos da época. Após isso, Marinetti criou outro espetáculo, *Poupées électriques*, que “instituiu a ‘declamação’ como uma nova forma de teatro” (GOLDBERG, 2007, p. 18), forma muito associada à ideais fascistas de nacionalismo.

Em 1910, durante o conflito da Itália contra a Áustria, o primeiro Sarau Futurista foi apresentado em louvor ao fascismo, à guerra e ao militarismo. Em 1911, a pintura foi defendida como centro de ação, sendo os pintores futuristas também performers a serviço de ideias políticos de violência. Os futuristas foram atacados com “batatas, laranjas e qualquer outra coisa que o público exaltado conseguisse encontrar nos mercados mais próximos.” (GOLDBERG, 2007, p. 20). Os ataques frequentes não os pararam, e em 1913 publicaram o *Manifesto do teatro de variedades*, a teoria oficial sobre o teatro futurista, que era uma síntese dos saraus realizados com alta participação do público, música, dança, acrobacia, dentre outros.

Logo depois, veio o manifesto que tinha como objetivo educar performers sobre a declamação, em suas interações corporais geométricas e mecanizadas com máquinas. Junto dele a obra *Zang tumb tumb*, uma onomatopeia cuja referência eram os ruídos orquestrados da guerra. Em 1913 surge outro manifesto, de Russolo, *A arte dos ruídos*, sobre a produção de música com ruídos mecânicos. No Teatro da Pantomina Futurista, Prampolini seguiu a tendência futurista de fusão entre performer e cenografia. Essa tendência é acompanhada pela criação de síntese, rapidez, sincronismo e simultaneidade

Esse “sincronismo” fora apresentado em pormenor no manifesto do Teatro *futurista sintético* de 1915. A ideia explicava-se facilmente: “Sintético. Isto é, muito breve. Condensar em poucos minutos, em poucos gestos e palavras, inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, factos e símbolos.” (GOLDBERG, 2007, p. 30).

Já a simultaneidade indica interligação de inúmeros fragmentos de eventos cotidianos: “nasce da improvisação, da intuição velocíssima, da realidade sugestiva e reveladora’[;] (...) uma obra só teria valor ‘na medida em que fosse improvisada (horas, minutos, segundos), e não exaustivamente preparada (meses, anos, séculos)’” (GOLDBERG, 2007, p. 33). Outras produções eram peças com imagens rápidas, geralmente destinadas a explorar estados de consciência.

Em 1917, Balla criou *Fogo de artifício*, um espetáculo de cerca de cinco minutos composto de luzes e de 49 movimentações cenário, sem seres humanos, cujo cenário era criado a partir de suas próprias pinturas. No mesmo ano, Marinetti criou o manifesto da *Dança futurista*, ampliando ainda mais suas ideias sobre corpo como maquinaria e motor de guerra. Em 1927, “*O mercador de corações*, de Prampolini e Casavola (...) juntava personagens humanas e marionetas em tamanho natural, que caíam do tecto.” (GOLDBERG, 2007, p. 28). A atividade futurista cessou por volta de 1933.

Agora passaremos ao Futurismo e construtivismo russo, que apareceu em 1912 com o manifesto *Um estalo na cara ao gosto do público*, escrito por Burliuk, Maíakovskí, Livshits e Khlebnikov, que inspirou uma série de produções nacionalistas que propunham confrontar a arte ocidental, partindo de inúmeros procedimentos, como a justaposição de elementos europeus e russos. Em 1913, “andavam pelas ruas com roupas exóticas, rostos pintados, cartolas, casacos de veludo, brincos, e rabanetes ou colheres nas casas dos botões[,] (...) depois de declararem que a pintura facial era o primeiro ‘discurso a ter encontrado verdades desconhecidas’ (GOLDBERG, 2007, p. 41). No mesmo ano, a ópera *Vitória sobre o sol*, de Alexei Kruchenikh apresentava cenário cubista e não objetivo desenhado por Kasimir Malevitch, com figuras-marionetes em dissolução geométrica; figurinos de papel que transformavam as formas humanas, com novos conceitos de cor e tamanho; e movimentos de artistas guiados pelo ritmo imposto pelo encenador. Todas as produções seguiam o ideal de mecanicidade e rapidez de movimentos.

Tairov, que fundou o Teatro Kamerni, contratou Alexandra Exter na função de cenografia e figurino, o que permeou a constituição do “teatro sintético”, que integrava cenário, performer, figurino e movimento, desejando romper com o academicismo e a pintura, indo ao encontro do grande público, através do circo, do teatro de variedades, da eurritmia de Êmile Jacques-Dalcroze e a eucinesia de Rudolf von Laban. Foregger foi um dos principais adeptos das variedades, incorporando a dança, circo e humor político ao teatro de máscaras em 1921. Com a criação do Estúdio Mastfor, inúmeros cineastas como Eisenstein se aproximaram das produções de Foregger, introduzindo a elas recursos

mecânicos extrateatrais, como luzes, cenários giratórios, refletores, e cartazes de cinema, processo que Goldberg chama de *cineficação* (GOLDBERG, 2007). Essas invenções acompanharam também os corpos de performers através do método *tafiatrenage*, que concebia corpo na dança como máquina. Com extrema politização, algumas produções performáticas exploravam as imagens em movimento, slogans e cartazes, máquinas de propaganda revolucionárias. Foi o caso da Invasão do Palácio de Inverno, que “envolia uma reconstrução parcial dos acontecimentos que antecederam a Revolução de Outubro e a tomada propriamente dita do palácio” (GOLDBERG, 2007, p. 52).

Nesse contexto, também surgiu a biomecânica de Meyerhold, um sistema de treinamento de pessoas atuantes para desenvolver habilidades, baseada no taylorismo, que possibilitou a artistas da cena que não somente respondessem pessoas encenadoras, mas pudessem criar através de seus corpos-máquina. Essa concepção veio junto de inovações na cenografia:

A massa das produções comemorativas pusera em cena todos os estilos e técnicas possíveis de pintura, teatro, circo e cinema. Assim, os limites da performance eram infinitos: não se fazia nenhuma tentativa de classificar ou restringir as diferentes disciplinas. Os artistas construtivistas comprometidos com a arte da produção trabalhavam continuamente para desenvolver as suas concepções de uma arte em espaço real, anunciando a morte da pintura. Por volta de 1919, antes de conhecer os construtivistas, o encenador Vsevolod Meyerhold observara: “Temos razão quando convidamos os cubistas para trabalhar connosco, pois precisamos de cenários que se assemelhem àqueles contra os quais nos posicionaremos amanhã. Queremos que o nosso cenário seja um tubo de ferro no mar aberto ou alguma coisa construída pelo novo homem. [...] Montaremos um trapézio e nele colocaremos os nossos acrobatas que, com os seus corpos, expressarão a própria essência do nosso teatro revolucionário e lembrar-nos-ão o prazer desta luta em que nos ernpenhâmos”. Meyerhold encontrou nos construtivistas os cenógrafos que procurava. (GOLDBERG, 2007, p. 54)

Em adição, em *Moscovo está em chamas*, uma pantomima sátira política de Maiakovski de 1930, todas as possibilidades do circo foram usadas, com participação de cerca de 500 performers. O ponto final desse movimento se deu por volta de 1934.

Agora passaremos ao Dadaísmo, que começou a florescer a partir das atividades do teatro-cabaré na Alemanha. Duas importantes personalidades foram Emmy Hennings, performer noturna, e Hugo Ball, com quem era casada. Esse ambiente era repleto de performances teatrais expressionistas, em pequenos palcos, os *teatros íntimos*, com pessoas dançarinas e cantoras, poetas e mágicas (GOLDBERG, 2007). Ali surge também o performer extremamente censurado Frank Wedekind, trabalhando questões ligadas ao sexo, e, “segundo Hugo Ball, provocava convulsões musculares ‘nos braços, nas pernas, no...e até no seu cérebro’” (GOLDBERG, 2007, p. 63). Em seguida, pode-se citar *Morder, Hoffnung der Frauen*, de Kokoschka, num jardim com expressões corporais exageradas:

O elenco, formado por amigos e estudantes de teatro, fez apenas um ensaio antes da noite de estreia. Improvisaram com “frases-chave em tiras de papel”, depois de Kokoschka ter explicado os aspectos mais importantes da peça, completando a exposição com variações de intensidade de som, ritmo e expressão. No jardim, cavaram um fosso para os músicos e construíram um palco com tábuas e pranchas. O elemento mais importante do cenário era uma grande torre com porta de grades. (GOLDBERG, 2007, p. 66)

Hugo Ball vislumbrou o *Kiinstlertheater*, teatro de artistas, unindo-se a Kandinski. Depois, em 1916, Ball e Hennings abriram o Cabaret Voltaire, café que reunia grupo de artistas com apresentações diárias, com Marcel Janco, Tristan Tzara, Georges Janco. Basicamente as performances consistiam-se em declamações, como as de poemas simultâneos:

Um recitativo contrapontístico em que três ou mais vozes falam, cantam, assobiam, etc, ao mesmo tempo, de modo que o conteúdo elegíaco, humorístico ou bizarro da peça dá-se a conhecer através dessas combinações. Numa tal poesia simultânea, exprime-se poderosamente a qualidade intencional de uma obra orgânica, e o mesmo se pode dizer da sua limitação pelo acompanhamento. Os ruídos (um rrrr arrastado por minutos, ou estrondos, sirenes. etc.) são superiores à voz humana em energia. (BALL apud GOLDBERG, 2007, p. 73)

As produções valorizadas se opunham à lógica, à racionalidade e à documentalidade. Em 1917, foi aberta a Galeria Dada, com uma exposição do grupo *Der Sturm*, com uma

nova atenção oferecida à dança, possivelmente com influência de Sophie Taeuber. Já em 1918, foi aberto o Café des Westens, onde Huelsenbeck, Max Herrmann-Neisse, Theodor Däubler e George Grosz fizeram uma leitura violenta de apologia à guerra:

Grosz recitou os seus poemas em rápida sucessão; Else Hadwiger leu poemas de Marinetti que exaltavam as virtudes da guerra; Huelsenbeck tocou um trompete de brinquedo e uma matraca. Outro veterano de guerra, vestindo uniforme reagiu ao furor da demonstração com um ataque epilético. Mas Hausmann só fez aumentar a comoção, apresentando uma palestra com o título “Os novos materiais da pintura”. A sua diatribe contra a arte respeitável teve vida curta, porém. Preocupada com as pinturas ali expostas, a gerência apagou as luzes a meio do discurso. Nessa noite, Huelsenbeck foi-se esconder em Brandeburgo, a sua cidade natal. (GOLDBERG, 2007, p. 85)

O Dada em Berlim foi marcado pelo comunismo radical e pela valorização do desemprego como uma forma de amplificar a experiência (GOLDBERG, 2007). Em Zurique o Dada era um movimento cujo porta-voz era a revista Dada, e não só uma série de eventos aleatória. Já em Nova Iorque, Picabia, Duchamp, Walter Arensberge e outras pessoas organizaram a *Exposição dos Independentes*, em 1917, na qual Duchamp tentou expor sua obra mais conhecida: *Fonte, um urinol*. Por fim, no final de 1919 surge o diretor teatral Erwin Piscator, que apresentou no teatro a primeira fotomontagem ao vivo com marionetas com pouco mais de meio metro de altura (GOLDBERG, 2007). Foi também o ano que Tzara foi para Paris, considerado como o final do Dadaísmo.

O Surrealismo, por sua vez, foi marcado pelo encontro de Tzara com o grupo da revista *Littérature*, seguido pelo primeiro evento dadaísta na cidade em Paris. Em 1920:

André Salmon abriu a performance com um recital dos seus poemas, Jean Cocteau leu poemas de Max Jacob e o jovem André Breton leu alguns do seu poeta preferido, Reverdy. “O público estava encantado”, descreveria Ribemont-Dessaignes. “Afim, aquilo significava ser ‘moderno’ - algo que os parisienses adoram.” No entanto, o que se seguiu deixou o público com os cabelos em pé. Tzara leu um “vulgar” artigo de jornal, antecedido pelo anúncio de que se tratava de um “poema”, acompanhado por “um barulho infernal de sinos e matracas” chocalhados por Éluard e Fraenkel. Figuras mascaradas declamaram um poema desarticulado de Breton, e Picabia fez grandes desenhos a giz num quadro preto, apagando cada um antes de

passar para o seguinte. A matinée terminou em grande confusão. “Para os próprios dadaístas”, segundo Ribemont-Dessaignes, “foi uma experiência extremamente proveitosa”. “O carácter destrutivo do dadaísmo mostrou-se-lhes com maior clareza; a indignação do público, que tinha ocorrido ao teatro à espera de um pouco de arte – qualquer que fosse, desde que fosse arte – e o efeito produzido pela apresentação das imagens, e sobretudo do manifesto, mostrou claramente como era inútil, por comparação, ter Jean Cocteau a ler poemas de Max Jacob.” Uma vez mais, o Dada “triunfara”. Ainda que os ingredientes de Zurique e Paris fossem os mesmos – provocações contra um público respeitável –, era evidente que a transposição fora um sucesso. (GOLDBERG, 2007, p. 97)

O *Ballet Parade* (1917) foi obra colectiva de Erik Satie, Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine, inspirada no estilo de Jarry, e desejando modificar radicalmente as artes pós-guerra, através de atrações cômicas do circo e *music hall* apresentadas em sequência em teatro ambulante. Goldberg explora o conceito de surrealismo de acordo com a concepção de Apollinaire:

“Inventei o adjectivo surrealista (...), o qual define muito bem uma tendência artística que, se não for o que há de mais novo de baixo do sol, pelo menos nunca foi formulada como um credo, uma fé artística e literária.” Segundo Apollinaire, o “surrealismo” protestava contra o “realismo” do teatro, e prosseguia explicando que essa ideia se tinha desenvolvido naturalmente, a partir da sensibilidade contemporânea: “Quando o homem quis imitar o acto de andar, inventou a roda, em nada parecida com uma perna. Da mesma maneira, criou o surrealismo.” (GOLDBERG, 2007, p. 102)

Em 1920, o grupo dadaísta-surrealista composto por Aragon, Breton, Soupault, Éluard, Ribemont-Dessaignes, Tzara e outros, apresentou várias peças com características de espetáculos de variedade e promoveu vários encontros nos quais surgiu a escrita automática, ou em fluxo de consciência, que abordarei posteriormente. Algumas das ações feitas:

Breton aparecia com um revólver preso a cada têmpora. Éluard usava um tutu de bailarina, Fraenkel vestia um avental, e todos os dadaístas tinham “chapéus” afunilados na cabeça. Apesar destes preparativos, as performances propriamente ditas não foram ensaiadas, de modo que muitos dos eventos começaram com atraso e foram interrompidos por gritos do público enquanto

os performers tentavam ordenar as suas ideias. (...)Em seguida, Soupault, numa peça intitulada *Le célèbre illusioniste*, soltou balões multicoloridos nos quais se liam os nomes de celebridades, e Paul Dermée apresentou o seu poema *Le Sexe de Dada. La deuxième aventure de Monsieur Aa, l'Antipyrine, de Tzara*, resultou numa chuva de ovos, costeletas de vitela e tomates sobre os performers (...). (GOLDBERG, 2007, p. 104)

Em 1921, o teatro de variedade também foi utilizado por Cocteau:

Cocteau, porém, renunciara um novo gênero na performance francesa, que misturava vários meios de expressão e permaneceria à margem do teatro, do ballet, da ópera ligeira, da dança e das artes plásticas. Essa “revolução que escancara as portas (...)”, escreveria ele, irá permitir que a “nova geração continue a fazer experiências nas quais se possam combinar o fantástico, a dança, a acrobacia, a mímica, o drama, a sátira, a música e a palavra falada”. Os noivos, com uma mistura de music hall e absurdo, parecia ter levado a irracionalidade da patafísica de Iarry ao limite das suas possibilidades. Ao mesmo tempo, porém, a profusão deste tipo de performance deu aos dadaístas um excelente pretexto para criar estratégias totalmente novas. (GOLDBERG, 2007, p. 104)

Por fim, no ano de 1925 foi fundado oficialmente o movimento surrealista com a publicação do Manifesto surrealista, com a revista *La Révolution Surréaliste*, e trabalhos que funcionavam no Departamento de Pesquisas Surrealistas:

Segundo Aragon, havia uma mulher pendurada no tecto de uma sala vazia, e “todos os dias recebiam visitas de homens ansiosos, que carregavam pesados segredo.” Tais visitantes, dizia ele, “ajudavam a elaborar essa formidável máquina de matar o que está em ordem para satisfazer o que não está.” Distribuíram-se folhetos com o endereço do departamento e publicaram-se anúncios nos jornais especificando que o dito centro de pesquisas, “alimentado pela própria vida” estaria de portas abertas a todos os carregadores de segredos: “inventores, loucos, revolucionários, desajustados, sonhadores”. O conceito de “automatismo” estava no âmago da definição inicial de Breton: “Surrealismo: substantivo masculino, puro automatismo psíquico através do qual se tenta expressar oralmente, por escrito ou de qualquer outra maneira, o verdadeiro funcionamento do pensamento”. Além disso, ainda segundo a

definição, o surrealismo baseava-se na crença na “realidade superior de certas formas de associação até hoje desprezadas, na onipotência do sonho, no jogo livre do pensamento”. Indirectamente, estas definições forneciam, pela primeira vez, a chave para a compreensão de algumas intenções manifestadas nas performances aparentemente absurdas dos anos anteriores. Graças ao Manifesto surrealista, essas obras puderam ser vistas como uma tentativa de dar rédea larga, em actos e palavras, às imagens estranhamente justapostas dos sonhos. Na verdade, já em 1919 Breton se tornara “obcecado por Freud” e pela análise do inconsciente. Por volta de 1921, ele e Soupault escreveram o primeiro poema surrealista “automático”, “*Les Champs magnétiques*”. Portanto, ainda que os parisienses aceitassem o termo “Dada” como uma descrição das suas obras, muitas das performances do começo da década de 1920 já destilavam uma fragrância (...) surrealista” (GOLDBERG, 2007, p. 114 e 115)

Depois da publicação do manifesto, Artaud escreve *O jato de sangue* (1927), breve texto de repleto de imagens, consideradas irrealizáveis, de elementos que caem do céu, unindo fantasia, violência e uma aparente desconexão:

1.3.2. Happenings e Fluxus

De acordo com Jorge Glusberg (2013), John Cage, em *Evento sem título* (1952) fundiu teatro, poesia, pintura, dança e música, desejando conservar a unidade de cada linguagem e trabalhar suas ideias sobre acaso e indeterminação. Nesse acontecimento, estavam Cunningham, Rauschenberg e Mary Richards e todas essas pessoas estavam se baseando nas contribuições do surrealismo, do dadaísmo e do futurismo. Essa pode ser considerada como uma colagem midiática, se considerarmos cada linguagem como uma mídia. Passaremos agora para “a transição da *collage* parcial e pictórica (de substâncias e imagens) para a *collage* total e não pictórica (assemblages, environments), sem esquecer da *collage* de mídias ((...) de John Cage).” (GLUSBERG, 2013, p. 31).

Na mesma década, Jackson Pollock criava sua *action painting* (pintura em ação), baseada na técnica de colagem (*collage*) e composição (*assemblage*), em que os próprios movimentos feitos ao pintar influenciavam na obra. Esses procedimentos são todos focados no processo, ou seja, no ato de fazer. Também Kaprow utilizou o *assemblage*, que se tornou marco importante no surgimento do *happening*. A exploração incansável desse procedimento o levou até a *action-collage* (colagem em ação), que tinha tanto a indeterminação de Cage, quando a *action painting* de Pollock. A *action-collage* envolvia rapidez, seleção de materiais, multiplicações de tamanho e incorporação de outros meios

sensoriais: sons e iluminações. Por formarem um *ambiente* repleto de informações perceptivas, Kaprow chamou esse processo de *environment* – ainda que este nome também remeta ao surrealismo, que propunha a criação de novas realidades juntando diferentes objetos encontrados em um mesmo ambiente.

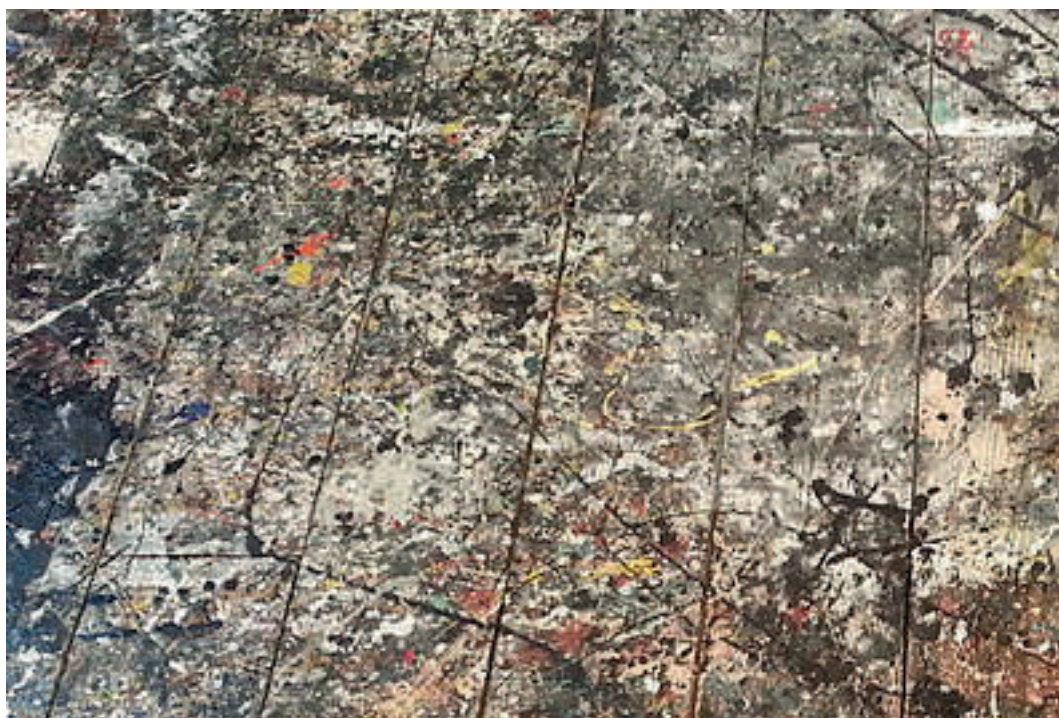


Figura 19 - Pollock-Krasner House studio floor 2.

Fonte: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pollock-Krasner_House_studio_floor_2.jpg]



Glossário

LIVE ART

O nome *live art* não vem só do fato de envolver participação. Essa forma de arte também foi chamada live porque tinha a intenção de ser tirada da vida, da existência cotidiana. Esse aspecto do dia-a-dia é expressado em objetos – mesmo os mais corriqueiros – e nos fatos inopinados da vigília e nas fantasias inconscientes do sono, unindo, dessa forma, causalidade com casualidade. Live art é o que falta ao *environment* de (...) [algumas pessoas] artistas. (GLUSBERG, 2013, p. 32).

Em 1959, Kaprow apresenta *18 Happenings em 6 partes*, que passava a colagem dos *environments* à colagem de acontecimentos, e apresentava performers executando diversas ações roteirizadas da vida cotidiana como lendo textos, produzindo música e ruídos e pintando em alguns locais. Nos *Happenings* há certo grau de improvisação, coletividade e mudanças de estados corporais, e não há uma diferença entre performers e público, já que cada pessoa presente participa deles, cada ação é renovada em casa apresentação.

Já no começo dos anos 1960, temos um grupo formado por jovens chamado de Fluxus, que unia música, dança, *happening*, execução de ações, poesia, teatro, dentre outros:

Também Fluxus rejeitava o “objeto de arte (...) como um bem não-funcional a ser vendido e meio de vida para um artista” e em favor de uma produção antiindividualizada. Ao assumir a posição contrária ao sistema artístico imperante, incluía os próprios meios de expressão de Fluxus (concertos, publicações etc.) que, “na melhor das hipóteses, considerava transitórios (uns poucos anos) & temporários até o momento em que as belas artes pudessem ser totalmente banidas (ao menos em suas formas institucionais) e os artistas encontrarem outra ocupação”. No seu manifesto de 1966, ele declararia que Fluxus “abandonara a distinção entre arte e não-arte”, abandonara a “indispensabilidade, exclusividade, individualidade, ambição, habilidade, complexidade, profundidade, grandeza, valores institucionais e utilitários” e conceituava-o como “monoestrutural, não teatral, não barroco, impessoal, qualidades impessoais de um simples evento natural, um objeto, um jogo, um quebra-cabeça ou piada. É a fusão do Spike Jones, piadas, jogos, vaudeville, Cage e Duchamp”. (ZANINI, 2004, p. 12)

Há também quem defenda uma passagem do *happening* à arte da performance:

Na verdade, o que procuramos demonstrar com o presente estudo é que essas características são mais próprias do que se entendia por *happening* e que justamente o que caracteriza a passagem do *happening* para a performance* é o aumento de preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade. Performances, como as de Laurie Anderson ou do grupo Ping Chong, são extensamente preparadas e pouco improvisadas. No Brasil, trabalhos como os de Guto Lacaz ou de Otávio Donaschi também têm essa característica. É lógico que, numa comparação com o teatro, a performance de fato se realiza, em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação. (COHEN, 2002, p. 27)



Discussão

VIDA E ARTE

Discuta: “Qual o desígnio da arte: representar o real? Recriar o real? Ou, criar outras realidades? Isso, sem esquecermos da questão primeira, que já extrapola o campo da especulação estética, ou seja, de definir o que é o real” (COHEN, 2002, p. 37 e 38)



Atividade

PERFORME

Perfome uma ação que fissure a suposta separação entre vida e arte.

1.3.3 Pós-dramático

Escolhi abordar o Pós-Dramático, teoria elaborada por Lehmann (2007), num livro sobre *Performance e Teatro*, porque essa construção teórica está preocupada com a “emancipação da performance do texto literário” (CARLSON, 2015, p. 579), ainda que “do ponto de vista performativo, muitas vezes o termo pós-dramático tem sido aplicado igualmente a performances que (...) são criadas sem nenhum texto pré-existente e a performances (...) cujo componente verbal provém” da dramaturgia clássica europeia (CARLSON, 2015, p. 579). Mesmo que a maior parte dos trabalhos classificados dentro do escopo pós-dramático acabe se afastando completamente do texto dramático, “isso não significa que não exista um texto, mas que pode muito bem ser o que os semioticistas geralmente chamavam de texto performativo, um texto que se cria na performance.” (CARLSON, 2015, p. 581).

A noção de pós-dramático também não está interligada a um período de tempo específico, ou a alguma teoria social como a pós-modernidade, visto que “Uma boa parte do teatro experimental dos anos 1960 e 1970 já era pós-dramática trinta anos antes mesmo de o termo ser cunhado” (CARLSON, 2015, p. 581). Mas Performance e Teatro Pós-Dramático são sinônimos? Carlson, por exemplo, parece as tratar como tal, apesar de lembrar que

tanto o teatro narrativo quando o pós-dramático já foram considerados performativos, ao passo que o teatro proposto por Lehmann é exclusivamente performativo:

Ocorrida nos trinta anos de diferença entre esses teóricos e Lehmann, a principal mudança diz respeito ao fato de que, enquanto os semioticistas viam o teatro como o que States chamava de arte binocular, constituída por uma mistura entre o performativo e o narrativo, o teatro pós-dramático de Lehmann procura abandonar por completo o mimético em prol do estritamente performativo. Lehmann ainda se encontra muito sob a sombra da estética tradicional para sugerir que, quando ele fala da ênfase na performance, no corpo vivo e não mimético e de suas inter-relações com o material que o cerca, persiste a nítida impressão de que esse corpo está realizando algo especial, algo virtuosístico – nesse caso, o teatro pós-dramático seria, de fato, essencialmente inconfundível para a dança tradicional. Grande parte da crítica formalista apoiaria essa opinião. Quase quarenta anos atrás, Eco (1977) e outros autores apontaram, no entanto, que o que faz uma ação ser recebida como teatro por um público não é nenhuma característica da ação em si, como o virtuosismo, mas simplesmente o fato de que ela é rotulada ou ostentada como teatro. (CARLSON, 2015, p. 589-590).

Algum acontecimento completamente livre de texto, por essa perspectiva somente seria teatro se assim fosse rotulado. Já a ideia de que o teatro estaria imbuído de técnicas elaboradas, que Carlson chama de virtuosismo também aparece como diferenciador entre performance e teatro: “a performance quase nunca implica habilidade virtuosística – como geralmente se sugere quando Lehmann fala do lado físico do pós-dramático –, mas, ao contrário, implica a mera apresentação de um corpo vivo.” (CARLSON, 2015, p. 589-591).



Discussão

Não é mais suficiente, penso, dizer que o inimigo do pós-dramático é a representação. O verdadeiro inimigo é a estabilidade do mimético. O pós-dramático, na verdade, não é nem mimético nem não mimético. É o não mimético *rotulado* como mimético. Retire o rótulo e não só a mimese desaparece, mas também o teatro em si, e o que resta é a vida. (CARLSON, 2015, p. 593). Discuta a estabilidade da mimese e tente mencionar obras pós-dramáticas miméticas. É possível? Quais critérios você utilizou?

Agora listarei algumas das características do pós-dramático: 1) Menor foco no desdobramento de um enredo; 2) Maior foco em mudanças de estados das coisas e estados corporais, para criação de diferentes dinâmicas; 3) A crítica ao fictício e à representação; 4) Ênfase em processos formais audiovisuais, musicais, espaciais; 5) Valorização da presença; 6) Curso de ação não-contínuo; 7) Características rituais; 8) Elaboração de imagens; 9) Exploração da repetição; 10) Exploração de elementos inusitados, como objetos; 11) Desierarquização entre humano e não-humano; 12) Aproximação estética dos movimentos de vanguardas, por exemplo, na exploração de sonhos (surrealismo); 13) Retirada da tensão dramática como elemento centralizador, através da *isotonia* ou do caos completo; 14) Exploração multimidiática e altamente tecnológica; 15) Paisagens sinestésicas (sonoras, táteis, olfativas, gustativas, etc); 16) Destruição da significação; 17) Desierarquização de elementos (figurino, atuante, cenário, etc); 18) Investigações sobre a cognição e outros modos de percepção; 19) Justaposição e experimentação sígnica; 20) Simultaneidade de ações; 21) Associações com a música contemporânea experimental; 22) Exploração dos modos de criar advindos da globalização e suas tecnologias de comunicação; 23) Utilização de hipertextos; 24) Valorização do corpo e do movimento corporal; 25) Poéticas do real; 26) Foco no acontecimento; 27) Criação de solos e monólogos; 28) Criação de espetáculos com colaboração de diferentes artistas e não-artistas; 29) Hipernaturalismo; 30) Exploração da ética – presença de não-humanos em cena, exploração de risco corporal; dentre outros.



Glossário

TEATRO, MÍDIAS E NOVAS TECNOLOGIAS

Por mídia entende-se “todo sistema de comunicação que permita uma sociedade realizar toda ou uma parte das três funções essenciais da conservação, comunicação à distância de mensagens e conhecimentos e da reatualização de práticas culturais e políticas”. A escritura dramática, assim como a encenação, assegura essas três funções das mídias: a escritura permite a comunicação e conservação; o palco organiza a reatualização de textos e práticas espetaculares. Nesta acepção geral do termo mídia, o teatro faz muito, portanto, parte das mídias. Ele constitui uma mídia por excelência e seus componentes os mais frequentes são, eles mesmos, constituídos por diversas mídias. (PAVIS, 2010, p. 173)



Sabendo um pouco mais

TEATRO PÓS-DRAMÁTICO NO BRASIL

Sobre *Cacilda!*, espetáculo dirigido por José Celso Martinez Corrêa, Cibele Forjaz observa que “o teatro da atriz e do próprio diretor são o principal tema da representação. Um projeto que se inicia, no caso de Zé Celso, muito antes, quando encena *Na Selva das Cidades*, de Brecht. Márcio Aurélio considera o espetáculo uma ruptura no teatro brasileiro, pela forma autoral de tratamento do texto e pela contradição histórica que expõe na destruição da cena. (...) Ao escolherem dois espetáculos do mesmo diretor, separados por três décadas, definem os limites temporais do pós-dramático nos palcos brasileiros.” (FERNANDES, 2013, p. 52). Outras importantes produções apontadas por Fernandes são as do Teatro da Vertigem, que “escolhe espaços públicos para potencializar suas temáticas” (FERNANDES, 2013, p. 52), e as de Gerald Thomas, em que a “ausência de hierarquização dos meios teatrais caminha paralela à dissolução dos personagens enquanto seres individualizados e à perda dos contextos cênicos coerentes” (FERNANDES, 2013, p. 53). Em adição, temos Marilena Ansaldi, Denise Stoklos, *Cena 11* e Renato Cohen como outros exemplos.

1.3.4. Teatro performativo

Segundo o próprio Lehman (2007, p. 223), “o tratamento diferenciado dos signos teatrais acaba por tornar fluidas as fronteiras que separam o teatro das práticas artísticas que aspiram a uma experiência do real, como a ‘arte performática’”. Para ele, noções de Teatro e Performance tem em comum a conceitualização, a valorização do real e a experiência compartilhada, assim:

É evidente que deve surgir um campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de auto-representação do artista performático – ainda mais quando nos anos 1989 se verifica uma tendência inversa, de teatralização da arte performática. (...) A performance se aproxima do teatro ao explorar estruturas audiovisuais elaboradas, ao expandir o uso das tecnologias midiáticas e ao alargar seus processos no espaço-tempo. Já o teatro experimental se “encurta”

sob influência de ritmos de percepção mais acelerados (...). Do ponto de vista das artes plásticas, a arte performática se afirma como expansão da representação da realidade em imagem ou objeto por meio da dimensão temporal. (LEHMANN, 2007, p. 223 e 224)

A pessoa atuante no pós-dramático é frequentemente uma pessoa *performer*, já que o centro de sua ação não é a representação de um personagem, por esse motivo o pós-dramático tem um “posicionamento performativo” (LEHMANN, 2007, p. 225) e uma abordagem do “teatro da presença” (LEHMANN, 2007, p. 239). Algumas características em comum com a performance são: 1) foco no vivo e no ao vivo; 2) não fundamentação na representação; 3) Não consideração de critérios pré-determinados; 4) Foco na comunicação; 5) Busca da autotransformação; 6) Exposição ao risco corporal; 7) Orientação para a ética e a agência; 8) Exploração da ritualidade; dentre outros. Porém, algumas pesquisas vão realmente definir que não há diferença entre Teatro Pós-Dramático e Performance. Uma das mais importantes é a de Josette Féral (2008).



Glossário

TEATRO PERFORMATIVO

Esse teatro, que chamarei de teatro performativo, existe em todos os palcos, mas foi definido como teatro pós-dramático a partir do livro de Hans-Thies Lehmann, publicado em 2005, ou como teatro pós-moderno. Gostaria de lembrar aqui que seria mais justo chamar este teatro de ‘performativo’, pois a noção de performatividade está no centro de seu funcionamento. (...) Se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). (FÉRAL, 2008, p. 197 e 198)



Discussão

O teatro se distanciou da representação. Mas, ele se distanciou, de fato, da teatralidade? (FÉRAL, 2008, p. 209).

Mas e a Performance se distanciou, de fato, da teatralidade?

1.4 – Síntese do Portal

Neste Portal, examinamos algumas áreas que rondam os Estudos da Performance, sugerindo pessoas autoras e explicando brevemente suas contribuições na formação desse campo eternamente em expansão. Conceituamos uma série de instâncias constituidoras do campo: Paradigma, no qual mostrei que definir o que é ou não uma performance pode ser uma tarefa complexa que muda conforme as epistemologias em voga em determinadas épocas, segundo a definição de modelos e rupturas a eles; Relacionabilidade, por meio da qual demonstrei inúmeras possibilidades de organização de relações de ferramentas de análise presentes no campo da Performance; Situacionalidade, um conceito importante para determinar posições das ações e eventos nesse vasto campo; Textualidade, que nos remete aos estudos da linguagem, de onde parte considerável da teoria em performance emergiu, para depois nos lançar além: rumo aos espetáculos, rituais, dentre outros; Eventualidade, noção extremamente presente nas artes da presença, do vivo e do aqui-agora. Depois, definimos Performance, Performatividade, Performer e mostramos algumas possibilidades do Performar. Por fim, questionamos as fronteiras entre Performance e Teatro, deixando mais questões do que definindo ou fixando perspectivas. Espero que este Portal tenha guiado vocês por *movimentos panorâmicos e expansivos*, e que seus estudos levem você a escolher as perspectivas, as questões, as práticas e as experimentações mais instigantes em sua própria trajetória. Lembre-se de que um Portal mais guia caminhos e travessias, oferecendo pistas, do que oferece um percurso pré-definido. Portais instigam mais perguntas que oferecem respostas. O que importa nos Estudos da Performance é a confecção de ferramentas de análise e a apresentação de múltiplas entradas e saídas. Em algum momento, você escolherá algumas. Em outros, outras. E enfim, poderá você também criar as suas estratégias de investigação.



Figura 20 - Elton Panamby em A Sagração de Urubutsin, à esquerda no fundo, Edson Mondêgo tocando berimbau. Fotografia: Jesus Chuseto - Praça Nauro Machado/MA – 2014. Fonte: Gentilmente cedida por Elton Panamby.

SEGUNDO PORTAL

CATEGORIAS ANALÍTICAS, TRANSFORMAÇÕES E POÉTICAS

Agora, conheceremos um pouco mais da Performance e do Performar, explorando suas categorias de análise, os subcampos dos Estudos da Performance: rituais, jogos e processos. Depois, faremos um mergulho mais profundo sobre a categoria de análise mais importante da Performance: a transformação corporal. E examinaremos algumas poéticas performativas importantes para a compreensão não só da cena contemporânea, mas do foco da Performance e do Teatro nas políticas da identidade e da anticolonialidade.

2.1 – Categorias de análise da Performance

Uma das possíveis definições de Performance entrelaça Ritual e Jogo, duas das categorias de análise que trabalharemos aqui: “Comportamento *ritualizado* condicionado e/ou permeado pelo *jogo*.” (SCHECHNER, 2013, p. 52, grifos meus). Tanto Ritual quanto Jogo têm como uma de suas principais funções a de transformar temporariamente ou permanentemente seres e mundos.



Glossário

RITUAIS

Rituais são comportamentos organizados engendrados por mitos e memórias coletivas reiteradas, codificadas e performadas em ações, gestos, movimento e sons, com a função de transformar seres, corpos, matérias, relações e situações.

JOGOS

Jogos são comportamentos organizados compostos por atos ou estados engendrados por relações entre conjuntos de regras, métodos, experimentação e exploração do acaso, do corpo, do desempenho, da representação, da anarquia, de políticas de hierarquia, de ferramentas ou instrumentos, da ludicidade, da educação, de percepção, de sobrevivência, do risco, da trapaça e da comunicação, com a função de imaginar e transformar seres, corpos, matérias, relações e situações. Um jogo é sempre um conjunto de paradoxos em simultâneo e envolve inúmeras lógicas de sentido: certo e errado, definição e indefinição, estrutura e antiestrutura, especificidade e generalização.

BRINCADEIRAS

Brincadeiras são tipos de jogos que tem como função o divertimento.

2.1.1 – Ritual

Rituais são realizados cotidianamente em todas as comunidades e por todas as pessoas, indo desde “rituais da vida cotidiana, dos rituais dos papéis de vida aos rituais de cada profissão, dos rituais da política e do sistema judicial aos rituais dos negócios ou da vida doméstica.” (SCHECHNER, 2013, p. 51). Não-humanos realizam rituais e objetos são ritualizados. Alguns ritos são ocultos e mantidos em segredo, outros são cerimonializados em grandes grupos e até mesmo cidades. Mesmo com inúmeras variedades de ritos, pode-se dizer que o aspecto da estrutura é neles primordial:

Considero o ritual uma forma ou estrutura, definindo-o como a performance de sequências mais ou menos invariáveis de atos e enunciados formais não codificados por performers. (...) Nenhuma característica única do ritual é peculiar a ele. É na conjugação das suas características que ele é único. (...) Os rituais tendem a ser estilizados, repetitivos, estereotipados, muitas vezes, mas nem sempre decorosos, e também tendem a ocorrer em lugares especiais e em horários fixados pelo relógio, calendário ou circunstâncias especificadas. (RAPPAPORT, 1979, p. 175)



Glossário

CAMPOS DE INVISIBILIDADE

Tais campos incluem aquilo que gravita no entorno da carne, da materialidade. Podemos apontar alguns de seus constituintes mais comuns em práticas cênicas, o campo ficcional, o campo simbólico, o campo ético, histórico, social, as regras em se tratando de uma experiência de jogo. Ao aproximarmos o teatro de práticas rituais de caráter religioso acessamos outras camadas de invisibilidade em que gravitam entes e energias sagradas, em que a questão da ancestralidade retorna com contornos mais densos. É importante ressaltar que essas últimas camadas dos campos de invisibilidades, em contraponto com a ficcional, possuem a característica de serem agentes ativos, que interferem na materialidade, que forçam coisas a acontecerem – nos aproximamos então do próprio conceito de magia, como aquilo cuja potência força as coisas do mundo a agirem de outra forma que não a prevista na linha de acontecimentos causais em que se inseria. Os campos de invisibilidades têm a condição de alterar o estado do espaço, colocando o espaço como um todo em transe ou plasmando no espaço outro espaço-tempo.⁸



Discussão

Descreva seu cotidiano, pensando em rituais que você realiza diariamente.

Rituais podem *ser sagrados e/ou seculares*. Os sagrados são os que apresentam o sagrado, comunicam princípios religiosos e doutrinas, transicionam pessoas, operam símbolos, possibilitam relações com entidades, deidades, não-humanos e forças ocultas ou sobrenaturais, dando e abrindo passagens para outros seres. Os *seculares* são festas, eventos, cerimônias, esportes e manifestações espetaculares não-religiosas. Os dois tipos de rituais frequentemente se embaralham.

⁸ ALMEIDA, Saulo V. Ação Física e Estados Alterados de Consciência: ampliações, limites e crises. In: BRANDONI, Joice; HADERCHPEK, Robson; ALMEIDA, Saulo. Práticas Decoloniais nas Artes da Cena II. São Paulo: Giostri, 2022. No prelo.



Figura 21- Ritual sagrado. Candomblé: Obaluaye no Opanijé Orossi.

Fonte: Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Obaluaye_no_Opanij%C3%A9_Orossi.JPG]

Rituais podem ser analisados a partir de algumas perspectivas (SCHECHNER, 2013, p. 56):

- 1 Estruturas – como os rituais se parecem e soam, como são realizados, como usam o espaço e quem os realiza.
- 2 Funções – o que os rituais realizam para indivíduos, grupos e culturas.
- 3 Processos – os rituais de condução dinâmicos subjacentes; como os rituais encenam e trazem mudanças.
- 4 Experiências – como é estar “em” um ritual.



Atividade

PERFORME

Presencie e/ou participe de algum ritual religioso. Analise esse rito utilizando os quatro elementos acima e descrevendo suas sensações e experiências.

Alguns temas perpassam os rituais (SCHECHNER, 2013, p. 57):

1. ritual como ação, como performance
2. rituais humanos e animais
3. rituais como performances liminares
4. communitas e anti-estrutura
5. tempo/espço ritual
6. transportes e transformações
7. drama social
8. a díade eficácia-entretenimento
9. origens da performance
10. mudando ou inventando rituais
11. usando rituais no teatro, dança e música

O tema do ritual como ação marca uma oposição ao pensamento cartesiano, aquele que diferencia corpo e mente, já que rituais são ações corporificadas e não expressões de pensamentos através do corpo. Esse tema tem em comum com as performances espetaculares “a dimensão performativa per se – isto é, o ‘fazer’ deliberado e autoconsciente de ações altamente simbólicas em público” (BELL, 1997, p. 159). O tema do ritual humano e animal, marca a existência de estudos etológicos sobre comportamentos rituais em não-humanos, por exemplo em comunicações através de movimentos, sons e posturas. Tanto em rituais humanos quanto em não-humanos, podemos perceber algumas características:

- alguns comportamentos comuns (movimentos, chamadas) são liberados de suas funções originais;
- o comportamento é exagerado e simplificado; os movimentos são frequentemente congelados em posturas; movimentos e chamadas tornam-se rítmicos e repetitivos;
- partes visíveis do corpo para exibição se desenvolvem, como a cauda do pavão e os chifres do alce. Em humanos, eles são (...) uniformes, fantasias, máscaras, fabricantes de som, etc.;

- o comportamento é “liberado” (performativo) na sugestão de acordo com “mecanismos de liberação” específicos (estímulos liberando respostas condicionadas). (SCHECHNER, 2013, p. 65, minha tradução)

O terceiro tema, rituais como performances liminais, faz referência ao conceito de liminaridade (TURNER, 2013), proposto a partir de estudos dos rituais de passagem (GENNEP, 1960), cujas fases são pré-liminal, liminal e pós-liminal. Do latim *limen*, limiar ou margem marcam processos de transição, em que uma pessoa vive um estado em que porta poucos ou nenhum atributo de seu estado anterior e ainda pouco ou nada do que se tornará após a passagem. Nos estudos da performance, esse conceito é utilizado de forma expandida, para descrever estados que se localizam no *entre*. Nossos Portais podem certamente ser passagens, por exemplo. Mas ações de caráter estético também podem. Turner (1969), contudo, diferenciou liminal de liminóides.



Glossário

LIMINARIDADE

As entidades liminares não estão aqui nem ali; elas estão entre as posições atribuídas e ordenadas por lei, costume, convenção e cerimonial. Como tal, seus atributos ambíguos e indeterminados são expressos por uma rica variedade de símbolos nas muitas sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Assim, a liminaridade é frequentemente comparada à morte, ao estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao deserto e a um eclipse do sol ou da lua. Entidades liminares, como pessoas neófitas em ritos de iniciação ou puberdade, podem ser representadas como não possuindo nada. (...) Seu comportamento é normalmente passivo ou humilde; elas devem obedecer a pessoas instrutores implicitamente e aceitar punições arbitrárias sem reclamar. É como se elas estivessem sendo reduzidas ou rebaixadas a uma condição uniforme para serem moldadas de novo e dotadas de poderes adicionais para capacitá-las a lidar com suas novas posições na vida. Entre si, as pessoas neófitas tendem a desenvolver uma intensa camaradagem e igualitarismo. (TURNER, 1969, p. 95)

Os atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que essa condição e estas pessoas furtam-se ou escapam da rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial. (TURNER, 2013, p. 98)

LIMINÓIDE

Ações simbólicas ou atividades de lazer em sociedades modernas ou pós-modernas que servem a uma função semelhante aos rituais em sociedades pré-modernas ou tradicionais. De um modo geral, as atividades liminóides são voluntárias, enquanto as atividades liminares são obrigatórias. As atividades recreativas e as artes são liminóides. (SCHECHNER, 2013, p. 67)

RITOS DE PASSAGEM

A vida de um indivíduo em qualquer sociedade é uma série de passagens de uma época para outra e de uma ocupação para outra. (...) A vida passa a ser composta de uma sucessão de etapas com fins e começos semelhantes: nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, ascensão a uma classe superior, especialização ocupacional e morte. Para cada um destes eventos existem cerimônias cuja finalidade essencial é permitir ao indivíduo passar de uma posição definida para outra igualmente bem definida. (GENNEP, 1960, p. 3)



Discussão

Discuta sobre algum ritual de transição em sua vida, considerando o estágio de liminaridade. Descreva suas experiências.

O quarto tema é *communitas* e *antiestrutura*.



Glossário

COMMUNITAS E SUSPENSÃO DE ESTRUTURAS

Na liminaridade, a *communitas* tende a caracterizar as relações entre aquelas pessoas que passam conjuntamente pela transição ritual. Os laços da *communitas* são antiestruturais no sentido de que são relações indiferenciadas, igualitárias, diretas, existentes, não racionais, existenciais, eu-tu. A *Communitas* é espontânea, imediata, concreta – não é moldada por normas, não é institucionalizada, não é abstrata. (...) Na história humana, vejo uma tensão contínua entre estrutura e *communitas*, em todos os níveis de escala e complexidade. A estrutura, ou tudo o que separa as pessoas, define suas diferenças e restringe suas ações, é um pólo em um campo carregado, para o qual o pólo oposto é *communitas*, ou anti-estrutura (...) representando o desejo de uma relação total e não mediada entre pessoa e pessoa, uma relação que, no entanto, não submerge uma na outra, mas salvaguarda sua singularidade no próprio ato de realizar sua comunidade. A *Communitas* não mescla identidades; liberta-os da conformidade com as normas gerais, embora esta seja necessariamente uma condição transitória para que a sociedade continue a funcionar de forma ordenada. (TURNER, 2018, p. 274)

O quinto tema é o espaço/tempo ritual.



Atividade

PERFORME

Em grupo, crie estratégias para estabelecer um espaço/tempo ritual. Execute as ações combinadas. Quais seriam e qual o motivo da escolha? Comente após execução.

O sexto tema, de transportes e transformações, devido à sua importância, eu optei por transformar na segunda subdivisão do segundo Portal, *Transformação como categoria analítica*, como veremos em breve. O sétimo tema, dramas sociais (TURNER, 2018) é uma teoria que desenvolve quatro etapas: Violação – Crise – Ação Reparadora – Reintegração ou Cisma. O que Turner propõe paradoxalmente é que qualquer conflito social pode ser analisado através das lentes do drama ocidental, o que torna possível um gerenciamento didático de ocorrências ao longo do tempo, mas divide o drama em duas categorias: o social e o estético.



Glossário

DRAMA SOCIAL

Os dramas sociais são unidades do processo harmônico, surgindo em situações de conflito. Normalmente, eles têm quatro fases principais de ação pública. (...) São eles: 1. Violação de relações sociais regulares, regidas por normas. (...) 2. Crise durante a qual (...) existe uma tendência para o alargamento da brecha. (...) Cada crise pública tem (...) características liminares, pois é um limiar entre fases mais ou menos estáveis do processo social, mas não é um limen sagrado, cercado por tabus e afastado dos centros da vida pública. Ao contrário, ele assume sua postura ameaçadora no próprio fórum e, por assim dizer, desafia os representantes da ordem a enfrentá-lo. (...) 3. Ação de reparação [que vai] desde o aconselhamento pessoal e a mediação ou arbitragem informal até a maquinaria judicial e legal formal e, para resolver certos tipos de crise ou legitimar outros modos de resolução, até a realização de rituais públicos. (...) A reparação também tem suas características liminares, sendo “entre e entre”, e, como tal, fornece uma replicação e crítica distanciadas dos eventos que levaram e compuseram a “crise”. Essa replicação pode ser no idioma racional de um processo judicial, ou no idioma metafórico e simbólico de um processo ritual. (...) 4. A fase final (...) consiste ou na reintegração do grupo social perturbado ou no reconhecimento social e legitimação de um cisma inseparável entre os partidos contestadores. (TURNER, 2018, p. 37-41)

O oitavo tema é a díade eficácia-entretenimento, e veio a partir da teoria de drama social de Turner (2018). Sobre o drama social Schechner afirma que “Outra maneira de colocar essa relação é dizer que toda performance – estética ou social – é eficaz e é entretecedora.” (2013, p. 76). Contudo, eficácia e entretenimento não são binários opostos e sim polos

de um continuum, multiplamente interceptáveis, e isso não significa necessariamente que o teatro esteja para o entretenimento e a eficácia para o ritual. Criei, então, um modelo explicativo em que esses polos múltiplos (ritual/eficácia e entretenimento/artes da performance) se posicionam diametralmente em esferas que podem girar tanto no sentido anti-horário quanto no horário simultaneamente ou não, mudando as polaridades de lugar e fazendo com que as polaridades de uma esfera se posicionem em relação às polaridades da outra (eficácia/entretenimento e ritual/artes da performance, por exemplo). Há também uma área de convergência vazia no encontro entre as duas esferas, formando ou uma área de conflito ou uma área de potencialização entre polos. As esferas são expansíveis (esferas cinzas), e em seus polos podem estar todos os tópicos escritos das listas contidas dentro delas. Esses tópicos formariam novos polos, podendo também se relacionarem entre si. O que ocorre quando os dois tópicos se posicionam em polos distintos tem nomes iguais? Possivelmente uma potencialização de encontros e/ou diferenças.



Figura 22 - Díades em movimento.

Fonte: Própria



Glossário

TRANSTEMPORALIDADES

Transtemporalidades são viagens temporais. Isso significa que o tempo não é uma coisa só, isto é, os tempos são diferenciais, e através deles há movimentos corpoespaciais. (...) Transtemporalidades são as infinitas temporalidades

da transformação corporal, em que diferentes movimentos temporais agem diferencialmente sobre matérias. Transtemporalidades são presentes, passados e futuros em coexistência. (HABIB, 2021, p. 192 e 193)

No nono tema, nossa introdução se encarregou das origens do termo performance. O décimo tema se refere à mudança de rituais ou à invenção de novos. Sobre a mudança:

As pessoas praticantes da religião iorubá estão cientes de que quando o ritual se torna estático, quando deixa de se ajustar e se adaptar, torna-se obsoleto, vazio de significado e, eventualmente, desaparece. Elas muitas vezes expressam a necessidade de modificar os rituais para lidar com as condições sociais atuais. Às vezes a mudança é resultado de longas deliberações, muitas vezes é mais espontânea. Muitas revisões não são particularmente óbvias, a menos que a pessoa observadora esteja completamente familiarizada com o processo ritual por ter acompanhado várias de suas performances, da mesma forma que uma pessoa crítica segue as produções de uma peça de dança ou de teatro. (DREWAL, 1992, p. 8)

Entende-se por “tradição inventada” um conjunto de práticas, normalmente regidas por regras aberta ou tacitamente aceitas e de natureza ritual ou simbólica, que procuram inculcar certos valores e normas de comportamento pela repetição, o que implica automaticamente a continuidade com o passado. (HOBSBAWN, 1983, p. 1)



Atividade

PERFORME

Rituais podem ser inventados coletivamente ou individualmente para atender às necessidades das pessoas que os realizam. Sua reiteração promove sua manutenção até que sejam considerados parte da tradição de uma cultura. Crie um ritual. Performe o ritual criado por você.

O último tema que perpassa os rituais é a sua utilização no teatro, dança e música. Repare na diferença entre considerar teatro, dança e música como rituais, considerar teatro, dança e música elementos de rituais e considerar que teatro, dança e música usam elementos de rituais para sua constituição. A utilização de elementos de rituais para a construção de concepções teatrais ocidentais foi proposta por Artaud, Grotowski e Glass, por exemplo. No caso de Grotowski, o movimento proposto o levou à criação de um teatro ritual, um cruzador de fronteiras entre Teatro e Ritual: “Grotowski define a diferença técnica entre uma produção teatral e um ritual em relação ao ‘lugar da montagem.’” (OSINSKI, 1997, p. 391). Outro exemplo interessante nessa discussão está na mudança de local de ocorrência de determinados eventos. Se algum ritual sagrado é levado para o palco ocidental, há uma mudança de enquadramento tomando processo. Aqui um exemplo de Teatro Ritual, que ocorre em Fernanda Júlia Onisajé (2017):

O *Shirê Oba*, “A festa do Rei”, nasceu da vontade de realizar um recital de poesias de poetas negros. Pesquisando eu encontrei os Orikis, que são poesias em exaltação aos Orixás. Ao encontrar esses poemas, tanto em livros quanto em conversa com o meu babalorixá pai Márgio Luis do Ylê Axé Olo T’Ogum, decidi fazer um espetáculo de teatro inspirado nos Orikis. O fato de ver poucas vezes as divindades africanas em cena, de forma a protagonizarem e não serem pano de fundo para a ação, é que me motiva a realizar o *Shirê* e a escrever. Ogum são dois textos onde a divindade é a protagonizadora da cena. *Shirê Oba* vem do Yorubá e traduzindo quer dizer *Shirê* = festa e *Obá* = Rei. A concepção do espetáculo gira em torno da união do sagrado do candomblé com o artístico do teatro mostrando que tanto um quanto o outro são sagrados e artísticos. Através do teatro ritual pretendo realizar uma festa, uma louvação, uma homenagem a essas divindades que são, o tempo todo, vilipendiadas e não recebem o valor e respeito devidos [...]. A intolerância religiosa precisa ser combatida e um bom jeito de combater é acabar com a ignorância. O candomblé é ainda tão violentado porque, além de racistas, os agressores são em sua maioria fanáticos e ignorantes que não conhecem o candomblé, não sabem nada a não ser essa visão estereotipada e enviesada que o Cristianismo criou (JÚLIA apus ALEXANDRE, 2010, p. 4).

Para Marcos Alexandre, esse espetáculo fissura as fronteiras entre Arte e Ritual, e assim descreve a experiência que teve:

Com base nessa assertiva, considero relevante relatar uma experiência que pude vivenciar ao assistir Shirê Obá. Durante a representação, num dado momento em que os músicos executavam um toque para Ogum, senti um esbarrão de uma espectadora que se sentava ao meu lado e, de repente, ela se levantou para se integrar ao ritual. Naquele momento, acabara de receber um Orixá. Tudo ocorreu rapidamente, olhei para o lado e pude observar outro espectador, que também observava aquele “ato inusitado”, levantar-se imediatamente e abraçar fortemente a moça. Ela desfalece, é carregada e retirada de cena. Parte da plateia ficou dividida em continuar a assistir o espetáculo ou desviar o olhar para presenciar o que estava acontecendo diante de todos. Por alguns minutos, ainda pude escutar a moça que, já em outro espaço do Teatro Vila Velha, continuava em voz alta falando que queria voltar e participar da “festa”. (ALEXANDRE, 2010, p. 4)

2.1.2 – Jogo

Roger Caillois (1979) há quatro tipos de jogos: 1) Competição, com resultados determinados por desempenho; 2) Acaso, em que situações externas à pessoa determinam em grande medida o resultado; 3) Mimetismo ou simulação, em que há um mundo de imaginação, ficção e ilusão; 4) Tontura, em que jogos induzem experiências ou estados de desorientação.

O jogo é *metacomunicativo, friccional, tensional, transformacional e quimérico*. Outra questão importante no jogo é o sinal emitido de “isso é um jogo”, a *metacomunicação*, teorizada por Bateson (1972), um sinal que informa a posição receptora da mensagem sobre como interpretar seu conteúdo, como por exemplo piscar ao falar algo. O jogo é *friccional e tensional*.

O comportamento restaurado é divertido; tem a qualidade de não ser inteiramente “real” ou “sério”. O comportamento restaurado é condicional; pode ser revisto. O brincar é de dois gumes, ambíguo, movendo-se em várias direções simultaneamente. Muitas vezes as pessoas misturam pedaços de brincadeira – um gracejo, uma piada, um sorriso de paquera – com atividades sérias para aliviar, subverter ou mesmo negar o que aparentemente está sendo comunicado. (SCHECHNER, 2013, p. 89).

O jogo é *transformacional e quimérico*.

A ludicidade é uma essência volátil, às vezes perigosamente explosiva, que as instituições culturais procuram engarrafar ou conter nos frascos dos jogos de competição, azar e força, em modos de simulação como o teatro e na desorientação controlada, de montanhas-russas a danças dervixes . (...) A maioria das definições de jogo envolve noções de desengajamento, de roda livre, de estar fora de sintonia com os processos sérios de “pão com manteiga”, sem falar nos processos de produção de “vida ou morte”, controle social, “obtenção e gastos” e criação da próxima geração. (...) O brincar pode estar em toda parte e em nenhum lugar, imitar qualquer coisa, mas não se identificar com nada. (...) O jogo é o bricoleur supremo das frágeis construções transitórias, como um verme de caddis ou um ninho de pega. (...) Suas metamensagens são compostas por um pot-pourri de elementos aparentemente incongruentes. (...) No entanto, embora “solta” por assim dizer, a roda do jogo nos revela (como Mihaly Csikszentmihalyi argumentou [1975]) a possibilidade de mudar nossos objetivos e, portanto, a reestruturação do que nossa cultura afirma ser a realidade. (TURNER, 1983, p. 233 e 234)



Figura 23 - MX TV Placa Patrimonio Lucha Libre.

Fonte: Wikimedia Commons. [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MX_TV_PLACA_PATRIMONIO_LUCHA_LIBRE_\(31193105507\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MX_TV_PLACA_PATRIMONIO_LUCHA_LIBRE_(31193105507).jpg)]



Atividade

PERFORME

Crie um jogo e o ensine a um grupo de pessoas. Após a ocorrência do jogo, solicite que as regras dele sejam parcialmente modificadas pelas pessoas participantes. Discuta de onde veio o jogo, a estrutura, as regras, os códigos e técnicas corporais, a metodologia envolvida no processo pedagógico e a experiência das pessoas participantes.



Discussão

Discuta essas perguntas:

Brincar é diferente de *jogar*? As atividades denominadas *brincar* correspondem diretamente ao fenômeno denominado *brincar*? O que jogar beisebol, jogar pôquer, brincar com (...) [a pessoa que você namora], desempenhar um papel em uma peça, bancar o bobo (...) e representar uma ideia têm em comum? São fantasia, sonho e devaneios tipos de jogo interior? Jogar é sempre divertido? É sempre guiado por regras ou pode ser imprevisível? Jogar é pré-racional, racional, arracional ou irracional? Como a ideia de brincar figurou nas filosofias e cosmologias ocidentais e não ocidentais? (...) [Não-humanos] brincam da mesma forma que os humanos? Os adultos brincam da mesma forma que os bebês e as crianças? Quais são as conexões entre ritual e brincar? Entre a arte e o brincar? (...) A guerra é uma espécie de jogo? (SCHECHNER, 2013, p. 91)

Sobre as diferenças entre *jogo* e *brincadeira*, temos que:

Embora não seja fácil separar o jogo das brincadeiras, pode-se dizer que geralmente os jogos são mais estruturados do que a brincadeira. Os jogos são limitados por regras, ocorrem em locais designados, desde estádios a mesas de cartas, têm resultados definidos e envolvem pessoas jogadoras claramente marcadas (às vezes com uniformes). A brincadeira pode ocorrer em qualquer

lugar a qualquer momento, envolvendo qualquer número de pessoas jogadoras que possam cumprir ou alterar inesperadamente as regras. A maioria dos atos de jogo são governados por regras que as pessoas jogadoras concordam em jogar. Jogos do tênis e xadrez ao teatro improvisado e jogos de guerra são governados por regras que controlam o jogo momento a momento. Mas também há muitos atos de jogo sem regras articuladas ou publicadas, ou com regras que mudam durante o jogo, como na fantasia ou “brincadeira”. Às vezes, jogar é anti-estrutural, com a principal diversão sendo como se pode contornar as regras ou subvertê-las. (SCHECHNER, 2013, p. 92)

Aqui estão sete maneiras de analisar um jogo (SCHECHNER, 2013, p. 93):

1 Estrutura: Quais são as relações entre os eventos que constituem um ato lúdico? Como, por exemplo, um “at bat” se encaixa na estrutura de uma entrada no beisebol; e como cada entrada se relaciona com a forma de todo o jogo? Cada ato lúdico consiste em muitos sub-atos, unidades comportamentais distintas que se encaixam em um todo coerente. Uma sequência coerente de atos lúdicos forma um jogo.

2 Processo: Ao longo do tempo, como são gerados os atos lúdicos e quais são suas fases de desenvolvimento? Novamente, para usar o beisebol como exemplo, como as estratégias de jogo mudam à medida que o jogo avança; ou como o placar, o clima, as lesões e assim por diante afetam as estratégias de jogo emergentes? Processo e estrutura devem ser considerados como um par relacionado.

3 Experiência: Quais são os sentimentos e humores dos jogadores e dos observadores? Como isso afeta o jogo? Quais são as diferentes experiências de jogadores, espectadores, observadores acadêmicos, diretores, organizadores e assim por diante? Como os diferentes sentimentos e humores mudam ao longo do jogo, afetando o próprio jogo? Os esportes de espectadores são mais afetados pela “vantagem de jogar em casa” do que jogos informais ou jogos mais íntimos (faz de conta, andar de balanço ou gangorra, preliminares eróticas)? Como determinar se a peça foi “boa” ou não?

4 Função: Para que servem os atos lúdicos? Como eles afetam o aprendizado individual e comunitário, o crescimento e a criatividade, distribuir e expressar agressividade, encenar mitos, fantasias ou valores. . . ou qualquer número

de outros “usos” possíveis que o jogo tem? Quais são as consequências econômicas de qualquer peça ou gênero de peça em particular?

5 Desenvolvimento evolutivo, da espécie e do jogo individual: Qual é a relação do jogo humano com o jogo (...) [não-humano]? Quais são as diferenças entre brincar de criança e brincar de adulto? Qual é a relação entre o brincar e a criatividade individual? Qual é a relação entre jogo e cultura – especialmente criatividade, artes e religião?

6 Ideologia: Que valores políticos, sociais e pessoais qualquer jogo específico enuncia, propaga, critica ou subverte – consciente ou inconscientemente? Esses valores são os mesmos para todos os jogadores, espectadores e observadores? E se existem diferenças, como elas são expressas e negociadas?

7 Enquadramento: Como os jogadores, espectadores e assim por diante sabem quando o jogo começa, está acontecendo e termina? Como a mensagem “agora estou jogando” é transmitida e recebida? E o jogo “perigoso” ou arriscado, onde a mensagem “isto é jogo” é intencionalmente omitida ou disfarçada, como nos jogos de vigarice ou no Teatro Invisível de Augusto Boal? “Quero parar de jogar” é o mesmo que “Terminei de jogar?”

Em adição, temos possíveis interlocuções entre Jogo e Ritual, como contextos gladiatórios.



Figura 24 - I Jogos Mundiais dos Povos Indígenas.

Fonte: Wikimedia Commons. [[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:I_Jogos_Mundiais_dos_Povos_Ind%C3%ADgenas_\(22382406406\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:I_Jogos_Mundiais_dos_Povos_Ind%C3%ADgenas_(22382406406).jpg)]



Glossário

JOGO PROFUNDO

O conceito de *jogo profundo* de Bentham é encontrado em sua Teoria da Legislação. Com isso, ele quer dizer um jogo em que as apostas são tão altas que é, de seu ponto de vista utilitarista, irracional para (...) [as pessoas] se envolverem nele. (...) Tendo se reunido na busca do prazer, (...) [elas] entraram em uma relação que trará aos participantes, considerados coletivamente, dor líquida em vez de prazer líquido. (...) Mas para os balineses, embora naturalmente não o formulem com tantas palavras, a explicação está no fato de que, em tal jogo, o dinheiro é menos uma medida de utilidade, tida ou esperada, do que um símbolo de importância moral, percebido ou imposto. (...) Em jogos profundos, onde as quantias de dinheiro são grandes, está em jogo muito mais do que ganho material: a saber, estima, honra, dignidade, respeito – em uma palavra, embora em Bali uma palavra profundamente carregada, status. (GEERTZ, 1973, p. 432 e 433)

JOGO PERIGOSO

Jogo perigoso significa que algumas das pessoas jogadoras não sabem que estão jogando – como em um jogo de trapaça ou quando os ratos correm em um labirinto ou quando as deidades ou o destino ou o acaso armam armadilhas para pegar as pessoas. O jogo sombrio envolve fantasia, risco, sorte, ousadia, invenção e engano. O jogo perigoso pode ser totalmente privado, conhecido apenas pelo jogador. Ou pode irromper de repente, um pouco de microjogo, agarrando (...) [a(s) pessoas jogador(as)] e depois desaparecendo rapidamente – uma piada, uma explosão de frenesi, delírio ou risco mortal. O jogo oculto subverte a ordem, dissolve frames e quebra suas próprias regras – tanto que o próprio jogo corre o risco de ser destruído, como na espionagem, na agência dupla, nos jogos de trapaça e nas armadilhas. Ao contrário dos carnavais ou palhaços rituais cujas inversões da ordem estabelecida são sancionadas pelas autoridades, o jogo embaçado é verdadeiramente subversivo, suas agendas sempre ocultas. O jogo sombrio recompensa seus jogadores por meio de engano, perturbação e excesso. (SCHECHNER, 2013, p. 119)



Atividade

PERFORME

Escreva sobre um jogo perigoso que você já tenha feito.

2.2 – Transformação como categoria analítica

Esta subdivisão é uma expansão do tema que considero mais importante na Performance: a transformação corporal e a alteração dos estados da matéria. Essas duas formas de modificação de tudo que é engendram poéticas e políticas performativas que tenho chamado de transontocosmoepistemologias (HABIB, 2021, p. 185), isto é, um cruzamento entre modos de ser, de viver o mundo e de criar:

São movimentos que fissuram fronteiras entre ontologias, cosmologias e epistemologias. São perspectivas simultâneas entre 1) ontocosmoepistemologias *trans** nas artes da cena; 2) analíticas *trans*- sobre ontocosmoepistemologias; 3) pensamentos ontocosmoepistemológicos sobre transformações corporais.

Em *transformação*, temos inicialmente um prefixo que acompanhará nossa trajetória e que nos acompanha em todos os momentos de nossa vida:

No Latim, *trans* funciona como preposição e preverbo, e vem do Latim “*trāns*” (FARIA, 1962, p. 1012). Como preposição, significa “além de”, “para o outro lado de”, “do outro lado de” e “por sobre”. Como preverbo, além de ter o sentido de “além de”, aponta para o de “de um lado para o outro, inteiramente”. No português, “*trans*” é um prefixo que pode indicar “de um lado para o outro”, “por entre”, “através de”, “ao longo de”, “no decorrer de”, “durante”, dentre outros. O prefixo *trans*, com seus movimentos, trama passagens por identidades *trans** e por analíticas *trans* simultaneamente. (HABIB, 2021, p. 46)

Já *trans** é:

É o acoplamento de “*” em “trans”, e além de indicar toda a variabilidade de identidades não-cisgêneras, explicita também o movimento de transporte. Nesse caso particular, o asterisco invisibiliza o “sexual” de “transexual”, e transporta a pessoa leitora para possibilidades não medicalizadas da palavra *trans*, já que o * não tem função autônoma ou pré-definida, transforma-se por trânsito. O asterisco instaura a natureza transitória, explosiva, tentacular, quimérica e curinga do prefixo *Trans*. (HABIB, 2021, p. 46)

Por sua vez, *trans-* é a analítica *trans*, todos os estudos de operações conceituais que podemos fazer com esse prefixo para transicionar a vida, ou seja, o acoplamento do *hífen* em *trans* permite que qualquer continuidade seja proposta para este prefixo. *Trans-* recusa encerramentos a sufixos únicos. O que você pensa quando pensa em transicionar alguma palavra? Aqui vamos então estudar movimentação de conceitos, naturezas transitórias e modos de ser, de viver o mundo e de criar permeados pela transformação corporal. Mas a transformação corporal e a alteração dos estados da matéria são constituições tão amplas – ou óbvias –, que não faria sentido falar delas, a não ser que nós as tomássemos em sua “potencialização, alteração, amplificação ou distorção” (HABIB, 2021, p. 24 e 25). Examinaremos então o modo como a transformação corporal se torna mais que um dado. As frases “Nós estamos envelhecendo” e “aquela fruta está amadurecendo” são exemplos de transformações ontológicas, elas são. Uma escarificação ritual, uma prótese auditiva ou Kazuo Ohno se transformando em uma flor na dança Butô ao invés de mimetizá-la são alterações do próprio curso de transformação do corpo, potencializações – no sentido de capacidade, faculdade, existência e produção, mais do que de poder – de transformações que já ocorrem ou criação de ainda outras, que não ocorreriam sem sua *produção*. Potência de transformação é o ato e a possibilidade do não-ato.

A ontocosmoepistemologia que examinaremos aqui é desenhada pela expressão de “*ser outros corpos e o sair de si*” (HABIB, 2021):

Pensar os seus outros, os próprios seres, os outros dos próprios e os outros seres é especular limites de produção, essência e substância corporal. Especular os próprios limites dos corpos não é produzir em suas bordas mobilidades transpassantes, e, sim, pensar o próprio limite. Ora, para alguns seres todo o mundo é o centro. E para todos os centros, todo o mundo é o resto. Se o

limite é o próprio, ser outros corpos é não ter limites próprios. Desse modo, a investigação em Corpos Transformacionais é a perda incessante do corpo em um desfazer do mundo, um *corpo-sem-corpo* (CsC). (HABIB, 2021, p. 25)

Aqui, elaborei um quadro para explicar matrizes de atuação, tendo como mote o *ser outros corpos* (HABIB, 2021) – é uma ferramenta analítica que possibilita avaliação das relações entre corpo e alma, humano e mais-que-humano, dentre outras:

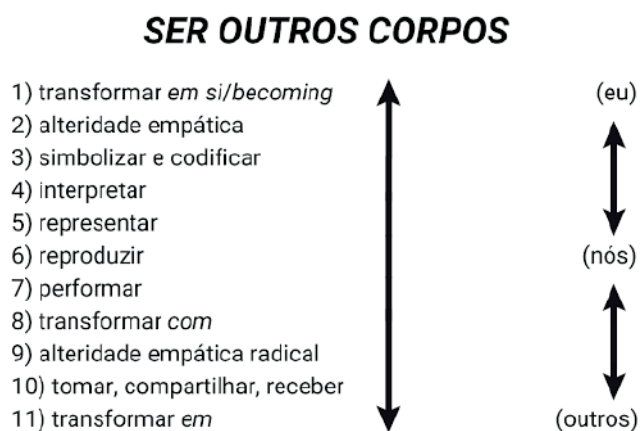


Figura 25 - Potência em ser outros corpos.
 Fonte: (HABIB, 2021, p. 186).

A primeira instância é a transformação ontológica do ser. Seria o caso da maturação, crescimento etc. A alteridade empática é a transformação corporal por empatia. Seria o caso dos neurônios espelho, entre outros, em que há diferentes graus de faculdade de compartilhar estados corporais com outros. Simbolizar e codificar são instâncias de transformação corporal que remetem a símbolos e códigos preestabelecidos. Seria o caso da performance de matriz simbolizada (KIRBY, 2011). Interpretar é, segundo Burnier, uma tradução de um texto por um ator, podendo ser da linguagem literária à cênica. Nesse caso, o ator, o termo usado neste escopo teórico, “[...] é um intermediário, alguém que está entre. No caso do teatro ele está entre a personagem e o espectador, entre algo que é ficção, e alguém real e material” (BURNIER, 1994, p. 27). Representar, segundo Ferracini é quando “o ator [...] busca sua expressão através de suas ações físicas e vocais. Ele, o ator, não parte do texto literário, mas o esquece e busca o material para seu trabalho em sua própria pessoa e na dinamização de suas energias potenciais. Ele não se coloca entre o espectador

e a personagem, mas deixa que este faça a própria interpretação de suas ações vivas” (FERRACINI, 1998, p. 27). Reproduzir é replicar, fazer como. É o caso da simulação: “[...] com simulação a representação termina, e a reprodução toma lugar” (SCHECHNER, 2013, p. 133) – uma quebra de fronteira entre “original” e “cópia”. Performar, como exposto na introdução deste trabalho, é uma perspectiva transdisciplinar. Transformar com seria mudar em si e mudar ês outres, concomitantemente. É o exemplo do devir-com/*becomingwith* (HARAWAY, 2016b), das relações multiespécie, da assemblage [montagem ou reunião feita de territorialização, desterritorialização e reterritorialização] (PUAR, 2007). A alteridade empática radical é colocar-se no lugar de. A alteridade empática radical diferencia-se da alteridade empática no sentido de que a conexão estabelecida é tão forte, que é formado um espaço em comum habitado por diferentes alteridades, uma telepatia radical – Transpatia é transportar-se até este espaço da agência, em que colocar-se *no lugar de* é habitar espaço em comum sem tomá-lo, é um movimento em direção a ser outros corpos que implica responsabilidade transformadora de ação. Tomar, compartilhar e receber corpos são relações entre campos visíveis, não-visíveis e mais-que-visíveis, mais ou menos provisórias. Transformar-se em é sair de si, é *ser outros corpos*. Há infinitas maneiras de ser a água viva. (HABIB, 2021, p. 186-188)

2.2.1 – Transformação corporal



Glossário

ESTADOS CORPORAIS

[Estados corporais] (...) são produzidos por modos dos corpos de ser ou estar, por devir. Estados dos corpos indicam situações em que se encontram e qualidades de movimento. A etimologia da palavra estado aponta para o latim *statum*, termo que configura em sentido próprio “uma maneira de estar em pé, postura, atitude, posição” e em sentido figurado “uma posição, situação” (FARIA, 1962, p. 942). Sua derivação pode também ser associada ao latim *sto*, que, na língua poética, expressa “estar, ser” (FARIA, 1962, p. 945), ou seja, *sum*. De natureza paradoxal, *statum* abarca em si tanto os aspectos temporalmente variáveis caracterizados pelo ser e estar em devir, e pela situação, quanto a estabilidade circunscrita em “posição, bom estado, estabilidade” (FARIA, 1962,

p. 942). Na língua portuguesa, estado define *forma de ser ou estar, condição em que as coisas se encontram, disposição física de uma pessoa ou animal, condição emocional, psicológica ou moral de uma pessoa em determinado momento*. Dessas concepções, pode-se inferir que estado corporal é, etimologicamente, uma forma corporal de ser ou estar, uma condição, situação ou disposição física, emocional, psicológica ou moral em que se encontra um corpo. (HABIB, 2021, p. 71)

TRANSFORMAÇÃO CORPORAL

A transformação corporal é a mudança de um estado corporal para o outro, conforme performance em aspectos, fatores e instâncias entre si imbricadas, tais quais: I) físico-químicas, como energias, forças, espaço-tempo, matérias e agências; II) configurações corporais, como cadeias ósseo-musculares, órgãos; tecidos; III) operações corporais, como ritmos, fluxos, pesos ou estratégias e indicações de movimentação baseadas em tarefas físicas; IV) acoplamentos e reacoplamentos em redes de materialidades que incluem corpos humanos e não humanos, organismos, dispositivos tecnológicos, coisas, conceitos abstratos e epifenômenos – as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir deles; V) simbólicas, como subjetivações e desejos; VI) neurocosmopolíticas, como pensamentos, memórias, imaginações, sensações, sentimentos, intuições, percepções; VII) imagéticas; VII) ambientais, como redes político-sociais, bioculturais, dentre outras, fazendo coexistir presente, passado e futuro e indicando infinidades de relationalidades em redes, que incluem (re)associações/dissociações, ou quebras de fronteiras entre humano e não-humano, material e imaterial, visível e invisível, consciente e inconsciente, corpo e alma, pensamento e sentimento, corpo e mente, objetivo e subjetivo, organismo e máquina, corpo e ambiente. (HABIB, 2021, p. 93)

CORPOS TRANSFORMACIONAIS

Corpos Transformacionais são aqueles que, partindo da modificação dos seus estados corporais, têm, dentre outros aspectos, suas formas, suas existências e suas qualidades de movimento alteradas. A mudança de um estado corporal para outros, isto é, a transformação corporal, pode se dar, por exemplo, pelo trabalho corporal imagético, por indicações de movimento, por estratégias de movimentação baseadas em tarefas físicas e por acoplamentos e reacoplamentos em teias de materialidades que incluem corpos humanos e mais-que-humanos, como organismos vivos e mais-que-vivos, campos invisíveis, dispositivos tecnológicos, coisas, forças, espaço-tempo, conceitos abstratos e epifenômenos — as produções de efeitos materiais podem se dar também a partir da imaginação, memória e pensamento. Essas teias de (re) associações/dissociações são apenas alguns dos movimentos de transformação

corporal que atuam na potencialização, alteração, amplificação ou distorção da experiência física, em quebras de fronteiras entre natureza e cultura, corpo e alma, corpo e espaço, corpo e tempo, organismo e máquina, físico e não-físico, humano e mais-que-humano. As quebras de fronteiras se dão por incontáveis movimentos transontocosmoepistemológicos por meio dos quais incontáveis relações entre binômios são desestabilizadas. As transformações corporais também incluem vivências xamânicas, práticas alquímicas, estados de êxtase e transe, fenômenos místicos e alterações nos estados da matéria, como decomposições, mudanças químico-físicas (solidificação, condensação, sublimação, coagulação, gelificação, cristalização, petrificação), hackeamento, perfurações, hibridização, miniaturização, replicação, contágio, implantes, transplantes, criação de novas partes, desmembramentos, agrupamentos, quimerizações e variação de estrutura, intensidade, vibração, desorientação, integração, dentre inúmeras outras possibilidades. Corpos Transformacionais são aqueles nos quais as transformações corporais são potencializadas, amplificadas e modificadas nas Artes. (HABIB, 2021, p. 92 e 93)



Atividade

PERFORME

PERFORMANCE E TRANSFORMAÇÃO CORPORAL

Artistas da performance começavam a explorar os limites de seus próprios corpos. Chris Burden (EUA) arrastou seu corpo através de cacos de vidro. Bob Flanagan (EUA) furou o pênis, costurou os lábios e o escroto, pregou a pele na madeira e realizou muitos outros atos que para ele expressavam invencibilidade diante de sua fibrose cística. Las Yeguas del Apocalypsis (Chile) dançou a *cueca*, a dança nacional, em cacos de vidro, deixando pegadas sangrentas sobre um mapa da América Latina para tornar visível o horror da tortura e do desaparecimento durante os anos da ditadura Pinochet. (TAYLOR, 2016, p. 47) Considerando os exemplos acima e os conceitos de Estados Corporais, Transformação Corporal e Corpo Transformacional (HABIB, 2021), performe uma transformação corporal.

2.2.2 - Alteração dos estados da matéria

Muitas performances de transformação corporal estão estritamente conectadas com a transformação da matéria, ou seja, com a alteração dos estados da matéria. Por exemplo na performance Gordura Trans (2014-), o artista Miro Spinelli investiga os modos com que materiais diversos transformam de sua presença:

Gordura Trans é um projeto artístico continuado e seriado com eixo central na performance e desdobramentos em diversas mídias. Até então foram realizados dezoito números, entre ações ao vivo, fotografias, texto e instalações. Nesse percurso o projeto explorou a materialidade e a subjetividade do corpo gordo e suas intersecções com gênero através da pesquisa com diferentes materiais gordurosos e sua potência de transformação de presença do performer.⁹ (SPINELLI, np)



Figura 26 - Gordura Trans de Miro Spinelli.
Fonte: Cedido pelo artista.



Figura 27 - Gordura Trans de Miro Spinelli.
Fonte: Cedido pelo artista.

⁹ Disponível em: <<https://www.mirospinelli.com/gordura-trans-trans-fat>>. Acesso em 26 fev 2022.

Em continuidade, Miro passou a investigar os processos de transformação da própria gordura em outras matérias. Nesse sentido, a matéria em si é performativa, ela *age*.

Nesta residência na Despina, o artista amplia seu campo de investigação, a partir da Gordura Trans (e para além dela), para experimentar o encontro de substâncias, em processos químicos, para a materialização de vestígios para além de seu corpo, porém dele indissociável. Utilizando como base muitos litros de óleo de cozinha de reuso, soda cáustica e água, o artista produz sabão, em grandes quantidades. Nosso senso comum nos faz pensar o sabão como símbolo de limpeza, de higienização. Porém, é com este sabão que o artista invade o espaço expositivo para manchar, sujar e se alastrar pelo cubo branco a partir de uma de suas esquinas. Uma mancha que remete à cor da pele, representativa de muitos tons. Peles que habitam corpos diversos, que provocam repensar discursos binários e higienizantes, borrando fronteiras (e esquinas) e abrindo fendas que dão a ver múltiplos outros lugares possíveis de estar no mundo.¹⁰ (ALTMAYER, np, grifos do autor)



Figura 28 - Tudo que você toca você muda tudo que você muda muda você (2018), de Miro Spinelli.
Fonte: Cedido pelo artista

¹⁰ Disponível em: <<http://despina.org/residencia-corpos-abertos-2018/>>. Acesso em 26 fev 2022.



Glossário

MATÉRIA TRANSFORMACIONAL

A Matéria Transformacional é aquela que [passa pelos processos de ampliação, distorção ou potencialização de] sua transformação, de forma fissurar ontologias dos binômios sexo e gênero, raça e espécie etc. nas Artes. A Matéria Transformacional é um mundo subjacente a Corpos Transformacionais, presente em todas as transontocosmoepistemologias. (HABIB, 2021, p. 197)



Atividade

PERFORME

Crie uma performance que envolva a Matéria Transformacional.

2.2.3 - Processos de cura e curadoria

O Xamanismo no Brasil tem como um de seus centros a figura pajé (pay), responsável por executar funções religiosas – operação de cura, efetuação de feitiços e técnicas místicas, incorporação das entidades espirituais (encantados), manipulação de poderes e matérias – e políticas. Xamãs são também especialistas no transe ritual, durante o qual há passagens de almas, relações com espíritos e habilidades de êxtase.

O xamanismo stricto sensu é, por excelência, um fenômeno religioso siberiano e centro-asiático. A palavra chegou até nós através do russo, do tungue saman [...]. Em toda essa imensa área que compreende o centro e o norte da Ásia, a vida mágico-religiosa da sociedade gira em torno do xamã. O que não quer dizer, evidentemente, que ele seja o único manipulador do sagrado, nem que a atividade religiosa seja monopolizada pelo xamã. Em muitas tribos, o sacerdote-sacrificante coexiste com o xamã, sem contar que todo chefe

de família é também chefe do culto doméstico. Contudo, o xamã é sempre a figura dominante, pois em toda essa região, onde a experiência extática é considerada a experiência religiosa por excelência, é o xamã, e apenas ele, o grande mestre do êxtase. Uma primeira definição desse fenômeno complexo, e possivelmente a menos arriscada, será: xamanismo = técnica do êxtase. (ELIADE, 1998, p. 18 e 19)



Figura 29 - Xamanismo Goldes, Altai, Saami e Eskimo. Shaman_tableau.

Fonte: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Shaman_tableau.png]



Glossário

TRANSE E ÊXTASE

O popular dicionário da língua portuguesa Aurélio define o êxtase (do grego *ékstasis*, pelo latim *extase*) como “arrebatamento íntimo; enlevo, arroubo, encanto” ou “admiração de coisas sobrenaturais; pasmo, assombro” ou, ainda (e, neste caso, com sentido psiquiátrico), como “fenômeno observado na histeria e nos delírios místicos, e que consiste em sentimento profundo e indizível que aparenta corresponder a enorme alegria, mas que é mesclado de certa angústia: fica o paciente quase de todo imobilizado, parecendo haver perdido qualquer contato com o mundo exterior”. Já o verbete *transe* (do francês *transe*) é definido como “momento aflitivo”, “ato ou feito arriscado; ocasião perigosa; lance”, “crise de angústia”, “falecimento, passamento, morte”, “combate, luta” e, também, “estado de médium ao manifestar-se nele o espírito”.

Aparecem também as seguintes conotações: “a todo o transe (...): a todo o custo; à viva força”; “transe hipnótico (...): estado de profunda sonolência, provocado por hipnose”; e “transe histérico (...): estado que acompanha certas crises de histeria”. (MAUÉS, 2003, p. 16 e 17)

ESTADOS ALTERADOS DE CONSCIÊNCIA E TRANSE

Charles Tart ao definir os EAC o fez da seguinte forma: “uma alteração qualitativa no padrão global de funcionamento mental que o indivíduo sente ser radicalmente diferente do seu modo usual de funcionamento” (TART apud ALMEIDA; NETO, 2003). Evocamos aqui os EAC para pensar na relação que o sujeito estabelece com outras possibilidades de percepção de si e/ou do mundo. Os EAC também podem ser reconhecidos por pessoas observadoras que possuam experiência subjetiva ou desempenho psicológico diverso do estado de vigília. Os EAC podem ser induzidos pelo aumento ou diminuição de estímulos, por fatores somatopsicológicos, alterações fisiológicas, utilização de fármacos etc. Dentre os EAC, encontra-se o transe ritual que nos interessa especificamente neste texto. Encontramos tal fenômeno no transe ritual dos adeptos do Candomblé, nos médiuns de Umbanda e Kimbando e no Xamanismo ameríndio. Cada uma dessas expressões evoca e engendra uma ontologia e cosmologia específicas e auxilia o sujeito em processos adaptativos, como, abrir campos de experiência, afirmar valores morais, ideologias, resolver tensões e conflitos de cunho emocional, acessar conhecimentos que são impossíveis de serem obtidos normalmente, gerar liberdade temporária de padrões corporais e estruturas de comportamento, adquirir algum nível de controle sobre o que é desconhecido sem apresentar risco para o estado psicoemocional do praticante. O corpo em transe é não apenas um mediador de um processo de comunicação entre mundos, mas coloca-se como meio que opera curas.¹¹

Mas qual o motivo de evocarmos em conjunto cura e curadoria?

A ideia de curadoria no Português do Brasil é uma via múltipla de significações: 1) “Ato ou efeito de curar” – uma pessoa curadora é aquela que “cura ou faz um doente sarar” – presente nas ontoepistemologias corpo e gênero diversas em performances realizadas no evento e nas próprias ferramentas de curadoria

¹¹ HABIB, Ian; AGLAE, Joice; ALMEIDA, Saulo. Do transe à magia: campos de invisibilidades e corpos transformacionais. In: Imersões em Artes Cênicas: Processos Criativos e Performance. São Paulo: Giostri, 2022. NO Prelo.

da arte nele utilizadas; 2) “Cargo, poder, função ou administração de curador; curatela”, sendo uma pessoa curadora aquela encarregada judicialmente de “administrar ou fiscalizar bens ou interesses de outrem.” Na curadoria de arte, as pessoas curadoras desempenham a função de selecionar artistas e obras para projetos coletivos e públicos, composição de exposições, mostras, festivais, dentre outros, confeccionam programações culturais e acervos e operam vínculos institucionais e não-institucionais que possibilitam financeiramente a realização dessas manifestações. Nesse sentido, a Curadoria de Arte tem a função de produção de narrativas, podendo as reconfigurar política, social e historicamente (...) [e fissurar] a catástrofe traumática colonial (...) nomeada por Denise Ferreira da Silva como “Dívida Impagável” (SILVA, 2019), um arsenal ético que pretende interromper as lógicas raciais [e generificadas] perversas das arquiteturas jurídico-econômicas que constituem o par Estado-Capital. (...) A confrontação da dívida impagável, para Silva, é um processo sem fim, uma “tarefa a ser performada pela intuição e pela imaginação” (SILVA, 2019, p. 131), que podem ser exploradas por “uma imagem da existência (para) além do mundo atual” (idem), na forma de um pensamento fractal, “uma consideração da existência que atenda aos níveis biológico, histórico, cósmico, e quântico, por exemplo” (SILVA, 2019, p. 131). (...) Uma ferida contínua que nunca foi tratada e que se repete é revista e revivida, profunda e dolorosa, sangrando no presente e, por vezes, até a morte (KILOMBA, 2020) (HABIB E ROCHA, 2021, p. 7-10)

2.3 - Poéticas Performativas

Quando nos referimos à poética, podemos pensar tanto em estudos tradicionais da poesia lírica e do verbo grego poieo (*poiein*) para *fazer*, quanto em sua posterior expansão. Na tradição, temos principalmente prescritivos de técnicas (*tékhnē*), no sentido de *fazer* e *fabricar* coisas como atividades, concepção que ressoa no conceito de episteme – o estudo dos modelos de fazer e das implicações de princípios de conhecimento, competência e desempenho no *fazer*. Essa destreza de fabricação pressupõe que a produção pode ser executada e que cada técnica que a executa pertence a um conjunto maior de atividades de igual função, um mesmo gênero, segundo o qual pode ser medido o desempenho, a habilidade e o ensino do ato de *fazer*. Essa generificação é um modelo crítico de formação de cânones, que pretende hierarquicamente definir e classificar o que é bom ou ruim, singular ou genérico, universal ou particular, segundo determinadas regras constituídas por uma disciplina. A disciplina que inventaria e promove a manutenção dessas regras, constituindo parâmetros de qualidade, é a Poética. Na expansão, temos a modificação dos

cânones ao longo do tempo, a mudança dos paradigmas que o constituem. Um importante marco veio com o pensamento de Paul Valéry, em 1938, que desejava reconstituir e ampliar o sentido de poética com vistas a abrigar todas as artes, interligando pessoa receptora/fruidora (reação) à obra/pessoa que a executa (ação) segundo causa e efeito, ou seja a reação à ação, duas esferas separadas. O encanto seria a quebra dessas fronteiras, o que nos levaria a sentidos indeterminados.

No século XVIII, Alexander Gottlieb Baumgarten tornou-se o maior expoente de criação da Estética, como campo filosófico a tratar dos temas “da arte, (...) da beleza e (...) da sensibilidade” (PRANCHÈRE, 1988, p. 8), através de meditações sobre a arte e o conhecimento. A Estética se organizava por meio de sistemas lógicos de representação artística de gerenciamento do que era considerado bom, de uma maneira ainda mais geral que a Poética, pois estava mais preocupada com a produção de valor e significado sobre o efeito da beleza e a estrutura e a faculdade de sua percepção. Já não são prescrições e definições de normas do fazer, mas análises experienciais e perceptivas da produção e da fruição. Contudo, a poética pode ser compreendida também como um programa estético a organizar certas propensões e inclinações artísticas singulares. As poéticas são, então, programas, estratégias e projetos estéticos, estruturais, formais e formadores, ao mesmo tempo singulares e genéricos, que dizem respeito a atos de produção de obras. As poéticas performativas se encarregam dos estudos *do que as poéticas fazem* no mundo em termos artísticos, históricos, sociais e políticos.

O debate sobre singularidade e generalização, particularidade e universalidade, nos encaminha para outro: o da identidade. O princípio da identidade, aquele cuja expressão se dá pela não contradição “ou uma coisa é ou não é”, foi proposto pelo filósofo pré-socrático Parmênides de Eléia (510-479 a.C) como via de acesso lógica, estabilizadora, permanente, consensual, coerente e singular à verdade, ao real e à essência. Por meio desse princípio, uma entidade é idêntica a si mesma, conceituação possivelmente derivada do latim o mesmo (*idem e identitas*), entidade (*entitas*) e repetidamente (*identidem*). A aplicação da ideia de identidade começou a ser utilizada para tratar também de indivíduos, e foi tomando contornos variados segundo cada perspectiva filosófica. Aqui apresentarei uma perspectiva trans de identidade, para abordar poéticas performativas trans partindo de miradas anticoloniais. Nessa constituição, a poética performativa trans de identidade vem sempre acompanhada da pós-identidade e da desidentificação.



Glossário

IDENTIDADE

A identidade seria um movimento transformacional, performativo e relacional de atravessamento por estados simultâneos de: 1) *continuidade*, ou seja, um conjunto de características que se repetem no tempo, e *descontinuidade*, ou seja, variabilidade de determinadas características; 2) *diferenciabilidade*, isto é, um conjunto de características que a distingue de outras; *coletividade*, isto é, fabricada por meio de processos históricos, culturais, políticos e sociais coletivos que a tornam mais ou menos convergente com outras; 3) *fragmentação*, isto é, exponencialidades e rachaduras provocadas por crises, rupturas e deslocamentos de valores e percepções; *unificação*, ou seja, determinada estabilização e circunscrição de crises, rupturas e deslocamentos de valores e percepções; 4) *coerência*, isto é, a necessidade de conexão, autonomia, autorreflexão; e *incoerência*, isto é, a possibilidade de desconexão; 5) *lógica*, à medida que *você nunca poderá ser eu* e à medida em que sistemas de representação e significação nos rondam; e *ilógica* à medida que *somos outros corpos* (HABIB, 2021) e podemos criar o impossível ou o mais-que-possível; 6) *situacionabilidade*, como os discursos que nos interpelam e constituem em nossas subjetividades e posições de mundo; *fabricação*, como por meio da transformação corporal;

É por isso é que a identidade é um campo de disputa política pela representatividade de feminismos, grupos étnico-raciais, dissidências de sexo e gênero, diversidades corporais, dentre outras.

A luta teórica e prática contra a unidade-por-meio-da-dominação ou contra a unidade-por-meio-da-incorporação implode, ironicamente, não apenas as justificações para o patriarcado, o colonialismo, o humanismo, o positivismo, o essencialismo, o cientificismo e outros “ismos”, mas também todos os apelos em favor de um estado orgânico ou natural. (HARAWAY, 2009, p. 51)

A identidade, então:

Não é uma essência, não é um dado ou fato – seja, da natureza, seja da cultura. Não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. Tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Podemos dizer que é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. É instável, contraditória, fragmentada, inconsciente, inacabada. Está ligada a sistemas de representação, tem estreitas conexões com as relações de poder. (TADEU DA SILVA, 2007, p. 97)



Glossário

PÓS-IDENTIDADE E O CORPO-SEM-ÓRGÃOS

Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10)

Linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas de escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e de ruptura. [...] Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significativa, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para *um corpo sem órgãos*, que não pára de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não pára de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 10-11).

DESIDENTIFICAÇÃO

A desidentificação é o terceiro modo de lidar com a ideologia dominante, que não opta por se assimilar a tal estrutura nem se opõe estritamente a ela; em vez disso, a desidentificação é uma estratégia que funciona a favor e contra a ideologia dominante. Em vez de ceder às pressões da ideologia dominante

(identificação, assimilação) ou tentar se libertar de sua esfera inescapável (contraidentificação, utopismo), este *trabalhar a favor e contra* é uma estratégia que tenta transformar uma lógica cultural de dentro, sempre trabalhando para promover mudanças culturais permanentes e, ao mesmo tempo, valorizar a importância das lutas de resistência locais ou cotidianas. [...] Como prática, a desidentificação não dissipa esses elementos ideológicos contraditórios; em vez disso, como um sujeito melancólico agarrado a um objeto perdido, um sujeito desidentificado trabalha para se agarrar a esse objeto e investi-lo de nova vida. (MUÑOZ, 1999, p. 11-12). Na desidentificação, há uma negociação ou gerenciamento de identidades, violências e traumas históricos por parte de grupos constituídos como outros por regimes dominantes (MUÑOZ, 1999). A desidentificação é “[...] uma hermenêutica, um processo de produção e um modo de performance” (MUÑOZ, 1999, p. 25), em modo de embaralhar recepção e produção e escancarar a própria ficção da identidade.

2.3.1 - Poéticas Trans

Trabalharei aqui quatro transontocosmoepistemologias (HABIB, 2021): 1) Rituais Transformacionais; 2) Transxamanismo; 3) Transespécie; 4) Transciborgologia. Os Rituais Transformacionais são:

Ritos de passagem (GENNEP, 2011). Eles operam através da performance de séries de atos mais ou menos constantes, das ontocosmoepistemologias de ser outros corpos, isto é, de potencializar, alterar, amplificar ou distorcer a experiência da transformação corporal e/ou dos estados da matéria permanentemente ou momentaneamente, podendo ser – concomitantemente ou não – ritos cênicos, ritos cotidianos ou ritos de passagem, sacros e/ou seculares. Neles, a transformação corporal pode ocorrer por alteração de células rítmicas, mecanismos performativos mais ou menos condicionados, amplificação ou contenção energética, modificação de função de movimentos e atos, mascaramento (...). Rituais de transição envolvem, por exemplo, mas não obrigatoriamente, estruturas de alteração dos corpos por cirurgias e pelo consumo de hormônios e outras substâncias sintéticas humanas mais que humanas, inibidores hormonais, plantas, vasodilatadores, dentre outras. Envolvem, muitas vezes, processos de Transhackeamento de estruturas biomédicas cisheteronormativas reguladoras das transformações corporais, tais como encontrar substâncias, quais e quanto ingerir; onde

adquirí-las; de que maneira podem ser consumidas; a criação de comunidades para manejar buscas de substâncias e informações; as repetições temporais de atos de produção corporal e dos ciclos farmacológicos (diários, mensais, semestrais...) marcados e controlados por séries de exames de sangue, urina e ultrassonografia; os grupos de auxílio pós-cirúrgico; a sucessão de estágios e estados corporais; a diversão de encontros para a aplicação conjunta e para a ecopartilha de fármacos, em que estórias variadas e conhecimentos corporais circulam em fluxos com outras matérias; a troca de peças de vestuário; a experimentação de construções e/ou utilizações de próteses; e o manejo de Transfantasmagorias. (HABIB, 2021, p. 199-203)



Glossário

CORPO RITUAL DE ELTON PANAMBY

As modificações corporais fazem parte de nossa história enquanto seres culturais. Datam mais de cinco mil anos os primeiros registros destas práticas, comuns em diversas comunidades tribais e antigas civilizações, algumas já extintas, outras em busca da permanência de sua existência. As razões para a aquisição de uma marca corporal permanente ou a exposição do corpo a situações limite (como no caso da suspensão corporal, *kavadi* e *spearplay*) variam conforme as culturas e parâmetros pessoais; são infinitas. Entretanto, um fator comum entre os diferentes contextos indica questões de (des)construção e percepção da corporeidade que pulsam no mundo contemporâneo na retomada destas práticas milenares. (SILVA, 2013, p. 30, grifos no original)



Figura 30 - Elton Panamby em A Sagração de Urubutsin.
Fotografia: Zulu Aborigeni - Casa 24/RJ – 2013. Fonte: Gentilmente cedida por Elton Panamby.

Lembra da imagem do início do segundo Portal? Ela e a imagem acima compõem a performance *A sagração de Urubutsin*¹² (2013/2015) de Elton Panamby.

Urubutsin: entidade compreendida por alguns povos indígenas da região do rio Xingu como o detentor da sabedoria do fogo, da noite e do dia. Essa foi a primeira vez que meu corpo foi cavado do Urubu. Um processo ativado para digerir a morte. Durante 1 ano observei e recolhi penas dos urubus na Floresta da Tijuca (RJ). Foram meus mestres de aprender a ouvir a idade das coisas, de olhar bem de perto no fundo dos seus olhos e ver que ali onde ninguém queria enxergar era o lugar que eu habitava. Eles tem olhos de velhos. Reconhecimento entre parentes que trabalham na decomposição do mundo. Aceitei e deixei que essa força se manifestasse em meu corpo. Cem penas atravessando a pele com agulhas durante cantos de minhas ancestrais na cidade de Paelas em Pernambuco nos anos 1980. Vozes de minha avó, bisavó, tio criança e eu com 1 ano. Os perus no terreiro, o leite tirado na hora produzindo agudezas numa vasilha de alumínio, uma voz infantil que nunca conseguimos reconhecer que dizia: TAMAI (avô/avó). Ali os povos originários que me compõem se manifestavam em potência. Sangrei um fluxo vermelho junto com o suor que lavava os corpos num dia de janeiro escaldante. Jorrar

¹² Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UUjqLmS1XJI>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022

sangue vivo em vida para honrar nossos mortos. Foi essa minha defesa de mestrado quebrando todos os protocolos possíveis da academia: em minha casa, sem falar, em movência. O principal não é o voo, mas o pouso.¹³



Figura 31 - Elton Panamby em A Sagração de Urubutsin.
Fotografia: Jesus Chuseto - Praça Nauro Machado/MA – 2014. Fonte: Gentilmente cedida por Elton Panamby.



Atividade

ANÁLISE DA PERFORMANCE

Utilize seu caderno, bloco de notas virtual ou diário de bordo para fazer uma análise da performance, considerando os seguintes instrumentos de suporte:

1) Escrita em fluxo

Durante 10 minutos, escreva em fluxo suas impressões sobre a performance. A escrita em fluxo é contínua, rápida, receptiva e sem pausas. Muitas vezes é ininteligível, alargando os limites entre racionalidade e não-racionalidade, consciente e inconsciente. Inclui imagens, memórias, expressões pouco

¹³ Disponível em: <<https://www.panamby.art/a-sagra%C3%A7%C3%A3o-de-urubutsin>>. Acesso em: 20 de fevereiro de 2022.

convencionais, sensações, pensamentos que não seriam facilmente ditos em outras circunstâncias, sons, dentre outros.

2) Características gerais da performance

- a) Você consegue identificar o tema da performance?
- b) Qual o contexto cultural da performance?
- c) Qual o contexto estético da performance?
- d) Qual o contexto histórico da performance?
- e) Por quem e para quem foi realizada?
- f) Como a performance se relaciona com outras produções contemporâneas?
- g) O que da performance chama sua atenção?

3) Tríade: espaço/tempo/ação

- a) Quais são as características espaciais (arquitetônicas, urbanísticas, relações entre público/privado, cenográficas, iluminação) apreendidas na performance?
- b) Quais são as características temporais (durações, ritmos, sonoridades) apreendidas na performance?
- c) Quais ações e conjuntos de ações são executadas? As ações são individuais ou coletivas? Você consegue apreender o objetivo e a função das mesmas?
- d) Há alguma espécie de dramaturgia, texto ou mito? Você consegue identificar qual ou sobre o que se trata?
- e) Como se dá a relacionabilidade dos elementos da tríade?
- f) A performance é um rito? É um jogo?
- g) Quais os aspectos cognitivos suscitados pela tríade (percepção, sentimento, pensamento)?

4) Atuação, transformação corporal e alteração dos estados da matéria

- a) Quais são as matérias são utilizadas na performance? Você consegue apreender o objetivo e a função das mesmas?
- b) Quais estados do ciclo de transformação das matérias podem ser citados?

- c) Quais são os acoplamentos corporais utilizados (figurino, cenário, maquiagem, mascaramento, dispositivos tecnológicos, inscrições corporais, modificações corporais)? Como eles transformam o corpo? Você consegue apreender a função dos mesmos?
- d) O que se pode dizer sobre a presença e a corporeidade (posições corporais, expressões faciais, tônus muscular, fluxo) na performance? Como esses elementos de transformam durante a performance?
- e) Quais as noções de corpo operadas na performance?
- f) Quais as relações entre performers?
- g) Como se relacionam os campos visíveis e invisíveis suscitados pela performance?
- h) O que se poderia dizer sobre a matriz de atuação operada?

O Transxamanismo:

Transxamanismo são práticas xamanistas produzidas por pessoas corpo e gênero variantes que manifestam habilidades de potencializar a transformação corporal a partir de ontoepistemologias do *ser outros corpos*, partindo de Transperspectivismos para adotar xenosubjetividades, de maneira a gerenciar quebras de fronteiras entre o humano e o mais-que-humano, o visível e o invisível, dentre outras. O Transxamanismo opera a cura, dentre outras maneiras, pela manipulação dos poderes dos movimentos de estados da matéria e pelas relações com Transdivindades. Transxamãs gerenciam cosmo e xenotransformabilidades (...). Tanto a cura quanto a doença, no Transxamanismo, estão associadas aos poderes da potencialização da transformação corporal. No caso do Transxamanismo uma das possibilidades de cura se dá por ações de transição do mundo, mediante as quais dores e traumas provocados pela cisheteronormatividade branca são extintas a partir da extinção da própria cisgeneridade como única diferenciação possível. Transicionar o mundo é potencializar a transformação corporal e manipular estados da matéria, energias, movimentos e tempo espaço como aparatos de produção de novas corporeidades, mundos e relações. A cura é uma infindável articulação e rearticulação de campos visíveis e invisíveis por

meio da transformação e com intuito de promoção de novas corporeidades e cosmovisões. O Transxamanismo, como ontoepistemologia da transformação corporal não pára, por esse motivo, no *devir-com* (HARAWAY, 2008). O Transxamanismo é o próprio *sair de si* em direção ao *devir*. A manipulação Transxamânica de saberes de cura e doença aponta para uma política de negociações a partir das transformabilidades corporais (HABIB, 2020, p. 220 e 221)



Glossário

CURA TRAVESTI

Uma capacidade de manipular energia vital, por isso é Bantu. Ou seja, vida. Ou seja, Tempo. O que há no corpo de Cura são vidas e temporalidades sendo manipuladas, equilibradas. [...]. A cura é uma produção de memórias, histórias, gestos. A minha cura [...] é uma conversa entre mãos que desmunhecaram e mãos que curaram. (BRASILEIRO, 2019, p. 13)

FEITIÇO DE BIXA

Agradeço a boca da mata do Morro da Fonte Grande, que me engoliu, mastigou-me e me transformou em hibisco. Eu vim de longe para agradecer ao caboclo que me ensina a ser corpo-flor. E quando fui flor, descobri ser água, fogo, terra, vento. [...]. E agradeço a Oxum e a Dandalunda; que me ensinaram a mergulhar em minha existência, sem me afogar; eu escolho ser peixe, antes de ser humana. [...]. Quando encontro vocês, esqueço-me de que sou negra e me lembro de minhas escamas. Sou sereia que grita enquanto canta. [...]. Eu quero um dia voltar a terra quando num tempo de quando ontem eu era uma *tiktaalik roseae*: um animal híbrido entre peixe e jacaré, mar e terra. Hoje sou um animal híbrido de identidades questionadas pelos Humanos [...]. E sou feiticeira. [...]. Gargalhamos bem alto enquanto morremos com o prazer de perceber que estamos nos modificando. Incendeiam nossos corpos e nos deem a felicidade de viver a quentura da transmutação. [...]. Se pra isso precisar morrer, pois que eu morra hoje para ontem conseguir acender a fogueira em que serei queimada amanhã (BRASILEIRO, 2019, p. 2-4-8)

RAPÉ E ANCESTRALIDADE QUILOMBOLA

Nossas formas de cura são passadas de forma oral, no toque da benzedeira que faz o quebrando passar e o mal olhado levantar e ir embora. O sopro de rapé, mistura de ervas em pó, que oxigena a cabeça com harmonia, faz ficar serena e sonhar com a vida desprendida da ilusão de mundo colonial. As ervas que de apenas tocar trocam suas energias com nós, aterra o que tem de ficar na terra e nos dá o que precisamos naquele momento para continuar de pé. Para Antônio Bispo dos Santos, líder quilombola a nossa cura está ligada ao tipo de epistemologia que produzimos, o saber que vem da ancestralidade racializada é a sabedoria orgânica, aquela que as setas apontam para a observação da natureza e seus fenômenos, o saber que desenvolve o ser. (CAPELOBO, 2019, p. 24)

FIM-DO-MUNDO COLONIAL

DESEJAMOS PROFUNDAMENTE QUE O MUNDO COMO NOS FOI DADO ACABE. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violência, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver contra toda formação, no cerne oposto de toda formação. (MOMBAÇA, 2018, np)

Àquelas de nós que fomos feitas entre apocalipses, filhas do fim do mundo, herdeiras malditas de uma guerra forjada contra e à revelia de nós; àquelas de nós cujas dores confluem como rios a esconder-se na terra; àquelas de nós que olhamos de perto a rachadura do mundo, e que nos recusamos a existir como se ele não tivesse quebrado: eles virão para nos matar, porque não sabem que somos imorríveis. Não sabem que nossas vidas impossíveis se manifestam umas nas outras. Sim, eles nos despedaçarão, porque não sabem que, uma vez aos pedaços, nós nos espalharemos. Não como povo, mas como peste: no cerne mesmo do mundo, e contra ele. (MOMBAÇA, 2017, np)

A Transespécie:

Espécie é *speciēs* em Latim, e significa em sentido próprio “vista”, “sentido da vista”, “vista de olhos”; em sentido usual “aspecto” e “aparência” ou “forma”, “exterior” e “ar”; e em sentido figurado “beleza”, “falsa aparência”, “fantasma”, “imagem”, “aspecto”, “idéia que se faz de uma coisa” ou “tipo”. A palavra vem de *speciō*, que indica “olhar”, “ver” e “avistar” (FARIA, 1962,

p. 935). Dessas indicações, pode-se pensar que espécies são tentativas de atribuições de ideias e sentidos para aspectos, formas, aparências e para o que está em campos de percepção. A própria palavra nos indica pelo menos dois conflitos. O primeiro é um oxímoro que contém em si seu próprio e seu oposto, ao conectar tipo e afinidade, “[r]eferindo-se tanto ao implacavelmente ‘específico’ ou particular quanto a uma classe de indivíduos com as mesmas características [...]” (HARAWAY, 2012, p. 19). O segundo é uma operação cartesiana que reitera paradoxos de forma e conteúdo, rendendo o sentido à externalidade ou ao campo de percepção visual. Essa dicotomia é uma das bases do pensamento ocidental, junto de diversas outras contidas nos desenhos das discussões bioculturais e filosóficas que rondam disputas nos campos do agronegócio global, dos conflitos territoriais e de pautas étnico-raciais, de gênero e de deficiência, e que organizam em hierarquicamente de valores seres a partir da interrogação: que ou quem é humano? Quem deve morrer e como? A espécie nasce do solo do humanismo para regular e exterminar alteridades pela colonização, escravização, fixação dos binômios sexo-gênero e especismo – perpetuações do etnocídio, do racismo, do capacitismo, da cisheteronormatividade, “[...] do extrativismo, do agronegócio, da poluição, das queimadas de florestas, da extinção de animais hospedeiros de microorganismos” (HABIB; ROCHA, 2021, p. 19). Espécie é uma unidade organizacional complexa de biota viva animada ou não, composta de organismos com moléculas, átomos e outros. As unidades organizacionais são agrupamentos, sendo espécies um deles, e, ainda que determinados grupos não possuam táxon ou possam ser especificados, são diagnosticados e classificados por propriedades, criando-se agrupamentos que compreendem vírus, bactérias, fungos, plantas, animais, protozoários e minerais. Cada conceito formulado no campo da diversidade biocultural é produzido por diferentes abordagens histórico-filosóficas, reflete abrangências e limitações específicas de operação e aplicabilidade, permite variantes avaliações ontocosmoepistemológicas da diferença e da riqueza espacial, postula realidades e irrealidades de inúmeras criações corporais, possibilita agrupamento de seres em uma infinidade de universos materiais e imateriais – morfológicos, genéticos, reprodutivos, ambientais, espaço-temporais, de fluxo. O conceito de espécies, ou melhor, os inúmeros conceitos existentes de espécies não são em nada diferentes: não são produções essencialistas, nem naturais ou imutáveis, são gerenciamentos de conservações, hierarquizações, definições, comparações, localizações, inventariações e especificidades de reprodução e variabilidades que separam ou unem seres. Cada definição contempla questões de sobrevivência, transformação e relacionabilidade. Produzir um conceito de espécie é, então, analisar um modo ou uma condição de existência, seja por presença de partes ou por articulações entre diferentes estruturas de organização, mais ou menos mutáveis. Se o prefixo trans

indica além de, Transespécie é um movimento de transformação corporal além-espécie. Transespécie é uma prece para a sobrevivência. Transespécie é ser outros corpos por meio da transmetamorfose, transmutação ou transubstanciação corporal transespecífica, ou seja, ser para além da unidade organizacional da espécie, por entre espécies ou através de espécies – ou, ainda, ser outras espécies. Transespécie pode indicar um movimento por entre diversas espécies ao longo do tempo. Isso significa que Transespécie está além da espécie, ou do que significa o limite das espécies, isto é, indica que a espécie em Transespécie não tem limite próprio. Transespécie questiona o limite específico, rompendo os limiares do humano e do mais-que-humano, do vivo e do mais-que-vivo, do animado e do mais-que-animado, do sexo e do gênero, da natureza e da cultura, do corpo e da alma, do exterior e do interior, do visível e do invisível, da literalidade e da figuração. Transespécie interpela também as produções de sentido sobre percepções de seres, abrangências e limitações de operação e aplicabilidade da espécie, exponencia avaliações ontocosmoepistemológicas da diferença e da riqueza espacial, fissura separabilidades entre realidades e irrealidades corporais e interroga a própria possibilidade de agrupamento de seres em distintos universos materiais e imateriais – morfológicos, genéticos, reprodutivos, ambientais, espaço-temporais, de fluxo. Se o limite dos agrupamentos de diferenças é interrogado, também o é a necessidade de suas conservações, hierarquizações, definições, comparações, localizações, inventariações e especificidades de reprodução e variabilidades que separam ou unem seres. Contudo, se Transespécie não se despreza completamente da espécie, é que ainda diz de maneiras de sobrevivência e relacionabilidade a partir da diferenciação corporal. Esses rompimentos que excedem as possibilidades humanas de produção de concepções de espécies permitem a fabulação de gêneros e mundos infinitos, da qual surgem aliens, divindades, criaturas mitológicas, monstros, feras, quimeras, espíritos, fantasmas, espectros ou entes invisíveis, figuras arqueológicas, híbridas, fantásticas, místicas, primordiais, celestes, submarinas, subterrâneas e outros seres possíveis e impossíveis – ou mais-que-possíveis. A transespeciação é o movimento de transformação corporal transespécie que pode acontecer pela transformação material, concreta ou imaginária em outros seres e que se dá por hibridização; por identidades transespécie coletivamente ou individualmente performadas; por teias de transalteridades afetivas; por transplante transespécie ou xenotransplante; por engendramentos transformacionais da matéria; por iterabilidade ecológica coabitativa entre átomos, células, genomas e organismos multiespécies; pela capacidade de cruzamento genético transespecífico; pela troca ou transferência translateral de genes, células, átomos e matérias; pela multiplicação, subtração, crescimento ou diminuição de partes; pela quimerização; pela montagem; por imagens e imaginários corporais; por

metáforas, como as linguísticas; pela transespecificação da percepção ou de órgãos e outras partes; por migração de características, comportamentos ou estruturas, dentre outros. (HABIB, 2021, p. 225 e 228)

Por fim, a Transciborgologia:

Transciborgologias são aproximações trans de ontologias ciborgues e tecnovivas (HARAWAY, 2013, p. 195), regidas por regimes farmacopornográficos (PRECIADO, 2018). Nos enredamentos do Pós-Humanismo, Donna Haraway (2009) propõe a criação das unidades ciborguianas como mitos potentes de resistência ao privilégio da linguagem como produção da singularidade humana, à crença em teorias biológico-deterministas, à certeza de uma totalidade orgânica e à própria certeza daquilo que conta como natureza. Propiciando realidades corporais e sociais antes inimagináveis – postas como reconhecimento de identidades e posições permanentemente parciais e contraditórias – o ciborgue de Haraway (2009, p. 36) é “[...] um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção” e pretende encerrar qualquer fronteira entre humano e animal, organismo e máquina, físico e não-físico. Por serem híbridos animal e máquina, mundos tanto naturais quanto fabricados, essas unidades podem sugerir frutíferos reacoplamentos como recurso imaginativo. (...) Susan Stryker, em 1996, explora a mesma condição tecno orgânica, ao realocar a história do monstro Frankenstein¹⁶⁷. A autora responde aos apelos de Sandy Stone pelo “pós-transexual” (STONE, 1987), teoria ancorada na experiência corporificada das pessoas transgênero, e delineia um corpo em transformação aproveitando-se da noção de abjeto de Kristeva (1982), de interpelação de Althusser (1980) e de performatividade de gênero de Butler (1993). Ao pensar o corpo transgênero como monstruoso, a autora transgênera utiliza a estratégia do *Queer Nation* de desarticular insultos advindos de discursos de ódio, ressignificando-os em novas políticas de identificação, que se aproveitem de afetos como revolta e ódio como parte da criação de ações políticas e investigações intelectuais, como sugeriu Butler (1993). (HABIB, 2021, p. 229-233)

2.4 - Síntese do Portal

Neste portal elaborei duas das principais categorias de análise da Performance, o Ritual e o Jogo. O Ritual gerencia coletividades, conflitos e comportamentos, auxiliando em transições de vida. Como tudo neste campo, Rituais podem ser performances, podem ser examinados *como* performance ou podem ser *usados* na performance, teatro e dança. Igualmente, o jogo pode *ser* performance ou pode ser examinado *como* performance, depende das lentes ou enquadramentos que desejarmos usar. Jogar envolve também a concordância com o jogo e proximidades em relação ao teatro e ao ritual.

Conceituei a transformação corporal e as alterações de estados da matéria podem ser funções ou procedimentos potenciais presentes em rituais, performances, dança e no teatro. A transformação corporal recusa a fixação, a binaridade, o centramento, as normas hegemônicas e a univocidade, e aponta para o gerenciamento de poderes, uma capacidade de promoção de cura e de políticas de curadoria – em seus múltiplos sentidos.

Por fim, apresentei algumas transontocosmoepistemologias, incentivando suas experimentações.



Figura 32 - Palestra-Performance como Educação Performativa. Artista: Antye Greie-Ripatti.
Fonte: Wikimedia commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:AGF_Performative_lecture,_8_Nov_2019.jpg]

TERCEIRO PORTAL

METODOLOGIAS E PEDAGOGIAS DA PERFORMANCE

No terceiro, nos movimentaremos por metodologias e pedagogias da performance. Porém, esse processo já foi iniciado muito antes do início do terceiro Portal, já que eu apresentei as teorias e transontocosmoepistemologias da Performance de maneira a fazê-las possíveis de seres performadas, transmitidas, experimentadas e modificadas. Essas ferramentas serão expandidas através de inúmeras possibilidades.

3.1 – Metodologias da Performance

As metodologias da performance envolvem algumas qualidades em comum:

- 1) *Participação*: recursos corporais experienciais e aparatos cognitivos em diferentes níveis, desde observação até ação;
- 2) *Agência*: princípios de responsabilização ética;
- 3) *Especificidade*: cada metodologia leva a um diferente enquadramento do evento e possibilita uma compreensão diversa de suas características;

A *participação* se refere ao papel adotado pela pessoa sujeita da pesquisa, que vai desde estados ativos de observação, passando pela interação e chegando até a participação, podendo os três se mesclarem. A *agência* é uma qualidade que diz respeito à conduta da pessoa sujeita da pesquisa, sendo que toda manifestação está engendrada por questões morais e éticas. Um exemplo são pesquisas etnográficas que envolvem pessoas, grupos étnicos, matérias biotecnológicas e seres mais-que-humanos. A responsabilização envolve também compromisso político e legal. Algumas questões que surgem dizem

respeito à subalternização, ao plágio, à reificação, à homogeneização, à objetificação, à superficialidade, ao ceticismo, ao cinismo, ao silêncio, ao cinismo, ao exibicionismo, ao sensacionalismo em relação às alteridades/objeto de pesquisa. A *especificidade* diz respeito a um dos marcos de formação do campo dos Estudos da Performance, em 1995, no qual a ideia *anti-disciplina* surge, proclamando a não restrição da performance a uma disciplina específica ou à própria ideia de *disciplina* (PHELAN E LANE, 1998), já que cada componente pode trazer ao campo conhecimentos singulares.

3.1.1 Escrita performativa

A escrita performativa faz o que diz. A escrita performativa é quando performar é dizer e dizer é performar, já que escrever é fazer e performativamente escrever. O ato de escrever (e o texto) é o material performativo. Esse é um pensamento sobre a própria identidade da escrita, uma reflexão sobre o ato de escrever em si. A linguagem é posta como o locus da experimentação através da metamorfose e da transmutação. É escrita performativa não é um gênero, não é fixa e nem necessariamente apenas subjetiva. Ela tampouco se prende às regras e às estruturas gramaticais, mas não necessariamente as dispensa. Ela não se restringe às experimentações formais, apesar delas poderem ser uma de suas características. Elementos da poesia são muito comuns: métricas, rimas, espacialidades, repetições, pontuações, figuras de linguagem, dentre outros.

A escrita performativa recusa distinções entre performance e texto, performance e textualidade e performance e texto impresso (POLLOCK, 1998, p. 74). Ela é: evocativa, já que leva a pessoa leitora a outros-mundos intangíveis e intocáveis, como a memória, a imaginação, o prazer e a sensação; *metonímica*, ou seja, parcial, incompleta e diferencial; *subjetiva*, ou seja, voltada para relações entre diversas concepções de *sujeito/a/e*; *nervosa*, isto é, uma cruzadora incansável e não-linear de teorias, textos e práticas; citacional, ou seja, reitera e repete mundos por citações; e *consequencial*, ou seja articula a linguagem como meio de operação de efeitos.



Atividade

PERFORME

ESCRITA PERFORMATIVA E FLUXO CORPORAL

Escolho um local de minha preferência para movimento e me rodeio de materiais para escrita (folhas, objetos ou outras superfícies, lápis, canetas, tinta). O fluxo corporal é produtor de escrita e movimento e é feito em um local favorável para minha concentração, de forma a facilitar a observação dos meus próprios processos sensoriais e de pensamento, de maneira contínua, sem pausas, considerando aspectos da minha imaginação. Eu me movo pelo espaço e me atento aos meus estados corporais ao longo do tempo. Escrevo, desenho. Eu me reparto em dois ou mais corpos e eu me observo de cada um deles. Escrevo, desenho. Estados de passividade, atividade e reatividade se intercalam. Me movimento por todos eles e escolho permanecer por algum tempo no estado mais receptivo possível. Meus movimentos agora são receptivos e rápidos, cada vez mais rápidos. Escrevo, desenho. Mas escrevo e desenho tão rapidamente que objetos e sujeitos anteriores às minhas ações não possam mais ser retidos. Não consigo mais reler nem rever o que escrevo e desenho. As sentenças, traços, palavras, letras, balbucios, imagens são *estrangeiras*. A cada segundo mais elementos estrangeiros me invadem, aguardando apenas espaço para serem abertos. Não sei ao certo o que virá posteriormente, nem consigo mensurar ao certo os limites entre consciente e inconsciente. Saber que escrevo implica um mínimo perceptual. Mas isso importa pouco. Sei que cada pontuação é uma força oposta ao fluxo de continuidade e é tão necessária quanto as intervenções que provocam vibrações na água. Dou um intervalo a cada linha ou traço inteligível. A cada palavra cuja origem seja inteligivelmente suspeita, mudo meu curso e traço outra coisa, por exemplo uma letra ou movimento de cabeça. Recomeço imediatamente a partir da letra traçada ou do movimento feito. A cada traço suspeito, a mesma letra ou movimento.

3.1.2 – Transquimerologia

A Transquimerologia é uma metodologia de transformação corporal e da alteração dos estados da matéria na Performance, composta por: “implantes, transplantes, criação de novas partes, quimerizações, agrupamentos, desmembramentos, decomposições,

alteração de estrutura, mudanças químico-físicas, perfurações e desintegrações” (HABIB, 2022, p. 34), e inúmeros outros:

A Transquimerologia começa com a pergunta: e se um rizoma sofresse mutação? O cactus [do início do terceiro Portal] (...) foi proposto como uma resposta possível. A Transquimerologia é o estudo dos estados quiméricos. A Transquimerografia é a forma da Transquimerologia de grafar os processos de ser outros corpos. Se um rizoma conecta pontos quaisquer e seus traços não remetem necessariamente a traços de igual natureza, o quimérico faz com que um ponto seja outros, de forma que cada locus escolhido seja ao menos mais de um ponto, e, da mesma maneira, seus traços nunca remetem a traços de igual natureza. O rizoma abarca regimes de diferentes signos e estados de não-signos, o quimérico não só o faz, como também torna por vezes indistinguível um signo do outro. O quimérico não se basta no Uno ou no múltiplo que dele deriva ou que a ele se acrescenta, mas tampouco estanca no múltiplo. Ele não é feito nem de unidades, nem de direções movediças – que presumem no mínimo dois pontos –, mas de desorientações em que pontos que são outros pontos movem-se por grafias infinitamente mutáveis. Ele não tem começo, nem fim, nem meio: seu centro são todos os lugares. Ele não cresce em proporção aritmética, mas em progressões geométricas. Ou a-geométricas. (...) Diferente de uma estrutura composta por posições localizáveis e comunicações binárias entre estas, mas extrapolando também as linhas rizomáticas e suas dimensões, o quimérico é feito de linhas de pontos que são outros pontos, exponenciação de linhas, linhas que são outras linhas – linhas de translação, hibridação, fagocitose, recombinação, transfusão, transplante, transgenia – todas elas linhas de fuga em que a potencialidade se metamorfoseia. O quimérico não é arborescente, já que não procede por reprodução externa ou interna, mas não é apenas rizomático. O quimérico é uma antigenealogia, mas também uma antitransgenealogia. Sua memória são tempos coexistentes. O quimérico procede pelo acaso, pela transmissão, pela variação e pelo contágio. Contrário ao decalque, mas também aos mapas – como cartografar por produção, conexão e modificação um corpo mutante, com tantas entradas e saídas? O quimérico são epistemes de estados corporais em transformação e, por isso, é oposto à produção de localização. A-centrado, a-significante e a-hierárquico em potência. O que está em questão no quimérico é o que significa ser humano, em um mundo Transespécie – euoutro, animalvegetal, humanonãohumano. Devires exponenciais. O espaço está em todo lugar, sem início nem fim, mas também sem meio. Uma quimera é feita de espaço. Há movimento: intensidade, vibração, desorientação, contágio. Há imanência transcendente. (HABIB, 2021, p. 60)



Atividade

PERFORME

TRANSQUIMEROLOGIA: CONSTRUÇÃO DE QUIMERA (MANDALA, TOTEM, AMULETO)

1) Escolho o que/quem será ritualizado (adeus, boas-vindas, energia ...)

Exemplos: Boas vindas a um novo animal de estimação, adeus a uma pessoa, membro da família morta, concentração ou foco de energia, mudar de emprego, encontrar novos caminhos na vida afetiva ...

2) Estruturo uma noção de tempo relacionada ao item 1)

Exemplo: Tempo linear (uma ação após a outra)

3) Escolho vários objetos pessoais e matérias relacionadas aos itens 1) e 2) para construir uma quimera (mandala, totem, amuleto)

Exemplos: fita adesiva, tesoura, cola, mel, frutas, têxteis, vidro, xícara, pote, plantas, papel alumínio, líquidos, medicamento

4) Construo a quimera

Exemplos: Qual(is) é(são) seu(s) centro(s)? Há repetições de itens? Como os itens são organizados no espaço? Como você executa as ações de disposição dos itens no espaço? Quais as qualidades de cada item e como eles podem se combinar? Qual o desenho dos itens no espaço? Como serão combinados tamanhos? A quimera faz parte do meu corpo?

5) Apresentar o processo de construção da quimera

Exemplos: Quais as ações feitas com/nos itens? Quais as qualidades das ações?

3.1.3 – Programas performativos

O programa performativo é um procedimento composicional criado por Eleonora Fabião.



Glossário

O PROGRAMA PERFORMATIVO

Chamo este procedimento de “programa” inspirada pela (sic) uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947—como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”. Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são iniciativas. Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação. (FABIÃO, 2013, p. 4)



Atividade

PERFORME

Crie e performe um programa performativo.

3.1.4 – Dramaturgias performativas

Eleonora Fabião sugere que se possa encontrar nos programas performativos alguns elementos dramaturgicos em comum:

1) o deslocamento de referências e signos de seus habitats naturais (como quando a cela da prisão ocupa o apartamento/studio do artista); 2) a aproximação e fricção de elementos de distintas naturezas ontológicas (como quando a cirurgia plástica, o set cirúrgico e o corpo cortado tornam-se públicos e cênicos); 3) acumulações, exageros e exuberâncias de todos os tipos (como quando um pote de maionese custa 100 dólares); 4) aguda simplificação de materiais, formas e idéias num namoro evidente com o minimalismo (como quando uma barra de gelo e o empurrar são suficientes); 5) a aceleração ou des-aceleração da experiência de sentido até seu colapso (como quando se mastiga e se engarrafa um clássico da crítica de arte); 6) a aceleração ou des-aceleração da noção de identidade até seu colapso (ou até que um espectador queira fazê-la puxar o gatilho); 7) o desinteresse em performar personagens fictícios e o interesse em explorar características próprias (etnia, nacionalidade, gênero, especificidades corporais), em exhibir seu tipo ou estereótipo social (ou convidar transeuntes para que apalpem seus seios através das cortininhas de uma maquete de palco italiano); 8) o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes biográficas, onde posicionamentos e reivindicações próprias são publicamente performados (como o sexo anal com um pênis-barbie); 9) o curto-circuito entre arte e não-arte (sempre); 10) o estreitamento entre ética e estética (sempre); 11) a agudez conceitual (muita); 12) o encurtamento ou a distensão da duração até limites extremos (como quando uma única ação dura um ano inteiro) e a irrepetibilidade (como quando uma ação única é tudo); 13) a ritualização do cotidiano e a desmistificação da arte (como quando alguém come um doce, cheira o mar ou paga uma conta atrasada a pedido de um exilado e exhibe fotos dessas ações numa galeria); 14) a ampliação dos limites psicofísicos do performer (seja se desfigurando ao feder abjetamente em espaços públicos, ou subindo uma escada de lamínosos degraus); 15) a ampliação da presença, da participação e da contribuição dramaturgica do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação). (FABIÃO, 2008, p. 239)



Atividade

PERFORME

Crie outro programa performativo, explorando uma dessas características dramatúrgicas e peça a outra pessoa para executá-lo.

3.1.5 – Somatoperformatividade

A proposta somático-performativa foi criada por Ciane Fernandes e traz uma abordagem metodológica somática para a performance. O termo *soma*, ou corpo, “implica numa adaptação constante a mudanças, num estado de integração dinâmica entre ser e meio” (FERNANDES, 2014, p. 77). Essa é uma perspectiva denominada como “pesquisa-arte”: (mais do que ‘artística’ ou ‘em artes’) é uma ‘pesquisa em movimento’: seu tema é seu método, seu objeto é seu sujeito. (Ibis, p. 81 e 82).

A Pesquisa Somático-Performativa fundamenta-se na educação somática e na performance para criar um arcabouço das artes cênicas *para* as artes cênicas, em diálogo ilimitado com outras áreas do conhecimento. A Pesquisa Somático-Performativa insere-se no contexto da Prática como Pesquisa (PAR; BARRETT E BOLT, 2007), e relaciona-se diretamente com a Pesquisa Performativa e a Pesquisa Somática e, em menor grau, com a Somaestética. (FERNANDES, 2014, p. 82)

3.1.6 – Etnocenologia

A Etnocenologia é uma metodologia de pesquisa cênica que foi proposta “como instrumento de luta contra o etnocentrismo (que é a mania de se pensar que sua cultura, língua e aparência física seriam as mais puras e melhores)” (BLÃO, 2011, p. 352), no intuito de “desconstruir a hierarquia entre as culturas (bem como entre as diferentes aparências dos seres humanos).” (BLÃO, 2011, p. 352):

A etnocenologia provém das ciências como a etnobotânica, a etnolinguística, mais recentemente a etnomusicologia, que, de acordo com Bião (1996, p. 146), derivam da etnologia e “se ocupam de diferentes aspectos (linguísticos ou musicais, por exemplo) do patrimônio real e do patrimônio imaginário de uma etnia, e por consequência, de um grupo cultural que se exprime pelos hábitos, pelos usos relevantes da comunicação e pelos rituais”. Para Pradier (1996, p. 16), a etnocenologia propõe para as práticas e para as formas de espetáculo humano o que a etnomusicologia se tornou para o fenômeno musical. (AMOROSO, 2010, p. 1)

3.2 – Pedagogias da Performance

Uma das vertentes da pedagogia da performance pensa nos rituais *do* processo escolar, ou seja, a compreensão da escolarização em uma perspectiva cultural e performativa. Essa investigação pode apontar os contextos em que as instruções são fornecidas em sala de aula, e está geralmente direcionada para a imaginação, ou melhor, para o local *entre* a imaginação e a realidade. Nesse sentido, as escolas são locais onde os sistemas rituais são depositados. Esses sistemas prestam importante papel na existência de discentes, em transições nas vidas, nas instituições e nos processos culturais escolares, já que transmitem símbolos e códigos políticos, sociais e culturais. Nesse sentido não bastam reflexões sobre a realidade, mas uma concepção que vincule o simbólico à construção do mundo. Os rituais nessa vertente não são só as cerimônias e eventos do ambiente escolar, como assembleias, reuniões, cantos de hinos, dentre outros, mas são partes das performances da vida cotidiana e das performatividades corporais, de ensinoaprendizagem, dentre outros. Essa vertente auxilia na compreensão do modo de operação dos processos escolares, ou seja, nos estudos *do que é feito* como processo escolar.

Examinados no contexto da ação simbólica, os rituais podem ser percebidos como portadores de códigos culturais (informações cognitivas e gestuais) que moldam as percepções e formas de compreensão (...); eles inscrevem tanto a ‘estrutura superficial’ quanto a ‘gramática profunda’ da cultura escolar. Os rituais também podem ser entendidos como modelos gestuais e rítmicos que permitem (...) negociar entre vários sistemas de símbolos que foram nutridos pela sociedade mais ampla e aumentados pela cultura dominante. Essas amplas construções de ritual podem, eu sinto, ser entrelaçadas para fornecer (...) um modelo teoricamente salutar para examinar como (...) [as

pessoas] codificam e mantêm suas imagens de si mesm[a]s e da sociedade. Entender o ensino e a aprendizagem como uma performance simbólica ou ritual é rejeitar a suposição comum de que a categorização e o significado do comportamento são sinônimos de uma descrição literal dele. Certos pressupostos neste estudo, que dizem respeito aos atributos labirínticos do símbolo, deslocam a análise do comportamento da sala de aula do terreno teórico da pesquisa educacional convencional para o de uma interpretação semiótica, dramatúrgica e fenomenológica. (MCLAREN, 1986, p. 2 e 3)

A educação vista como uma performance cultural também considera aspectos de dominação e poder, já que:

Aborda o ritual como uma produção cultural construída como referência coletiva à experiência simbólica e situada de uma classe social de um grupo. Assim, um ritual será considerado como um evento político e parte das distribuições objetivadas do capital cultural dominante da escola (por exemplo, sistemas de significados, gostos, atitudes e normas que legitimam a ordem social existente). Também levei a sério a posição de McCannell (1976) de que nas sociedades modernas as produções culturais suplantam as produções econômicas como base de valores compartilhados, estilos de vida e visões de mundo. Não apenas as forças sociais dão origem a expressões simbólicas (como Durkheim nos mostrou), mas símbolos e rituais estão agora em processo de criação de grupos sociais. (...) Portanto, eu argumentaria que as categorias de ideologia, cultura, ritual e simbólico devem competir com as da esfera econômica e de classe para entender a dominação e a luta atuais. (MCLAREN, 1986, p. 4)

Se o ritual faz parte de todos os equipamentos culturais da escola, as instruções construídas nesse ambiente podem compartilhar modos de expressão do simbólico, fornecendo compreensões sobre análises críticas da cultura de acordo com inúmeros modelos. A escola é heterogênea, corporificada e descontínua, um *locus* de conflitos entre ideologias, simbologias e posições de mundo, sendo elas de gênero, classe, raça-etnia, religião, que influenciam a maneira como códigos são interpretados.

Um modelo de sistema ritual pode ser citado como exemplo (MCLAREN, 1986): 1) *microritual*, composto das ações individuais e cotidianas; 2) *macroritual*, composto do

agregado de aulas em um único dia; 3) *rituais de revitalização*, eventos processuais que renovam compromissos, motivações e valores; 4) *rituais de intensificação*, que recarregam emocionalmente e unificam o grupo; 5) *rituais de resistência*, séries de movimentos sutis e dramáticos que recusam dogmas autoritários dominantes e códigos de conduta pré-estabelecidos.

Outra vertente de pensamento foi trazida por pessoas que compõem tanto os espaços de produção de conhecimento da universidade quanto espaços artísticos num geral, defendendo um aprendizado criativo e corporificado. Greene (1995) defende o contato de discente com as artes como ou meio de liberar o imaginário criativo, o que não ocorre apenas no momento de exposição das obras, mas também quando há formas de participação. Essa é uma abordagem que preza pela percepção como criação de outras cognições e afetos possíveis, questionando o que significa de fato ser humano. Essa corporificação só pode se dar através da prática e do processo, através da liberdade de construção de significados além da tirania do modelos técnicos pós-industriais.

Contudo, essa abordagem leva a outras mais recentes de *professor-artista* e de *professor-ator*, criticadas por Pineau (2010) por diminuírem a complexidade dos fenômenos educativos, que são considerados pela autora como performativos em si mesmos, em seu modelo de *ensino como performance*, além de incitarem um deslocamento do paradigma de performance artística para a cultural. A autora baseia ao pensamento de pedagogia da performance de Jackson, que vê este campo como “um *repertório* como nenhum outro, um espaço de responsabilização humana que resiste a modos profissionalizados de responsabilizar” (2009, p. 12).

Podemos também citar o trabalho de “metodologia do coração” (PELIAS, 2004), uma proposta de “escrita com o coração”, que é mais do que uma escrita performativa, indo ao encontro de uma proposta metodológica performativa que recusa a ilusão de objetividade nos ambientes de estudo universitários. Essa aproximação se dá através de uma voz poética que surge de um lugar de dor e falta corporificado, em que cada parte do corpo age em pesquisa: “Eu falo o discurso do coração porque o coração nunca está longe do que importa. Sem o coração bombeando suas palavras, não somos mais que um dicionário ultrapassado, intocado.” (PELIAS, 2004, p. 7). Para o autor, as vertentes objetivas privilegiam a lógica, o fato e a argumentação, diferente se sua proposta, que valoriza a paixão, o enigma e a possibilidade de vida, incitando uma educação:

Evocativa, multifacetada, reflexiva, empática e útil. A erudição evocativa tem a linguagem fazendo seu trabalho mais difícil, encontrando sua voz mais reveladora e revelando seus segredos mais profundos. (...) Muitas vezes ela se baseia no figurativo e repousa na forma. Evita o clichê, o familiar. Depende do criativo e encontra sua força no imaginativo. A erudição multifacetada dá voltas e reviravoltas, fica para todos os lados, considera; olha por baixo e por cima, procura de cima para baixo, pondera; ele anda, cava e túneis antes de reconhecer que nunca pode ver tudo. Ela nunca para de tentar, ainda que possa optar por falar de uma posição a qualquer momento, mesmo sabendo que falar é estar sempre localizada na história, estar sempre posicionada e partidária. A erudição reflexiva volta, aponta para si mesma para dizer que está aí, pelo menos neste momento, com esses qualificadores e com essas questões. Ele espera (...) sacudir o aparentemente inabalável e sentir a resposta se contorcer. Ele vive para talvez. A erudição empática conecta pessoa a pessoa na crença em um mundo compartilhado e complexo. Embora reconheça que não há duas vidas idênticas, celebra quando uma diz à outra: “Eu também”. Acolhe a identificação, o testemunho da semelhança, assim como a separação, a reivindicação da diferença. Ambas requerem uma assimilação, um conhecimento e um sentimento. A erudição útil atinge um público. Ela se importa. Ela quer fazer a diferença ao falar para membros da comunidade acadêmica e para aqueles em estudo. Ele entra na discussão em andamento somente depois de ter feito seu trabalho. Ela sabe o que foi dito. Trabalha em prol da justiça social. É uma trabalhadora cultural. (PELIAS, 2004, p. 11 e 12)



Sabendo um pouco mais

Há muitas fontes interdisciplinares para as pedagogias da performance. Deixo aqui algumas sugestões:

“Nossa convergência interdisciplinar atual tem sido a causa de uma poética nova e radical da pesquisa educacional, incluindo um romance metodológico sobre um seminário de pós-graduação ficcional de autoetnografia (ELLIS, 2004); uma etnografia crítica de estudantes apresentando-se como testemunhas em uma sala de aula de performance (WARREN, 2003); a exploração de um arquivo de performances gays no contexto da heteronormatividade

(GRINGRICH-PHILBROOK, 2002); um *romance de formação epistolar* de um relacionamento de orientação de doutorado (SAMESHIMA, 2007); um diálogo em texto e imagens entre professor e estudante (QUINN; CALKIN, 2008); e *respostas poéticas críticas* ao engajamento corporal de estudantes com a teoria (ALEXANDER, 1999; 2002). (...) Nesse sentido, minha personalidade de escritora é dobrada no tempo como *copresença performativa de mim*, o que, segundo Spry (2006), é a definição do tema autoetnográfico. Redesenho então o ensino como performance no cruzamento de minhas personalidades passadas e presentes, desde uma pedagogia performativa crítica e articulada na frequência da poética performativa.” (PINEAU, 2010, p. 91 e 92)

3.2.1 – Performance educacional

Aqui performance toma o sentido de desempenho, ou seja, de capacidade de rendimento segundo determinadas metas. Um ensino de alto rendimento, segundo essa perspectiva, evoca a realização de ações e procedimentos com fins a atingir objetivos com o menor grau de esforço possível, seja na execução de movimentos, gestos e coreografias, que envolvem o aprendizado de ritmo, equilíbrio, organização de cadeias ósseo-musculares, dentre outros aspectos, seja na operação de matrizes de atuação, encenação, improvisação e dramaturgia. Esse modelo é comumente associado à performance corporativa, focada nas tecnologias de produção e na industrialização do Fordismo Pós-Segunda Guerra Mundial nos inúmeros marcos capitalistas da Guerra Fria, cujas manutenções foram responsáveis pelo desenvolvimento do sistema capitalista. Disso, adveio uma noção de educação padronizada e baseada na coerção, com estabelecimento de padrões corporais e regras para execução de tarefas, ambos geridos por controle de qualidade e medição de tempo operacional. Esses arcabouços de técnicas começaram a associar protocolos corporais a condições patologizantes, taxando qualquer desvio dessas agendas como anormal. Surge na escola uma multidão de monstros, problemáticos, sapatonas, gordos e tantos outros grupos – eu e essas coletividades que me acompanharam durante toda minha formação escolar. Essas palavras são desumanizações, ou seja, deslocam seres para fora categoria de humano, partindo da objetificações e hiper-marcações. Se há uma marcação de extremidade é feita em um determinado grupo, ela é feita sobremaneira tendo como seu centro um outro grupo neutro: normal, humano. Uma educação anticolonial é responsável pela destituição de tais paradigmas, e uma de suas bases vem dos estudos de gênero: a incorporação do insulto como uma potência de vida, já que não é possível falar em uma educação não corporificada. Ela surge e age nos corpos.

Nesse modelo, docentes são pessoas:

Técnic[a]s semicapacitad[a]s cuja confiabilidade acerca de sua produtividade se baseia na pontuação d[a]s [pessoas] estudantes em testes de avaliação padronizados. Tal utilitarismo empobrece brutalmente a experiência educacional tanto para os professores quanto para os educandos, como menciona McLaren, e contribui para o desenvolvimento de uma classe trabalhadora semiformada e de uma classe de executivos com uma formação mais liberal. (PINEAU, 2004, p. 93)

Essa vertente de ensino predomina em suas modificações até hoje. Contudo, no começo dos anos 80 surgiu outra concepção: a do ensino como performance. Sua aceitação foi difícil, pois há uma crença bem estabelecida no utilitarismo do ensino. As pessoas:

Acreditam que o ensino tem fundamentalmente uma função utilitária, e, por isso, é ‘importante’ demais para ser entendido como uma arte” (1986, p.137). A compreensão americana corrente na linguagem ainda desconsidera o ensino teatral como *um cantar e dançar* ou um curso popular como *simplesmente um show de cachorros e pôneis*. Tais epítetos, duplamente danosos, atestam o quão profundamente entranhado e ferozmente mantido é o preconceito antiteatral quando a performance força, de qualquer maneira significativa, mudanças no tão sério e político mundo da educação. (PINEAU, 2004, p. 93, grifos da autora)

3.2.2 – Ensino como performance

Mas antes do ensino como performance surgir, surgiu também a performance como uma metáfora que significava um método de ensino baseado na participação.

Professores eram encorajados a se conceberem como *atores* envolvidos em dramas educacionais (TIMPSON; TOBIN, 1982; RUBIN, 1985), como *artistas*, operando com uma intuição criativa (DAWE, 1984; HILL, 1985; BARRELL, 1991), como *regentes*, orquestrando experiências de aprendizagem (PARK-FULLER, 1991) e como *contadores de histórias* (COOPER, 1983; EGAN, 1986), transmitindo narrativas folclóricas e pessoais para envolver os estudantes. Em 1993, a revista *Communication Education* devotou uma edição especial para apresentar narrativas de *quando ensinar funciona*, e a *Educational Forum* produziu um número especial sobre a aprendizagem sinestésica. (...). Em geral,

a literatura igualou performance a desempenho, utilizando-a principalmente como dicas de ensino para energizar a personalidade dos professores em sala de aula. Esses artigos podem ser frouxamente categorizados em torno das metáforas do *professorator* e do *professor-artista*; ambas baseadas num modelo restrito centrado no ator que empobrece tanto a experiência educacional quanto a experiência performativa. (PINEAU, 2004, p. 93, grifos da autora)

Já em 1986, a abordagem da educação como uma performance ritual (McLaren, 1986) começou a surgir, como já analisamos.

3.2.3 – Pessoa professora-performer



Glossário

DOCENTE-QUE-ATUA

A metáfora (...) [da pessoa professora que atua] foi baseada numa equação indistinta entre experiência educacional e experiência teatral e em uma concepção de performance totalmente centrada (...) [na pessoa que atua]. A performance foi reduzida a um *estilo de desempenho de teatralidade* entusiasta empregada para despertar [pessoas] estudantes sonolent[a]s, para envolvê-l[a]s como que magicamente nas primeiras aulas da manhã. (...) Tais estudos isolam (...) [a pessoa] *performer* do contexto da performance, privilegiam comportamentos comunicativos em detrimento de evento ou da interação comunicativa, posicionam, além do mais, (...) [as pessoas] estudantes como um corpo amorfo e não reflexivo que responde melhor a uma energia acelerada – de fato, com *canções e dança*. Não somente essa perspectiva repousa sobre um sentido empobrecido de performance, como diminui de igual modo a complexidade das interações educacionais. Igualar a comunicação educativa ao estilo representacional desvaloriza sobremaneira o trabalho intelectual do ensino (PINEAU, 2004, p. 94)

DOCENTE-ARTISTA

A concepção de [pessoa] professor[a]-artista é uma resposta a John Dewey (1929), para o qual uma *educação para uma cidadania comprometida e democrática* estaria enraizada em uma experiência estética que *educa a*

imaginação, aprimora a sensibilidade e fornece experiências plenas para os estudantes. Divers[a]s pessoas pensador[a]s da educação utilizam-se da metáfora (...) [de pessoa] professor[a]-artista, defendendo a sensibilidade estética e a criatividade espontânea associadas (...) [às pessoas] artistas da cena. A marca distintiva de (...) [uma pessoa] professor[a]-artista, observa Barrel, é sua voluntariedade para “abandonar a insistência acerca de objetivos comportamentais claramente definidos e de resultados de aprendizagem previsíveis em vista da liberdade para adaptar e explorar novos caminhos de resultados imprevisíveis” (1991, p.338). (...) [Pessoas] Professor[a]s-artistas (...) cultivam suas imaginações educacionais ao balancearem desenvolvimento com a criatividade e estrutura com espontaneidade para atender as necessidades d[a]s [pessoas] educand[a]s e estimular reconstruções imaginativas de seus mundos. (PINEAU, 2004, p. 94 e 95)

DOCENTE-PERFORMER

Docentes cuja performance é educativa e cujos meios de ensinar são performativos.

Como expansão dessas propostas temos a pessoa professora-performer, uma hibridação que propõe que discentes sejam pessoas que produzam artes: “Nesse contexto, ensinar é, acima de tudo, um processo de criação e experimentação. Um trabalho com alto índice de responsabilidade” (CIOTTI, 2014, p. 43). Foi o performer Joseph Beuys que afirmou: “Ser um professor é minha maior obra de arte.” (BEUYS apud (CIOTTI, 2014, p. 44). Com essa proposta ele integrou suas aulas ao ativismo político nos anos 60, lutando pela democratização do acesso à informação. Com sua obra *Democracia é alegre*¹⁴ (1973), ele expôs o momento em que ele e discentes sofreram processo de expulsão de uma escola com escolta da polícia. Nesse ambiente escolar, o professor-performer deixava discentes comparecerem às aulas sem autorização, como forma de protesto contra as políticas de ingresso da escola. Já em *Forças Direcionais*¹⁵ (1974), o artista-performer trabalhou com a ideia de escultura social, uma obra processual composta de quadros escolares que eram desenhados por pessoas visitantes, uma maneira de criação coletiva de conhecimentos.

¹⁴ Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/76818>>. Acesso em 22 fev 2022.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/387>>. Acesso em 22 fev 2022.

3.2.4 Educação performativa

Com o desenvolvimento do campo dos Estudos da Performance e sua modificação nos anos 80, o estatuto da performance se desenhou como paradigmático, o que significa compreender “todas as enunciações como potencialmente estéticas, todos os eventos como potencialmente teatrais e todos os públicos como participantes potencialmente ativos, que podem autorizar a experiência estética” (PELIAS E VANOOSTING, 1987, p. 221). Isso significa estudar eventos que não são comumente considerados performances *como* performance, que já estudamos aqui, movimento que ocorreu também com a educação. A educação performativa de Pineau (2004) é baseada em Conquergood (1989) e composta de quatro palavras: poética, representação, processo e poder. A poética é aquela que privilegia igualmente as instâncias de criação e fabricação pedagógicas:

Apresenta a natureza fabricada, inventada, imaginada, construída das realidades humanas. Culturas e individualidades não são dadas, são construídas; mesmo como ficções, são ainda construídas, pois (...) elas mantêm presentes a promessa de re-imaginar e remodelar o mundo (CONQUERGOOD, 1989, p. 83).

A representação poderia se dar através do jogo, que permite uma “compreensão cinética e sinestésica das experiências vividas reais e imaginadas, a despeito das responsabilidades e culpabilidades que em geral atendem a tal experimentação” (PINEAU, 2004, p. 100). Já o processo seria “emergente, temporal, contingente, provisório, indeterminado, dinâmico, desestabilizando (...) mudança do produto à produtividade” (CONQUERGOOD, 1989, p. 83).

Utilizar a performance metodologicamente na sala de aula significa mais do que pedir aos estudantes para demonstrar fisicamente o que eles aprenderam. Existe uma longa história de utilização da performance como demonstração da culminância de realização de uma tarefa, apresentações e exames orais por intermédio dos quais os estudantes são convocados a colocar seus corpos em evidência para apreciação, avaliação ou entretenimento do outro. Embora tenha isso seu valor, essa não é a pedagogia performativa que advogo. Eu quero chamar a atenção para como a performance afina e atenua nossos sentidos cinéticos e sinestésicos em relação às nossas fisicalidades habituais e também às dos outros. Ao prestar atenção não apenas ao que o corpo faz em sala de aula, mas a que significados e valores sociais responde esse corpo, a pedagogia

performativa pode intervir nos rituais da escolarização sobre os quais não pensamos. (PINEAU, 2004, p. 100)

Por fim, o poder é “O compromisso com a justiça social por meio do questionamento e da ação críticos sedimenta a relação entre a performance e a educação libertadora.” (PINEAU, 2004, p. 106).

3.2.5 Crianças performers

A proposição de criança performer foi feita por Marina Marcondes Machado, com base em sua experiência de quase vinte anos ensinando teatro para crianças de cinco a seis anos, a partir do que percebeu que seus:

Modos de ser e de estar no mundo ganhavam espaço, vitalidade e inúmeras possibilidades expressivas quando lhes era oferecido um ambiente composto por contextos sensíveis, inteligentes, vivos: algo muito próximo daquilo que, em arte contemporânea, nomeiam-se instalações. Também a maneira de narrar as propositivas da aula, contar histórias, sejam elas inventadas ou com base na literatura, enriqueciam-se muito se o adulto abandonasse seu papel pedagógico estrito senso, por assim dizer, para assumir um papel de [pessoa] professor[a] narrador[a]: um[a] [pessoa] professor[a] performer (ou performador[a]) de sua própria arte e de suas concepções, encarnadas em seu corpo e tornadas visíveis em suas atitudes, condutas, facilidades e dificuldades. (MACHADO, 2010, p. 117)

Esse modo performativo das infâncias possibilita que se faça uma revisão nas noções de representação, considerando os corpos, discursos e brincadeiras das crianças, como criar narrativas, imaginar, dançar e cantar:

Pois se a criança pequena não é de nenhum modo representacional, também outras vias de acesso à sua maneira de ser, tais como sua corporalidade, brincadeiras e dizeres, devem ser revistas. No brincar de faz de conta, por exemplo, o realismo aparece imposto pela indústria cultural do brinquedo previamente estruturado, ou seja, podemos afirmar que o realismo é viés do ponto de vista adulto. Se no desenho “alguns traços bastam para reconhecer o objeto”, também no brincar há um contraponto com o brinquedo realista industrializado, cujos objetos prototípicos são bonecas, carrinhos, a maleta do médico, o kit da cabeleleira (sic), contraponto que pertence a um outro polo:

a lida com objetos não estruturados, os quais podemos nomear brinquedos-sucata (MACHADO, 1994). Há que observar a experiência infantil viva e relacional com os objetos e seu uso imaginativo, sem que seja necessário enxergar, nomeadamente, “do que a criança brinca?” – ao mesmo tempo em que não precisaremos perguntar a João ou Josefina, “O que foi que você desenhou aqui neste rabisquinho?”. Nesse momento retomamos nossa noção central: a criança é performer (...). (MACHADO, 2010, p. 129)

3.3 – Síntese do Portal

O terceiro e último Portal do livro *Performance e Educação* abordou as metodologias e pedagogias da performance. Todos os assuntos abordados por mim aqui fazem parte do que eu chamaria de uma *pedagogia performativa da transgressão*, me inspirando em bell hooks, que escreveu *Ensinando a Transgredir: A educação como prática de liberdade* (2013). hooks (2013) começa sua narrativa partindo de um difícil momento de sua vida, em que enfrentou a depressão que a devastou ao assumir sua profissão como educadora. A sala de aula deixou de ser um lugar de prazer, e a autora foi confrontada com uma série de pensamentos e memórias sobre a violência racial na escola, um espaço que reforça a dominação por meio da execução de rituais de controle, ausência de habilidades mínimas de comunicação e da pretensão da aquisição de conhecimento por meio de um depósito onde informações são mentalizadas.

Munida de ideais freirianos de educação libertária, hooks começou a defender o entusiasmo como estímulo desejoso e ato transgressivo, além da valorização da presença de cada estudante e do reconhecimento de suas diferenças de raça, classe, nacionalidade, etc (hooks, 2013). hooks reconhece que “ensinar é um ato teatral” (hooks, 2013, p. 21), em um sentido que parece extremamente conectado à performatividade, à transformação e à invenção. Nesse sentido, a Performance é mais do que uma ferramenta cultural e social de educação, é uma formulação de novas políticas de vida interessadas em modos contra-hegemônicos de existir. Espero, então, que vocês tenham chegado aqui *em* transformação e *entusiasmo*, e que possam continuar a investigar pedagogias performativas da transgressão, da radicalidade e da cura.

Referências

- ALEXANDRE, Caio Richard de Araújo Macêdo. **O corpo encantado na performance cerimonial Pankararu**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, University of São Paulo, São Paulo, 2019.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Aspectos dos rituais religiosos no teatro negro brasileiro contemporâneo. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.
- AMOROSO, Daniela. Etnocenologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano. **Anais ABRACE**, v. 11, n. 1, 2010.
- ARISTÓTELES. **Ética Nicomáquea. Ética Eudemia**. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Editorial Gredos, 1988.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Antônio Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.
- AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- BARHAM, Lawrence. Baked tools in Middle Pleistocene central Africa and their evolutionary significance. **Journal of Human Evolution**, v. 43, n. 5, p. 585-603, 2002.
- BATESON, G. **Steps to an Ecology of Mind**. San Francisco: Chandler Publishing Co, 1972.
- BELL, Catherine M. **Ritual: Perspectives and dimensions**. Nova Iorque: Oxford University Press on Demand, 1997.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocenologia. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 1, p. 346-359, 2011.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. **Quando encontro vocês: macumbas de travesti, feitiços de bixa**. Vitória: Editora da autora, 2019.
- BUTLER, Judith. Critically Queer. **GLQ**, Durham, v.1, n. 1, p. 17-32, 1993.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CAPELOBO, Walla. **Meu caminho é de pedra como posso sonhar**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Rio de Janeiro, 2019.

CARLSON, Marvin. Teatro pós-dramático e performance pós-dramática. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, p. 577-595, 2015.

CARLSON, Marvin. **Performance**: A critical introduction. Nova Iorque, Routledge, 2018.

CEIA, Carlos. **Différance**. Disponível em: <www.fcsh.unl.pt/edit/verbetes/D/différance>. Acesso em: 3 maio 2011.

CIOTTI, Naira. **O Professor-Performer**. Natal: EDUFRN, 2014.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLBORN-ROXWORTHY, Emily. Role-Play Training at a “Violent Disneyland”: The FBI Academy’s Performance Paradigms. **TDR/The Drama Review**, v. 48, n. 4, p. 81-108, 2004.

CONQUERGOOD, D. Poetics, play, process and Power: the performative turn in anthropology. **Text and Performance Quarterly**, v. 9, n. 1, p. 82-88, 1989.

CRENSHAW, Kimberlé W. **On intersectionality**: Essential writings. Nova Iorque: The New Press, 2017.

DAVIS, Tracy; POSTLEWAIT, Thomas (Eds.). **Theatricality**. Cambridge: Cambridge University, 2003.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**. v. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papirus, 1991.

DIAMOND, Elin (Ed.). **Performance and Cultural Politics**. New York: Routledge, 1996.

DREWAL, Margaret Thompson. **Yoruba ritual**: Performers, play, agency. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

ELIADE, Mircea. **O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase**. Martins Fontes, 1998.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Ilinx-Revista do LUME**, n. 4, 2013.

FAUSTO, Carlos; SEVERI, Carlo. 2016. Introdução: de imagens e palavras. In: **Palavras em imagens**: escrita, corpos e memórias. Marseille: Open Edition Press, 2016.

- FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. **Sala Preta**, São Paulo, v. 8, n.1, p. 197-210, 2008.
- FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **ARJ–Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 2, p. 76-95, 2014.
- FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FUSCO, Coco. The other history of intercultural performance. **TDR (1988-)**, v. 38, n. 1, p. 143-167, 1994.
- GARFINKEL, Y. Dance in Prehistoric Europe. **Documenta Praehistorica**, v. 37, p. 205–214, 2010.
- GEERTZ, Clifford. **The Interpretation of Cultures**. New York: Basic Books, 1973.
- GENNEP, Arnold van. **The Rites of Passage**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- GOFFMAN, Erving. **The presentation of self in everyday life**. Garden City: Doubleday, 1959.
- GOFFMAN, Erving. The Neglected Situation. *American Anthropologist*, v. 66, n. 6, Part 2: The Ethnography of Communication, dez, p. 133-136, 1964.
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao presente**. Londres: Thames & Hudson Ltd, 2007.
- GOMES, Denise Maria Cavalcante. **O lugar dos grafismos e das representações na arte pré-colonial amazônica**. *Mana*, v. 22, p. 671-703, 2016.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. **Ethno-techno: Writings on performance, activism and pedagogy**. New York: Routledge, 2005.
- GÖRING-MORRIS, N., BELFER-COHEN, A. Symbolic behavior from the Epipalaeolithic and Early Neolithic of the Near East: Preliminary observations on continuity and change. In: **Magic Practices and Ritual in the Near Eastern Neolithic**. H. G. K. GEBEL; B. B. HERMANSEN; C. Hoffmann JENSEN (Eds). Berlin: Ex Oriente, 2002.
- GREENE, Maxine. Art and Imagination: Reclaiming the Sense of Possibility. **The Phi Delta Kappan**, v. 76, n. 5, jan., pp. 378-382, 1995.

GROSLIER, Bernard Philippe. **The Art of Indochina:** Including Thailand, Vietnam, Laos and Cambodia. New York: Crown Publishers, 1984.

GRUBE, Nikolai. Classic Maya dance: evidence from hieroglyphs and iconography. **Ancient Mesoamerica**, v. 3, n. 2, p. 201-218, 1992.

HABIB, Ian Guimarães. Corpos transformacionais: a facetrans no Brasil. **Arte da Cena (Art on Stage)**, v. 6, n. 2, p. 68-106, 2020.

HABIB, Ian Guimarães. **Corpos transformacionais:** A transformação corporal nas artes da cena; São Paulo: Hucitec, 2021.

HABIB, Ian Guimarães; ROCHA, Lucas Valentim. Desmonte: Sobre (cura)dorias, feridas e modos de ser em Arte. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 40, p. 1-29, 2021.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos pagu**, n. 5, p. 7-41, 1995.

HARAWAY, Donna. Manifesto Ciborque: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: **Antropologia do ciborgue:** As vertigens do pós-humano. HARAWAY, Donna.; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HAUPTMANN, H.; SCHMIDT, K. Anatolien vor 12 000 Jahren: **Die Skulpturen des Frühneolithikums.** In: Die ältesten Monumente der Menschheit. Karlsruhe: Badisches Landesmuseum, 67-82, 2007

HOBSBAWM, Eric. Introduction: Inventing Traditions. **The invention of tradition.** In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Ed.). Cambridge University Press, 2012.

HODDER, Ian (Ed.). **Religion in the emergence of civilization:** Çatalhöyük as a case study. NY: Cambridge University Press, 2010.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir:** a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JONES, Amelia. Material traces: Performativity, artistic “work” and new concepts of agency. **TDR/The Drama Review**, v. 59, n. 4, p. 18-35, 2015.

KEESING, Roger; STRATHERN, Andrew. Cultural Anthropology. **A Contemporary Perspective.** San Diego: Harcourt Brace & Company, 1981.

- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- KIRBY, Michael. **A formalist theatre**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- KRISTEVA, Julia. **Revolution in poetic language**. Nova Iorque, Columbia University Press, 1984.
- LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado?. **Revista de Antropologia**, v. 54, n. 2, p. 747-780, 2011.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- LOOPER, Matthew G. **To be like gods**: Dance in ancient Maya civilization. Austin: University of Texas Press, 2009.
- MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. **Educação & Realidade**, v. 35, n. 2, 2010.
- MARTIN, Gabriela. O povoamento pré-histórico do vale do São Francisco (Brasil). **Clio-Série arqueológica-UFPE**, v. 1, n. 13, p. 9-41, 1998.
- MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. “Bailando com o Senhor”: técnicas corporais de culto e louvor (o êxtase e o transe como técnicas corporais). **Revista de Antropologia**, v. 46, p. 10-40, 2003.
- MCLAREN, Peter. **Schooling as a ritual performance**: Towards a political economy of educational symbols and gestures. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.
- MESKELL, L. M. 2008. The nature of the beast: Curating animals and ancestors at Catalhoyuk. *World Archaeology*, v. 40, n. 3, 373–89, 2008.
- MESKELL, L. M.; NAKAMURA, C.; KING, R.; FARID, S. Figured lifeworlds and depositional practices at Catalhoyuk. **Cambridge Archaeological Journal**, v. 18, n. 2, 139–61, 2008.
- MCAULEY, Gay. Interdisciplinary field or emerging discipline?: Performance studies at the university of Sydney. In: **Contesting Performance**. London: Palgrave Macmillan, 2010.

MITHEN, S. **After the Ice.** A Global Human History, 20,000–5000 BC. London: Weidenfeld and Nicolson, 2003.

MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017.

MOMBAÇA, Jota. Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas. **Buala**, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.buala.org/pt/corpo/veio-o-tempo-em-que-por-todos-os-lados-as-luzes-desta-epoca-foram-acendidas>. Acesso em: 12 jan 2021.

MONTELLE, Yann Pierre. **Paleoperformance:** The emergence of theatricality in the deep caves of the Upper Paleolithic. Providence, Brown University, 2009.

MOORE, Sally Falk. **Law as process:** an anthropological approach. Viena: LIT Verlag Münster, 2000.

MUÑOZ, José Esteban. **Disidentifications:** Queers of color and the performance of politics. Mineápolis: University of Minnesota Press, 1999.

MUÑOZ, José Esteban. Feeling brown, feeling down: Latina affect, the performativity of race, and the depressive position. **Signs: Journal of Women in Culture and Society**, v. 31, n. 3, p. 675-688, 2006.

NAKAMURA, C.; MESKELL, L. Catalhoyuk figurines. **Archive Report on the Catalhoyuk Season**, p. 226–41, 2006.

ONISAJÉ, Fernanda Julia Barbosa. Afrografando a cena—um estudo sobre a poética do nata. **Cadernos do GIPE-CIT**, n. 39, p. 14-14, 2017.

PARKER, Andrew; SEDGWICK, Eve Kosofsky (Eds.). **Performativity and performance.** Hove: Psychology Press, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea.** São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELIAS, R. J. **A methodology of the heart:** Evoking academic and daily life. Walnut Creek: AltaMira, 2004.

PELIAS, Ronald J.; VANOOSTING, James. **A paradigm for performance studies.** Quarterly Journal of Speech, v. 73, n. 2, p. 219-231, 1987.

PHELAN, Peggy. **Unmarked:** The politics of performance. Nova Iorque: Routledge, 2003.

- PHELAN, Peggy; LANE, Jill (Ed.). **The ends of performance**. Nova Iorque: NYU Press, 1998.
- PINEAU, Elyse Lamm. Nos cruzamentos entre a performance e a pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**, v. 35, n. 2, 2010.
- PINTO, M. dos S. A dialética da máscara negra: nego fugido contra o blackface. **Revista Aspas**, v. 7, n. 1, p. 155-166, 2017.
- POHL, M. Ritual Continuity and Transformation in Mesoamerica: Reconstructing the Ancient Maya Cuch Ritual. **American Antiquity**, v. 46, n. 03, p. 513-529, 1981.
- POLLOCK, Della. Performing Writing. In: **The Ends of Performance**. Peggy PHELAN; Jill LANE (Eds.). New York: New York UP, p. 73-103, 1998.
- PRANCHÈRE, Jean-Yves. L'invention de l'esthétique. In: BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Esthétique, précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la Métaphysique**. Paris: L'Herne, 1988.
- RAPPAPORT, Roy A. **Ecology, meaning, and religion**. Richmond: North Atlantic Books, 1979.
- RESTREPO, E.; ROJAS, A. **Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos**. Popayán: Editorial Universidad del Cauca, 2010.
- RUSSELL, N., MCGOWAN, K. J. **Dance of the cranes: Crane symbolism and beyond**. *Antiquity*, v. 77, p. 445-56, 2003.
- SANTOS-GRANERO, Fernando. Introduction. In: _____. (org.). **The occult life of things: Native Amazonian theories of materiality and personhood**. Tucson: The University of Arizona Press, 2019.
- SCHAAN, D. PAHL; DA VEIGA E SILVA, W. F. O povo das águas e sua expansão territorial: uma abordagem regional de sociedades pré-coloniais na ilha de Marajó. *Revista de Arqueologia*, [S.l.], v. 17, n. 1, p. 13-32, 2004.
- SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An introduction**. New York: Routledge, 2013.
- SCHECHNER, Richard. Performer. **Sala Preta**, v. 9, p. 333-365, 2009.
- OSINSKI, Zbigniew. Grotowski blazes the trail. In: **The Grotowski Sourcebook**. SCHECHNER, Richard; WYLAM, Lisa Welford (Ed.). Nova Iorque e Londres: Routledge, 1997.

SCHELE, Linda; FREIDEL, David A. **A forest of kings**: The untold story of the ancient Maya. William Morrow & Company, 1990.

SCHELE, Linda; MILLER, Mary Ellen. **The blood of kings**: dynasty and ritual in Maya art. George Braziller, 1986.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

SILVA, S. P. R. Corpo-Obra: Manipulações Corporais como Processos de (Des) Construções Ético-Estéticas. **GAMBIARRA**, v. 5, n. 5, p. 29-40, 2013.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. SILVA, T (Org.); HALL, S; WOODWARD, K; Petrópolis: Vozes, p. 73-102, 2014.

SINGHA, Rina; MASSEY, Reginald. **Indian Dances**: Their History and Growth. London: Faber, 1967.

SPENCER, Patricia. Dance in Ancient Egypt. *Near Eastern Archaeology*. **Dance in the Ancient World**, v. 66, n. 3, sep, p. 111-121, 2003

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica alteridade. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, p. 187-205, 1994.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TAYLOR, Diana. Performance and/as History. **TDR/The Drama Review**, v. 50, n. 1, p. 67-86, 2006.

TAYLOR, Diana. Performance e patrimônio cultural intangível. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, p. 91-103, 2011.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Londres: Duke University Press, 2016.

TURNER, Victor. **The Ritual Process**: Structure and Anti-structure. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

TURNER, Victor. Body, brain, and culture. **Zygon**®, v. 18, n. 3, p. 221-245, 1983.

TURNER, Victor Witter. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

TURNER, Victor. **Dramas, fields, and metaphors**. Ithaca: Cornell University Press, 2018.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. **Construção psicopedagógica**, v. 26, n. 27, p. 21-36, 2018.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **ARS (São Paulo)**, v. 2, p. 10-21, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.



Universidade Federal da Bahia

Teatro e Performance

A disciplina “Teatro e Performance” busca reunir um conjunto de práticas, processos, debates, disputas e ferramentas conceituais em torno das poéticas e políticas da Performance, considerando suas relações com o campo do Teatro, especialmente a Educação em Teatro. O material tem o intuito de dar suporte ao componente curricular de mesmo nome, promovido pela Licenciatura em Teatro da Universidade Federal da Bahia.



PROGRAD
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

