



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CECH  
LICENCIATURA EM TEATRO**

**BÁRBARA LUANA DE MENEZES**

**DESBRAVANDO MARES DE (RE)CRIAÇÃO: A PERFORMANCE  
CONTEXTUALIZADA PEDAGOGICAMENTE**

- São Cristóvão -  
2015

**BÁRBARA LUANA DE MENEZES**

**DESBRAVANDO MARES DE (RE)CRIAÇÃO: A PERFORMANCE  
CONTEXTUALIZADA PEDAGOGICAMENTE**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Licenciatura em Teatro do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maicyra Teles Leão e Silva.

São Cristóvão  
2015

**BÁRBARA LUANA DE MENEZES**

**DESBRAVANDO MARES DE (RE)CRIAÇÃO: A PERFORMANCE  
CONTEXTUALIZADA PEDAGOGICAMENTE**

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciada em Teatro.

Aprovada em \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Maicyra Teles Leão e Silva – Orientadora  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Urania Auxiliadora Santos Maia de Oliveira  
Universidade Federal de Sergipe

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Christina Gontigo Fornaciari  
Universidade Federal de Viçosa

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CECH  
LICENCIATURA EM TEATRO

PARECER DE MONOGRAFIA DE TCC

Profa. Dra. Christina Gontijo Fornaciari  
DAH – Departamento de Artes e Humanidades  
UFV – Universidade Federal de Viçosa

Título da Monografia:

Desbravando mares de (re)criação: a performance contextualizada pedagogicamente

Autora/estudante: Bárbara Luana de Menezes

Orientadora: Profa. Dra. Maycira Leão

Antes de mais nada, agradeço à pesquisadora e sua orientadora pelo convite e pela confiança para participar desta Banca. O tema é atual e pertinente, tendo em vista a crescente visibilidade da performance no cenário artístico nacional. Além disso, a abordagem desta linguagem artística como ferramenta pedagógica é também um recorte bastante relevante no contexto da educação em artes na contemporaneidade.

Sabemos que os professores encontram-se ainda em formação nessa área e que há escassez de recursos bibliográficos nessa temática. Portanto, a obra resultante desta pesquisa será de suma importância para que outros pesquisadores/professores possam se alimentar do que aqui resulta.

Desta forma, parablenho ambas autora e orientadora pelo recorte de alto interesse contemporâneo, acerca da junção entre performance (na categoria reenactment ou reperformance) e educação, que, como dito, muito tem a contribuir no campo de atuação de professores de todo o país.

A elaboração do presente parecer se deu mediante a observação dos seguintes aspectos/critérios:

- ADEQUAÇÃO CONCEITUAL: Observar se a pesquisadora/pesquisa esclarece a perspectiva teórica escolhida;
- PERTINÊNCIA DAS ANÁLISES: Observar se a pesquisadora/pesquisa foi capaz de promover associações das chaves conceituais teóricas com a produção em análise;
- PERCURSO LÓGICO DO TEXTO/LÍNGUA PORTUGUESA/NORMALIZAÇÃO: Observar a coerência e concatenação das ideias ao longo da pesquisa.

Trazendo à tona, em sua Introdução, elementos motivadores da pesquisa, a aluna apresenta-nos seu percurso nos últimos 5 anos, até chegar ao ponto que seria o norte de sua investigação: o termo “pergunta-gatilho”, proposto por sua orientadora Maicyra Leão, o qual se constituiu como início da elaboração metodológica da pesquisa. Acompanhamos a trajetória desta pergunta, que passa por alterações até configurar-se definitivamente no seguinte questionamento:

**“Se a Arte da Performance implica resistência e persistência por tudo que apresenta em seu discurso, como associá-la às aulas de Teatro numa perspectiva didática, visto que, durante a**

minha formação, obtive conhecimentos sobre diversas temáticas assentadas como cânones pedagógicos, a exemplo de: a. Jogos Teatrais, de Viola Spolin; b. Abordagem Triangular, da Ana Mae Barbosa; c. Pedagogia do Oprimido, em Augusto Boal; d. Sem falar das inúmeras técnicas corporais e de criação atoral, em Stanislavski, Grotowski, Artaud, Peter Brook, Eugênio Barba?

Dentro deste contexto, seria presumível que a abordagem se desse pelo previsível viés no qual a performance surge como processualidade na construção das práticas pedagógicas, tão comum quando se trata da educação em teatro. O processo é aberto, performativo e informado por ações dos estudantes, no entanto atuam de modo submisso a uma ideia de “produto final”. Isso não ocorre na presente pesquisa, um fato louvável que merece destaque.

Ainda nesse sentido, a autora nos surpreende com uma abordagem caucada em entrevistas, e nos textos de Roselee Goldberg, Josette Féral, Gilberto Icle, Maicyra Leão, indo, portanto, além da uma visão conceitual simplista e dicotômica entre teatro x performance. Vale ressaltar sua escolha conceitual como um ponto alto da pesquisa.

Ainda na Introdução, nota-se um esboço de análise entre a relação do nascimento da performance, a educação e as demais artes. Desta forma, sua Introdução apresenta-nos suas perguntas conceituais, fundadas em um solo firme, sobre o qual vai lançar luz em cada capítulo.

A partir do capítulo 1, são apresentados os elementos que norteiam a Performance potencialmente entendida enquanto linguagem artística, sem buscar, sobretudo, uma definição única. A pesquisadora apresenta breve contexto histórico que compreende desde o nascimento e consolidação da Arte da Performance e os principais artistas que foram e ainda são o porta-vozes desta linguagem.

Destacaria, ainda nesse capítulo, a necessidade de inclusão de artistas brasileiros e latino americanos na pesquisa histórica acerca das origens da performance. Há, hoje, um potente movimento de valorização dos “nossos artistas” na linha temporal da história da arte mundial. Quem contou essa história (EUA e Europa) nos excluiu, mas podemos alterar essa história, reescrevê-la. É isso o que vem ocorrendo hoje no Brasil e nos países da América Latina. A título de exemplo, poderiam ter sido abordados neste capítulo, segundo essa perspectiva, artistas como Héli Oiticia, Lygia Clark, Lygia Pape, Arthut Barrio, Ana Mendieta, entre outros.

O capítulo 2 lança um olhar histórico para o acontecimento *Seven Easy Pieces*, proposto pela artista sérvia Marina Abramovic. Aqui, há que se fazer uma pequena correção na tradução da obra. A pesquisadora se refere a ela, em português, como Sete Pedacos Fáceis. Em inglês, *piece* tem o mesmo significado que “obra”, “trabalho” ou “peça” - no sentido de peça teatral. A tradução como “pedaço” não é a mais satisfatória no contexto da pesquisa, por se tratar do território da arte (seriam mais condizentes as traduções que se direcionam para “Sete obras fáceis” ou “Sete trabalhos fáceis” ou “Sete peças fáceis”). Sugere-se que a pesquisadora realize uma revisão do termo, já que o mesmo é recorrente ao longo de toda a escrita.

Neste momento é introduzida a ideia de re-enactment e de novas possibilidades de recriação de performances, inclusive trazendo à tona a importante discussão acerca da AUTORIA desses trabalhos.

Ressaltaria a originalidade do olhar pedagógico da pesquisadora ao atentar para a prática artística re-enactment (ou recriação de performances e reperformances, como se refere ao longo da escrita), enquanto possível associação com o fazer teatral. Ao propor tal entendimento, a pesquisadora rompe com o pensamento binário e dicotômico que vem se alastrando entre acadêmicos dessas duas

áreas, sempre opondo-as. Aqui temos, ao invés de Teatro x Performance, a possibilidade do Teatro + Performance.

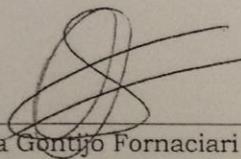
Essa proposição conceitual é evidenciada pela pesquisadora à medida que essa tece análises relacionadas à experiência como monitora da disciplina performance, numa rica justaposição entre teoria e prática que permeia todo o capítulo 3.

Com efeito, nesse capítulo, a autora apresenta sua análise acerca do Laboratório Prático desenvolvido com os alunos do Instituto Federal de Sergipe, nas aulas de Teatro. Há uma contextualização geral das aulas desenvolvidas, bem como, descrição e reverberação da Mostra de Performances realizada não como resultado, mas como estímulo inicial para uma possível prática coletiva do *desvio*.

Sem assumir ares de conclusão – ao contrário, mantendo a porta aberta para novos questionamentos, a autora encessa sua escrita ao elucidar os vínculos encontrados entre o teatro e a performance. Seu texto aponta para uma valiosa novidade tanto para as práticas teatrais, quanto para as práticas em performance e educação. Temos aqui o grande ápice da pesquisa, o momento onde a autora forja para si – e para todos no campo da educação - uma ferramenta nova, versátil e viva no ensino das artes da cena: a adoção do re-enactment como uma possibilidade de abordagem diferenciada e atualizada das práticas teatrais.

Sem mais, parablenizo a autora e sua orientadora pela pesquisa, tecendo parecer favorável à aprovação de Bárbara Luana de Menezes, com nota 9,0.

Viçosa, 22 de março de 2015,



---

Christina Gontijo Fornaciari

Dedico este trabalho a Mainha Maria Camila. Por todas as vezes que ousou cortar as minhas asas e a tentativa não muito bem-sucedida de me esconder do mundo. Tola eu, não sabia que aí era onde residia o Amor.

Também dedico este trabalho a todas as pessoas que não desistiram, que persistem e insistem, que buscam na Arte a dosagem certa para se manterem na lucidez.

## AGRADECIMENTOS

À todos os meus professores, em especial, a professora Sonia que me fez entender que a poesia da vida está no amor por ensinar;

À Denys Leão, por fazer de mim uma artista empática, consciente de meus deveres artísticos, sobretudo, humanos;

Ao Núcleo de Teatro da UFS e todos os professores, em especial a Alexandra Dumas, pela força e sagacidade ariana e Nete Benevides, pela poesia-mulher.

À todos os residentes da UFS, pelo sorriso do dia, por me ensinarem a convivência e força da tolerância. Em especial a Yuri, pela acolhida inicial, a Brabec, Geo, Silva, Cristiane, Carol, Irene...

Aos amigos que fui conhecendo através do teatro, seja em ensaios, encontros, congressos, oficinas. Vocês me ensinarem o gosto da busca e do conhecimento. Em especial a Ana Caroline Gobbi e Leonardo Vasconcelos por me mostrarem que é preciso ser firme e forte;

À Rebeca Felicissimo por me mostrar o mundo concreto, cartesiano;

À Juliana Freitas por me mostrar o mundo sensível e imaginário;

À todos os meus alunos, em especial, os que representam o Instituto Federal de Sergipe, por me ensinarem que é preciso permanecer mesmo quando há turbulências;

À Maicyra Leão pelo despertar, pelo acolhimento e caminhada cigana-performática;

À Tania Alice pela acolhida e atenção, minha eterna gratidão. Por também me fazer perceber que a performance deve ser uma luta diária para a vida!

À todos os meus amigos do PIBID, em especial, a minha eterna coordenadora Urania Maia que, além de grande mestre se tornou uma grande amiga "Amorinha", daqui até a eternidade de nossas almas. Neide Duarte, minha parceira de guerrilha! Paula Auday, Roney David, por me ensinarem sobre o que é profissionalismo e dedicação, mesmo quando o desejo é apenas desistir.

Este trabalho não seria possível se não fosse a consciência plena e vital de que é preciso lutar pelos nossos sonhos e o que nos separa são OPORTUNIDADES!

Ao Deus que dança e bebe vinho... Dionísio!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!



MENEZES, B. L. **Desbravando Mares de (Re)criação:** a Performance Contextualizada Pedagogicamente. Trabalho de Conclusão de Curso. (Licenciatura em Teatro) – Centro de Ciências Humanas, Núcleo de Teatro. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2015.

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso refere-se a uma investigação teórico-prática acerca da linguagem da Arte da Performance como articuladora no ensino e prática teatral e a possibilidade de sua utilização como abordagem da experiência performática através de sua própria recriação ou, o que se fez conhecer aqui como *Re-enactment*. Por meio da recriação de performances, o trabalho busca refletir sobre a(s) possibilidade(s) pedagógicas que a performance pode vir a potencializar quando trabalhada no contexto pedagógico. A pesquisa envolveu investigação teórica a partir da leitura e reflexão dos textos de Roselee Goldberg, Josette Féral, Gilberto Icle, Maicyra Leão e Tania Alice, por meio das entrevistas realizadas, objetivou-se estabelecer o contato com artistas-performers e professores de teatro que estão em suas práticas envolvidas nesta mesma perspectiva de criação e ensino afim de criar vias de provocações entre os saberes aprendidos e vivenciados. A investigação ocorreu com alunos do Instituto Federal de Sergipe, no campus da cidade de Lagarto, SE e alunos advindos da comunidade externa. O resultado desta investigação foi a criação da I Mostra de Performances do IFS e proporcionou visões diferenciadas quanto ao uso do espaço no Instituto, uma vez que as aulas foram realizadas em espaços externos: pátio, corredor, cantina e gerou um debate bastante pertinente em relação a importância dos alunos estarem vivenciado atividades artísticas. Para a prática desenvolvida, foi adotada uma metodologia baseada, principalmente, no entendimento da aula como encontro ou, como descrevemos aqui enquanto *aula situação* registrada através do diário de bordo escrito durante o processo.

**Palavras-chave:** Ensino de Teatro / Pedagogia da performance / recriação de performances.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1** – Pollock executando um action painting, 1920. Disponível em: <http://dimetilsulfuro.christiangarciabello.es/wp-content/uploads/2015/09/jackson-pollock-pintando.jpg>. Acesso em: 20/10/2015.

**Figura 2** - Pollock, Blue Poles, óleo sobre tela, 1952. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Blue\\_Poles\\_\(Jackson\\_Pollock\\_painting\).jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Blue_Poles_(Jackson_Pollock_painting).jpg). Acesso em: 10/09/2015.

**Figura 3** – Cartaz de divulgação da Serenata Futurista de 1913. Disponível em: <http://www.ada.ascari.name/CasaAda/studio/artec/immagini/futurismo-costanzi0.jpg>. Acesso em: 07/11/2015.

**Figura 4** – Foto da publicação do Manifesto Futurista no jornal *Le Figaro* em 1909. Disponível em: [https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2012/12/28/futurismo/le\\_figaro\\_futurismo/#main](https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2012/12/28/futurismo/le_figaro_futurismo/#main). Acesso em: 20/10/2015.

**Figura 5** – *Fountain, ready-made*, Marcel Duchamp, 1964. Disponível em: <http://www.marcel Duchamp.net/duchampian-images/>. Acesso em: 10/09/2015.

**Figura 6** – *Roda de Bicicleta*, ready-made, Marcel Duchamp, 1913. Disponível em: <http://img.saraivaconteudo.com.br/Clipart/images/A%20Roda%20da%20Bicicleta,%20obra%20de%20Duchamp.jpg>. Acesso em: 22/09/2015.

**Figura 7** – *Balé Triádico*, Oskar Schlemmer, 1922. Disponível em: <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/e5/36/7b/e5367b702c753ed9176371716b5fa516.jpg>. Acesso em: 10/09/2015.

**Figura 8** – Desenhos com geometria e movimentos, Oskar Schlemmer, 1922. Disponível em: <http://static1.squarespace.com/static/5553bd3fe4b031f5910e94a2/t/561b3bebe4b0dfaa035380a3/1444625394755/>. Acesso em: 10/09/2015.

**Figura 9** – *18 Happenings em 6 partes* de Allan Kaprow, part. 1. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/1835/bild.jpg>. Acesso em: 11/09/2015.

**Figura 10** – *18 Happenings em 6 partes* de Allan Kaprow, part. 2. Disponível em: [https://cyberurchin.files.wordpress.com/2014/04/18\\_happenings\\_in\\_6\\_parts\\_kaprow\\_19591351739279934.png](https://cyberurchin.files.wordpress.com/2014/04/18_happenings_in_6_parts_kaprow_19591351739279934.png). Acesso em: 11/09/2015.

**Figura 11 e 12** – *Bichos*, de Lygia Clark, 1960. Disponível em: [http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/uploads/1/normal\\_clark23\\_8.png](http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/galeria/uploads/1/normal_clark23_8.png). Acesso em: 07/12/2015.

**Figura 13** – *Rhythm 0*, Marina Abramovic, 1974. Disponível em: [http://www.art21.org/files/images/abramovic-art-1974-001-rhythm0\\_0.jpg](http://www.art21.org/files/images/abramovic-art-1974-001-rhythm0_0.jpg). Acesso em: 11/07/2015.

**Figura 14** – *Rhythm 0*, Marina Abramovic, 1974. Disponível em: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2013/04/lmg52.jpg>. Acesso em: 11/09/2015.

**Figura 15** – Performance *The Artist is present*, Marina Abramovic, 2010. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Marina\\_Abramovi%C4%87,\\_The\\_Artist\\_is\\_Present,\\_2010.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/Marina_Abramovi%C4%87,_The_Artist_is_Present,_2010.jpg). Acesso em: 11/12/2015.

**Figura 16** – Performance *The Artist is present*, Marina Abramovic, 2010. Disponível em: <http://www.thedaysofyore.com/doy/wp-content/uploads/2011/12/19-3MOMA0833-.jpg>. Acesso em: 11/12/2015.

**Figura 17** – *Body Pressure*, de Bruce Nauman, por Marina Abramovic em *Seven Easy Piece*, 2005. Disponível em: [http://amythebooth.weebly.com/uploads/2/2/4/4/22440456/5951050\\_orig.jpg](http://amythebooth.weebly.com/uploads/2/2/4/4/22440456/5951050_orig.jpg). Acesso: 22/11/2015.

**Figura 18** – *Body Pressure*, de Bruce Nauman, por Marina Abramovic em *Seven Easy Piece*, 2005. Disponível em: [http://www.undo.net/video/flv/serata\\_abramovic.jpg](http://www.undo.net/video/flv/serata_abramovic.jpg). Acesso: 22/11/2015.

**Figura 19** – *How to explain pictures to a dead hare*, Joseph Beuys, 1965. Disponível em: <http://www.phaidon.com/resource/beuys-deadhare2.jpg>. Acesso: 22/11/2015.

**Figura 20** – *How to explain pictures to a dead hare*, recriação de Marina Abramovic para *Seven Easy Pieces*, 2005. Disponível em: [https://vaultreview.files.wordpress.com/2013/10/trying-to\\_abramovic.jpg](https://vaultreview.files.wordpress.com/2013/10/trying-to_abramovic.jpg). Acesso: 22/11/2015.

**Figura 21** – Performance *Entering the other side*, Marina Abramovic em *Seven Easy Piece*, 2005. Disponível em: <https://www.ago.net/assets/images/555/MA-Entering-the-Other-Side-290.jpg>. Acesso: 22/11/2015.

**Figura 22 e 23** – Recriação da performance *Limpe os pés antes de entrar* de Camila Taigo no Campuslar. Lua Morkay e Elaine Santos. Foto: Lua Morkay, 2014, arquivo pessoal.

**Figura 24** – Margens da rodovia que dá acesso ao IFS, Setembro de 2015. Disponível em: <http://saodomingosnet.com.br/wp-content/uploads/2014/04/FotoJorgeReis091-660x330.jpg>. Acesso em: 12/10/2015

**Figura 25** – Espaço externo do campus onde aconteciam as aulas carinhosamente adotado pelos alunos como “Sala Árvore”. Foto: Giulia Matos, acervo pessoal.

**Figura 26** – Auditório do Instituto Federal de Sergipe, 2015. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-a1fN-VkMMqs/Ubit7PxYfzI/AAAAAAAAABkQ/6U1BOTFSArA/s1600/SINATRAN.png>. Acesso em 21/08/2015.

**Figura 27, 28 e 29** – Espaço físico do IFS. Foto: Lua Morkay, acervo pessoal.

**Figura 30** – Performance *Imponderabilia* por Marina Abramovic e Ulay, 1977. Disponível em: <http://www.artandeducation.net/wp-content/uploads/2012/07/imageone.jpg>. Acesso em: 21/08/2015.

**Figura 31** – Exercícios da aula situação. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

**Figura 32** – Exposição da performance *Anthropométrie de L’Epoque Bleue* de Yves Klein, Paris, 1960. Disponível em: <http://galeriajaquelinemartins.com.br/wp-content/uploads/2014/10/16.-Klein.jpg>. Acesso em 21/02/2016.

**Figura 33 e 34** – Intervenção *Essenciaparência*, Estella e Junior Santa, IFS – Campus Lagarto, 2014. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

**Figura 35 e 36** – Momento final da performance *Essenciaparência*, IFS – Campus Lagarto, 2014. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

**Figura 37** - Cartaz de divulgação I Mostra de Performances do Instituto Federal de Sergipe, 2014. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

**Figura 38** - *O que está dentro fica, o que está fora se expande!* Coletivo 3NÓS3, operação x galeria, 1979. Intervenção Urbana em São Paulo. Disponível em: <http://photos1.blogger.com/blogger/7203/1430/320/3N%3F%3FS%23.jpg>. Acesso em: 21/02/2016.

**Figura 39** – Reperformance do Coletivo 3NOS3. Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

**Figura 40** - *The Artist Is Present*, Marina Abramovic, 2010. Disponível em: [http://wikidanca.net/wiki/images/0/00/Marina\\_e\\_Ulay.jpg](http://wikidanca.net/wiki/images/0/00/Marina_e_Ulay.jpg). Acesso em: 21/02/2016.

**Figura 41** – *Meditando 3x com Abramovic*, Reperformance coletiva de The Artist Is Present. Estella, Junior e Djavan no Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

**Figura 42** – *Airspace do Artista Shima, 2010*. Disponível em: [http://www.shima.art.br/wp-content/uploads/2014/06/labimg\\_405\\_285\\_4\\_IMG\\_2424\\_o.jpg](http://www.shima.art.br/wp-content/uploads/2014/06/labimg_405_285_4_IMG_2424_o.jpg). Acesso em: 20/12/2015.

**Figura 43** - *Airspace do Artista Shima, 2010*. Disponível em: <http://performancecorpopolitica.net/wp-content/uploads/2013/11/SHIMA27.jpg>. Acesso em: 20/12/2015.

**Figura 44 e 45** – *Reperformance No IFS, Com o IFS e Para o IFS*, aluna Munique. Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

**Figura 46** – *O que é arte? Para que serve?* Intervenção Urbana de Paulo Bruscky. Recife, 1978. Disponível em: [http://www.nararoesler.com.br/custom\\_images/1200x900/usr/images/artworks/main\\_image/9502/para-o-que-serve.jpg](http://www.nararoesler.com.br/custom_images/1200x900/usr/images/artworks/main_image/9502/para-o-que-serve.jpg) . Acesso em: 21/02/2016

**Figura 47** – *O que é arte? Para que serve?* Reperformance de Giulia Matos, Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014. Foto: Lua Morkay, arquivo pessoal.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UFS	Universidade Federal de Sergipe
NTE	Núcleo de Teatro
IFS	Instituto Federal de Sergipe
PROPEX	Pró-Reitoria de Pesquisa e Extensão
GCI	Grupo Corpos Informáticos
PCA	Programa Cultura e Arte
ATAT	Análise de Temas e Autores Teatrais

# SUMÁRIO

Introdução.....	21
Do percurso às motivações.....	21
A descoberta da pergunta-gatilho.....	23
Navegando em aulas-situações.....	25
Este é meu barco.....	27
Capítulo 1 – Sobre o mar ao qual me lanço:.....	30
1.1 A Arte da Performance e seus elementos constitutivos.....	30
1.2 percorrendo o contexto pedagógico.....	39
Capítulo 2 – Sobre a zona de tensão que se instaura:.....	57
2.1 A recriação de performances e seus desdobramentos: Um olhar sobre o evento Seven Easy Pieces.....	57
2.2 Sobre se arriscar em vias práticas: o experimento como possibilidade de descoberta .....	69
Capítulo 3 – Sobre o desbravar de mares: a performance como prática desviante.....	76
3.1 A recriação de performances na perspectiva pedagógica e o Laboratório Performático como campo de investigação.....	76
3.1.2 Sobre o espaço que temos e o que queremos.....	76
3.3 Deambulações em torno da abordagem metodológica: as <i>aulas situações</i> como pressupostos de criação.....	83
3.3 O momento que antecede.....	102
3.4 I Mostra de Performances do IFS.....	106
3.4 Reverberações sobre o acontecimento.....	122
Referências.....	126
Apêndice I.....	130
Apêndice II.....	133
Anexo II.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>
Anexo III.....	<b>Erro! Indicador não definido.</b>

## Introdução

### Do percurso às motivações

Na caminhada desses quase cinco anos, onde realizei o sonho de se estar em um curso superior, vi e vivi uma vida de afloramentos cuja dualidade entre ser artista e pesquisadora foi se estabelecendo ao passo em que caminhava.

As incertezas surgidas neste percurso não me deixaram estagnar em um só momento. Sempre atenta a minha prática e dotada de uma autocrítica quase perfeccionista, lancei-me frente aos desafios, posto que me fizeram amadurecer e entender o processo investigativo desta pesquisa que apresento agora, considerando que não é o relatório final de um caminhar, mas o início de tudo.

Antes de me deter aos elementos que constituem este trabalho, gostaria de mediar questionamentos pertinentes ao que se refere à prática artístico-pedagógica, ainda que introdutórias e um tanto ingênuas, se constituem enquanto espelho e rastro desta caminhada.

Neste momento, e em vários outros momentos no decorrer dos capítulos, abrirei mão de todo e qualquer formalismo que se pode esperar do rigor acadêmico, buscando dar vazão ao que é real através de uma honestidade que circunda a concretude deste trabalho. Por este motivo, não há como expressar tais incertezas a não ser do ponto de vista do eu, portanto, vou elucidando, ainda que subjetivamente, a experiência de se trabalhar com a Performance nas aulas de Teatro e o que isso causou para todos que estavam envolvidos.

Certa vez, Maicyra Leão, já então orientadora desta pesquisa, na dedicatória de um livro, conseguiu me despertar para a vida em poucas palavras:

*Vivaz inquietude.*

As palavras em destaques são simples e, de maneira sensível e precisa, atravessaram em mim como flecha lançada, e logo me vi rodeada pelo retrato fiel de uma imagem inquieta, que projetava a mim como sujeito, como mulher e como artista, do mesmo modo que, não obstante, me impulsionava como professora e pesquisadora.

Percebi naquele instante que a inquietude me acompanhava desde o momento em que me lancei no campo de batalha da vida, e a tomada de consciência veio me despertar para qual prática artístico-pedagógica iria seguir: que tipo de professora e artista eu seria? Qual tipo de atitude eu teria junto aos meus alunos? Em um exercício de reflexão sobre o contexto pedagógico ao qual eu estava me inserindo, pude notar alguns desconfortos que se aglomeravam em torno das experiências que vinha desenvolvendo nos Estágios Supervisionados. Estes, por conseguinte, tornaram-se meus desafios diários, não só por encontrar respostas, mas, principalmente, por fomentar perguntas.

Inserida no mundo, tentei compreender os meus pensamentos e, por inúmeros momentos, vi meus passos perpassando pelos fios da normalidade e da loucura. Mas então me questiono: como não ceder a força exercida por um sistema que é falho, que não tem estrutura suficiente para comportar o que está dentro e que ainda reproduz um espaço que não é coletivo, portanto, não provoca trocas e muito menos experiências? Como permanecer na lucidez quando se escolhe uma profissão que, ainda que desvalorizada por esse mesmo sistema, provoca fissuras que rompam definitivamente com o que está estabelecido e gera mudanças de estados e de opiniões? Ou mesmo, como posso criar espaços de trocas significantes entre sujeitos, despertando-os para um posicionamento crítico para a vida?

Nestes mesmos questionamentos, chamo a atenção para o fato de não só colocar a presença da Arte apenas como possibilidade de transgressão, mas também, reconhecer que as demais disciplinas devem e/ou podem buscar variadas perspectivas que articulem as preocupações pedagógicas, no sentido de fugir do sistema conteudista que compreende o espaço escolar.

Seguindo esta postura auto reflexiva sobre a presença do teatro na sala de aula, permaneço refletindo sobre o formato das aulas dentro de um sistema educacional, cercado por muros e grades, e que ainda preza pela memorização e rejeita radicalmente a contextualização, além de questionar como a minha prática poderia criar maneiras de driblar esse sistema e possibilitar aos alunos uma experiência artística que dialogue com as suas frustrações e expectativas diárias.

## A descoberta da pergunta-gatilho

Com o intuito de encontrar um norteador que acalantasse essas indagações, busquei suporte em leituras e em disciplinas<sup>1</sup> oferecidas no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe e, a partir do contato teórico e prático com a Arte da Performance, pude experimentar radicalmente outras formas inventivas no campo artístico, o que possibilitou aproximar-me de noções contemporâneas da arte e da filosofia de maneira mais atualizada e, particularmente, instigante.

A performance passa a ser reconhecida como meio de expressão artística independente, tornando-se a forma de arte em maior evidência neste século. Por se tratar de uma arte que ultrapassa barreiras, traz em sua prática o diálogo com variadas linguagens: teatro, dança, artes visuais, tecnologia, música, cinema... Sua história surge oficialmente após os anos 60 e início dos anos 70 e demarca o posicionamento estético-político dos artistas em relação aos limites impostos pelas convenções artísticas vigentes naquela época.

Nesta perspectiva, a arte da performance se efetiva como um gênero artístico que está cada vez mais interessado em relacionar-se com seu agente, o público, deslocando-o do lugar de contemplador/espectador para o de participante, para aquilo que Bia Medeiros (2014) vem chamar de *expectador* (aquele que está na expectativa). Na perspectiva de que o corpo do artista é o objeto da arte, a performance “desloca o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. Transforma o corpo no suporte da obra de arte” (CIOTTI, 2013. p. 119). Sendo assim, passei a questionar o possível diálogo entre a performance e o contexto pedagógico, pois a mesma “pode ser um antídoto à repetição, rompendo com o óbvio, portanto alimentando a criatividade através do exercício de novas interpretações” (CARTAXO, 2012. p. 4).

Podemos então, pensar a performance como articuladora de vivências e experiências que, no percurso de ensinar e aprender, pode tornar o aluno sujeito

---

<sup>1</sup> Foi de extrema importância para a concretização e delimitação desta pesquisa, as disciplinas Tópicos Especiais em Teatro, Performance e Práticas de Criação em Artes Cênicas, ministradas no período de 2011 e 2014 pelos respectivos: Profa. Dra. Maicyra Leão e Prof. Doutorando Matheus Schimith. Em sua ementa, as disciplinas tinham como norteador as investigações teórico-práticas das linguagens artísticas surgidas a partir da segunda metade do século XX e examinou as práticas cênicas contemporâneas e suas metodologias de criação, cujos vetores convergiram para a linguagem da Arte da Performance.

do seu processo de descoberta, uma vez que o dispositivo para a criação artística está relacionado com o seu próprio olhar para o mundo, buscando um autoconhecimento, experienciando uma linguagem que, na perspectiva pedagógica, pode potencializar a abertura para “novas possibilidades de ‘representação’ do sujeito-ator-aluno-e-performer” (BERNSTEIN, 2014, p. 102).

Entretanto, o pesquisador Gilberto Icle (2015) nos esclarece que não mais se trata apenas de evidenciar as diferenças entre performance e teatro, pelo contrário, é reconhecendo suas aproximações e distanciamentos, que se pode refletir sobre “as múltiplas possibilidades que a performance trouxe para a cena contemporânea e procurar alinhar o ensino de teatro para a abertura que a performance possibilita” (p. 13). Portanto, não só considerar o jogo teatral e o jogo dramático como elemento de abordagem das aulas, mas buscar como eixo-articular também, a interdisciplinaridade da performance e suas possibilidades de criação.

A partir dessas reflexões, em que busco um norte de investigação da performance, encontrei em um termo proposto por Maicyra Leão, a constituição de um *start* para a elaboração metodológica da presente pesquisa: pergunta-gatilho. Inicialmente, articulei as seguintes proposições da performance na(s) práxi(s) artístico-pedagógica(s): Como estabelecer conexões entre o Teatro e a Performance, proporcionando aos alunos a vivência com uma linguagem que, na perspectiva educativa, pode examinar as críticas e os paradigmas culturais opressivos que estamos sempre submetidos, em nossa sociedade?

Durante o percurso em que foram realizadas as aulas práticas, bem como o contato direto entre aluno-abordagem-professora, percebi que não se tratava somente dos efeitos da linguagem da performance nos alunos, ou seja, para além do olhar deles sobre a temática, me propuz a analisar esses olhares junto ao meu olhar sobre assentamento da noção de performance, o que me fez remodelar a pergunta gatilho, não no sentido de alterá-la, mas de expandir seu campo. Sendo assim, para além da teatralidade, em linhas gerais, questiono-me:

**Se a Arte da Performance implica resistência e persistência por tudo que apresenta em seu discurso, como associá-la às aulas de Teatro numa perspectiva didática, visto que, durante a minha formação, obtive**

**conhecimentos sobre diversas temáticas assentadas como cânones pedagógicos, a exemplo de: a. Jogos Teatrais, de Viola Spolin; b. Abordagem Triangular, da Ana Mae Barbosa; c. Pedagogia do Oprimido, em Augusto Boal; d. Sem falar das inúmeras técnicas corporais e de criação atoral, em Stanislavski, Grotowski, Artaud, Peter Brook , Eugênio Barba?**

Pensando nas possibilidades de abordagem da performance no contexto de ensino e prática teatral, encontrei, nos escritos da pesquisadora Tania Alice Feix, mais especificamente no artigo intitulado *O Re-Enactment como prática artística e pedagógica no Brasil* (2011), em que ela aborda sua experiência com os alunos do Curso de Artes Cênicas da Unirio (Tania utiliza uma perspectiva histórica e re-criativa, ou seja, uma experiência voltada para o “resgate” de criações seminais na performance arte), encontrei no termo Re-enactment<sup>2</sup> a fundamentação de uma linha de trabalho que permitisse com que eu propusesse aulas que, em linhas gerais, explorassem o contexto histórico da performance arte de modo mais prático, isto é, reconfigurando o modo de ocorrência da performance no cenário contemporâneo, apontando assim, para uma possível articulação ao contexto pedagógico.

O ponto de partida para esta investigação foi conhecer os meandros em que ocorreu o evento *Seven Easy Pieces*, proposto pela artista Marina Abramovic onde ela aborda a prática artística re-enactment. Observou-se na recriação das performances, a possibilidade de ser um elemento importante para a abordagem inicial do que vem a ser a linguagem da performance.

### **Navegando em aulas-situações**

Este trabalho se trata, portanto, de uma valorização de experiências sensíveis, que preza a multiplicidade, o desdobramento e o agenciamento de forças visíveis e invisíveis que se estabeleceram no processo de descoberta não só dos alunos envolvidos, mas também, de mim.

---

<sup>2</sup> Termo em inglês cuja tradução é: re-criação, re-encenação, re-produção e aqui se refere ao evento *Seven Easy Pieces*, apresentado pela artista performática Marina Abramovic e que será discutido no segundo capítulo.

A investigação prática desta pesquisa foi realizada com jovens com faixa etária entre 17 a 35 anos, alunos do Instituto Federal de Sergipe, localizado no Campus – Lagarto e alunos da rede estadual de ensino da cidade de Lagarto, por meio do Programa de Arte e Cultura do Instituto, onde ministrei uma Oficina de Teatro, entre 2013 e 2014.

O relatório do Laboratório Prático que se encontra no último capítulo não trata apenas de registrar as aulas realizadas, mas de descrever o processo em que se deu a investigação aqui elaborada, compreendendo as aulas enquanto “encontros” que se transformaram posteriormente em “aulas-situações”<sup>3</sup> (LEÃO, 2015. p. 2).

As leituras teóricas me trouxeram para um lugar de possibilidades e encontrei em muitos autores o suporte necessário para me arriscar nesta investigação. Sob a influência e licença de Maicyra Leão, em seus inúmeros artigos que abordam sua experiência na performance, deixei-me muitas vezes ser conduzida por sua escrita poética (e performática) como forma de emponderamento, até que em alguns momentos, ouse alçar voou. Nas leituras de Dante Galeffi, encontrei o sentido poemático-filosófico que me inspira em permanecer navegando no “processo dialógico” (GALEFFI, 2014) do ensinar e aprender teatro, provocando nos alunos a experiência de estarem diante de uma proposta diferente, aberta e prazerosa, mas sem perder de vista *resistência*, *inquietação* e *subversão*.

No tocante à natureza da pesquisa, pensando sobre os procedimentos presentes no campo artístico, entendendo que este se dá no processo e não no produto, o presente trabalho se configura em pesquisa-ação, pois “é concebida e realizada com estreita associação a uma ação ou a realização de um problema coletivo no qual os pesquisadores e participantes estão envolvidos de modo cooperativo ou participativo” (GIL, 2008, p. 13).

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem, também, como intuito, fornecer subsídios para o ensino e pesquisa da Arte da Performance, potencializando o alargamento da compreensão de sua linguagem no mundo contemporâneo e

---

<sup>3</sup> Nas primeiras orientações deste trabalho, tomei conhecimento do que seria uma aula situação e, por influência dos escritos e contato com a prática artístico-pedagógica (e performática) de Maicyra Leão, me aproprio do mesmo, no sentido de potencializar o meu discurso e entender que este conceito e abordagem melhor se associa ao que está evidenciado aqui.

inserindo-a ao contexto pedagógico. Tais pressupostos poderão, por fim, proporcionar ao professor de teatro uma atualização de seus conteúdos, provocando-o ao pensamento crítico-reflexivo de sua metodologia e aplicação refletindo sobre os processos educativos e formativos.

A título de complementação e melhor delineamento dos interesses dessa pesquisa, realizei entrevistas com professores de teatro, que também trabalham com a linguagem da performance ou, que buscam em suas práticas a reflexão, sobretudo, do contexto pedagógico, buscando criar vias de provocações e de descobertas ao perceber que em suas práticas algumas particularidades se aproximam e se distanciam do que se evidencia como discurso que proponho.

Almejo, portanto, uma desterritorialização dos saberes aprendidos e vivenciados e de que a experiência artística, nessa perspectiva, está associada ao olhar que cada um tem de si mesmo, procurando potencializar, nos sujeitos envolvidos, a possibilidade de experimentar, de deixar de ser expectador para participador, de estimular processos autorais “ressoando no próprio e apropriado, valendo-se das cenas do teatro-vida, com sentido saboroso, com saboroso sentido- sendo, fazedora de mundos no mundo” (GALEFFI, 2015).

### **Este é meu barco**

Dando prosseguimento, no capítulo 1, apresento os elementos que norteiam a Performance potencialmente entendida enquanto linguagem artística, sem buscar, sobretudo, uma definição única e procuro refletir, através do posicionamento estratégico de alguns artistas, como ela vem se apresentando no cenário artístico.

No segundo tópico deste capítulo, percorro um breve contexto histórico que compreende desde o nascimento e consolidação da Arte da Performance e os principais artistas que foram e ainda são o porta-vozes desta linguagem que, por estar em curso de seu tempo, parece permanecer em constante movimento de mudanças e se mantém na contramão das convenções artísticas.

No capítulo 2, lanço um olhar histórico para o acontecimento *Seven Easy Pieces* (Sete Pedacos Fáceis) proposto pela artista sérvia Marina Abramovic evidenciando como sua prática mudou radicalmente algumas ideias acerca do modo de ocorrência da performance, o que fomentou novas redes de criação e

possibilidades múltiplas e infindáveis no tocante à recriação de performances. Adentro também, as questões estruturantes desta pesquisa compreendendo o processo investigativo em volta da recriação de performances e a investigação acerca desta linguagem inserida nas aulas de teatro.

No último capítulo, apresento o Laboratório Prático desenvolvido com os alunos do Instituto Federal de Sergipe, nas aulas de Teatro. Há uma contextualização geral das aulas desenvolvidas, bem como, descrição e reverberação da Mostra de Performances que apresentamos pelo campus, não como resultado, mas como estímulo inicial para uma possível prática coletiva do *desvio*.

Ao que se propôs nesta escrita até o momento, procurei elucidar vínculos entre o teatro e a performance arte, na qual encontrei no termo re-enactment uma possibilidade de abordagem diferenciada e atualizada dessas noções, a partir de uma perspectiva educativa e recreativa. Sendo assim, a leitura que se fará presente nas próximas páginas intenta manter diálogo que reflete minha prática no tocante ao fazer teatral, acadêmico e vivencial.

Fica o convite para navegarmos juntos!

Não atue. Aja.  
Não recrie. Crie.  
Não imite a vida. Viva.  
Não crie imagens de idolatria. Seja.  
Illion Troya, 1993.

## Capítulo 1 – Sobre o mar ao qual me lanço:

### 1.1 A Arte da Performance e seus elementos constitutivos

Início, neste capítulo, reflexões em torno dos elementos que permeiam as acepções às quais o termo performance está vinculado, além de sua potencialidade enquanto linguagem artística. No entanto, qualquer tentativa de definição, torna-se nula, uma vez que sua ocorrência vem acompanhada de características que se encontram em um campo fluido, carregado de imprecisões e, portanto, o caminho que será percorrido nestas páginas iniciais, busca apresentar como a performance se estabeleceu enquanto categoria artística, seus desdobramentos quanto as tentativas de definições e, não apenas em evidenciar uma limitação de conceitos que impossibilitam um olhar flexível em torno de sua imprecisão.

Numa perspectiva etimológica, performance<sup>4</sup> tem sua origem na língua francesa: *parfounir* (realizar, consumir). Quando escandida, tem-se o prefixo latino *per*, que indica intensidade; e *fornir*, de origem germânica, significando prover, fornecer ou processo, expressando a ideia de movimento; ação. Porém, foi na língua inglesa que sua manifestação se estabeleceu como linguagem artística passando a contaminar todas as demais linguagens<sup>5</sup>.

No Brasil, o termo tornou-se tão popular, que vários dicionários o incorporam como expressão estrangeira, personificando-se em diversas áreas e situações no cotidiano: do cenário automobilístico ao esportivo; nas mídias, nos produtos sexuais, entre outros. Estes contextos revelam uma rede de sentidos na qual o termo performance está inserido e, conforme se percebe nos dicionários, este apresenta, de modo geral, a ideia de desempenho, caracterizando-se como uma habilidade técnica.

---

<sup>4</sup> Por considerar que o termo performance é uma expressão já corriqueira no meio comum, não destacaremos o seu uso no decorrer do texto, no entanto, quando estiver relacionado à linguagem artística, será acrescido do termo Art, formando assim, a expressão Performance Art que será discutida mais adiante.

<sup>5</sup> Para maiores informações sobre este assunto, consultar site, disponível em: [http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB\\_AntonioHerculano\\_Performance%20e\\_historia.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/k-n/FCRB_AntonioHerculano_Performance%20e_historia.pdf) <acesso em: 26 de Abril de 2015>.

O termo, que se expande em diversas áreas do conhecimento, é constantemente atrelado aos escritos do professor e pesquisador Richard Schechner<sup>6</sup>, que teve o auge de sua produção na década de 1970 e dedicou-se a investigar o fenômeno performance em seu caráter multidisciplinar abrangendo uma vasta linguagem entre as ciências humanas e antropologia (política, social, artística, rituais).

Porém, sem adentrar em questões mais específicas sobre suas pesquisas, mas refletindo sobre o seu sentido multidisciplinar presente no entendimento do que vem a ser performance, o mesmo emprega seis tipos de situações em que ocorre a performance:

- 1) Entreter, fazer alguma coisa que é bela; 2) marcar ou mudar de identidade; 3) fazer ou estimular uma comunidade; 4) curar, ensinar, persuadir ou convencer; 5) lidar com o sagrado ou com o demoníaco; [...]
- 6) qualquer comportamento, evento, ação ou coisa pode ser estudado como se fosse performance e analisado em termos de ação, comportamento, exibição. (SCHECHNER: 2006, p. 39)

A partir desta elucidação, compreende-se que a ideia de performance está em constante aproximação à ideia de desempenhar funções diante de uma audiência. Ao tirarmos proveito do termo “desempenho”, aproximamos o modo de ocorrência das atividades humanas ao patamar de significação dos objetos, evidenciando-se assim, uma mesma relação de funcionalidade que pode estar pautada na eficácia e satisfação de um produto, ou no bem-estar e qualidade de uma ação repetida ou gerada por alguém.

Ao retomar algumas das formulações desenvolvidas por Schechner, Marvin Carlson, na obra intitulada *Performance: Uma Introdução Crítica*, apresenta um apanhado histórico-crítico acerca dos modos de ocorrência da performance, onde afirma:

O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda a atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto “performance”, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso. (CARLSON, 2010, p. 13)

---

<sup>6</sup> Richard Schechner (1934), é professor de Estudos da Performance (Performance Studies) na Universidade de Nova York (NYO) e fundador do grupo The Performance Group, grupo de teatro experimental.



**Figura 1:** Pollock, *Blue Poles*, óleo sobre tela, 1952.

Marvin Carlson nos permite analisar a prática cotidiana sob um olhar poético e tangencia os comportamentos repetidos a uma estreita relação com o de desempenhar funções. Cada indivíduo carrega consigo esta consciência de que desempenham papéis sociais, ao mesmo tempo em que evidencia a necessidade de se interagirem frente à uma audiência. Encontramos, em ambos os autores, a ideia de performance sendo articulada ao caráter simbólico das relações, destacando um comportamento espetacularizado presente nas manifestações humanas.

No entanto, o caráter simbólico das relações e dos comportamentos repetidos nos provoca uma série de indagações, uma vez que essa evidência destaca um campo de discussão fértil, onde o apagamento de fronteiras entre a arte e a vida se instaura e nos aproxima à ideia de questionar limites.

A partir do momento em que retiramos o cotidiano do seu lugar tradicional e o elevamos a uma dimensão artística, o olhar daquilo que era padronizado, repetitivo e preestabelecido, torna-se fruto de questionamentos e de novas propostas que se fazem surgir, abrindo espaços para o múltiplo, gerando ruptura e resignificando o que então estava obsoleto. Desta forma, o cotidiano se torna um importante elemento de criação de obras artísticas que desnorteiam classificações e descontrolam os modos de *ver-fazer-sentir*. Pode-se assim entender que a performance, enquanto linguagem artística, é essencialmente interdisciplinar e isto implica em constante questionamento quanto aos limites das artes e provoca em sua prática a ideia de encontrar potencialidades na criação artística por meio de interferências no cotidiano.

É com essa intenção de rupturas e de questionamentos, que a performance se estabeleceu por volta dos anos 60/70 como uma prática artística, trazendo em seu discurso um *estranhamento* e que acabou por catalisar todas as demais linguagens. Longe de rótulos, a performance se mantém indefinível e, como sugere Tania Alice Feix “parece mais interessante pensar o que *vem sendo* ou *está sendo*” (2012) a performance e quais os elementos que a faz ludibriar de qualquer tentativa de conceituação.

Portanto, é por abranger um campo múltiplo de linguagens e se tornar uma forma de expressão eminentemente experimental, que a performance, torna-se escorregadia quanto às definições. Lucio Agra (2010) evidencia porque a performance deve resistir a toda e qualquer definição e sugere que esta

característica é entendida não como um problema, mas como uma atividade de fuga e classificações por ser uma linguagem que é fruto de uma arte que está em curso de seu tempo.

Deste modo, a performance pode ser considerada como uma arte múltipla, pois nela convergem experimentos da dança, do teatro, da música, do cinema, da poesia, das artes visuais, da tecnologia e, para caracterizá-la, algo precisa estar acontecendo naquele determinado espaço e momento: “Um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-la” (COHEN: 1989, p.28).

Ao tomarmos como exemplo o *action painting*<sup>7</sup> do artista Pollock (1912-1956), quando este colocou grandes lonas estendidas no chão funcionando como uma espécie de palco, percebemos algumas particularidades que poderiam ser entendidas como uma nova busca de compreensão entre o artista e a sua obra, já que este é um período em que vários artistas e pensadores provocaram um reestudo dos objetivos da arte.

O fato é que Pollock transitava sobre a pintura lançando rajadas de tintas na lona vinda de todos os lados e direções, de modo que sua ação convocava naquele espaço o deslocamento da atenção da obra em si, para o processo criativo. O impulso do artista nos revela a continuidade da obra que transcendia em suas delimitações, fazendo com que a tela não pudesse ser mais um ponto de referência. Destaca-se, portanto, a ideia de que “a obra é o produto de um embate, do confronto que acontece quando se encontra artista e materiais, colocando o corpo e a ação do artista em evidencia na cena artística (NARDIM, 2009).

O que nos interessa neste exemplo é perceber como a performance desterritorializou a relação do artista com a sua obra, uma vez que sendo uma arte do efêmero, a performance pode ser compreendida como uma “arte viva”, onde o corpo do artista é trazido para um primeiro plano em possível mutualidade com a plateia que, conseqüentemente, poderá ter uma outra relação com a obra.

---

<sup>7</sup> A pintura de ação (tradução do termo) ou pintura gestual, tem como principal referência o pintor norte-americano Jackson Pollock que, em meados da década de 40, desenvolveu pinturas a partir dos movimentos de seu corpo.



**Figura 2:** Pollock executando um *action painting*, 1920.

Na tentativa de capturar um alcance de sua expressão, talvez a performance seja uma arte com “escultura com vida”, na qual a figura do artista é a ferramenta para a arte. É a própria arte, como assim falou Gregory Battcock. Porém, esta ideia do artista como a obra em si, será vista mais adiante nos futuros experimentos da *body art*.

Atrelando a sua ocorrência ao universo artístico, Renato Cohen (1989) qualifica a performance enquanto “expressão cênica” onde sua prática se aproxima da arte representativa pois, traz em sua iminência a tríade *atuante-texto-público*. Ele também sugere que, diferentemente da arte teatral, a performance, não é constituída dentro dos moldes da dramaturgia onde há uma ascensão do drama e, portanto, ela se manifesta através de abstrações, “podendo ser simbólicos (verbais) e/ou icônicos (imagéticos)” (p.29). Esta característica exige do espectador outro olhar para a percepção da cena que se apresenta, deslocando-o do lugar contemplativo, para o participativo, tornando-o um espectador-participador. O artista, considerado como *performer*, torna-se então, um propositor de ações.

Esta mesma evidenciação pode ser encontrada em Roselle Goldberg, que afirma:

Ao contrário do que acontece na tradição teatral, o *performer* é o artista, raramente um personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue o enredo ou uma narrativa tradicional. (GOLDBERG: 2006, p. VIII)

No entanto, o procedimento mais questionado na linguagem da performance encontrado também na reflexão de Goldberg, é a ênfase na não-representação. Embora a performance e o teatro apresentem elementos similares (geralmente, nos dois casos, os artistas se apresentem ao público, em um mesmo espaço e tempo compartilhado) os dois gêneros artísticos, segundo Goldberg, se diferenciam pelo fato do performer não estar inserido em um contexto narrativo e ficcional, portanto, não representando um personagem. Este universo se caracteriza pela utilização do corpo como expressão máxima, a linguagem não-verbal e os gestos presentes no cotidiano. Ainda, segundo a autora, “nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução” (idem, p. IX).

Essa infindável fuga de definições, talvez coloque a performance em um local de constante questionamento quanto a sua institucionalização. Enquanto museus, galerias, mostras, bienais, conferências tentam hoje enquadrar a performance em seus programas e eventos, os artistas, de modo geral, mantêm uma postura contrária a esta ideia, podendo ser percebida na maneira que eles lidam com a linguagem performática considerando um espaço de constante questionamento. A pesquisadora e artista Bia Medeiros<sup>8</sup>, ao se referir sobre as ações de seu coletivo Grupo Corpos Informáticos, qualifica suas atividades como sendo uma *fuleragem*. Sobre isto, a mesma diz:

Exato. A fuleragem (naturalmente em minúsculo) quer se instalar em todos os cantos, recantos, meandros. A fuleragem compõe com a cidade, com a web, com a rua, com o outro (...) Poder-se-ia dizer ainda que a fuleragem simplesmente põe, põe em jogo, joga. A performance se instala nas galerias no MOMA, no PSI, ambos em Nova York. O que faz a fuleragem? Pula corda (...) A nossa praia, e a de muitos artistas com os quais fuleramos (...) é onde estivermos. (MEDEIROS: 2013, p. 105)

Embora o termo *fuleragem* seja utilizado para designar algo sacana, desonesto ou que ainda não tenha valor comercial ou simbólico, aqui a expressão ganha força e sentido outro. Para Medeiros, *fulerar* ou *fuleragem* nada mais é que uma apropriação irônica de se manter em oposição a discursos totalizadores que enquadram a performance a um conceito, a um espaço e/ou a um formato. Ela sugere que a fuleragem se potencializa enquanto linguagem artística porque lida com o que está por entre as bordas: a rua, as calçadas, os transeuntes se tornam o ponto de encontro entre afetações. A obra-corpo se mistura com a obra-público pois, a partir do momento em que a performance “sai do pedestal, da moldura e de sua imobilidade, deixa de ser monumento e passa a ser momento tornando o espectador em *expectador* – aquele que está na expectativa –”. (MEDEIROS: 2014, p. 4).

Sendo assim, partindo dos pressupostos estabelecidos por Goldberg, nenhuma outra forma de expressão artística tem um manifesto tão sem limites, uma vez que cada performer faz sua própria definição no processo ou maneira de execução.

---

<sup>8</sup> Maria Beatriz de Medeiros é uma das maiores referências do estudo prático e teórico da performance no Brasil. Suas atividades estão relacionadas a pesquisa do Grupo Corpos Informáticos (GCI) e está centrada no uso da tecnologia em performances e a exploração de espaços urbanos.

Na prática da performance há a ideia de encontrar potencialidade de criação artística por meio de interferências no cotidiano, como já foi mencionado. Esta intenção fortemente percebida, parece retomar ou potencializar ainda mais o “teatro ritualizado”, caminho trilhado por Antonin Artaud (1999), em seu “Manifesto do Teatro da Crueldade”, estabelecendo a busca por uma aproximação da arte com a vida que, segundo ele:

A partir de agora, o teatro deixará de ser essa coisa fechada, aprisionada no espaço do palco, para converter-se num verdadeiro ato, submetido a todas as solicitações e distorções ditadas pelas circunstâncias, e na qual o acaso volta a ter importância. Com relação a vida, o Teatro Jerry tentará traduzir tudo o que a vida dissimula, esquece ou é incapaz de expressar (ARTAUD *apud* GLUSBERG, 2009, p. 22)

Artaud nos sugere um caminho bastante provocativo quanto à necessidade de se pensar o teatro, e as artes de modo geral, sob novas perspectivas nas quais não se trata apenas de atuar ou de representar, mas sim, de se imergir na crueldade do real. Podemos pensar o *Teatro da Crueldade* como o próprio movimento da vida, tratando-se de uma linguagem que lida diretamente com as angústias humanas, gerando fluxos e estados de deformação. Portanto, é por lidar com este tipo de intenção que a performance está em constante aproximação às ideias propostas por Artaud. Se potencializa como uma arte de acontecimentos, na busca constante de provocar rupturas com as convenções artísticas, turbinando “a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com o tempo, o espaço, o outro” (FABIÃO: 2009, p. 237).

Na performance, é mais interessante pensar o processo como experiência do que o produto final em si. As ações performativas se constituem como geradoras de experiência, tanto para o público, quanto para o artista. Eleonora Fabião entende os “programas” da performance enquanto “ativadores de experiência”, ou o que considera como “programa performativo”, pois “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” (2013, p. 4). Para a artista, o programa ou enunciado é o conjunto de ações previamente pensadas e estipuladas pelo artista performático antes da sua ação. É este programa que possibilita, norteia e move a

experimentação. Neste sentido, “o performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo” (Idem, p. 237).

Sendo assim, o que provoca na performance é a possibilidade de experiência que ela proporciona e não somente o que a obra busca significar, procurando transcender o esforço da interpretação e o que é produzido, enquanto significado, para ir além de uma interpretação racional. Contudo, em uma atitude de resistência, sua própria ocorrência escapa à demanda da teoria crítica imposta pelas convenções de “compreender” a obra de arte e suas implicações.

## 1.2 percorrendo o contexto pedagógico

Como utilização do termo atrelado ao universo artístico, a performance parece surgir nos anos 1960, apesar de indícios do uso de elementos justapostos já estivessem presentes em experimentações artísticas no fim do século XIX, correspondendo a um espaço considerável nas vanguardas artísticas do século XX. Para compreender como se deu o processo histórico que germinou toda a influência do que viria a ser genuinamente entendida como performance, faz-se necessário revisitar os acontecimentos em que permite Goldberg considerar a performance como “vanguarda das vanguardas” (2006).

A autora, que nos conduz a uma narrativa que perpassa pelos anos de 1909, aponta indícios da existência de experimentos artísticos que poderiam vir a serem nomeados como performance. Considerando que os artistas desta época, já traziam em sua prática experimentações radicais, evidenciavam assim, um caráter de ruptura e de distanciamento quanto à representação fiel da natureza, apontando um posicionamento reivindicativo quanto às convenções então vigentes.

A primeira evidência que se parece surgir em relação às manifestações que inaugurou uma mudança na concepção da obra de arte e a relação com o público, foi através da *Serata Futurista*. Em Paris, em 1910, vários artistas se reuniram promovendo saraus poéticos, performances musicais, danças, teatros e exposições de obras, instigados a combater o apreço pela arte do passado e buscando a conscientização da população em relação a institucionalização e ao comércio das obras de artes. Este momento demarcava uma aproximação implícita entre a obra de arte e o público, gerando um estado de *presença*, reverberando ao que logo viria ser conhecido como performance.



Ao movimento futurista, associamos a figura do artista e escritor italiano Filippo Marinetti (1876–1944) como sendo o seu principal representante. Com a publicação de *O Manifesto Futurista* no *Le Figaro* em 1909, Marinetti fora considerado o fundador do manifesto mostrando a sua oposição às fórmulas tradicionais e acadêmicas que caracterizavam a obra de arte daquele tempo. Suas ideias expressavam uma reivindicação por uma arte livre, expressiva e autêntica, que celebrasse a velocidade do tempo e que fosse capaz de transmitir o dinamismo da moderna sociedade industrial que se instaurava naquela época.

Concomitantemente, o manifesto Dadaísta, liderado pelo poeta romeno Tristan Tzara (1896 – 1963), se propagou por toda a Europa, refletindo as angústias trazidas pelas consequências da Primeira Guerra Mundial. Considerado a maior radicalização das três vanguardas europeias anteriores: Futurismo, Expressionismo e Cubismo, os artistas dadaístas eram contra o capitalismo burguês e ao consumismo que se instaurou e que gerou a guerra.

*Dadá* expressa o “sem sentido”, “nada”, configurando-se em uma ideologia que questionava princípios burgueses e assumira uma postura anárquica, indo contra a ideia de beleza eterna, apontando um forte caráter pessimista e irônico, principalmente em relação aos acontecimentos políticos que estavam ocorrendo naquela época.

O universo dadaísta trazia para a linguagem artística objetos comuns do cotidiano, utilizando o acaso, o espontâneo que representavam uma irreverência artística e combatia às formas clássicas de artes institucionalizadas. Esta ideia da linguagem artística poder versar sobre elementos comuns do cotidiano remodelou a concepção burguesa e clássica que se fazia da obra de arte naquela época, abrindo arestas para o caminho que se faz hoje e sem precedentes.

Marcel Duchamp (1887–1968), considerado o maior expoente do movimento dadaísta, é um dos primeiros artistas a ter uma atitude radical por utilizar objetos comuns e banais do cotidiano, retirados de seu lugar tradicional e então passados a ser considerados como arte. A concepção mais famosa de sua série conhecida como *ready-mades*<sup>9</sup> é a Roda de Bicicleta, seguido de *A Fonte*.

---

<sup>9</sup> A tradução do inglês é algo *feito* e ou *pronto*. No contexto, Duchamp se apropriou de objetos industrializados, prontos para o uso, por terem uma finalidade prática e não artística, como por exemplo; *A Fonte* (1964) e a roda de bicicleta, etc.



**Figura 5:** Roda de Bicileta, ready-made, Marcel Duchamp, 1913.

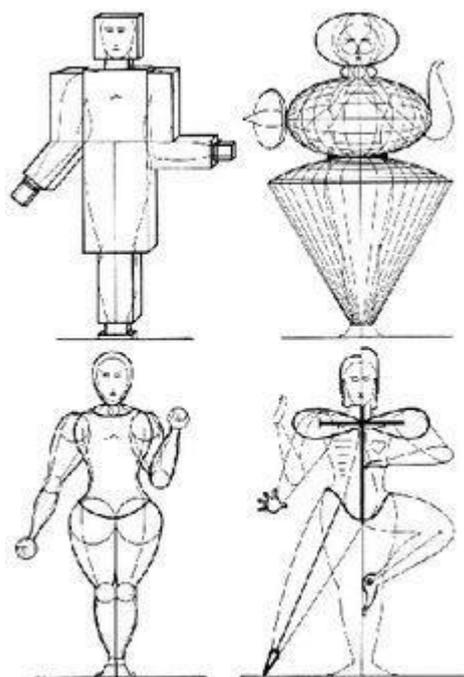


**Figura 6:** *Fountain*, ready-made, Marcel Duchamp, 1964.

A atitude de Duchamp gerou grande impacto no circuito artístico, uma vez que elementos desprezíveis e não interessantes ao meio comum foram colocados em um espaço consagrado à arte. Esta atitude anti-artística inaugura as discussões a respeito da vida cotidiana interligada à arte.

Nesta mesma época, por volta dos anos 20, a Bauhaus, na Alemanha, foi uma das maiores e mais importantes escolas de modernismo do mundo. Em seus departamentos, aprofundou os estudos sobre experimentações em torno dos estudos das artes e foi com as teorias de Oskar Schlemmer (1888-1943) que a performance se desenvolveu enquanto estudo. Já apontando para um currículo interdisciplinar, a escola ofereceu uma oficina de teatro com o primeiro curso de performance em uma academia de artes. Pertinentemente, destaca-se que o principal objetivo da Bauhaus era fazer uma fusão da arte aos meios tecnológicos e, sobretudo, com a arquitetura e pintura.

Schlemmer, pintor, escultor e professor, por um curto período, foi diretor da área cênica da Bauhaus e apresentou com seus alunos na *Semana Bauhaus, O gabinete de furas I*, experimentos que envolviam a dança, gestos, dança do espaço, dança da forma, dança do arco, recursos mecânicos e tecnológicos, culminando na combinação de elementos do teatro de variedades e do circo.



**Figura 7:** Desenhos com geometria e movimentos, Oskar Schlemmer, 1922.



**Figura 8:** *Balé Triádico*, Oskar Schlemmer, 1922.

Além disso, seu trabalho mais expressivo e que gerou grande impacto dando-lhe renome internacional, foi o *Balé Triádico*. O nome está relacionado a “tríade” (três) composta por três bailarinos que formavam partes da composição sinfônica-arquitetônica. A função da dança, figurinos e música desenvolvidos a partir de formas geométrica e a mútua relação dos movimentos, forma, estética, conteúdo caracterizava o seu trabalho com objetos abstratos.

Era através destes experimentos que Schlemmer investigava novas perspectivas para o corpo, com a junção dos figurinos, máscaras e movimentos pelo espaço. Evidenciava um corpo constitutivamente mecânico, bem como, oscilações entre sombras claras e escuras. De modo geral, a obra de Schlemmer expressava “a forma do corpo humano e sua representatividade, a exploração de limites de tensão entre o abstracionismo e o humanismo como materialidade geometricamente definido” (ALMEIDA: 2012, p. 13).

Por volta de 1932, com o advento da Segunda Guerra Mundial e expansão do nazismo na Alemanha, a Bauhaus é fechada interrompendo as atividades que haviam sido desenvolvidas. Nos EUA, na década de 30, a performance se estabelece tornando-se o elemento principal na vanguarda americana. Muitos dos artistas e ex-alunos da escola de Bauhaus se dirigiram para a recém-inaugurada *Black Mountain College*, instituição de ensino superior em artes na Carolina do Norte, como sendo um novo lugar de encontro dos eventos que envolviam a performance. Importante destacar nesta época, as figuras do músico John Cage e o coreógrafo Merce Cunningham.

O trabalho do compositor Cage na década de 50, tenta por difundir os elementos de experimentação na música explorando o silêncio, ruídos e o princípio zen da previsibilidade ao relacionar elementos presentes na música oriental com a ocidental, além de trabalhar com sons presentes no cotidiano. Os concertos de Cage buscavam reunir sonoridades variadas e se constituíam como composições não-intencionais.

Já nos pés do bailarino Cunningham, a dança passou a ser experimentada a partir de movimentos executados no dia –a- dia, como por exemplo, correr, andar, sentar, saltar. Sua criação estava em torno de uma dança não coreografada que se estendia por um ritmo próprio de cada bailarino. Até o final dos anos 40, os artistas, de modo geral, já começavam a qualificar suas “apresentações ao vivo” como

sendo performance que designava a um tipo de linguagem advinda das artes visuais.

Cunningham treinava os bailarinos para que memorizassem seus movimentos ou partituras e durante algumas apresentações, ele pediu para alguém sortear a ordem pela qual cada bailarino deveria seguir. O acaso toma conta, por que são coisas do cotidiano, imprevistas, mas rotineiras.

Neste mesmo período, o pintor estadunidense Allan Kaprow (1927-2006), se destaca no cenário internacional por ser o responsável pela criação de uma nova forma artística, o *happening*<sup>10</sup>, que se caracterizava por uma linguagem de acontecimento ou ocorrência. Se tratava de uma arte fundada na duração, “uma arte que se dá em processo e que é processo, que se constrói enquanto acontece” (NARDIM, 2009). Destacamos a espontaneidade e improvisação durante a sua realização por tentar se distanciar da relação ator, texto e público, próprio do teatro.

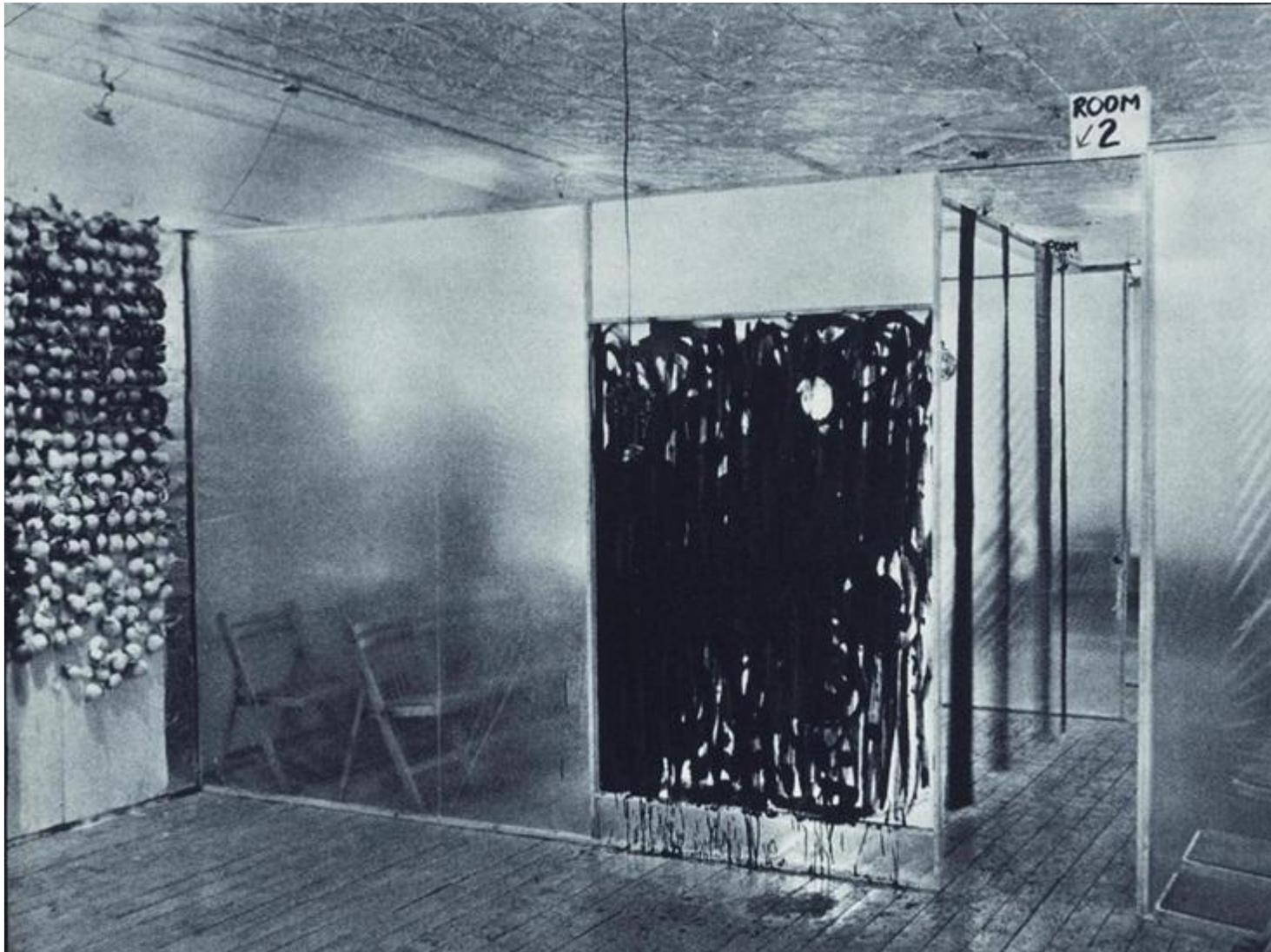
Em seu trabalho intitulado *18 Happenings in 6 Parts* (1959), apresentado na Reuben Gallery, em Nova York, Kaprow expôs diversos objetos do cotidiano no mesmo espaço de apresentação em um só tempo convidando o público a fazer parte de sua obra.

As experiências de Kaprow se caracterizavam pela justaposição do *environment*, palavra que fora utilizada por ele para denominar “colagens de impacto” e com a *live art* que se constituiu como uma arte do ao vivo, portanto, carregado de acontecimentos espontâneos.

É importante frisar que as vanguardas surgiram num tempo de guerras, na tentativa de evidenciar ao mundo o que estava acontecendo. É também importante que se expurgue o que ocorre com a vida rotineira que se moldou com o cenário de guerra. A fragmentação do corpo, do tempo-espço, as inovações tecnológicas em busca de poder e destruição, além do convívio com a tensões de a qualquer momento eclodir outra batalha, são fatos que merecem destaque aos questionamentos que a performance promove.

---

<sup>10</sup> A sua tradução do inglês significa *acontecimento* ou *ocorrência*, que nesse caso, se constitui como uma linguagem onde um pequeno número de pessoas realizam ações previstas em um roteiro.



**Figura 9:** Instalação a performance *18 Happenings em 6 partes* de Allan Kaprow em 1959. O público participante da obra, manuseando objetos.

O encontro com acaso, com um corpo que é disforme e com um pensamento de que o rigor militar não serviria de soluções para o futuro contribuem para uma arte que se engaje com a vida e que nela se expanda e comunique ao mundo (as mortes da guerra, as fraudes, os malefícios do capitalismo, as explorações trabalhistas, a classe operária e oprimida e afins) questionando-a, tentando ultrapassar seus próprios limites, como fez a *body art*<sup>11</sup>, que se caracterizou por desvendar os limites do teatro, dança, música e demarcou o início dos anos 60.

Esta nova prática de arte propunha a desmistificação do corpo humano e uma análise ainda mais elaborada de sua utilidade, deslocando o corpo como objeto de arte e não mais como um simples instrumento para esta.

Por volta dos anos de 1962, na Alemanha, a formação e destaque do grupo *Fluxus* liderado por George Maciunas, evidenciou o momento de afirmação de fato da Performance Arte. Formado por artistas como John Cage, Jackson Mac Low, logo depois Joseph Beuys, Yoko Ono, o movimento se estabeleceu contra o objeto artístico tradicional mercadológico se proclamando como antiarte. Influenciados por Duchamp e seus ready-mades, que utilizou elementos do cotidiano para serem atribuídos ao status de arte, os artistas do *Fluxus*, buscavam inserir a arte no cotidiano das pessoas buscando elementos que faziam parte do dia-a-dia, defendendo a ideia de que todos poderiam compreendê-la.

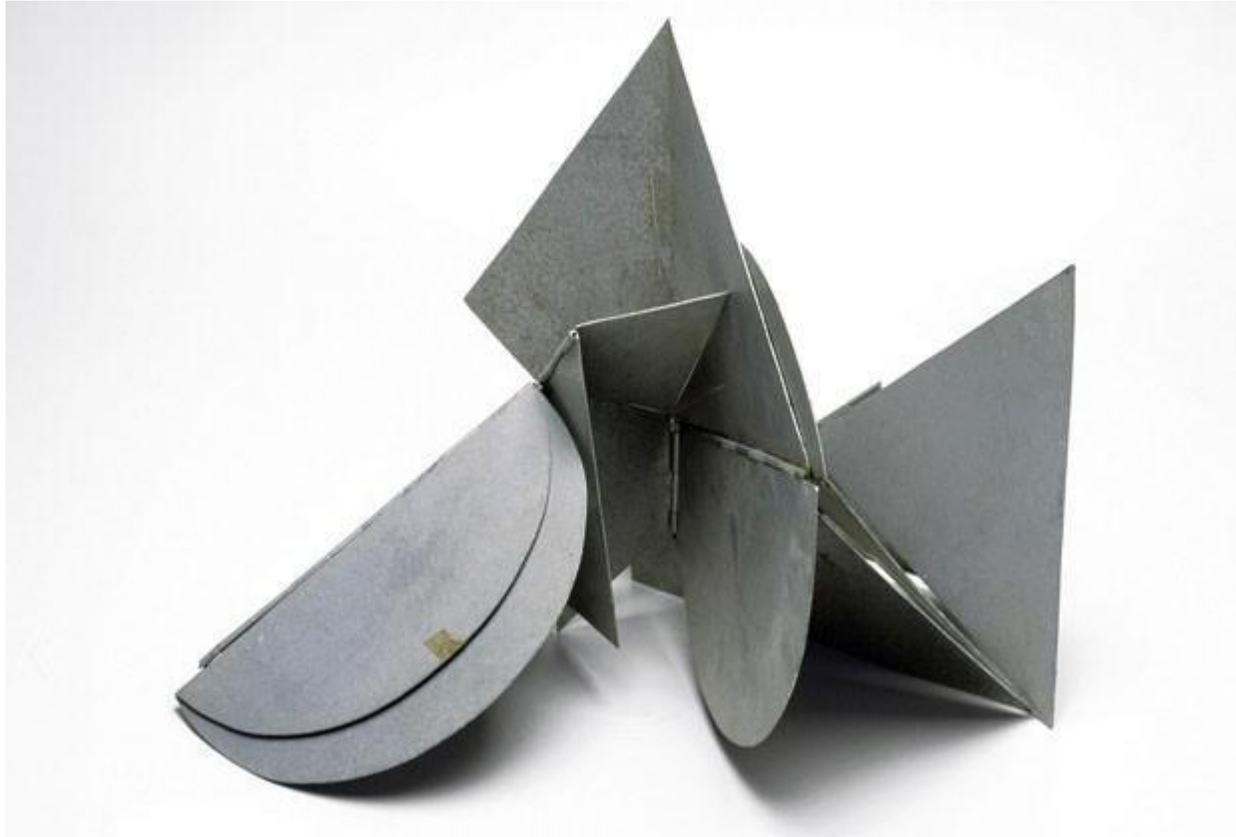
No Brasil, podemos destacar as atividades do Teatro Oficina, com encenações polêmicas e provocantes e de artistas como, Lygia Pape, Helio Oiticica, Lygia Clark, Márcia X, entre outros.

A artista plástica brasileira, Lygia Clark, demarca também a intenção de desvincular o lugar do espectador dentro da instituição de arte, transformando-o por meio dos *objetos sensoriais* (1966-1968).

No trabalho intitulado *bichos*, realizado em 1960, ela utiliza esculturas feitas em alumínio, contendo dobradiça, que facilitavam a articulação das diferentes partes que compõe o seu corpo. O espectador agora é transformado em participante e convidado a descobrir as inúmeras formas que esta estrutura oferece ao manipular suas peças de metal.

---

<sup>11</sup> Para muitos estudiosos, tanto a *live art* quanto a *body art*, foram precursoras no surgimento da performance, que mais tarde seria conhecida por todo o mundo como Performance Art.



**Figura 10:** *Bichos*, de Lygia Clark, 1960.

É com esta série que Clark tona-se uma das pioneiras na arte participativa do mundo. Sua postura sempre foi de radicalidade pois recusava qualquer título que as convenções artísticas viessem nomeá-la. Deslocava-se para fora do sistema do qual a arte é parte integrante, sua atitude incorpora, acima de tudo, um exercício para a vida.

Por volta do final da década de 60, quando a performance estava em eclosão, a performer iugoslava Marina Abramovic destacando-se com trabalhos seminais e é considerada uma das principais referências da performer no mundo. Suas pesquisas estão centralizadas na experiência-limite do corpo, posto que, este se torna o principal dispositivo de suas criações artísticas. Sua fragilidade, segredos, relações afetivas, emergem assim por meio das experiências performativas que ela apresenta ao público.

Dentre todas as performances solos que constituíram a série *Rhythms*<sup>12</sup>, a que causou mais impacto entre público e críticos, foi *Rhythm 0*, de 1974. Nessa performance, ela deixou seu corpo imóvel e exposto durante seis horas e disponibilizou 72 objetos, incluindo uma arma, para que o público interviesse da forma que quisessem. Muitos dos trabalhos de Abramovic apresentam resistência a dor, ao perigo, exaustão, corroborando assim, numa relação quase que ritualística entre seu corpo e o público.

---

<sup>12</sup> *Rhythm* foi uma série de performances apresentada pela artista Marina Abramovic e demarca a primeira fase de performances de sua carreira na qual ela aborda situações extremas com seu corpo. Nesta série, chama-se a atenção para a experiência-limite em que as performances perpassam por diversos tipos de tensões, tendo em vista que ela submete o seu “corpo-arte” a uma relação com dor e desejo. A descrição e fotos da série podem ser encontradas em: <https://blogs.uoregon.edu/marinaabramovic/category/rhythm-series/> <Acesso em 24/11/2015>.



*Figura 11: Rhythm 0, Marina Abramovic, 1974.*



Figura 12: *Rhythm 0*, Marina Abramovic, 1974.

O trabalho mais recente da artista foi apresentado no Museum of Modern Art – MoMA de Nova York, organizado por meio da retrospectiva de sua obra *The Artist is present* e, para a ocasião, Abramovic não só recriou obras do passado como apresentou uma nova performance na qual interagiu com o público o tempo inteiro.



**Figura 13:** Performance *The Artist is present*, Marina Abramovic, 2010.

No registro em formato de documentário<sup>13</sup>, são retratados a criação e período de exposição, além de entrevista com curadores e colecionadores. Nesta performance, Abramovic se manteve sentada todos os dias da exposição, colocando-se diante de uma mesa e uma cadeira onde o público era convidado a sentar-se diante dela e permanecer ali imóvel, por três minutos, onde só era apenas permitido olhar. A artista ali presente, manteve-se imóvel, vulnerável e exposta ao olhar e a presença do outro. Em especial, ela propicia ao espectador a oportunidade de um encontro único e pessoal, pois a obra foi direcionada a uma pessoa de cada vez.

Com uma vasta atividade artística, desde os anos 60, quando inicia seus estudos na Academia de Belas Artes de Belgrado e permanece em intensa atividade até os dias de hoje, Marina Abramovic e tantos outros artistas da performance, protagonizaram um movimento artístico, político por sua época, que

---

<sup>13</sup> O documentário *The Artist is present* (2012) pode ser encontrado no endereço, disponível em: <http://www.cinemainterativo.com/legendado/assistir-marina-abramovic-artista-presente-legendado-bluray-720p/> <Acesso em 25/11/2015>.

propunha uma ruptura do fazer artístico atrelando questões sobre a participação do público, do corpo e de novos espaços para a ocupação artística.

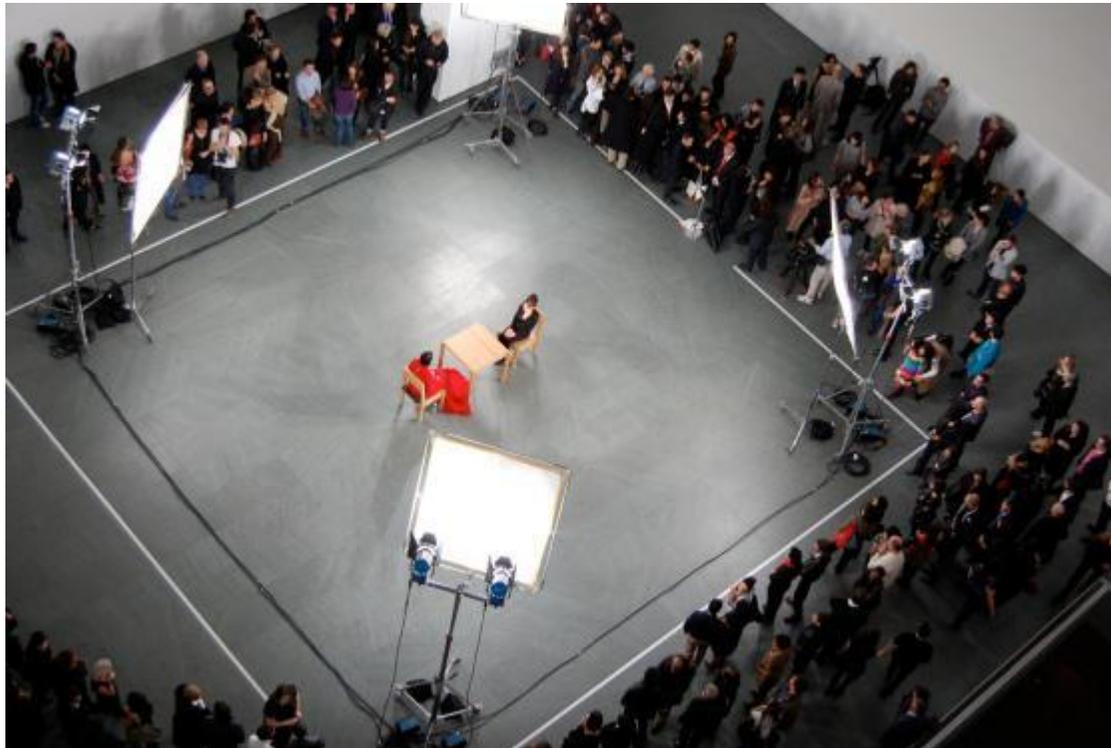
Sendo assim, ao pensar sobre a Arte da Performance como catalizadora de manifestações artísticas, surgidas no início deste século, por meio da atividade de grupos teatrais, de movimentos artísticos, que organizaram maneiras de se manifestar, ocupando as ruas e as praças públicas, evidenciando uma arte que experimenta novas linguagens, como é o caso do happening, da própria performance, e das intervenções de artistas de modo geral, me aproximo neste momento da descrição encontrada em Goldberg:

A Arte da Performance continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil que os artistas utilizam em resposta às transformações de seu tempo. Como demonstra a extraordinária diversidade de material nessa longa, complexa e fascinante história, a arte da performance continua a desafiar as definições e se mantém tão imprevisível e provocadora como sempre foi. (GOLDBERG, 2006, p. 217)

Pensando nessa perspectiva e em reflexão constante em relação ao meio em que me encontro, penso numa possível didatização quanto as estratégias de se trabalhar tais conteúdos no contexto atual nas aulas de teatro. Aqui no Brasil, temos Augusto Boal como sendo uma das referências em relação a essa perspectiva, com o Teatro do Oprimido, cujo objetivo é a transformação social não só do público que assiste, mas também de todos os envolvidos: atores, diretores, alunos, professores.

Na busca constante de propor experiências que alterem ou desloquem o sentido e a função das coisas, percebo uma aproximação clara com o pensamento de Helio Oiticica (1981), quando o mesmo diz que “a função do artista não é a de criador das coisas posto que elas já estão aí, mas que a função da arte é a de muda o valor das coisas” (p. 57) e esta passagem, além de alimentar a vivência artística, potencializa nos sujeitos uma experiência estética que, ao invés de conduzir os alunos para a realização de uma finalidade técnica ou conteudista, preza pelo sensível.

Destarte, compreender o percurso da performance e sua efetivação no campo artístico, bem como os elementos que a constituem, foi de extrema importância para a investigação prática desenvolvida com os alunos nas aulas de Teatro.



**Figura 14:** Performance The Artist is present, Marina Abramovic, 2010

Outro aspecto relacionado à linguagem performática que será visto a seguir é a relevante importância do evento *Seven Easy Piece* proposto por Marina Abramovic e os desdobramentos que se instauram quanto à possibilidade de sua recriação que, mesmo sendo considerada como um evento único, passará a ser entendida também como possibilidade de sua reapresentação.

A partir desta ótica, proponho a reflexão em relação as provocações pedagógicas que a Arte da Performance pode vir a fomentar no espaço escolar, e investigar como a recriação pode se constituir como abordagem de seu ensino e prática.

## **Capítulo 2 – Sobre a zona de tensão que se instaura:**

### **2.1 A recriação de performances e seus desdobramentos: Um olhar sobre o evento *Seven Easy Pieces***

O projeto intitulado *Seven Easy Pieces*, realizado pela artista sérvia, Marina Abramovic, entre os dias 11 e 18 de outubro de 2005 no Museu Guggenheim de Nova York, inaugurou um marco histórico nos estudos da performance contemporânea. Abramovic, uma das mais importantes performers do cenário atual, elegeu sete performances seminais do período de 1960 e 1970 e as recriou<sup>14</sup>, cada uma, por sete horas, e no último dia, com uma performance inédita, criada justamente para este evento, descansou, fazendo uma alusão ao ato bíblico de criação do universo.

Muitos pesquisadores inclusive, consideram que este evento passou a ocupar um lugar especial na cronologia da performance, não só pelo discurso e reflexão que impeliu no cenário atual, mas também pelos desdobramentos gerados em torno da compreensão conceitual do que vem a ser performance e as possibilidades de sua recriação.

A apresentação de Abramovic consistiu na recriação das performances: *Body Pressure*, de Bruce Nauman (1974); *Seedbed*, de Vito Acconci (1972), *Action*

---

<sup>14</sup> Muitas nomenclaturas foram encontradas em torno do material bibliográfico que compunha o referencial teórico deste capítulo: reencenação, recriação, reprodução, reapresentação, reperformatar/reperformance (como ela mesmo expressa no trabalho apresentado em 2010 durante a *Retrospectiva Marina Abramovic: The Artist is Present* no MOMA – Museum of Modern Art em Nova York, <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/964?locale=pt> ) e, a que mais se enquadra ao trabalho descrito aqui, é o termo *re(criação)* encontrado nos escritos de Tania Alice Feix sobre o trabalho com seus alunos e que será articulado no próximo tópico.

*pants: genital panic*, de Valie Export (1969), *The conditioning, first action of self-portrait(s)*, de Gina Pane (1973), *How to explain pictures to a dead hare*, de Joseph Beuys (1965), *Lips of Thomas*, de Marina Abramovic (1975), *Entering the other side*, sendo essa, uma nova criação para a finalização do evento.

As performances tinham cerca de uma a duas horas e, em sua adaptação, passaram a ter sete horas cada uma. Foram realizadas no saguão principal do famoso Guggenheim e cada uma foi apresentada em um dia, ou seja: sete performances, sete noites consecutivas e sete horas de apresentação. Dentre as sete performances, destacaremos a seguir, a primeira noite, a quinta noite e última noite de apresentações<sup>15</sup>, pontuando considerações quanto ao trabalho original e a recriação apresentada por Abramovic.

Na primeira noite fora apresentado a performance de Bruce Nauman, *Body Pressure*. Com muita força, Abramovic empurrou seu corpo para o vidro no palco, fixado no centro do Museu que sugeria uma parede. Ela repetiu o ato em pequenos intervalos fazendo com que sua blusa encharcasse de suor.

Um texto de 1974 escrito por Bruce Nauman foi gravado por Abramovic sendo reproduzido repetidamente: Pressione a frente do seu corpo contra a parede (palmas das mãos para dentro ou para fora, bochecha direita ou esquerda) o mais possível contra a parede (...) <sup>16</sup>.

Para Nauman, a imagem empurrando seria o simbólico, o seu próprio corpo para além do muro o *imaginário* e a repetição da parede o *real*. Nauman tentou superar a realidade do mundo que é a existência do muro, inflando peças simbólicas e imaginativas através desta performance.

---

<sup>15</sup> O contato com as performances se deu através do registro efetuado no seguinte site: <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html> <Acesso em 20/11/2015>

<sup>16</sup> “Press as much of the front surface of your body (palms in or out, left or right cheek) against the wall as possible(...)” O texto escrito por Bruce Nauman na íntegra, pode ser encontrado no site disponível em <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html> < Acesso em 19/11/2015>



**Figura 15:** *Body Pressure*, de Bruce Nauman, por Marina Abramovic em *Seven Easy Piece*, 2005.



**Figura 16:** Body Pressure, de Bruce Nauman, por Marina Abramovic em Seven Easy Piece, 2005.



**Figura 17:** Joseph Beuys, em 1965.



**Figura 18:** e recriação de Marina Abramovic em *Seven Easy Piece*, 2005.

Esta performance representou um momento histórico relevante para a história da arte. Bruce Nauman foi um dos artistas que articulou, por meio de seus trabalhos, a Arte Conceitual, movimento artístico que, em poucas palavras, se tratava da apropriação de ideias e valorização de um conceito na criação artística.

Na quinta noite, Abramovic recriou a performance *How to explain pictures to a dead hare* [como explicar quadros a uma lebre morta], de Joseph Beuys (1965). Nesta performance, ela veste um colete similar ao que Beuys usava na performance original e todo o seu rosto coberto de folha de ouro. No palco, havia uma cadeira, alguns cavaletes, lonas pretas e uma lebre morta em seus braços. A artista utilizou ainda, sapatos com solas de feltro e cobre servindo para isolar o corpo/arte de possíveis contatos externos.

Abramovic, assim como Beuys, estava na maior parte da performance abraçada ao coelho morto. Em um momento, sentou na cadeira e com o dedo apontado para o céu repetia a mesma ação criada por Beuys em 1965. A profundidade desta performance está na relação existente entre o artista e a lebre morta onde ele mantém um irônico diálogo de uma forma não convencional, através de sussurros, barulhos e gritos sobre quadros/imagens/arte. A carga simbólica existente em *Como explicar quadros a uma lebre morta* vem do olhar de Beuys quanto à “animalidade perdida do homem pois, é através dessa intensa ligação com o animal morto, como se ambos compartilhassem secretamente das sabedorias elementares da existência” (FERRAZ, 2013) que a metáfora se estabelece. No registro da performance original, na figura 19, Beuys encontra-se em uma sala da galeria do museu, rodeado de quadros de arte pendurados na parede fazendo uma rápida simbologia ao que poderia está acontecendo ali. Já na figura 20, Marina está exposta no saguão de entrada do museu.

Por favor, feche os olhos. Imaginem. Eu estou aqui, e agora. Você está aqui, e agora. Não há tempo. Você está aqui e eu também estou aqui e passar o tempo juntos é algo milagroso. A distorção de tempo e espaço é a gravidade, e estamos compartilhando esse mundo e vivendo juntos.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> “Please close your eyes, please. Then, she continued. Imagine. I am here, and now. You are here, and now. There is no time. You are here, and also I am here and spending time together is something miraculous. A distortion of time and space is gravity, and we are sharing that world and living together”. <http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html> <Acesso em 22/11/2015>



**Figura 19:** Performance *Entering the other side*, Marina Abramovic em *Seven Easy Piece*, 2005.

Abramovic fecha o ciclo do evento na sétima noite com uma performance criada especialmente para este momento. Em *Entering the Other Side* [entrando do outro lado], ela vestiu um vestido azul imenso e com os braços abertos girou em torno do centro, sempre a olhar para o público de uma forma bem intimista e a falar palavras que convocavam o público para mais perto na busca incessante de estabelecer uma conexão.

Em entrevista à pesquisadora Ana Bernstein<sup>18</sup>, em momento preliminar à realização do evento *Seven Easy Piece*, Abramovic relata como foi pensado o projeto, o que nos leva a entender que não foi algo tão simples de ser realizado. Nancy Spector<sup>19</sup>, curadora do evento, descreve que a escolha de Abramovic em selecionar essas obras estava associada a como cada uma foi relevante para seu tempo e o propósito dela ao recriar trabalhos anteriores era de criar uma documentação da performance e proporcionar ao público ali presente um possível resgate da potência da linguagem-corpo por meio da segunda obra.

Até a escolha dos artistas e qual trabalho recriar, Abramovic pensava no destino da performance e como era crescente o material visual que surgia em torno dela. Até então, todas as retrospectivas haviam sido feitas por meio de fotografias, gravações em vídeos e relatos (escritos ou orais) feitos pelo público ou pelos próprios artistas. Segundo ela: “Depois de realizada, depois que o público deixa o espaço, a performance não existe mais. Existe na memória e existe como narrativa (...) A performance só pode viver se for apresentada de novo” (BERNSTEIN, 2005. p. 128). Abramovic, então, nos coloca diante de uma *zona de tensão* bastante instigante acerca do modo de ocorrência da prática da performance.

Regina Malin (2008) ressalta que performance “não pode ser gravada, documentada, do contrário, isso será outra coisa. Performance implica no real, através da presença física do corpo” (pag, 18), ou seja, a performance se constitui como uma linguagem que se extingue no próprio ato. No entanto, na perspectiva artística, ela ganha potência por estar em constante aproximação com a vida e com o corpo do artista, assumindo um lugar de comunicação direta e, para Abramovic, a

---

<sup>18</sup> Ana Bernstein é PhD nos estudos da Performance e Crítica Teatral. Realizou essa entrevista tempos antes de Marina Abramovic apresentar as performances no Guggenheim. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/downloads/412442> <Acesso em 17/11/2015>.

<sup>19</sup> Nancy Spector é diretora, curadora e chefe do Solomon R. Guggenheim, foi curadora do evento *Seven Easy Pieces*. O texto de sua autoria pode ser encontrado no site disponível em: [https://curatorialstudiosseminar.files.wordpress.com/2014/07/abramovic\\_spector.pdf](https://curatorialstudiosseminar.files.wordpress.com/2014/07/abramovic_spector.pdf) <Acesso em 19/11/2015>.

recriação ou a reperformance seria o meio mais honesto pelo qual o artista poderia trilhar, criando assim, uma nova presença e, valendo-se sempre da necessidade de um corpo que a torne viva e participativa.

As performances da artista no início de sua carreira, foram sempre criadas sobre o pressuposto “sem ensaio, sem repetição, sem final previsto” (CYPRIANO, 2009. p. 4). Nesta época, Abramovic entendia que a arte da performance em sua efemeridade, só poderia ser apresentada naquele espaço e naquele momento, não havendo uma repetição. Nesta mesma entrevista, ela explica como algumas questões motivaram a mudança de sua prática e pensamento e o que levou a propor o trabalho baseado nas recriações, no ano de 2005. Neste mesmo trecho, ela diz que “a performance sempre foi algo confuso e que os artistas, de modo geral, não sabiam lidar caso alguém quisesse comprar uma performance que, diferentemente da fotografia, entrou para o mercado com a noção de originalidade e cópias” (idem).

Neste mesmo período em que Abramovic pensou em recriar as performances, fica evidente por meio de sua fala que era crescente o número de apropriação de performances sem que os artistas fossem consultados ou notificados. Segundo ela: “nós realmente não sabemos o que aconteceu nos anos 1970. Minha proposta foi colher material com artistas vivos e ver se poderia reconstruir e ‘ressentir’ certas performances, repetindo-as” (CYPRIANO, idem). A ideia inicial de recriar performance, como ela mesmo expressa, “foi estabelecer certas regras morais. Se alguém quer refazer uma performance é preciso pedir o direito ao artista e pagar por isso, assim como se paga na música ou na literatura” (idem; ibdem).

A própria artista se autoquestiona por este posicionamento tão radical, e, ao recriar algumas performances seminais, ironicamente, contraria a prática defendida por ela anteriormente, ao mesmo tempo em que protagoniza um marco histórico, pois, neste mesmo evento, ela apresenta um manifesto que deveria reger as reencenações: “Pedir permissão ao artista. Pagar o artista pelos direitos autorais. Realizar uma nova interpretação da peça. Exibir o material original: fotografias, vídeos, objetos. Exibir uma nova interpretação da peça”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Um trecho do manifesto encontra-se em <http://idanca.net/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-e-easy-pieces-de-marina-abramovic/>. Acesso em: 23/01/2016.

Em resumo, a prática da recriação não só propõe uma releitura das performances do passado, como também aponta para uma perspectiva de reprodução de uma nova presença e toca em questões pertinentes a respeito dos direitos autorais<sup>21</sup>.

Numa pesquisa breve em torno da legislação sobre os direitos autorais, é perceptível que a lei protege as relações do criador, seja ele pessoa física ou jurídica e garante direito exclusivo de utilizar suas obras da maneira que bem entender, mas, em se tratando de uma linguagem como a performance, que teve e tem sua principal característica, inclusive histórica, em questionar o lugar institucional, político e financeiro que a arte ocupa, estaria ela se submetendo a um sistema mercadológico na busca de lidar com a venda, circulação e comercialização da performance? Ou seria então uma tentativa de se adaptar ao surgimento de novas linguagens?

É sabido que o evento *Seven Easy Pieces*, criado por Abramovic, inaugurou novas discussões acerca da linguagem da performance e os limites da autoria e do acontecimento único, entretanto, esta observação, divide a opinião de muitos artistas que transitam nesse cenário, ao mesmo tempo em que corrobora uma situação dicotômica em relação a obra original e a cópia. Seguindo a provocação de Ricardo Basbaum, no artigo *Performance: a questão da autoria*, em que ele entende a obra de arte como uma obra aberta, o mesmo diz:

Como "obra aberta", essa identidade irá se configurar a partir do "outro", do público ou do espectador colocados como mediadores ativos, pontos de suporte do processo de funcionamento do objeto de arte – que parece confirmar, assim, sua independência em relação ao autor, figura aqui até agora pouco necessária, requisitada apenas por uma demanda estratégica de sua circulação social. (BASBAUM, 2014, p. 5)

Não estamos falando do desaparecimento do autor/artista mas, de um certo modo, do desprendimento da obra em relação ao autor. Basbaum indica uma mudança radical no padrão da autoria artística, deslocando-o para o campo da apropriação. Estamos lidando com uma linguagem que se estabelece não no registro autoral, mas na prática da coautoria, pois o público também é parte integrante. A exemplo claro, podemos citar a obra de Hélio Oiticica, *Parangolés*, em

---

<sup>21</sup> Não adentrarei nessas questões, pois abordo uma pesquisa específica de aplicação da recriação/performance arte em sala de aula o que não envolve abordar a noção de direito autoral no momento. Em pesquisa futura, poderei abordá-lo com mais afinco.

que o público, a partir do seu grau de envolvimento, decide qual sentido e rumo a obra deverá seguir.

É claro que esse mar de possibilidade esbarra em questões como o artista que plágia, que participa de festivais, que apresenta a obra e nem se quer faz as devidas citações ou menções. De fato, aquele que plágia tem acesso a uma forma final, mas nunca ao processo inteiro de criação e, mesmo, o que segue uma linha ética e correta em sua reperformance, não terá acesso porque para cada versão haverá uma forma diferente de executar, um espaço diferente e um público diferente para relacionar-se. Outras questões ressoam em torno disso: será que é falta de originalidade? Até que ponto é interessante a reperformance? Podemos patentear a performance? É a partir de muitas perguntas que permanecemos caminhando, mas não no pensamento de que a performance pode ser engessada e capturada em um só modelo e é preciso discutir a autoria como muitos dos artigos e eventos já começam a pensar, talvez até, podemos pensar no que sugere a performer e pesquisadora Thaise Nardim, “a desautoria, a não-autoria, a an-autoria, a transautoria, a contra-autoria.

Entretanto, é no campo da pedagogia que esta discussão se potencializa e, para a devida pesquisa, se faz mais interessante. Inserindo-a ao contexto das aulas de Teatro, a pesquisadora e performer Tania Alice Feix, no artigo intitulado *O Re-Enactment como prática artística e pedagógica no Brasil*, reflete sobretudo, no tocante à releitura de performance, por entender que não se trata apenas de criar dispositivos para a documentação da performance ou conservação, mas em compreender a recriação como uma tentativa do corpo do aluno/performer reatar com a intensidade da proposta original, ou seja, um corpo ausente/presente que re-territorializa afetos e potências com as quais ele pode se identificar, gerando para si um discurso e atitude.

Sendo assim, lançando um olhar pedagógico para a prática artística re-enactment (ou como passamos a adotar aqui, recriação de performances e reperformances), investigo as possibilidades de associação com o fazer teatral procurando evidenciar por meio de uma abordagem didática. Também, lancei-me ao desafio e proponho, como discurso a experiência que tive como monitora da disciplina performance, em um curso superior, que se encontra registrada no tópico a seguir.

## **2.2 Sobre se arriscar em vias práticas: o experimento como possibilidade de descoberta**

Estava no curso de investigação deste trabalho quando fui selecionada para monitoria voluntária da disciplina Performance. A orientação vinda da professora, era auxiliar uma das alunas da disciplina. Me foi dado o desafio de propor um experimento prático como avaliação final para a disciplina. Sugeri então, que recriássemos alguma performance, uma vez que, naquele momento, estava evolvida com leituras e reflexões do referido tema.

No artigo *Performance, Autobiografia e Pedagogia: intersecções* de Mara Lucia Leal (2010), me deparei com o relato da performance de Camila Tiago intitulada *Limpe os pés antes de entrar*. Em sua performance, Camila ficou duas horas deitada sob um tapete na porta de entrada do bloco do curso de Teatro de sua faculdade e a escolha da performance veio pelo fato de se sentir invisível quando andava pelos corredores da faculdade com o uniforme da empresa em que trabalhava e refletia sobre a invisibilidade das faxineiras do bloco onde tinha aula e o tratamento que era dado a elas, muitas vezes, na condição de inferioridade.

Curiosamente, me vi afetada por algumas demandas que estavam adormecidas em mim e que nem eu mesma havia percebido e só se potencializaram no momento em que tive contato com a performance de Camila: a falta de estrutura do Campus das Artes que, naquela época, gerava um certo incômodo para todo o corpo docente e discente do curso de Licenciatura em Teatro da UFS, o abismo que existia entre os alunos dos cursos de Licenciatura em Dança e Teatro, embora eu percebesse que havia, por parte de alguns professores e alunos, o desejo de contato mais efetivo para criações artísticas e colaborativas de ambos os cursos e também na desafeição que os demais alunos dos outros cursos provocavam em nós.

As trocas de turnos era o momento em que essas sutilezas mais se evidenciavam. Rapidamente os grupos se formavam e os olhares eram sempre atravessados para nós, conhecidos muitas vezes como aqueles malucos que faziam teatro e dança.

Partindo disso, resolvemos recriar a performance de Camila e, para dar um tom diferenciado, incluímos em nosso programa, a música da artista Lulina,

intitulada de *Nós*<sup>22</sup>, por se tratar de uma melodia delicada, influenciada pelo Brega que lida poeticamente com as amarras que vamos construindo em nosso caminhar, os bloqueios que criamos no decorrer de nosso processo de des(encontros) com o outro, seja pelas paixões mal resolvidas, por sentimentos como perda, frustração, ou como neste caso, a insegurança de se estar em um espaço segregado e desconhecido.

Queríamos que a música se constituísse como uma segunda pele, que complementasse as bordas daquele corpo estranho que se instaurou durante algumas horas, interrompendo o fluxo dos passantes.

Iniciamos a preparação da intervenção por volta das 11h30 da manhã de uma Terça-feira por se tratar de um dia com maior fluxo no campus. Colamos cartazes em todas as portas de vidros com os dizeres: *Limpe os pés antes de entrar* e também limpamos o hall de entrada, nosso ambiente de trabalho. Um tapete imenso azul exuberante com a sigla UFS foi retirado e substituído por um tapete bem pequeno, tímido, colorido, trazido de casa e, logo em seguida, a música iniciou com uma infinita repetição.

\* \* \*

Náufrago. Não poderia ela estar em outro lugar, se não cercada por uma ilha. Esses olhos que atravessam sua alma, são os mesmos olhos que um dia necessitarão de uma lente: às vezes é só uma questão de ajustar o foco e sentir-se como um fotógrafo que necessita se distanciar para ver tudo em perfeito plano. Ela escolheu se despír e lá está sendo chicoteada pela ignorância alheia e pela frieza.

Eis que em meio à passos trôpegos encontra um acalanto. Um cuidado, um carinho, um afago. Não passo por cima de você pois faz mal. Um entra, outro sai e o que fica é a sensação de vazio. Guarda algumas lembranças que agora se fazem presentes no caminhar trôpego. Queria ficar ali para sempre e sentir que não

---

<sup>22</sup> A vida é desfazer nós de nós/ nós de nós mesmos/ A linha da vida fica maior/ se você consegue tirar o nó/ A vida é desfazer nós e o motivo de fazê-los/ ninguém pode desfazer por nós/ ninguém pode impedir por nós/ Nós aqui/ Nós nunca estão sós/ A vida é desfazer nós, nós que fazemos/ Pra complicar um caminho só/ E a linha da vida fica cada vez menor/ Nós aqui, nós nunca estão sós/ Nós aqui, nós nunca estão sós (Letra da música Lulina, Nós. Disponível em <https://letras.mus.br/lulina/1774771/> <Acesso em 01/12/2015>.

havia mais nada. O corpo se desfazia como um líquido que necessita do sol para se evaporar.

res pira.

ins pira.

Falar desse instante em que se propõe sumir pelo espaço é deixar sutilezas transbordarem. Camuflar não era possível, mas me foi dado apenas o silêncio. De certo modo, estava em meio aos meus desejos e inquietações e o sarcasmo do outro em nos ver deitadas no caminho de passagem incomodava e muito. Alguns perguntavam o motivo pelo qual estávamos ali, se era chamar atenção para alguma causa ou simplesmente aparecer.

O fato é que a música no repeat me conduziu a um mar de símbolos. Lembrava-me do primeiro dia que pisei no campus, os primeiros laços que fiz, meu desejo inicial de estar ali cursando Teatro, a sensação de estranhamento e ao mesmo tempo aconchego.

A sensação de frustração por deixar o desejo artístico ir se evaporando de dentro de mim diante das dificuldades que iam surgindo. Queria ir à todas as pessoas que ali passavam, mas me mantive na inércia, um pouco refém e ao mesmo tempo passiva. Escolhi ser levada pelos olhares. Queria apenas ser conduzida pelo que não foi dito. Por tudo que ficou nas entrelinhas.

A intervenção durou aproximadamente cinco horas. No término, assim que levantamos do chão e começamos a desocupar o hall de entrada, algumas pessoas estavam em volta tentando entender o que havia acontecido. Eu e Elaine sentamos em um dos bancos um pouco distante e permanecemos ali, em silêncio, por uns vinte minutos.



**Figura 20:** Recriação da performance *Limpe os pés antes de entrar* de Camila Taigo no Campuslar. Lua Morkay e Elaine Santos.

*Limpe os pés antes de entrar* foi isso, uma maneira e escolha, influenciada pela potência do relato em um artigo. Eu não vi a performance ao vivo feita por Camila, mas pude (e permiti) ser conduzida ao que de fato a performance se propõe: desterritorializar. Me vi atravessada por uma zona de acontecimentos que, embora eu e Camila nunca tivéssemos tido contato, por alguma razão, fomos aproximadas pelo *devir-performance*.

De certo modo, o fato de eu não conhecer Camila, não entrar em contato com ela ou com a sua professora, Maria Lucia, autora do artigo, pedindo autorização ou comunicando a vontade de recriar a performance, gera uma série de questionamentos bastante pertinentes com relação aos limites da autoria e o acontecimento único na performance.

O fato de Camila ter criado a performance e eu ter me apropriado rerepresentando-a em outro contexto, se aproxima muito a ideia dos 'direitos autorais' que, neste caso, levando em consideração o manifesto escrito por Marina Abramovic em relação as reencenações, não há uma certa interferência. Além de citá-la no relatório final da disciplina dando todo o crédito e reconhecendo-a como autora do trabalho, percebo que não havia necessidade de uma aprovação, uma vez que não acarretaria para mim nenhum bônus financeiro por rerepresentá-la, não estando em vantagem.

Entretanto, esta mesma ideia em torno da autoria que se evidencia na recriação da performance, acaba que por problematizar a sua presença no cenário mercadológico, uma vez que, "vincular a realização de uma performance ao pagamento de direito autoral, equivale a institucionalizá-la a tal ponto que se destrói tudo que a performance de então significava" (FORNACIARI, 2010, p. 5).

Depois do experimento realizado, pude perceber algumas questões que julgo norteadoras para o trabalho que foi desenvolvido posteriormente, com os alunos na oficina de Teatro no Instituto Federal de Sergipe, objeto de pesquisa deste trabalho. Além de delimitar o conteúdo das aulas voltado para a prática da performance, desenvolvi alguns parâmetros que possibilitaram maior clareza no percurso que seria feito.

De certo modo, a experiência vivida por mim na intervenção, proporcionou um entendimento mais claro em relação à parte estrutural das aulas que seriam desenvolvidas para se alcançar assim, a Mostra com as apresentações finais.

Particularmente, neste caso, a leitura casual do artigo *Pedagogia da Performance: uma experiência* de Mara Lucia Leal, me colocou em contato com a performance de Camila e, nossas relações de vivências, ora se aproximaram e por vezes se distanciaram, uma vez que ao realizar a mesma performance feita por ela anteriormente, foi necessário levar em consideração a relação com o espaço e o público que, conseqüentemente na intervenção feita por mim, havia uma diferença.

Em relação ao que foi desenvolvido com os alunos, percebi a necessidade de criar um procedimento de abordagem em torno de algumas palavras-chaves que nos guiaram na escolha das performances que seriam recriadas. O próximo capítulo, portanto, será dedicado à descrição da proposta pedagógica em torno do contato e recriação das performances.

Cada um, no fundo, é gênio, na medida em que existe *uma vez* e lança um olhar inteiramente novo sobre as coisas. *Multiplica* a natureza, cria por este novo olhar. (...) *Salvem seu gênio*. É o que é preciso gritar para as pessoas. Liberem-no, façam o possível para libertá-lo.

F. Nietzsche, *Fragmento póstumos*, 34(8) e 5(182)

Não devo dizer a vocês o que é performance. Não devo dizer a vocês o que é arte contemporânea. Olhar o mundo de frente, sozinho, dá medo, muito medo. A única coisa que posso fazer, quando dou aula, é ajudar vocês a vencer o medo.

Boris Nieslony

## Capítulo 3 – Sobre o desbravar de mares: a performance como prática desviante

### 3.1 A recriação de performances na perspectiva pedagógica e o Laboratório Performático como campo de investigação

Neste capítulo trato, especificamente, a realização da parte prática desta pesquisa junto aos alunos do IFS, no campus da cidade de Lagarto. Há uma descrição geral do espaço, bem como o planejamento adotado enquanto metodologia, a relação com o público, todo o corpo docente e discente e, por fim, a reverberação durante e após as apresentações das performances como resultado final:

#### 3.1.2 O espaço que temos e o espaço que queremos



Figura 21: Margens da rodovia que dá acesso ao IFS, Setembro de 2015.

O contexto histórico que compreende a criação dos atuais IFS, perpassa a implementação dos antigos CEFETs (Centros Federais de Educação Tecnológica) que, “em 1909, Nilo Peçanha cria, em 10 estados as Escolas de Aprendizes e Artífices que são consideradas como as origens dos CEFETs” (OLIVEIRA, Maria e

CAMPOS Fernanda, 2007, p. 2) e, logo após um tempo, substitui as escolas Técnicas Federais e/ou as Escolas Agrotécnicas Federais existentes no Brasil por volta já dos anos de 1978.

Por meio da lei 5.692/71, foi promovida a Reforma da Educação Profissional no Brasil que determinava a “extinção da integração entre educação geral e profissional; a priorização das necessidades do mercado; o afastamento de Estado do custeio da educação; o fim da equivalência entre educação profissional e ensino médio” (ibidem, pag.3). Muitos decretos e portarias foram surgindo ao longo dos governos no intuito de viabilizar a capacitação e acesso de jovens ao mercado de trabalho atendendo a uma demanda que surgia junto as transformações políticas e econômicas do século.

É a partir do ano de 2007 que os CEFETs passaram a ser chamados de Institutos Federais de Educação, Ciências e Tecnologias (IFETs), compreendendo o processo de instauração das Universidades Tecnológicas:

Essa mudança proporcionava uma maior abrangência na formação profissional e tecnológica, acolhimento de novos públicos (Educação de Jovens e Adultos integrada à Educação Profissional; Educação de Portadores de Deficiência; Formação Continuada de Técnicos, Tecnólogos, Bacharéis e Licenciados; Educação para a Diversidade Cultural. (ibidem, p. 4)

Essa maior abrangência na formação profissional e o acolhimento de novos públicos ao qual se refere as autoras, é fruto do processo da descentralização e interiorização das Universidades e Institutos Federais ao qual assumiram o preceito de “atuar no sentido de desenvolvimento local e regional na perspectiva da cidadania, sem perder a dimensão Universal” (BRASIL/MEC, 2008, p. 24)

O Instituto Federal de Sergipe inaugurou, no ano de 1994, o campus no município de Lagarto e em 2009 o CEFET-SE e a UNED uniram-se com a Escola Agrotécnica Federal de Sergipe, transformando-se em Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Sergipe – IFS, Campus Lagarto.

O campus fica localizado nas proximidades da Rodovia na BR-235, na saída da cidade de Lagarto que fica aproximadamente a 80km da capital Aracaju. Atualmente oferece o ensino médio integrado e profissional, além de cursos superiores de tecnologias, bacharelados e engenharias.

No período de 2013 a meados de 2015, estive à frente das aulas de Teatro no Programa Cultura e Arte, vinculado à Reitoria, com sede em Aracaju – SE, por meio da Pró-Reitoria de Extensão e Pesquisa (PROPEX) e supervisionado pelo Departamento de Relações Institucionais e Extensão (DRI).

Inicialmente, o objetivo principal do projeto Programa Cultura e Arte foi fomentar o desenvolvimento das atividades de extensão no Campus na área temática da Cultura e Arte e possibilitar o contato não só dos jovens alunos do Instituto, mas dos servidores do IFS, bem como a comunidade do município de Lagarto. A grande procura e aceitação do público, fez com que houvesse uma mudança no procedimento de inscrição, só podendo participar alunos do instituto e comunidade externa, não ultrapassando o número de 25 inscritos por atividade.



**Figura 22:** Símbolo no portão de entrada do Instituto. Cidade de Lagarto, SE. Agosto de 2015.

Durante todo o projeto, 25 alunos participaram das aulas, sendo 15 dos cursos de Licenciatura em Física, Matemática, Sistema de Informação, Edificações, Eletromecânica e Desenho de Construção Civil, e 10 oriundos do Colégio Estadual Prof. Abelardo Romero Dantas.



**Figura 23:** Encontro na Sala da Árvore.



**Figura 24:** Fotografia avulsa do Auditório do IFS.

Um fato importante mereceu destaque com relação a falta de estrutura do Instituto, sendo motivo de muitas reflexões durante as aulas e que se encontra aqui, no processo de articulação do relatório. Os encontros aconteceram, em sua maioria, no espaço externo do campus, perto do restaurante universitário onde todos conheciam e a chamavam de “Sala da Árvore”.

Poucas atividades foram desenvolvidas no auditório, que era o espaço mais apropriado para os exercícios. Lá havia um anfiteatro, espaço adequado para as aulas, porém, a superlotação do instituto, impossibilitou diversas vezes a reserva do auditório pois, além do projeto de extensão em artes, haviam outras atividades acontecendo. Me certifiquei de todas as formas quanto ao pedido de reserva do auditório e percebia que esse era o discurso da coordenação, de que estava sempre lotado e reservado para disciplinas com professores de demais projetos.

Entretanto, os alunos me relatavam, na maioria das vezes, que o auditório quase não era usado e de que essa informação não procedia. Inúmeras vezes também percebia que ele estava fechado e sem nenhuma atividade, levando-me a crer que: ou não havia vontade e o interesse da direção do campus para que o projeto acontecesse ou fica entendido o descaso com a promoção de ações que visem a expansão da arte e da cultura no setor educacional. Há uma dúvida real quanto as motivações advindas da esfera hierárquica do IFS, cabendo, inclusive, um questionamento sobre as dificuldades de administrações, vigilâncias e utilização do espaço, em concordância com as programações estabelecidas preliminarmente.

No exercício de reflexão em torno das dificuldades encontradas durante o processo de realização desta pesquisa, principalmente em relação a infraestrutura do campus, percebo que o fato de desenvolvermos as aulas em lugares alternativos encontrados por nós, não foi motivo para a desistência, mas sim, foi importante as alterações no plano de execução das aulas e adaptações dos exercícios propostos. Era necessário ter uma proposta aberta, que se adaptasse ao dia-a-dia do Instituto e, principalmente, da realidade dos alunos.

Por outro lado, também pude experienciar outro tipo de abordagem que, seguindo as práticas pedagógicas, estaria pautada em reconhecer a sala de aula como também o espaço informal dos alunos: corredores, hall de entrada, pátios e afins.

O fato de estarmos nômades e não termos um lugar específico para desenvolver as atividades, fez com que estivéssemos a todo momento em contato com os demais alunos do Instituto, convidando-os cada vez mais a se interessar e participar das aulas, promovendo verdadeiramente a colaboratividade entre todos, de modo a integrar unidades discentes, docentes, espaços e servidores, facilitando a criação de um público específico, sempre atualizado às práticas devido a inserção no contexto que os circundam. Não é à toa que, quando realizávamos exercícios intervencionistas, percebia-se maior fluidez e receptividade desse público, por perceberem que adentrávamos questões que também lhes pertenciam.

Observo que, por meio dos jogos e exercícios corporais propostos nos nossos encontros, tanto para os alunos que estavam matriculados na aula, quanto para os que estavam em volta, pudemos refletir e questionar a instalação física do campus que (como consta nas figuras abaixo), segue uma arquitetura clássica, com corredores fechados, paredes acinzentadas com pequenos blocos direcionais e janelões compridos.



**Figuras 25, 26 e 27:** Na sequência, da esquerda para a direita: Corredores que dão acesso as salas de aula, fachada no portão de entrada principal, grande pátio que separa o prédio da direção e as salas de aulas.

As salas de aula sempre estiveram superlotadas, tanto de carteiras, quanto de alunos e, para atuar neste cenário, percebo que, além de assumir a postura de mediadora no intuito de conduzi-los e provocá-los, foi necessário assegurar que todos ali pudessem experienciar a sutileza existente no encontro com o Outro,

onde a subjetividade e criação estavam a todo momento sendo articuladas na possibilidade de criar a abertura para um espaço temporário ou, para aquilo que Gilles Deleuze compreende enquanto *acontecimento*:

Nunca se sabe de antemão como alguém vai aprender (...) Não há método para encontrar tesouros nem para aprender, mas um violento adestramento, uma cultura ou paideia que percorre inteiramente o indivíduo. (DELEUZE, 2006, p. 237)

Este exercício do pensamento em torno das palavras de Deleuze, se desenvolve como uma forma de experimentar o novo a partir do inesperado. O inesperado que causa a diferença pois, não estava previsto e por isso exige uma des-habituação, des-configuração ou, neste caso, des-acomodação de uma aparente estabilidade ou hábito. Este pensamento nos leva a constatação de que o conhecimento e a possibilidade de exercitar a reflexão crítica está voltado para o olhar de si, em reconhecimento com o outro, portanto, na constituição de sujeitos autônomos.

A linguagem da performance inserida em um contexto como esse, pode vir dar visibilidade a questões políticas, econômicas, geográficas, sociais, artísticas, enfim, aquilo que está interligado aos saberes aprendidos e vivenciados por todos os alunos. Desse modo, o espaço de educação passa a adquirir a qualidade de se tornar um lugar de invenções, experimentações e vivências coletivas, um lugar para se pensar estrategicamente, que possibilite a todos a experiência de um processo de ensino/aprendizagem, “a conhecer modos de apropriação das coisas e, quiçá, provocando-os a inventar táticas ou, dizendo de outro modo, “maneiras de fazer” para alcançar aquilo que lhes é vital e que lhes falta” (ANDRÉ, 2008, p. 4). Para tanto, no próximo tópico, apresentaremos os desafios e dificuldades encontrados na realização das aulas e na concepção do trabalho final.

### **3.3 Deambulações em torno da abordagem metodológica: as *aulas situações* como pressupostos de criação**

Com o objeto de pesquisa já então definido, parti para o planejamento das aulas. Priorizei que no primeiro módulo os alunos experienciassem um contato preliminar com os exercícios teatrais para que tivessem subsídios necessários no entendimento prático e teórico do que iríamos desenvolver no segundo módulo.

Apesar de perceber que havia uma agitação artística pelo campus por alguns alunos que sempre montavam esquetes e apresentavam na semana da calourada, muitos dos inscritos nunca haviam feito uma aula, ou se quer, já haviam ido ao teatro.

No primeiro encontro, busquei conhecer inicialmente as expectativas e objetivos de cada um. E, para a minha surpresa, a grande maioria se diziam estarem insatisfeitos com os cursos que haviam escolhidos e sentiam a necessidade de serem provocados de alguma forma e, que apesar de não terem contato com atividades artísticas, tinham o desejo de experienciar algo relacionado ao universo teatral.

Aproveitei este momento de disposição coletiva para então apresentar a proposta do projeto que seria a recriação de algumas performances. Antes que partíssemos para as primeiras discussões e experimentos, expliquei que teríamos quatro meses de aula em torno de exercícios teatrais e que, posteriormente, após a inserção deles na linguagem da performance, iríamos desenvolver intervenções pelo campus a partir de discussões de textos, apreciações de vídeos, proporcionando o contato e identificação deles com os artistas escolhidos para, por fim, finalizarmos com as apresentações.

Como abordagem metodológica de trabalho, estabeleci para esses quatro primeiros meses, categorias de exercícios ambientados na perspectiva pedagógica teatral de Viola Spolin, Augusto Boal, Olga Reverbel, alguns elementos da dança contemporânea, como Contato e Improvisação e elementos presentes na técnica Viewpoints<sup>23</sup>.

Esta primeira etapa foi dedicada à realização de exercícios e jogos de interação advindos da prática teatral como, alongamento e reconhecimento das partes do corpo, caminhada e ocupação de espaços, movimentos da gravidade, eixo, giro, improvisações. A intenção era situá-los no universo teatral e provocá-los à sensações e situações adversas, além de fazê-los reconhecer o corpo dentro do processo de construção artística.

Para o segundo módulo, o planejamento esteve associado à noção de Jogos Performativos: alguns foram adaptados e outros vivenciados por mim, não

---

<sup>23</sup> O Viewpoints, ou em sua tradução literal “pontos de vista”, é uma técnica oriunda da dança moderna, criado e sistematizado pela diretora teatral americana Anne Bogart.

só na disciplina de performance, no curso de Licenciatura em Teatro da UFS, como também, em oficinas e workshops em que pude participar.

Faço, aqui, uma observação contundente em torno da separação dos módulos, pois foi por meio deles que pude gerenciar o encaminhamento das aulas, não só visando a apresentação final, mas refletindo em torno da prática que estava sendo desenvolvida e, desta forma, o percurso trilhado apresenta de algum modo, os pressupostos teóricos e práticos que delimitaram as experiências dos alunos com elementos do teatro e, posteriormente, com elementos da performance.

No que concerne as aulas realizadas neste segundo módulo, parto inicialmente de uma investigação em torno da definição das *aulas-situações*. Esta ideia, junto às aulas de performance, é articulada pela performer e professora Maicyra Leão, no artigo *Aulas Situações: atravessamentos entre situações e aprendizagem*. Segundo ela:

Como o próprio nome sugere, essas aulas-situações dizem respeito ao estabelecimento de situações em que o estudante é convidado a agir a partir de um determinado dispositivo/acionador de percepção. Essas aulas ocorrem no ambiente interno ou externo da sala de aula, e compõem um plano de ensino mais abrangente, visando afincar determinados aspectos de conteúdo ou de assunto. (SILVA, 2015, p 121)

Neste sentido, cada aula ficou demarcada por situações-problemas que deveriam ser investigadas de forma prática. Por meio de uma imagem, vídeo, texto, recorte de jornal, elegíamos um tema e a problemática era resolvida e experienciada por todos. Entendemos aqui, uma forma fluida onde o conteúdo é vivenciado por meio de contexto problematizado e o aluno é convidado a resolver por meio de uma participação ativa, neste sentido, prática e coletiva. Este tipo de abordagem redimensiona a relação existente entre o professor/aluno uma vez que ele também é parte da obra e não, um mero espectador.

Observei, primeiramente, que nos jogos que envolviam personagens ou o *faz de conta*, eles se sentiam mais familiarizados ou o entendimento era quase que imediato pela maioria. Havia aí uma relação estreita ao que eles estavam acostumados. A maioria relatava o contato com a televisão, dizendo serem fãs de novelas e que assistiam todas que passavam e que desejariam fazer algum personagem de Malhação ou da novela 'x'. Porém, queria também provocá-los para *ir além* do que estávamos discutindo e que a televisão ou o cinema era só

uma forma dentre outras inúmeras existentes. Explicava que era necessário estarem abertos para novas propostas e que o teatro que se faz hoje percorre linhas mais profundas e que evidencia um trabalho artístico para além da representação de um personagem.

A exemplo, em uma dessas aulas situações, elegi, como palavra-chave, o termo *desconstruir*, e levei uma imagem da performance *Imponderabilia* de Marina Abramovic, realizada junto com seu parceiro Ulay. Nesta performance, Marina e Ulay propuseram um jogo radical ao público: se colocaram na porta de entrada de uma galeria, nus, e o público presente, não tendo outro lugar para passar, teria que escolher um dos lados para poder entrar no ambiente.

Explicava para eles que, nesta performance, uma câmera foi colocada no objetivo de captar as reações do público que passavam em um telão e, como exercício para entendimento do que estávamos falando, iríamos nos dividir em duplas e experienciar esse estado de presença que ambos os artistas, Marina e Ulay, provocaram em sua performance.

Logo em seguida, pedi para que relatassem em uma folha o percurso que eles haviam feito desde a hora que acordaram até a chegada no IFS para a aula. Poderiam escrever de forma livre e que fossem o mais detalhista possível. Como já havia abordado anteriormente a prática do silêncio, pois eles eram muito dispersos, e, como as aulas ocorriam na parte externa, era necessário o dobro de atenção. Solicitei que permanecessem em silêncio a todo momento, pois era necessário que eles percebessem o grau de exigência que o exercício pedia e observassem as diferenças existentes neste exercício e nos demais que havíamos feito no módulo anterior.

Ao utilizar a imagem da ação *Imponderabilia* de Abramovic e Ulay como dispositivo criativo e, impossibilitados por uma ética vigente no ambiente institucional em que estávamos presentes, posto que a nudez nesse âmbito não seria viável, solicitei que subdividissem em duplas em que um membro da dupla elegesse algum elemento dissonante que permitisse maior vislumbre para a ação, enquanto o outro se colocaria como agente de registro, às escondidas.



**Figura 28:** Performance *Imponderabilia* por Marina Abramovic e Ulay, 1977.



**Figura 29:** Registro do momento ao qual Estela fotografa os colegas em volta de Junior em um dos exercícios da *aula situação*.

A ação da Marina e Ullay, a priori, aborda uma ruptura entre o uso de espaços convencionais para acontecimentos artísticos, como é o caso de museus. Logo, se dispuseram como objetos que dificultem a passagem e a locomoção na entrada desses locais, criticando-os como ambientações propícias e institucionalizadoras do fazer artístico.

Partindo dessa reflexão, as duplas se responsabilizariam em articular planos, ações ou locais que memorassem a performance dispositivo. Ao perceberem aproximações dos demais que observavam, leriam a carta por vez escrita, fazendo uma aproximação simbólica entre a carta, o contexto da ação dispositiva e a escolha dos elementos constituintes do exercício.

No retorno para a Sala na Árvore, socializamos em roda as experiências de cada um e o relato que mais nos chamou atenção foi o da dupla Junior e Estela. Junior passeou durante quinze minutos pelo campus com um par de brincos compridos de Estela onde leu o relato dela, desde quando acordou até a chegada no campus.

O objetivo que ele estabeleceu para o exercício, era cumprimentar os amigos, funcionários conhecidos de forma natural, como sempre fazia todas as tardes e ler o relato. O seu 'jogo' finalizaria quando alguém o olhasse de forma séria, com expressão de reprovação ou de não aceitação. Ele relata que as pessoas ao olharem automaticamente, percebiam os brincos e, pelo relato ser de Estela, associavam a figura feminina a ele, zombando-o.

Alguns amigos já estavam acostumados com este tipo de brincadeira e diziam que não havia nada demais, que ele até estava bonito, outro ficou bastante apreensivo ao encontrar Junior e não gostou, fazendo uma cara de reprovação e foi aí que ele entendeu que a 'brincadeira' acabava ali naquele momento, retornando para a sala.

Para Estela, o fato de observar de longe foi bastante provocador porque, segundo ela, "deu para perceber como as pessoas verdadeiramente são. O fato de Junior está com meus brincos, lendo o relato do meu dia a dia, não queria dizer nada, afinal de contas, ele estava fardado e muitos associavam como uma atividade da aula de teatro. Mas também percebi como as pessoas realmente se importam com a nossa vida e denigrem a nossa imagem por nada, neste caso, por um brinco, o que poderia ser por uma forma de vestir, ou com quem eu me relaciono".

De fato, a nossa discussão perpassou por questões para além do objetivo inicial, que permeava o experimentar estados de exposições, de se colocar em evidência, ainda que não fosse uma performance propriamente dita. Por meio de suas falas e posicionamentos, eu percebia o desenvolvimento deles dentro do exercício e em que patamar a proposta começava a se estruturar.

A provocação iniciada por mim veio com algumas perguntas como, por exemplo, se em algum momento da atividade realizada eles se viram como personagem atuando ou se estavam sendo eles de alguma forma e o que o que aquela 'cena' se diferenciava na relação com os exercícios anteriores. Em alguns, percebia a confusão em tentar expressar o que havia realizado, entendendo que era necessário para este momento *desconstruir* tudo aquilo que já havíamos discutido anteriormente e, principalmente, o que eles elegiam como teatro, atuação, personagem.

Uns apontaram que a relação com o corpo mudava completamente pois, no teatro, este precisava estar ativo, preparado, assim como a voz e, no que eles haviam realizado, era tudo muito natural, não tinha ensaio ou uma concepção prévia, era o que eles tinham para dar, tudo ou nada.

Neste momento, em que recorro aos diários de bordo, onde está todo o processo descrito, bem como os registros de fotos e vídeos das aulas, compreendo que o objetivo dos exercícios e, principalmente, das aulas situações, além de estimular uma vivência diferenciada no fazer artístico, pois estávamos trabalhando com estímulos de criação que vinham da própria vivência deles, também gerou discussões de variadas ordens.

Ao escolher um tema para a aula, eu elegia qual artista iríamos trabalhar e refletir sobre sua prática e questionamentos, mas não havia como identificar ou prever o que viria após, pois no momento em que eu lançava o desafio, estávamos todos à mercê dos acontecimentos antes, durante e depois de cada ação. Há a imprevisibilidade presente e que marca o contexto que rege as aulas situações, posto que o acaso, o risco, a espontaneidade e a não geração de expectativa fazem parte dos princípios motores deste tipo de abordagem metodológica.

Nossas discussões sempre perpassavam a linha do imprevisível, pois havia em cada ação criada por eles, elementos que se autopotencializavam por

estarem dentro de um espaço que, apesar de gerar conhecimento, era um local totalmente conservador e regido por normas.

Outro exemplo que pode ser dado ao que se refere as aulas situações e o que elas geraram para o trabalho coletivo, foi quando estávamos conhecendo alguns principais artistas da *body art* e os meandros em que essa manifestação artística se diluiu no nosso mundo contemporâneo.

De início, levei várias fotos de pinturas feitas por índios brasileiros, algumas obras dos artistas Yves Klein, Bruce Nauman, Piero Manzoni e da artista francesa Orlan, esta como sendo a mais atual. Discutimos as semelhanças e diferenças na proposta de cada artista e como que cada um concebia o corpo humano em suas obras.

De todos os trabalhos analisados, eles apontaram que a relação mais radical com o corpo estava nos trabalhos da artista Orlan e entendiam que isso se dava pelo fato de sua criação se dá na própria intervenção de seu corpo. Orlan realizou algumas performances centradas em cirurgias plásticas, programadas para transformar o seu rosto.

Como resultado dessa aula, foi desenvolvida a atividade prática em que os alunos apresentaram uma intervenção coletiva, baseada nas discussões de cada dupla referente aos artistas descritos acima. Para este dia, todos levaram material de tinta guache de variadas cores e espelhos a fim de fazer uma intervenção pelo campus. A referência para este trabalho concentrou-se no registro fotográfico da exposição performática *Anthropométrie de L'Époque Bleue* (1960) de Yves Klein.

Neste trabalho, o artista utilizou a tonalidade azul na pintura de corpos de mulheres para realizar intervenção. As modelos serviam como estátuas vivas para pintura e composição das formas, seus corpos era como se fosse pincéis sob o papel, movendo-se e imprimindo na grande tela ao som de uma música criada por ele e orquestrada durante a performance.



**Figura 30:** Exposição da performance *Anthropométrie de L'Epoque Bleue* de Yves Klein, Paris, 1960. Corpos de modelos femininos como pinças.

A ideia para a intervenção, sugerida pela aluna Estela era que dois alunos se voluntariassem para perambular pelo campus com um espelho cobrindo-lhes o rosto, além de perceber a transformação realizada espontaneamente pelos demais colegas do IFS, cuja intenção era pintar seus rostos. Prontamente, Estela e Junior se dispuseram a realizar este exercício que, inicialmente, fora mediado por uma prática de meditação, na qual os dois encontravam-se sentados, de frente para o espelho e de olhos fechados. Os demais colegas conduziram a atividade, orientando que eles mentalizassem o que mais gostavam e o que queriam mudar em seus rostos.

A todo momento estariam se olhando no espelho e seriam conduzidos pelos colegas que estariam ao redor deles. E também, a orientação era que Estela e Junior não precisavam ficar juntos o tempo inteiro, cada um poderia caminhar para lugares diferentes, desde que um pequeno grupo os acompanhasse com as tintas. Dado trinta minutos para o acontecimento, foi solicitado que retornassem para a Sala Árvore.

Essa se tornava uma intervenção diferente da anterior, pois havia objetos e era necessário a interação com o público. Percebia que o grupo que ficou de acompanhá-los estavam um pouco inseguros em relação ao que poderiam perguntar. Respondi que é sempre interessante não explicar o que está acontecendo mas proporcionar que eles reflitam e, assim, poderiam devolver a pergunta com outra questão: "O que você acha?". Também relatei para eles que era interessante que um ou dois se colocassem no lugar que não sabia o que estava acontecendo questionando as pessoas em volta e colhessem relatos para o nosso encontro final.

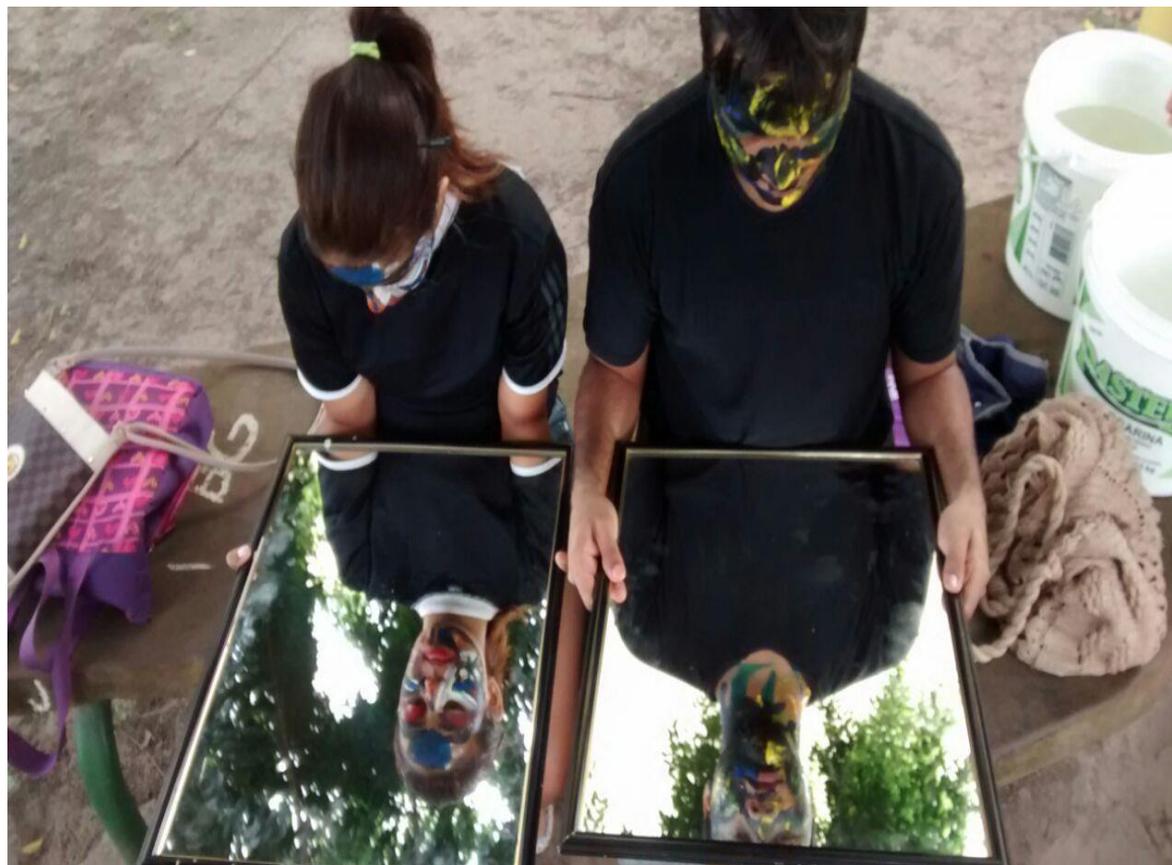
A intervenção se iniciou no refeitório, onde a maioria dos alunos se encontravam lá, uma vez que estava no horário de intervalo para o lanche. Alguns acharam que era trote da turma de calouros, já outros não entendiam o que estava acontecendo. Propositamente, me mantive distante observando e deixando que eles experimentassem mais uma vez o acontecimento na performance e, dessa vez, estavam eles sem a minha presença, exceto quando se dirigissem para a porta de entrada do campus.



**Figura 31:** Intervenção *Essenciaparência*, Estella e Junior Santa, IFS – Campus Lagarto, 2014.



**Figura 32:** Intervenção *Essenciaparência*, Estella e Junior Santa, IFS – Campus Lagarto, 2014.



**Figura 33:** Intervenção *Essenciaparência*, Estella e Junior Santa, IFS – Campus Lagarto, 2014.



**Figura 34:** Intervenção *Essenciaparência*, Estella e Junior Santa, IFS – Campus Lagarto, 2014.

A intervenção durou cerca de uma hora e, não só houve a participação dos alunos e professores, como também, os seguranças do campus. No relato do Sr. José, um dos funcionários mais antigo que se encontra em atividade, ele comenta como é interessante para esses alunos estarem sempre em atividades lúdicas pois a maioria faz curso integral e passam o dia inteiro no campus. Segundo ele: “os alunos entram às 7h da manhã e saem às 17h da tarde, é um dia inteiro em atividade intensa. Eu não entendo muito de arte mas penso que deve ser importante para eles aprenderem a se expressar. Ele está querendo dizer algo, não está? ”. Permaneci ali conversando com o Sr. José conhecendo mais sobre o funcionamento do campus, as dificuldades que ele encontrava no deslocamento para a sua casa e busquei compreender como era para ele estar experienciando coisas novas e aprendendo com aqueles jovens.

Na volta para a Sala Árvore, percebia por parte da aluna Munique uma inquietação que foi bastante provocativa para o grupo. Ela relatou que em um determinado momento da performance, a coordenadora pedagógica foi até ela reclamar da “brincadeira” que eles estavam fazendo. Segundo ela, a coordenadora achou que que estavam fazendo algum tipo de trote com os calouros e queria levá-los para a diretoria. Munique relata que neste momento indagou a coordenadora se ela se permitiria a entender aquela ação como um trabalho artístico e não como uma brincadeira; que eles poderiam estar desenvolvendo algum tipo de atividade artística e que era importante para todos ali naquele momento. Munique relatou que a coordenadora permaneceu questionando o uso das tintas, a falta do fardamento, a dispersão entre os colegas e que a função dela, naquele momento, era de organizar e levá-los para a sala.

Enquanto Munique compartilhava esse fato, a coordenadora se aproximou de nós juntamente com o diretor do campus, um senhor de cabelos grisalhos e até simpático. Munique, chamada por eles, explicou que era uma ação das aulas de Teatro onde eu estava coordenando. Expliquei que fazia parte de nossas intervenções artísticas pelo campus e que eu era bolsista de Teatro e estava ali desde o início do semestre. Falei de todo nosso percurso e o intuito das intervenções, uma vez que estávamos lidando com artistas que trabalhavam com o corpo na obra de arte e, por isso, precisávamos explorar os espaços que fossem de circulação para todos. O diretor desculpou-se, relatando que não iria mais

interromper nossas atividades e ainda que a coordenadora se equivocou em chamá-lo e que estava tudo explicado.

Este momento foi importante para as nossas reflexões em torno da estrutura do campus. Explicava para eles que aquele era o tipo de abordagem que teríamos que lidar dali em diante, já que estávamos seguindo um cronograma para as apresentações finais e era visível as implicações que poderíamos ter principalmente, pela falta de apoio e compreensão dos dirigentes em relação às aulas de Teatro.

Curiosamente, o aluno Djavan, que já havia participado da oficina de Música no ano anterior, comentou que essa era a realidade que todos os professores dos projetos de extensões estavam inseridos. Sem salas adequadas, sem material para uso nos laboratórios, muitas vezes, no curso de Engenharia Mecatrônica onde ele era aluno, todos eram dispensados não só pela falta de professores, como pela falta de materiais para uso nos laboratórios. O momento então foi propício para entendermos o contexto em que estávamos nos inserindo e, em relação a atividade artística, não era diferente as dificuldades, muitas vezes, bem piores.

Relatei para eles que o procedimento da maioria dos dirigentes acontecia daquela forma, ao tratar a atividade artística como uma brincadeira; uma confusão de alunos. Entretanto, enfatizei a relevância e os benefícios de nossas ações, afinal de contas, estamos lidando com o coletivo, entendendo a importância do saber se expressar e, muitas vezes, de garantir uma posição de questionamento constante, em prol de soluções saudáveis para o futuro.

Neste ínterim, reflito sobre as propostas das aulas situações, cujo o intuito é também potencializar a experiência como algo coletivamente vivenciado por meio de experimentações contextualizadas, em que a noção de aprendizado passa a estar atrelada à forma como nos expressamos, provocando nos alunos sensações e reflexões que promovam estados de autonomia:

Estudantes/professores tornam-se provedores de contexto, ao invés de provedores de conteúdo, e essas comunidades provisórias formadas em torno das situações-estímulo compartilham como participantes, em diferentes graus de criação e envolvimento direto com a formulação do aprendizado, a atitude assumida pelo estudante/professor propositor (SILVA, 2015. p. 125).

Caso experienciado por nós durante a parte prática da pesquisa porque tivemos contato com inúmeras problemáticas de variadas ordens e seguimentos que, somente aqueles viventes da rotina podem afirmar, como é o caso dos alunos de outros projetos de extensão; compartilhamos de uma visão crítica – um tanto negativa devido aos acontecimentos já expostos que tentam minimizar nossas ações enquanto propositores do fazer artístico – em relação ao uso do campus como vias de aproximação entre o saber e a comunidade.

Retomando as discussões provocadas no início desta aula, Estela e Junior comentaram como foi a experiência de ter todo o rosto ‘desfigurado’ no decorrer da performance. Perceberam como alguns colegas agiram com certa violência, ao ter a oportunidade de melá-los e isso, segundo eles, possivelmente, advinha em decorrência da calburada no início do semestre, onde todos os alunos novatos eram colocados em fileira no pátio central e melados com uma tinta que tinha um mal cheiro<sup>24</sup>. Por outro lado, eles ressaltaram como a pintura que se formava, a cada pincelada, foi criando vida em torno da pele e, em determinado momento já não percebiam que se tratavam deles, a não ser um rosto todo transformado.

Junior relatou que, por um momento, parou de pensar na estética de seu rosto e, verdadeiramente, passou a enxergá-lo em suas falhas e traços. Segundo ele: “É como se eu estivesse diante de mim mesmo, sem buscar mudanças, apenas aceitando o real: eu, Junior, com falhas e imperfeições. Agora sim eu entendo os princípios de criação em que a artista Orlan se dedica, ou pelo menos, estou começando a entender ”.

De modo geral, analisando todo o percurso trilhado por nós até aqui, entendo que seria de suma importância a compreensão e colaboração dos dirigentes do Instituto, não só nas atividades realizadas durante o curso, mas também, na apresentação final.

Enquanto avaliação do projeto e em todo o decorrer das aulas, senti inúmeras vezes falta de autonomia diante das impossibilidades que foram surgindo, embora todos ali no coletivo estavam focados em superar esses empecilhos e com muita vontade para que as coisas, de fato, se concretizassem e a performance final viesse a acontecer.

---

<sup>24</sup> Relato verídico, narrado por uma das alunas e confirmado com os demais da turma. É de conhecimento dos alunos veteranos, inclusive.

Do ponto de vista estrutural do projeto PCA, não houve suporte e nem apoio por parte dos gestores do Instituto, embora tenha sido um projeto vinculado diretamente à reitoria do IFS. Ficamos muitas vezes à mercê e, creio, que esta falta de estrutura, foi negativamente absorvida pelos alunos que, logo nos primeiros meses de oficina, desistiram pela falta de informação quando se dirigiam ao setor responsável, PROPEX.

A minha preocupação naquele momento era mantê-los confiantes de que, mesmo com todas essas dificuldades, não podíamos desistir e, mesmo eu estando insegura com todo o ocorrido, com a desistência de um grande número de alunos e por estar trabalhando com uma linguagem que era nova para todos ali, precisava me manter cautelosa e resiliente quanto às intempéries que ocasionalmente poderiam ou não acontecer neste contexto e estar atenta ao cronograma que a pesquisa necessitava seguir.

É neste turbilhão de inquietações que lanço a provocação da performer e professora Denise Rachel (2013):

O choque entre ambas, instituição escolar e a prática artística da performance começa a se tornar cada vez mais claro se considerar que grande parte dos pressupostos desses trabalhos artísticos se delineiam justamente como reflexão crítica relacionada aos mecanismos de funcionamento de sistema sócio-político-econômico ao qual estamos submetidos, ao promover uma aproximação entre arte e vida e utilizar como extensões do próprio corpo e da ação destes materiais comuns, como por exemplo: sacolas plásticas, lixo, alimentos, objetos de uso pessoal, entre outros; valorizando o caráter processual, a efemeridade, a desmaterialização da obra como forma de resistência (RACHEL, 2013, p. 4)

Através dessa colocação da autora, é reforçada a ideia de que o choque existente entre a instituição escolar e a linguagem artística, neste caso, a Performance, se dá pelo fato de que os artistas, envoltos em suas criações, problematizam o funcionamento do sistema quando questionam, refletem e promovem uma discussão em torno do acontecimento da vida, por meio de suas obras. A performance se torna uma linguagem aberta para a pluralidade, na qual o corpo está presente, a interação com a obra além de direta e efêmera provoca, sobretudo, a valorização no processo, pois é mais interessante pensar quais as reverberações que essa ação tende a causar do que o produto final em si.

Outra perspectiva existente nesta reflexão está relacionada especificamente ao aluno que assume a dupla-posição de aluno/performer, pois é lançado a um processo criativo a partir de suas próprias experiências, desejos, descobertas, frustrações e em todo o processo que se deu a realização prática desta investigação, estava sempre na busca de que eles fossem sujeitos de sua própria experiência (LAROSSA, 2008, p. 187 *apud* LEAL, 2010, p. 4) “um sujeito ex-posto, ou seja, receptivo, aberto, sensível e vulnerável. (...) um sujeito que não constrói objetos, mas que se deixa afetar por acontecimentos”.

Em suma, é perceptível que o percurso que antecedeu o dia da apresentação final se caracterizou num processo de criar rupturas necessárias para que pudéssemos dar sequência ao trabalho que seria trilhado no campus e assim se encerra os encontros.

No próximo capítulo, será evidenciado o dia a dia da apresentação dando continuidade ao processo, finalizando com as reverberações que aconteceram durante e após a realização das performances.

### **3.3 O momento que antecede**

Para a aula que antecedeu a apresentação, levei uma frase que está na abertura deste trabalho, no intuito de provocá-los e inspirá-los para a experiência coletiva que teríamos no dia seguinte e, que só na finalização de tudo, pude, verdadeiramente, compreender o sentido de sua potência.

A frase é do artista Julian Beck, membro fundador do *Living Theatre*<sup>25</sup>, lida por mim ao final de um dos exercícios de meditação em que fazíamos sempre a cada encontro que, neste caso, seria o último e aconteceu na biblioteca do campus, pois o dia estava chuvoso e impossibilitou a nossa aula na sala da árvore.

Não atue. Aja.

Não recrie. Crie.

Não imite a vida. Viva.

Não crie imagens de idolatria. Seja.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Companhia de teatro norte-americana fundada em 1947. Tinham como proposta e posicionamento político, a desmistificação da arte no movimento artístico.

Repetia essas palavras enquanto todos estavam em volta de mim, sentados em uma das mesas. O contexto em que a passagem foi retirada, evidenciava um teatro de acontecimentos, cuja dualidade entre o teatro que se decora e o teatro que se vive no real, estava, naquele momento, sendo preparado para apresentar. Queria que eles percebessem a sutileza por detrás das palavras de Julian e como a ação que eles iriam desenvolver no dia seguinte se assemelhava àquele contexto.

Assumindo uma perspectiva performática da práxis em sala e entendendo a relação que eu estabelecia com o instituto que, neste caso, diferenciava da postura dos demais professores, pois suas aulas eram mais teóricas e seguiam o mesmo padrão de espaço formal de sala de aula e os alunos, já entendendo e familiarizados com a linguagem da performance, elaborei um questionário para eles responderem no intuito de nos aproximarmos coletivamente das demandas que cada um trazia consigo no tocante à relação que eles tinham com o Instituto. Questões como: “Quem é você estando aqui? ” “Quem é você estando fora? “O que te incomoda nesse momento?” “Você gosta do curso que escolheu?”, motivaram o debate em torno dos posicionamentos políticos, sociais, religiosos, não só vinculados à vida pessoal deles mas ao espaço de formação.

A ideia não era apenas chegar a um consenso das respostas que cada um teria, mas, principalmente, tornar visível os diferentes pontos de vistas e a variedade dos discursos que cada um teria estando no mesmo espaço de sala de aula. No coletivo, pensávamos como a performance poderia ser introduzida para questionar e gerar um debate em torno dessas falas.

Para essa aula, também levei um portfólio com inúmeras performances, de variadas gerações para que eles se sentissem livres na escolha de sua reperformance. No portfólio criado por mim, havia os seguintes itens: década, artista, característica da postura do artista e duas ou 3 obras e imagens relacionadas a elas, além de vídeos. Da lista levada das décadas de 70, 80, 90, 2000 e 2010 dez obras foram selecionadas, discutidas e 4 delas reperformadas.

Também mostrei o trabalho de duas professoras de Teatro que tinham desenvolvido a mesma atividade com seus alunos nas aulas de performance<sup>27</sup>.

Já então familiarizados com a recriação que eles deveriam propor na mostra final, cada um escolheu o artista de acordo com sua simpatia e questionamentos. Dentre elas, as performances escolhidas foram:

✓ Airspace, do artista Shima (2010/2014);

De todas as performances vistas, a escolhida pela a aluna Munique, foi a do artista paulista, Shima. Na performance Airspace, ele coloca 400 balões pretos em sua volta fixados em seu corpo e, dentro deles, 400 mensagens. O corpo do artista, completamente coberto por balões, fica invisível no meio da praça. O público então, é convidado a estourar os balões e ler as mensagens. Muitos dos questionamentos que Munique trazia para as aulas era por sua relação conflituosa com o Instituto e o curso que havia escolhido. Ela era aluna do Ensino Médio e havia escolhido para o subsequente, o curso de Edificações. De todos os alunos, Munique era a que mais passava tempo no Instituto. Ao escolher a performance de Shima, ela queria levar os questionamentos que ela tinha para os demais colegas convidando-os a estourar os balões. Assim como Shima, Munique também utilizou os balões para provocar os demais que, em umas das frases, dizia: “Você realmente está feliz com o curso que escolheu?” “Você escolheu seu curso pelo dinheiro ou por amor a profissão?”

✓ The Artist is Present, de Marina Abramovic (2010);

---

<sup>27</sup> Tivemos como referência a “Mostra Marina Abramovic: Assimilações e Ressonâncias” apresentada na Virada Cultura de Ouro Preto em 2010, coordenada pela professora e performance Christina Fornaciari com a participação de seus alunos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Neste evento foram reperformados alguns trabalhos principais da artista Marina Abramovic. Para saber mais, acessar o link no endereço: <<http://chrispsiu.blogspot.com.br/index.html#6484345516772421877>>. O outro trabalho que também usamos como referência é da professora e performer Tania Alice, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com os alunos da disciplina de AT MAT (Análise de Temas e Autores Teatrais) no ano de 2010/2011. As reperformances foram de variados artistas, entre eles, Yoko Ono, Joseph Beuys, Marcia X e tantos outros artistas que tem suma importância para a história da performance. Para saber mais, acessar o link no endereço: <<http://performancereenactment.blogspot.com.br/>>

Quando estávamos no processo ainda das primeiras aulas teóricas e conhecendo os artistas da performance, o aluno Júnior já havia expressado seu interesse pela artista Abramovic. Na aula de seminário, onde cada aluno apresentaria uma pequena exposição, Junior apresentou essa mesma performance. Achei interessante não só seu interesse em pesquisar a fundo a vida e obra da artista, mas em apresentar a performance *O Artista está presente* em seu seminário, já que eu deixei em aberto e ele, por conta própria, sentiu o interesse. Nesta performance, realizada em 2010, Marina está diante do público, sentada, em silêncio 7 horas por dia, seis dias por semana, totalizando 736 horas, uma das performances com maior duração na história de sua carreira. Essa performance foi feita por Junior, Estela e Djavan, que também sentiram interesse em recriar o solo de Marina Abramovic. Djavan e Estela queriam alguma performance que explorasse a meditação e, principalmente, o contato mais sutil com o outro. Os três então ficaram sentados um próximo do outro em um dos corredores principais que dava acesso as demais performances.

✓ O que está dentro fica, o que está fora se expande, do coletivo 3Nós3(2001);

A performance escolhida por mim é do grupo 3Nós3 que surgiu em meio a uma nova geração de artistas e grupos que propunham a ocupação e apropriação de equipamentos da cidade, no final da década de 1970, realizando uma série de intervenções urbanas na cidade de São Paulo. Nesta performance, os artistas Hudinilson Jr, Mario Ramiro e Rafael França, em uma madrugada, lacram simbolicamente galerias de arte da cidade, com um grande “X” feito com fita crepe, acompanhado de um bilhete afixado à porta de entrada com a mensagem: “O que está dentro fica, o que está fora se expande”. Essa ideia anti-institucionalização foi concebida por mim ao repetir o ato dos artistas e interromper o fluxo de transeuntes do Instituto e fixar os mesmos dizeres na porta de entrada.

✓ O que é arte? Para que serve?, do artista Paulo Bruscky (1978);

Giulia escolheu para o seu solo a performance do artista pernambucano Paulo Bruscky onde ele passeia pelas ruas, galerias e cafés com uma placa pendurada no pescoço com a frase “O que é arte? Para que serve?”. Este trabalho de Bruscky questiona não apenas à sacralização da arte e aos objetos (inclusive, uma crítica contundente à censura que impedia o trabalho de artistas por toda a América Latina) mas, sobretudo, a relação comunicativa que a experiência artística pode gerar. Desde o início da oficina, Giulia expressava seu sonho em ser médica e poder cursar Medicina e, para o seu solo, tivemos a ideia de colocá-la na ‘exposição’ com um traje de médica, como uma cirurgiã, aquela que seria responsável por transitar por todas as performances, costurando-as e amarrando-as, carregando a mesma placa no peito, e autoquestionando o que todos estavam fazendo ali, inclusive, o público.

### 3.4 | Mostra de Performances do IFS



Figura 35: Cartaz de divulgação I Mostra de Performances do Instituto Federal de Sergipe, 2014.

A *I Mostra de Performances* do Instituto Federal de Sergipe coincidentemente, aconteceu no mesmo período de realização dos trabalhos finais do semestre.

Escolhemos o horário das nove horas da manhã de uma quinta-feira por se tratar de um dia de maior fluxo no campus. Chegamos por volta das sete horas para que desse tempo de organizar o espaço, os objetos de cena e certificar de que as performances aconteceriam na troca de horários entre os professores de cada turma. Com todos já presentes no hall de entrada do campus, fui informada de que a coordenadora pedagógica me esperava em sua sala para uma ‘conversa’.

Ao chegar na sala da coordenadora, fui informada de que não podíamos ficar por muito tempo no hall de entrada, nos seria dado apenas meia hora, pois a semana era de provas e, segundo ela, os alunos sempre ficavam muito dispersos com a nossa presença. Como já tinha sido chamada a atenção por conta do trabalho que desenvolvemos anteriormente em uma de nossas aulas, achei de extrema indelicadeza e incompreensão da parte dela nos comunicar assim, de última hora.

Dias antes, eu já havia avisado sobre o evento e o diretor do campus já tinha visto nossos trabalhos e, inclusive, em sua presença, autorizou que eu e os alunos pudéssemos utilizar qualquer espaço para aula ou apresentação. Questionei o porquê de ela ser sempre contra as atividades artísticas, se isso a incomodava de alguma forma e se a minha presença a incomodava também. Ela me disse que na ausência do diretor, ela assumiria toda a responsabilidade do campus e em um tom bem ríspido disse que não iria comentar nada a respeito das aulas ou do que fazíamos. Continuou dizendo que o instituto tinha regras e que, assim como os demais professores, eu deveria segui-las, uma vez que eu era bolsista e qualquer ligação ou reclamação ela teria o poder de cortar a minha bolsa.

Além de ser uma postura autoritária, sua reclamação não tinha fundamentação, pois não estávamos depredando o prédio, muito menos colocando os alunos em risco ou mudando a estrutura física.

Assim que sai da sala, liguei para o diretor do campus e comuniquei o que estava acontecendo. Na outra ocorrência ele havia me passado o seu contato e me explicou que ali era um espaço muito conservador e que eu teria que estar preparada para algumas situações. Ele, muito solícito, pediu que eu redigisse um documento e enviasse para o setor que respondia por minha bolsa relatando o acontecido pois, como ele estava viajando a serviço do instituto, não poderia resolver esta situação. Me garantiu que conversaria com ela de modo informal e

que pediria a sua compreensão. Ainda me pediu para que eu não retornasse em sua sala e me dispusesse o mínimo com ela pois, apesar dele ser diretor do campus, ela também tinha grande força política e me orientou para que eu desse continuidade ao trabalho e evitasse o contato com ela.

Depois dos espaços já definidos e o material que cada um usaria já disposto em seus lugares, o nosso roteiro/programa se iniciou com todos em círculo, em silêncio, de olhos fechados, abraçados e meditando. Explicava para eles que este era o momento que precisávamos estar com o máximo de concentração e conectados. Era necessário que fizéssemos um flashback em nossa mente de tudo que havíamos feito e discutido ao longo do ano. Comentei o ocorrido na sala da coordenadora e esse não só era o momento final de minha pesquisa, mas era o momento que eles poderiam criar um encontro entre todos ali e chamar a atenção para as questões que eles queriam discutir e que toda teoria, leitura, discussão iria se concretizar no momento da ação e, se não fizesse sentido, estaria aí, a força do momento: o acontecimento como possibilidade de descoberta.

Cada um teria um questionamento e, necessariamente, ao finalizar, poderia não ter respostas ou mais e mais questionamentos e não respostas. Continuei a dizer que todas as vezes nas aulas que eu iria experienciar algo do tipo, me colocava (ou pelo menos tentava) me colocar num lugar de ausência, como se meu corpo não estivesse ali, mas minha mente em constante lucidez.

Lentamente, cada um foi tomando a sua posição dando início ao nosso jogo.

**O que está dentro fica, o que está fora se expande!**



**Figura 36:** *O que está dentro fica, o que está fora se expande!* Coletivo 3NÓS3, operação x galeria, 1979.  
Intervenção Urbana em São Paulo.



**Figura 37:** *O que está dentro fica, o que está fora se expande!* Reperformance do Coletivo 3NOS3. Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014.

O primeiro solo se iniciou com todas as entradas do campus fechadas e só a porta principal com uma passagem bem pequena. Para que o público entrasse nas dependências do Instituto, passariam primeiro, sobre os dizeres escritos em uma grande cartolina: *O que está dentro fica, o que está fora se expande!* Com as portas da entrada fechadas, era necessário o deslocamento dos alunos, funcionários e professores pelas portas laterais que daria acesso diretamente às demais performances. Nesta intervenção realizada durante a madrugada, os artistas membros do coletivo 3Nós3, lacraram fisicamente e simbolicamente com fitas adesivas, as galerias comerciais de arte. A crítica do coletivo, estava justamente focada na institucionalização da arte e, para muitos, a atitude do grupo foi vista como um ato de vandalismo, embora, posteriormente, a crítica venha reconhecer a importância da ação do coletivo, não só para aquele contexto, mas se tornando uma obra de referência.

A ideia de recriar a mesma intervenção do Coletivo, vinha do fato de estarmos sempre refletindo em nossas aulas sobre as condições físicas e de gerenciamento do Instituto. Assim como os artistas, a atitude de criticar e questionar o instituto estava também pela minha relação conflituosa com a Universidade Federal de Sergipe.

Havia, por minha parte, um descontentamento, não pelo curso que eu tinha escolhido, mas, principalmente, pela falta de estrutura, pela falta de professor, pela ausência de bolsas para intercâmbio, enfim, uma crítica não só a Instituição UFS, IFS, mas sobretudo, ao próprio sistema capitalista em que estamos submetidos e a ideia que gira em torno de *you tem que estudar e se formar para ser alguém na vida*. Tudo isso influenciou a minha escolha, e percebi a oportunidade que teria de debater essas questões, não só com os alunos da oficina, mas por todos os passantes naquela manhã de sexta. Interessante como um dos professores que estava presente, na finalização com a roda de conversa, fez a seguinte observação:

É importante vocês se posicionarem e terem a plena consciência de que esse espaço que estamos não é adequado para as aulas que queremos. É um conflito que iremos sempre encontrar e devemos mais que tudo, estarmos conscientes disso. Os artistas, que vocês citam agora, criticaram a instituições de Artes e vocês seguem criticando a instituição de formação e, mais que isso, refletindo sobre o espaço que nesse momento vocês fazem parte. As mudanças vêm daí: consciência e reflexão.

A fala do professor expressa o que foi apontado por todos durante o andamento das aulas. Podemos confirmar que essa acomodação por parte dos professores, gestores e alunos é generalizada e que haviam também pouquíssimos momentos para um trabalho coletivo como estávamos propondo. Na roda de conversa foi lido a intenção dos artistas do Coletivo 3NÓS3 e também expressada a intenção de se apropriar da mesma performance para gerar outros questionamentos que, neste caso, estaria relacionado a uma instituição de formação.

O debate se prolongou quando o aluno Fabrício tomou a palavra e pediu para que todos lessem mais uma vez o que estava escrito:

*O que está dentro fica e o que está fora se expande!* Uma frase simples, porém, o que me veio à cabeça assim que li o cartaz é que a minha vida vale muito mais que duas páginas do lattes. Sempre me interessei pelas artes e trabalhei com Teatro, mas a vida me fez escolher o curso de Edificações. Essa frase me tocou porque hoje, verdadeiramente, eu pensei: *será que realmente é isso mesmo que eu quero? Será que eu serei feliz seguindo apenas isso?* Acho que para todos que estão aqui fica essa reflexão de que tudo que é estudado e aprendido aqui no Instituto não pode ser maior que a vida, que os nossos sonhos, que nossas verdades que a gente insiste em esconder.

Tanto na fala do professor, como do aluno, percebi que não só podíamos criticar a Instituição mas refletir sobre o nosso papel dentro dela. A Mostra já poderia se constituir de alguma forma numa tentativa concreta de manter essas questões vivas e efetivas, mas também era necessário não deixar que os questionamentos morressem com a acomodação.

### **Meditando 3x com Abramovic**



**Figura 38:** *The Artist Is Present*, Marina Abramovic, 2010.



**Figura 39:** *Meditando 3x com Abramovic*, Reperformance coletiva de *The Artist Is Present*. Estella, Junior e Djavan no Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014.

Diferentemente da performance de Abramovic, Estella, Junior e Djavan não estavam diante de apenas uma pessoa a cada três minutos, assim como a mesma ficou exposta no museu, mas, estavam diante de todos os olhares que por eles passavam. Junior e Estella haviam selecionado essa performance pela simplicidade e pela forma que eles poderiam se aproximar do outro apenas com o olhar. De todos os exercícios que havíamos feito, já percebia o interesse deles em desenvolver algo do tipo, que não utilizasse a fala e nem se envolvesse tanto com o público. Havia a ideia da meditação e, então, foi aí que escolheram a performance da Abramovic para a apresentação final. O uso da roupa preta estava justamente no contraste com o vestido vermelho da obra original.

Assim como Marina, estariam expostos a todo e qualquer julgamento, no entanto, era necessário muita concentração e sintonia por parte deles, uma vez que o público poderia de alguma forma desconcentrá-los. A todo momento observei o quanto os três ficaram imersos no exercício revelando uma concentração profunda ao que estavam fazendo. De todos os solos apresentados, este foi o que teve mais longo período, chegando a quase uma hora de meditação.

Em um dos momentos, percebi que os alunos que estavam ao redor se sentiam desconfortáveis por conta do olhar de Junior, Estela e Djavan que, embora estivessem concentrados e meditando, estavam vivos e atentos ao que estava acontecendo perto deles. No relato de Djavan, ele expressa a importância dessa experiência para ele:

Quando a professora mostrou a lista das performances que iríamos escolher, logo me identifiquei com a da moça Marina. Em muitas aulas eu não pude estar presente, principalmente quando Junior apresentou o seminário, mas por algum motivo eu gostei dessa. Não sei se me identifiquei porque é uma performance que você mais sente do que vê, ou porque eu estava realmente com vergonha de fazer algo que envolvesse muito a minha exposição. Mas logo depois que sentei na cadeira, me concentrei e abri os olhos e vi que eu estava mais exposto que tudo. Demorei para me concentrar de verdade porque queria entender o que estava acontecendo, mas depois eu fui vendo que essa não era a saída, até que parecia que eu estava em outra dimensão, mas ainda assim, sendo julgado pelos olhares alheios.

Assim como Abramovic, percebo que os alunos/performers buscaram não apenas a meditação como suporte para permanecerem em cena mas havia uma disponibilidade de todos perante o público. Havia uma sinceridade e verdade em

desvendar e se deixar levar pelo julgamento alheio. Não é muito habitual alguém sentar em uma cadeira e ficar exposto apenas observando e não falando nada. Havia ali nos três que formavam a performance o desejo de permanecer imóvel, observando e atento os ruídos, olhares, risadas, perguntas, etc.

### No IFS, para o IFS e com o IFS



**Figura 40:** *Meditando 3x com Abramovic*, Reperformnce coletiva de Estella, Junior e Djavan no Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014.



**Figura 41:** *The Artist Is Present*, Marina Abramovic, 2010.

Essa talvez tenha sido a performance que mais chamou a atenção do público comparando com as demais, pois os balões pretos estavam em destaque no hall de entrada do instituto e, realmente, a força dessa performance está justamente na figura quase andrógena que ela expressa: um corpo sentado com pernas, troncos e cabeça de balões. Assim como a ação feita pelo artista Shima nas ruas da cidade, a performance escolhida por Munique também se destacava pela força dos balões pretos. Em cada balão havia uma frase e o jogo estava na troca com o público, na escolha de um balão e ler a mensagem que se encontrava dentro.

Em um dos registros encontrados na internet sobre a performance de Shima, encontramos a frase: “Deixe-se explodir”, Munique repetiu em um dos balões a mesma frase seguida de questionamentos referentes a sua vida enquanto aluna do Instituto e que para ela, poderia também estar associado aos inúmeros colegas que ali estavam. Muitas das perguntas foram motivos de risos e, para Munique a certeza plena de que não era a única em estar descontente. Como ela mesmo relatou na entrevista final:

Fiquei espantada como a maioria dos meus colegas ao estourarem os balões e lerem as perguntas tinham as repostas na ponta da língua: “Você escolheu seu curso pelo dinheiro ou por amor a profissão?” E a grande maioria respondeu de uma forma natural: “pelo dinheiro”. Acredito que é estranho achar que isso é normal, afinal de contas, somos bonecos aqui dentro e precisamos mostrar resultados se não as bolsas são cortadas, a vaga é perdida no próximo semestre para outros alunos que tenham melhor desempenho. Eu terminei a performance bastante triste e inquieta, não por perceber que também faço parte dessa realidade, mas por enxergar um certo conformismo e naturalidade nos demais.

A escolha dessa performance para ela, estava justamente na possibilidade de poder chegar aos demais, de uma forma convidativa e leva-los a refletir sobre o dia-a-dia no Instituto. A escolha do nome para a sua reperformances estava relacionada com o que ela sempre dizia “*quase não sobra tempo para viver estando aqui*”, então sentimos a necessidade de alterar o título e considerar *No IFS, Para o IFS e Com o IFS*.

Mesmo nos demais encontros para a finalização do projeto onde eu colhia as entrevistas de cada performer, percebia em Munique um certo descontentamento ainda em relação ao que ela tinha sentido na performance e expliquei que nem sempre aquilo que temos dentro da gente pode ser resolvido

assim, de uma hora para outra, que o mais importante ela já tinha alcançado e era esse estado de consciência plena em relação aos seus direitos e deveres dentro do Instituto e perante a própria vida. Suas responsabilidades e escolha estavam ali, caminhando lado a lado junto com seus sonhos e que esta experiência não poderia desencorajá-la, pelo contrário, era necessário que ela permanecesse nessa jornada com afinco e que o conformismo dos demais não poderia ser o seu conformismo.

### O que é arte? Para que serve?



**Figura 42:** *O que é arte? Para que serve?* Reperformance de Giulia Matos, Instituto Federal de Sergipe (Campus/Lagarto), 2014.



**Figura 43:** *O que é arte? Para que serve?* Intervenção Urbana de Paulo Bruscky. Recife, 1978.

De todos os performers, Giulia era a única que estava a todo momento passeando pelas intervenções e em contato direto com o público. Sua ação ganhava força e gerava muitas discussões nos momentos em que ela se dirigia ao público e pedia para que eles observassem as demais performances e logo em seguida lessem em voz alta o que estava escrito na placa pendurada em seu pescoço: “O que é arte? Para que serve?” A pergunta parecia se encaixar diretamente com o que estava acontecendo em volta do público que não parava de fazer perguntas para ela.

A performance feita por Paulo Burscky, na década de 70, pelas ruas da cidade de Recife, estava sendo refeita agora, dentro de uma Instituição de ensino pública juntamente com outras performances. Se ação de Bruscky, no passado, questionava a todos sobre a atenção e sensibilidade ao cotidiano e problematizava a função da arte no meio social, nesse novo contexto, possibilitava o questionamento do ensino e prática artística dentro de uma Instituição que preza mais o conteúdo em si do que a própria experiência. O fato de Giulia estar vestida de branco era referência ao seu desejo pessoal de ser médica e cursar Medicina que, segundo ela, foi na oficina que ela foi amadurecendo cada vez mais esse desejo, ao mesmo em que se encontrava distante de realizar qualquer curso do Instituto, como era o desejo da maioria dos seus amigos na escola.

As palavras em destaque na cartolina que ela usava em seu pescoço, preenchia e ao mesmo tempo perturbava aqueles que estavam observando, afinal de contas, perguntavam para Giulia o que era que estava acontecendo e em resposta ela pedia para que lessem o cartaz. Ao final da performance Giulia relata que por mais que ela estivesse em contato com o público e fosse a única de fato que orientava o deslocamento deles por entre as performances, acredita que a força da performance que ela escolheu estava justamente em não responder mas questionar o que o público estava vendo, sentindo e quais as impressões que eles tinham ao ver as ações e, logo em seguida, ao ler o cartaz. Segundo ela:

A maioria das pessoas me abordavam para perguntar o que estava acontecendo e o porquê de estar toda vestida de branco. Eu podia simplesmente responder e dizer: *é a finalização do curso de Teatro ou são performances*. Mas acho que se eu respondesse não haveria necessidade de estar ali refazendo a performance do artista Paulo. Me apropriei de sua performance justamente para lançar um contra-jogo: eles me perguntavam e eu respondia com outra pergunta. Na verdade, era algo como: *“O que você acha? Qual a utilidade disso?”*

Uma outra passagem que pode ser utilizada como exemplo sobre a reperformance de Giulia é quando ela diz que “assim como o médico salva vidas, o artista também está nessa mesma função de não apenas salvar, mas sobretudo, libertá-lo para a vida”.

Depois de descrever todo a sequência de acontecimentos, abro um espaço no próximo tópico que segue, para as impressões das performances, estabelecendo assim, uma crítica sobre as falhas e reverberação do que foi apresentado.

### **3.4 Reverberações sobre o acontecimento**

Mesmo com todas as dificuldades e empecilhos de variadas ordens encontradas não só por mim enquanto pesquisadora, mas também como professora e realizadora desta pesquisa, ao analisar as fotos, vídeos, relembrar todo o acontecimento e logo depois da finalização da oficina com essa turma - e na continuidade do projeto em que fiquei até meados de Agosto – me impressiona o fato da repercussão ter sido positiva em relação a nossa presença no Campus, o que achávamos que poderia em algum momento ser um problema.

No entanto, analisando nossa ação de um modo geral, percebo uma certa identificação dos alunos participantes em relação ao que foi abordado nos exercícios anteriormente feitos. Muitos deles relatavam o interesse de continuar praticando exercícios da performance e a continuidade do projeto com as oficinas.

Em relação à repercussão da atividade, retornamos todos juntos uma semana depois, ainda como atividade da oficina, para colher material que seria inserido aqui na parte escrita da pesquisa, e principalmente, para que os alunos/performers tomassem conhecimento do ponto de vista do público. A maioria dos alunos e professores que assistiram questionaram a intenção da proposta e deixei aberto para quem quisesse situar a ação, falando do contexto, do performer escolhido e, principalmente, dos motivos que levou cada um escolher aquela determinada performance. O fato é que para muitos deles a nossa presença mudou consideravelmente o dia-a-dia do Instituto e, como eles mesmo expressaram, trouxe mais vida e ânimo.

No entanto, percebo que não é possível fazer um levantamento concreto quanto a assimilação da proposta perante o público, uma vez que se tratava de aspectos subjetivos e, mesmo a proposta se constituindo didaticamente, é importante refletir sobretudo a respeito da linguagem da performance que se caracteriza como uma linguagem muito mais visual do que verbal. Entretanto, quando pensamos no planejamento prévio, sobre instrumentos de coleta dessas informações, resolvemos voltar ao hall de entrada e conversar com aqueles que se sentiram à vontade, tanto para participar e observar as performances, quanto para o bate-papo.

Dessa forma, enquanto pesquisadora, entendo que os resultados foram acima da nossa expectativa, uma vez que nossa ação causou mudança de comportamento e reflexão não só no dia da performance, mas, como observamos, e também no dia-a-dia dos alunos envolvidos. Em nossa roda de conversa chegamos à conclusão que a re(construção) das performances do passado refeitas no tempo presente, possibilitou gerar novas discussões considerando que o espaço não era o mesmo, bem como o público.

## Considerações finais (ou iniciais)

O presente trabalho teve como principal objetivo, descrever a experiência vivida nas aulas de Teatro do Instituto Federal de Sergipe durante o período de 2013 e 2014. A escolha do enfoque da pesquisa, está relacionada à linguagem da Arte da Performance no contexto pedagógico e evidenciou como essa perspectiva ainda é muito pouco trabalhada nas aulas de Teatro e as possibilidades de sua criação ainda são inatingíveis por se tratar de uma linguagem que está em curso de seu tempo.

Refletir sobre esses processos me parece fundamental para traçar um caminho afirmativo na descoberta constante de novas possibilidades no ensino-aprendizagem teatral, tornando-o uma prática fluida que está em constante sintonia com as formas inventivas na educação. O que é/está estabelecido tradicionalmente vem sendo fruto de questionamentos da arte da performance que promove novas experiências em busca de linguagens variadas que fomentem inúmeros sentidos promovendo reflexões e suscitando mudanças a partir de movimentos de rupturas.

Entende-se que um ensino de teatro, pautado nesta prerrogativa, busca, antes de tudo, uma contextualização mais apurada quanto às linguagens artísticas em evidência no âmbito contemporâneo, criando vias para uma compreensão crítica, engajada no posicionamento referente à autonomia dos alunos, o que fomenta a produção e a reflexão sobre seu próprio meio ao tempo que pode vir a desterritorializar o que então vem permanecendo adormecido.

Os alunos delinearão as temáticas fugindo de assuntos “polêmicos”, o que tornou o trabalho de certo modo mais contemporâneo, isto é, por mais que eu tentasse introduzi-los, por exemplo, em ações com nudez, religião ou crítica política, eles se voltavam para outra perspectiva identificando-se com criações mais atuais, a exemplo do Shima, Paulo Bruscky.

Em determinado ponto, passou a não me interessar o feedback dos alunos em relação ao aprendizado da temática posto que os desdobramentos apontaram para uma necessidade mais urgente de “catalogação” pedagógica da performance não no sentido de reduzi-la a educação, mas de atravessá-las, sem esvair conceitos. Percebi que é mais importante o processo de aprendizagem e não o aprendizado final.

Foi mais interessante pensar o processo enquanto troca e contato entre aluno – performance-professor do que a produção avaliativa desse aprendizado no formato de ações performativas como seminários, provas, mérito das aulas, ou resultado das aulas. Inicialmente, entendo, que é no resultado que pautei meus argumentos para este trabalho, porém, admito que ao passo dos acontecimentos, bem como, da coleta de materiais sobre as aulas situações, notei essa tendência à valorização do processo em si, uma vez que, na concepção atual deste trabalho, percebo que pesquisa é processo.

É preciso reiterar que as possibilidades de conhecimento e criações artísticas expostas aqui são inúmeras e que há de se (re)pensar as formas reinventivas que a Arte da Performance pode vir a potencializar nos espaços educacionais; Chama-se também a atenção para os artistas-educadores que estão em sala de aula em contato direto com alunos e instituições de que é sempre necessário uma atualização pedagógica, bem como, invenção, pois, longe de assumir ares de conclusão, é necessário apontar sempre para mares dantes navegáveis. No entanto, se for possível sinalizar ou conduzir essa embarcação, pode-se dizer que há a necessidade de se pensar a performance e o teatro como complemento uma da outra e jamais como divisão.

Assim, encerro uma expedição de navegação em mares tempestuosos,  
em que desbravei as recriações de performances  
realizadas pelos alunos do projeto de extensão Arte Cultura,  
promovido pelo Instituto Federal de Sergipe, Campus Lagarto.

Agradeço por terem mergulhado comigo nesta aventura!

Gratidão!

## Referências

ANDRÉ, Carminda Mendes. **Espaço inventado: o teatro pós-dramático na sala de aula**. Educação em Revista, n. 48. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982008000200007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-46982008000200007&script=sci_arttext). Acesso em: 23/01/2016.

AGRA, Lucio. **Porque a performance deve resistir às definições (na definição do contemporâneo 2.0)**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. Brasília, V. 10, nº 1, Janeiro/Junho, 2011;

ALMEIDA, I. A. R. **Capacidade Transgressora e Pluralidade Transcendental – metamorfose corpórea e Butoh**. Sergipe: Pesquisa de Iniciação Científica da Universidade Federal de Sergipe, 2012.

BASBAUM, Ricardo. **Performance: a questão da autoria**. Revista Concinnitas, 2014. Vol. 01, n. 24. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/13267/10166> . Acesso em: 23/01/2016.

BRASIL/MEC. **Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia: concepções e diretrizes**. Brasília, 2008.

BERNSTEIN, Ana. **A performance solo e o sujeito autobiográfico**. Revista Sala Preta, São Paulo, 2014. Disponível em: [https://www.academia.edu/5769893/A\\_performance\\_solo\\_e\\_o\\_sujeito\\_autobiogr%C3%A1fico](https://www.academia.edu/5769893/A_performance_solo_e_o_sujeito_autobiogr%C3%A1fico). Acesso em: 10/01/2016.

\_\_\_\_\_. **Marina Abramovic conversa com Ana Bernstein**. Nova York: 2005. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/downloads/412442>. Acesso em: 10/12/2015>

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 284, 2010;

CARTAXO, Carlos. **Performance como consolidação da arte híbrida na educação**.

CYPRIANO, Fábio. **Performance e Reencenação: Uma análise de Seven Easy Pieces de Marina Abramovic**. Simpósio Acta Media 6 – Autorial e textualidade na era digital, SESC Pinheiro, 2009. <http://idanca.net/performance-e-reencenacao-uma-analise-de-seven-eeasy-pieces-de-marina-abramovic/> Acesso em: 01/01/2016>.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2009;

DELEUZE, GILLES. **Diferença e repetição**. Santa Catarina: Ed Graal, 1968.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: Poéticas da cena contemporânea**. São Paulo, 2009. Revista eletrônica Sala Preta, disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/viewFile/57373/60355>. Acesso em: 25/01/2016.

FEIX, Tania Alice. **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (re)volução dos afetos**. Artigo publicado em seu sit. Disponível e: [http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014\\_Artigo\\_Tania.pdf](http://taniaalice.com/wp-content/uploads/2012/11/palco2014_Artigo_Tania.pdf). Acesso em 13/12/2015.

FERRAZ, Mirela Ferreira. **A zona de tensão instaurada pela performance: linhas de uma cartografia traçada entre as obras de Joseph Beuys, Marina Abramovic e o Grupo Empreza**. (Dissertação de mestrado), Rio de Janeiro, Setembro de 2013.

FORNACIARI, Christina G. **Fazer o novo, fazer de novo? Marina Abramović e a performance para além do documento**. Artigo publicado no portal Abrace, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Christina%20Fornaciari-Fazer%20o%20novo,%20fazer%20de%20novo.pdf>. Acesso em 13/12/2015.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. Ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GALEFFI, Dante Augusto. **O Ser-Sendo da filosofia: uma compreensão poemático-pedagógica para o fazer aprender filosofia**. EDUFBA, 1ª Ed; Salvador, 2014.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance – do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ICLE, Gilberto. **Entre ensinar performance e ensinar teatro: possibilidades para a educação escolarizada**. 37º Reunião Nacional da ANPEd – 04 a 08 de Outubro de 2015, UFSC – Florianópolis.

LEAL, Maria Lucia. **VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. ABRACE, 2010. Disponível em: <http://portalabrace.org/vicongresso/territorios/Mara%20Lucia%20Leal%20-%20Performance,%20Autobiografia%20e%20Pedagogia%20intersec%E7%F5es.pdf> Acesso em: 12/12/2015>.

MALIN, Regina. **Perforance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2008.

MEDEIROS, Bia. **Arte, performance e rua**. Revista UFOP, 2011. Disponível em: [http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia\\_12/\(7\)Medeiros.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_12/(7)Medeiros.pdf) Acesso em: 19/12/2015.

\_\_\_\_\_. **Considerações sobre a arte da performance. Resposta a Avelina Lesper, Ursula Ochoa e Carlos Monroy.** Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB. V.13 nº 2/Julho – Dezembro de 2014 [2015]. Brasília.

NARDIM, Taise Luciane. **Allan Kaprow, performance e colaboração: Estratégias para abraçar a vida como potência criativa.** Dissertação de mestrado. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

OTICICA, Helio. **Experimentar o experimental.** Arte em Revista, n. 5. 1981.

OLIVEIRA, Maria e CAMPOS Fernanda. **História dos CEFET's dos primórdios a atualidade: reflexões e investigações.** Seminário Nacional de Educação Profissional e Tecnológica (IV SENEPT), Anais 1, Revista Eletrônica, 2008. Disponível em:  
[http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Arquivos\\_senept/anais/terca\\_tema6/TerxaTema6Artigo9.pdf](http://www.senept.cefetmg.br/galerias/Arquivos_senept/anais/terca_tema6/TerxaTema6Artigo9.pdf) < Acesso em: 06/12/2015>

SCHECHNER, Richard. **“O que é performance? Performance studies: na introducción, second edition.** New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006;

SILVA, M. T. Leão. Aulas Situações: atravessamentos entre criação e aprendizagem. in: **VIVEncenar: práticas criativas e de ensino em Teatro e Dança.** Org. Jussara da Silva Rosa Tavares, Maicyra Teles Leão e Silva. – 1. Ed. – Curitiba, PR: CRV, 2015.

#### **Obras consultadas:**

FERRAZ, Wagner; Mozzini, Camila. **Estudos do Corpo: encontros com Artes e Educação –**

LEÃO, Maicyra T. L. Silva. **Poéticas do Convívio: processos performativos do si ao compartilhamento.** Salvador: UFBA, 2014. 277 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

#### **Sites consultados:**

Documentário Seven Easy Pieces By Marina Abramovic  
[https://archive.org/details/ubu-abramovic\\_seven](https://archive.org/details/ubu-abramovic_seven)

Blog Grafias de Bia Medeiros  
<http://grafiasdebiamedeiros.blogspot.com.br/2014/05/composicao-urbana-surpreensao-e.html> <Acesso em: 12 de Novembro de 2015.>

Instituto MarinaAbramovic  
<http://www.mai-hudson.org/> <Acesso em: 4 de Novembro de 2015.>

Terra Comunal, Marina Abramovic  
<http://terracomunal.sescsp.org.br/> Acesso em: 20 de Novembro de 2015

Sobre *Seven Easy Pieces* at the Guggenheim Museum Looking for Others Whom you've never seen.

<http://www.shinyawatanabe.net/en/writings/content57.html>

## Apêndice I

A seguir, segue descrição dos alunos/performers e algumas observações feitas por mim em relação ao desenvolvimento de cada um nas aulas até a apresentação final.

### Djavan Santos



É aluno do curso de Eletromecânica do Instituto. Por conta do trabalho no período do dia e o curso que fazia a noite, ele quase não participava de nossas aulas, mas me surpreendeu muito quando, na reta de finalização com as apresentações, reapareceu e fez questão de participar da performance. Por conta da demanda de seu curso, sempre estive insegura com sua participação nas aulas.

Em relação aos demais colegas, Djavan era o que estava mais distante da linguagem artística. Nunca havia feito uma aula de teatro, nem tinha visto alguma peça teatral. Como ele mesmo disse nos primeiros dias de aula, sempre trabalhou na zona rural com seu pai e nunca dava tempo de fazer nada na cidade e, quando vinha à capital, Aracaju, era para resolver problemas e sempre retornava para Lagarto.

O fato é que Djavan, nas poucas aulas que estive, sempre demonstrou interesse e curiosidade. Apesar de sua reflexão ser um pouco limitada, sempre teve um olhar 'lúdico' para o que discutíamos. Um momento que me chamou atenção para a participação dele nas aulas, foi quando eu perguntei, depois de todas as explicações que já havíamos tido sobre o teatro e a arte, o que eles entendiam por performance e ele disse que performance era o que seu pai fazia: "acordava às 4h da manhã todos os dias e ia para a roça cuidar da plantação da família, retornava para casa só a noite e, em tempo de colheita, nem retornava. Isso para mim é uma performance, estar vivo e poder fazer o que mais amo".

Em relação aos exercícios, ele se demonstrou a todo momento concentrado e sério. Dizia que tinha muita vergonha de falar em público e que as aulas de teatro, bem como a apresentação final com a performance *3x Marina Abramovic*, o colocou em um lugar completamente diferente e que ele nunca antes havia experienciado: o de ser visto. No relatório final, Djavan diz que: “aquela foi a primeira vez na vida que alguém, amigo ou desconhecido, havia me notado de forma tão íntima”.

### Estela Costa



Aluna do Colégio Estadual Prof. Abelardo Romero Dantas, Estela, logo no primeiro dia de aula, disse que estava bastante interessada e empolgada com as aulas de Teatro e ficou sabendo da oficina através de uma amiga que estudava no IFS. Já tinha tido o contato teatral por meio de alguns trabalhos na escola, onde seu professor de Artes desenvolvia projetos e ela estava sempre participando.

Logo no início, percebi uma timidez bastante pertinente. Atenta às explicações e disposta a vivenciar os exercícios, Estela sempre se manteve no estado de observadora. Nas aulas, suas colocações eram sempre pontuais e precisas. Não gostava muito de falar, era mais de experimentar. Nas discussões dos textos era sempre difícil de vê-la se posicionando, mas no trabalho prático ela mergulhava inteiramente.

De uma certa forma isso era de suma importância para o trabalho que iríamos desenvolver porque Estela, até mais do que os outros, tinha uma disposição que sempre facilitou a compreensão dos vídeos, textos, ao mesmo tempo que me auxiliava por meio de seus incentivos nos momentos de intervalos.

No entanto, durante alguns exercícios específicos, percebia uma dificuldade em se expressar com o corpo. A sua expressividade era sempre interrompida por medo do que os outros poderiam

achar sobre ela, como ela mesma falou diversas vezes em roda, que o julgamento do olhar do outro sempre lhe causou medo. Mesmo em silêncio, Estela sempre se mostrou mais madura do que alguns, além de ter facilidade em focar nos exercícios e manter-se concentrada.

## Giula Matos



Aluna do Colégio Estadual Prof. Abelardo Romero Dantas e sempre se mostrou disposta e interessada nas aulas embora algumas limitações foram percebidas por ela própria no decorrer dos encontros e que consta em seu relatório final que faz parte da entrevista que fiz com eles. Sua fala foi bastante provocadora neste momento final pois mostra uma Giulia mais madura e consciente de si mesma e das possibilidades do seu corpo. Desde o início percebia Giulia muito tímida, com medo de se expressar. Às vezes eu tirava algumas brincadeiras para descontrair e percebia que ela se sentia mais confortável cada vez mais. Seu amadurecimento foi bastante intenso. Por achar que estava acima do peso ou não tinha o mesmo corpo que as colegas, Giulia sempre se mostrou bem limitada quanto aos exercícios práticos. Eu sempre a provoquei e estive sempre atenta a essa problemática que ela achava que era uma limitação. Na entrevista ela diz que com as performances e encaminhamento das aulas ela se sentiu mais confiante. Mudou a postura conflituosa com seu pai e percebia ela mais à vontade no grupo e mais confiante.

Por um momento achei até que Giulia não conseguia acompanhar o ritmo e chegar ao final, mas a escolha de sua performance a recriação foi um forte para o que estava preparada para experimentar e vivenciar.

## **Anexo I**

### **Entrevistas**

Entrei em contato com Tania Alice Feix<sup>28</sup> por meio de sua página social na internet e logo depois a entrevista foi feita via e-mail em novembro de 2014.

Lua - Gostaria de saber, Tania, como você iniciou nas Artes Cênicas e qual a sua formação?

Tânia - Até eu começar a trabalhar com performance, sempre achava que minha formação era um caos multi-e indisciplinar. Na parte do ensino formal, tenho Graduação em Letras, Mestrado em criação contemporânea (escrita de um romance/ realização de um curta e apresentação de uma cena com análises críticas), Doutorado em Letras e Artes, na França. Ao mesmo tempo, era escritora de livros infantis, jornalista de investigação e atriz. Quando cheguei ao Brasil, não podia fazer muita coisa com palavras francesas e comecei a trabalhar com linguagens mais visuais e menos centradas no sentido (corpo/instalação visual/poesia). Aos poucos, fui descobrindo a linguagem da performance como a maneira mais honesta para mim de ser no mundo. Continuei trabalhando como encenadora, poeta, escritora, professora e jornalista, mas foi uma paixão sem retorno pelas possibilidades infinitas da linguagem. Minha verdadeira formação foi com as pessoas que encontrei na minha vida e com as viagens e mudanças perpétuas: aprendi muito morando nos mais diversos países e trabalhando como cuidadora de cavalos islandeses, jornalista rural, vendedora de sorvetes, entre outros mil empregos do mundo. Na verdade, acho que o que realmente me preparou para a performance foram os encontros com pessoas e culturas, o fato de nunca ter morado mais de 2 anos no mesmo lugar.

---

<sup>28</sup> Artista-pesquisadora que investiga a linguagem da performance dentro de projetos que se apresentam como um cruzamento entre projeto social, terapêutico, estético e ritualístico. Possui Graduação em Letras e Artes pela Université de Strasbourg III (1998), Mestrado de criação contemporânea (2000) e Doutorado em Letras e Artes (Performance) pela Université de Provence AixMarseille I (2003). Atualmente é professora adjunta do Departamento de Interpretação da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, onde atua como artista-pesquisadora na Graduação e na Pós-Graduação. É diretora artística e performer do Coletivo de Performance "Heróis do Cotidiano", que realiza micro-utopias no espaço urbano e lançou em 2013 o livro "Heróis do Cotidiano".

Lua – E como a performance entrou na sua vida?

Tânia – Como um paraquedas que abre inesperadamente... Primeiro para não cair, depois, para voar.

Lua – Você se considera Performer? Por quê?

Tânia – Ótima pergunta! No meu mini currículo tem “performer e diretora artística do Coletivo de performance Heróis do Cotidiano”. Existe uma validação externa, quando você é convidado pra performar em instituições do mundo da arte como museus, galerias, festivais de performance nacionais, internacionais, etc. O tal de “artworld”. Estas formas artificiais são criadas como uma legitimação ou validação do artista e também como uma forma dele poder viver de sua arte, comercializando ou não seu trabalho ou questionando o próprio sistema da comercialização. Nesse circuito, sou vista como “performer”. Pessoalmente, meu objetivo sempre foi viver somente da arte – até por já ter feito muitos, muitos trabalhos diferentes. Então, também me considero performer porque pago todas minhas contas com performance, seja pela prática artística ou pelo ensino da performance. Não tenho outra fonte de renda. Nesse sentido, socialmente, “sou performer”. Agora a pergunta é se eu me considero, não é? Não se a sociedade ou o mundo da arte me considera. Me considero sim.... Porque tento me reinventar e reinventar o mundo todos os dias. Treinar um olhar novo a cada instante. Ampliar a capacidade de amar e a altitude do vôo. Tudo isso pra dizer “Sim!”... por enquanto!

Lua - Como o Interesse pela educação entrou em sua vida e quais os aspectos da formação pedagógica lhe são atrativos?

Tania - Para mim, o professor é o lado institucional do performer. No meu trabalho de performance, me interessa potencializar a criação dos outros. Em sala de aula, é a mesma coisa. Toda aula é uma performance, preparo aula como preparo uma performance ou um encontro amoroso. Poder estar em situação de dar aula é uma dádiva: você está cercada de pessoas que querem viver, descobrir, experimentar... é realmente um presente e aprendo muito com essa prática. Gosto muito do “Dialogical Learning”: não se considera nunca que o professor sabe mais. Ele apenas organiza, escuta, agencia, cria dispositivos, como na performance.

Lua - Quais as semelhanças e diferenças explícitas entre a prática da performance e a prática docente? Quais temáticas você entende como transversais aos dois campos?

Tania - Semelhanças: ambas são práticas espirituais, mobilizam amor, capacidade e vontade de transformação, potencialização do outro. Envolvem capacidades similares: criatividade infinita, escuta e reorganização constante dos possíveis e dos acontecimentos. Diferenças? Bem, na performance a pessoa escolhe se quer participar e pode sair quando quiser... A aula, como um compromisso mais longo, envolve comprometimento no tempo por parte de todos os envolvidos se quiser sentir o efeito.... É o que me vem por agora....

Lua - Pelo que pude perceber em entrevistas que você já deu e em conversas com alunos/amigos em comum, não só existe a “Artista” ou a “Performer” Tania Alice. Nesse momento, você se torna professora, ou seja, há um deslocamento de funções. Você traz para um curso de Artes Cênicas suas experiências com a performance. Percebo também a sua condução com os alunos em direção a experiências e diálogos ainda desconhecidos, potencializando e oferecendo ferramentas que transformam e mobilizam profundamente a relação pedagógica. Como se dá esse processo?

Tania - A abordagem varia muito em função do curso que você propõe... Criei um curso de A(r)tivismo onde realizávamos ações ativistas que eram decididas coletivamente: fizemos a ação de “Salvar os ricos” no bairro rico do Leblon, organizando uma passeata em prol dos ricos, uma bicicletada “Rio Branco”, onde todos os performers eram criaturas vestidas de branco que pedalavam no meio do trânsito caótico, etc. Neste caso, eu trouxe os temas, junto com outros integrantes dos Heróis do Cotidiano e os alunos foram elaborando as performances. Acredito que como professora, fico muito mais em um papel de “coaching” do que de ensino: como ajudar cada um? Como potencializar, enriquecer sua trajetória de cada um? Como, dentro dessa multiplicidade de vivências, desejos e trajetórias, encontrar um interesse comum? Como desfazer travas do corpo emocional, instintivo, cognitivo? Acredito profundamente no poder transformadora da relação entre “professor” e “aluno”. Sempre aprendo muito, são desafios para criar

métodos, estratégias para potencializar e fornecer fermento teórico e ferramentas práticas para o trabalho de cada um e tenho um arsenal de recursos, da meditação tibetana, a ioga, artes marciais, experiência somática....

Lua - Quando a arte resolve quebrar as fronteiras entre espaço convencional e o meio urbano, ela atinge o transeunte de maneira a integrá-lo à ação, ressignificando a recepção, isto é, transformando o monólogo num diálogo, numa troca entre "performer" e público, muitas vezes fazendo com que o público seja "co-performer" da ação que lhe é proposta. Entretanto, a arte esbarra num muro subjetivo, porém concreto, de estranhamento e bizarrice: "O que é isso?"; "O que eles estão fazendo?"; "É doidera!"; "São tudo doido!"; essas são algumas das frases proferidas por essa platéia que tenta localizar a ação que lhe é projetada. Como você lida com a formação de sentido e a formação de público, de modo a não somente esbarrar nesse muro, e abrir uma fenda que possa atingir essa massa, alcançando o objetivo de sua proposta artística?

Tania - Nunca gostei muito dessas palavras de "atingir", "público-alvo", "objetivo".... Não quero atingir ninguém. "O que é isso?" é uma ótima pergunta que também me faço quando vejo um executivo comendo um sanduíche correndo dentro do metrô. Acho tanta loucura quanto... (-: "Tudo doido" percebo como um elogio. Afinal das contas, temos este privilégio de poder estar atento a nossa loucura. Mas acredito de que tudo depende de como você deixa a pessoa chegar até você. Maior parte das minhas ações não tem essa parte de "chamar público". O público vem e conversamos. E um encontro. Eu gero o dispositivo para que o encontro aconteça. A interação favorecida pelo dispositivo é de minha autoria. O que acontece está no encontro. Acho que o tempo diminui a ansiedade também. Quando você para de querer algo e esvazia seu corpo/mente, algo pode acontecer. E isso, pelo véis dos neurônios-espelho, atua também no outro. Ficamos disponíveis para o encontro.

Lua - Existe, de fato, uma metodologia do Ensino da Performance?

Tania - "Uma" metodologia, "o" ensino, "a" performance, não! Você vai trilhando um caminho muito pessoal no contato com experiências materiais e espirituais, encontros, viagens, leituras, presenciando, colaborando ou trabalhando com outros artistas....

Lua - Em seu texto “O Re-enactment como prática artística e pedagógica no Brasil”, publicado no *E-misférica* acerca da sua reflexão sobre seu processo com os alunos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) da disciplina *Análises de Temas e Autores Teatrais* (ATAT), você traz o conceito e linguagem do *re-enactment* como uma proposta pedagógica. Quando falamos em re-enactment, termo em inglês, me vem logo à cabeça a expressão “re[produção]”, “re[constituição]. Se a performance art se caracteriza em trazer à cena a “presentificação”, e o re-enactment, sendo um “desdobramento”, como mesmo você o chama, o que está em jogo nesse jogo poético?

Tania – Escrevi o artigo justamente para pensar esta questão. O fato de procurar outras performances já ajuda a ampliar o campo de conhecimento do aluno/performer. E depois pensar “O que este questionamento tem a ver comigo?” o ajuda a pensar sobre suas próprias questões. Depois, entram as questões sociais, contextuais, etc. O que significa essa performance hoje, neste contexto? Não se trata de uma representação, mas de uma re- produção de presença. A sua própria experiência de vida e criatividade fazem você criar e transformar constantemente exercícios em função do que você considera prioritário naquele momento ou em função do que você percebe do aluno/grupo naquele instante. As ferramentas surgem e desaparecem a cada aula dentro de uma caixa que vai crescendo com o tempo. Com o tempo e os avanços nas “tecnologias de si”, você pode estocar na nuvem e baixar somente aquela que você precisa...

Lua - Suas ações, em performance, procuram traduzir a arte de forma poética, e muitas delas possuem cunho reflexivo, trazendo à tona questões ativistas, ambientais, sócio-políticas e etc, como por exemplo, o coletivo “Heróis do Cotidiano”, o qual você dirige e vem atuando desde 2009 nas ruas do Rio de Janeiro. Você pode falar sobre as atividades do coletivo, o que vocês têm produzido? Estão trabalhando em algum projeto específico?

Tania – O Coletivo de Performance *Heróis de Cotidiano*, em atividade desde 2009 nas ruas do Rio de Janeiro, realiza intervenções urbanas que visam a potencializar os afetos e gerar micro-utopias efêmeras e temporárias dentro do espaço urbano, trabalhando na linha do ativismo, mistura entre ativismo político e arte. Vestidos de

super-heróis (ou não), os performers do Coletivo investigam a linguagem performática, fundindo elementos do teatro, das artes visuais, dança, meditação parada e em movimento e ativismo político com elementos da vida cotidiana, fundindo as instâncias arte/vida e investigando os rituais como formas de comunhão. As performances valorizam o elemento relacional na arte, que considera como foco da obra de arte a transformação da relação entre performers e participantes, recriando um vínculo entre ambos e o espaço urbano e a natureza. Criando irrupções poéticas dentro de espaços urbanos sempre mais organizados em função da lógica neoliberal, as performances conduzem a uma forma alternativa de perceber e vivenciar os dispositivos sociais cotidianos e a repensar a relação entre arte e mercado e entre arte e “não-arte”. Além das intervenções urbanas realizadas de forma cotidiana ao longo da pesquisa, vinculada ao meu projeto de pesquisa na UNIRIO, o Coletivo apresentou seu trabalho em diversos eventos artísticos nacionais e internacionais como a *Mostra de Artes do SESC São Paulo*, o *Encontro de Arte Contemporânea de Aix-en-Provence* (França), o *Fórum Cidade Criativa*, o *SESC Palco Giratório*, o *Simpósio Internacional da Brecht Society*, a *Semana de Arquitetura da PUC/RJ*, entre outros. Em 2012, o Coletivo se colocou o desafio de realizar sem dinheiro nenhum o espetáculo *Por que você é pobre?* (direção: Tania Alice), que ficou em cartaz durante 2 meses no *Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho*, no Rio de Janeiro. Os registros em vídeo das performances foram apresentados na abertura de festivais de cinema e vídeo importantes como a *Mostra Globale*, a *Mostra de Arte Livre e Sincera*, o *Festival Tricycle de Cinema de Washington*, a *Mostra CineSul* ou a *Mostra do Filme Livre*. O Coletivo ganhou o *Prêmio Artes Cênicas nas Ruas 2010* e o *Prêmio de Circulação do Estado do Rio de Janeiro* em 2011.

Atualmente, o Coletivo está circulando com o Consultório de Ações performáticas. Para agendar consulta, escrever para mim [taniaalice@hotmail.com](mailto:taniaalice@hotmail.com)

Segue um vídeo da primeira versão, quando ainda era Escritório:

<https://www.youtube.com/watch?v=HitAuwm2NbY>

Entrevista com Christina Gontijo Fornaciari<sup>29</sup> realizada via email em Novembro de 2014.

Lua – Qual a sua formação em Artes Cênicas?

Christina – Ingressei no curso de Teatro Universitário da UFMG em 1996. Minha formação advém desse curso e outros cursos livres.

Lua - Como se deu o contato com a performance?

Desejo de criar e não apenas representar. Busquei Mestrado em Performance em Londres por falta de opções em Minas Gerais. Conclui o mestrado em Londres em 2004 e obtive revalidação pela USP.

Lua – Então você se considera performer? Por quê?

Christina - Sou performer porque crio e executo minhas obras e venho me dedicando a essa arte desde o ano de 2000.

Lua - Quais os aspectos da formação pedagógica lhe são atrativos?

Christina - Acredito na potência do ser humano e o aprendizado na escola formal é um dos caminhos (não o único) para que ele possa se desenvolver plenamente.

Lua - Quais as semelhanças e diferenças explícitas entre a prática da performance e a prática docente? Quais temáticas você entende como transversais aos dois campos?

Christina – Creio que a docência envolve a criatividade, assim como o fazer artístico. São ambas atividades de expressão humana, voltadas para o despertar crítico do cidadão. Acredito que a transversalidade depende do modo de fazer arte

---

<sup>29</sup> Performer e Professora Adjunta no Curso de Dança da UFV - Universidade Federal de Viçosa/MG, desde setembro de 2015. Doutora em Artes Cênicas pela UFBA - Universidade Federal da Bahia (setembro 2014). Mestre em Performance pela Queen Mary, University of London (2005), com revalidação pela USP (2009) na linha de pesquisa Teorias e Práticas Teatrais. Pós-graduada em Gestão Cultural pelo Instituto Struzzo (Itália-Brasil, 2008).

e do modo de ensinar... para mim, no meu modo de conduzir essas práticas, acredito que a *emancipação* seja o maior ponto em comum.

Lua – Como se dá o processo entre ser performer e professora, uma vez que você leva para suas aulas as experiências com a performance? Existem ferramentas objetivas nessa relação?

Christina – Acredito que a artista não “sai de mim” quando estou dando aula, e vice-versa. Nosso corpo é capaz de apreender diversos sentidos, seja em arte seja na educação, não vejo tanta distinção. Costumo usar minhas obras como fonte inspiradora para projetos de aula, e vice-versa. Acredito também no potencial autobiográfico de cada aluno. Não tenho uma fórmula, mas venho desenvolvendo ao longo dos anos algumas ferramentas para despertar no aluno mais consciência de sua própria história para usar em situações de criação em performance.

Lua – Como você lida com a recepção do público com seus trabalhos autorais na performance e criação artística de seus alunos?

Christina – Não vejo na minha proposta artística um “objetivo”. Se a pessoa, o transeunte, se pergunta “isso é doidera” para mim a proposta artística se concretizou. Não quero impor minha autoria sobre a dele. O que ele conseguir captar faz a obra ter sentido para ele, é isso que me interesse, a multiplicidade de olhares e respostas que podem vir deles.

Lua – Como você analisa o ensino e prática da Performance nos espaços educacionais que você tem contato? Existe uma metodologia?

Christina – Acredito que não haja apenas UMA metodologia, mas várias. Como qualquer arte, há caminhos a serem percorridos, o professor apenas guia o aluno, mas não pode fazer a caminhada por ele. Isso ele que terá que fazer..., mas sim, há métodos para ajudar o aluno nessa caminhada.

Lua - Na sua prática artística ou pedagógica, você já trabalhou com a linguagem do re-enactment na performance? Se caso já trabalhou, como relacionou o que seria encenado? Há parâmetros nas escolhas? Tem alguma obra que você gostaria de refazer?

Christina – Sim, realizei com meus alunos da UFOP uma mostra somente com re-performances de obras de Marina Abramvoic. No meu blog<sup>30</sup> Performance, documentação e memória ([www.chrispsiu.blogspot.com](http://www.chrispsiu.blogspot.com)) está tudo lá descrito. A mostra era chamada “Mostra Assimilações e ressonâncias: Marina Abramović”. Tenho vontade de refazer essa proposta.

Lua - Suas ações, em performance, procuram traduzir a arte de forma poética e, muitas delas, possuem cunho reflexivo que apontam questões ligadas ao corpo na performance, e, conseqüentemente, no social. Você poderia falar um pouco sobre a sua pesquisa no programa de doutorado na Universidade Federal da Bahia e a relação com a sua obra?

Christina – Na minha pesquisa doutoral eu olho para o corpo como ponto de junção entre tecnologia e política. Estou analisando as manifestações de junho 2013 como performances sociais pautadas nas redes sociais, na horizontalidade de comunicação que a internet proporciona. Também vejo os modos como a internet contribui para outras presenças no campo da arte e mais especificamente na performance. Assim que defender, posso te enviar a tese para que você leia com calma.

Lua – Você participa de algum coletivo? Qual? Está trabalhando em algum projeto específico?

Christina – Quando morei em Londres fiz parte de 3 coletivos: The Washroom Projects, Zei Traum e Footprint Project. Aqui no Brasil venho trabalhando solo. No

---

<sup>30</sup> Para acessar a aba da Mostra de Performances, o endereço está disponível em: <http://chrispsiu.blogspot.com.br/index.html?view=magazine#6484345516772421877> Acesso em: 11/12/2015.

momento estou envolvida com uma mostra de performances com curadoria de Marina Abramović, que será aberta em 2015 em São Paulo.

Entrevista com Nete Benevides<sup>31</sup>, realizada presencialmente no terraço do mercado Thales Ferraz em Aracaju/meados de 2014.

Lua - Já conversamos brevemente, Nete, sobre o que estou pesquisado em meu TCC, que é a recriação de performances históricas no contexto pedagógico, o “re-enactment” e, a exemplo, o trabalho que venho desenvolvendo com os alunos do Instituto Federal de Sergipe nas aulas de Teatro onde realizo todo o meu plano de pesquisa. Escolhi você para essa entrevista, muito embora a performance não seja seu campo de atuação, mas por ver que você tem uma caminhada bastante interessante a respeito do Teatro na educação e penso que nesse momento, tudo está interligado. Para iniciarmos nossa ‘conversa’, antes de tudo, gostaria de saber sobre sua história: seja sua vida na arte ou a arte em sua vida, sua formação, suas primeiras aulas de teatro e como a academia e a pedagogia te chamou a atenção.

Nete – Bom, eu nasci em Itiúba, sertão da Bahia. A minha formação nas Artes Cênicas começa de modo informal, muito rica por que sou uma criança que nasceu na década de 60 e, por todo um período da ditadura militar que aconteceu durante a minha formação, as pessoas precisavam criar para sobreviver em meio àquela dureza...fui uma criança muito observadora, muito mais observadora do que de vivenciar e sempre tive um olhar contemplativo para o mundo, mas não aquele contemplativo aristotélico, sabe? Acho que sempre fui “brechtiana”. Sempre querendo saber o porquê das coisas, então, se eu estava na igreja assistindo uma missa com minha mãe eu dizia: “Porque que ele, o padre, levantou a taça? ” E minha mãe respondia: “depois eu te explico”... Mas eu queria saber naquele momento o porquê dele ter levantado a taça cantado aquela música. Sempre fui muito ligada nos ritos, na teatralidade das coisas.

---

<sup>31</sup> Professora Adjunta do Curso de Licenciatura e Teatro da UFS desde 2009, é Doutora em Educação pelo Núcleo de Pós-Graduação em Educação/NPGED da UFS, Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, Graduada em Licenciatura em Teatro (1995) e Bacharelado em Direção Teatral (1998) também pela UFBA. Escreveu A Louvação das Prostitutas de Riachão do Jacuípe ao Glorioso São Roque, entre outros textos.

Eu tinha uma frase que me acompanhava muito, quando eu via uma pessoa ir embora para Salvador, que dizia “desceu pra Bahia para estudar”, e eu dizia: “Hoje ela vai, um dia eu vou” e eu enchia os olhos de lágrimas porque eu sabia que no dia que eu fosse embora eu não voltava mais.

Itiúba é uma Suíça no sertão, arrodada de serras e aquele cheiro de terra molhada e, na semana Santa, tinha Serra Velha onde as pessoas cerravam a porta das mulheres que não eram casadas.

Eu acho que pensando um pouco, essa minha formação informal que eu considero de uma importância absurda, de como eu aprendi vendo seu Burreguinho que era um homem que tinha na minha rua fazendo cenografia, eu podia ter sido cenógrafa por que eu ia para casa de seu Burreguinho vê-lo fazer cama, guarda-roupa. Eu sabia como era que construía aquilo, eu fui vendo. Ele fazia a madeira, depois ele passava aquele produto que cheirava. E eu dizia: “Seu Burreguinho, isso é o que?” Aí ele dizia: “álcool com isso, com aquilo, com carnaúba”. Ele dava o nome às coisas, eu observava e pedia a ele para fazer minhas bonecas. Então, quando eu tinha 14 anos, saí da minha terra e fui pra Salvador. Cheguei em Salvador em 1977, final da década do “desbunde”.

A primeira peça de teatro que eu assisti foi de Ariano Suassuna, o “Auto da Compadecida”. Lembro-me bastante de Armindo Bião, ele fazia Chico Grilo e me marcou muito. Ele era uma pessoa diferente. Estaria caminhando agora para os 70 anos e eu, naquela época, era menina de 14 anos. Eu tinha medo. Eles andavam tudo desbundado. Na porta do TCA tinha uma escadaria e os artistas ficavam conversando e eu ficava de longe observando. Eu observava aquela calça quadriculada daquele cara. Eu sabia que eles eram da década de 70. Os dois lados da rua onde eu sempre passava, na Barra, era cheio de hippies, sentados. Que lindo aqueles meninos todos jovens com cabelos grandes. Um de cabelo liso, outro de cabelo cacheado. Aí, Baby Consuelo usava um para-brisa aqui na testa. A Bahia era linda, Salvador era lindo!!!! Era muito bonita aquela época, embora a ditadura reinasse, havia uma pulsação.

Em tese, essa formação informal me levou para arte desde sempre. A arte não entrou na minha vida. A arte faz parte da minha vida. Minha vida é muito artística. Logo que cheguei em Salvador, fui estudar na Escola Técnica Federal da Bahia um curso Técnico de Eletrotécnica, mas não estava satisfeita com aquilo.

Logo depois fiz o Curso Livre de Teatro da UFBA e, logo em seguida, entrei no curso de Licenciatura em Teatro e, assim que me formei, passei como portadora de diploma para Direção, também da Escola de Teatro da UFBA.

Eu, como diretora, pude experimentar essa licença poética e experimentar o que vocês hoje fazem com certa legitimidade pela performance, pela questão de que hoje a arte contemporânea já tem uma epistemologia, já existe um estudo teórico, mesmo muita gente acreditando que o pós-dramático é “porralouquice”, que a performance é “porralouquice”, embora tenha se modificado muito;

Paralelamente, eu voltei a uma formação informal porque minha mãe tinha Alzheimer e eu cuidei dela durante 10 anos. Eu estava começando no mestrado quando eu fiz uma opção de vida, que foi cuidar da minha mãe.

Quando eu fiz concurso em 2009 e vim trabalhar em Sergipe no curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe, eu percebi que eu precisava falar da memória teatral sergipana que não existe na história do teatro brasileiro. Sergipe não está documentado. Então eu fiz uma pesquisa não só da área da educação, mas da história, filosofia e o próprio teatro, porque o teatro é vida, o teatro é o espaço de reflexão da condição humana que eu me aproprio da filosofia, de Bernard Charlot, de Dante Galeffi, entre outros.

Então, o que me encanta é o novo, aquilo que o poeta pantaneiro Manoel de Barros diz: é aquilo que está nas estrelinhas, não é o que não tem importância, é o graveto, é a pedra, é aquilo que está adormecido, o que não está sendo visto; O que está na mídia não me agrada. Então eu sou uma artista que não perdeu o seu olhar pedagógico para o mundo porque fundamentalmente eu tenho um olhar pedagógico e político para o mundo. Então, arte e educação para mim, não se separa porque arte é um tipo de formação e educação;

Lua – E o seu primeiro contato com a linguagem da performance foi nessa formação informal que você acabou de descrever ou na Escola de Teatro?

Nete - Eu nunca me detive a estudar teoricamente a performance, mas eu sempre vi performance nas ruas da Bahia por onde eu andava e, anteriormente, nas ruas do sertão, sobretudo, nas feiras livres. Minha irmã me chamava para ir ver os feirantes arrumando a feira e a gente via como algo artístico. Seu sapo, vendedor

de jaca, era o primeiro performer a chegar na feira. Ele armava sua barraca 4 horas da manhã. Um homem bruto, com a cara fechada e ficávamos puxando conversa com ele. Meu mestrado inicialmente seria o construir e o desconstruir das feiras livres como encenação, mas aí fui arrebatada para a história das prostitutas e, como diz minha professora, Maria Helena, do doutorado: “Nete, os objetos nos escolhem. Não seja boba de achar que a gente escolhe os objetos”; Eu venho da Bahia pra escrever em Aracaju, quer dizer, você vai descobrindo que isso tem tudo a ver com você.

Além das feiras no sertão, tive o contato com loucos e não gosto muito de falar dessas performances com loucos porque é muito sofrido, tanto para quem é louco, quanto para quem convive.

Lembro-me também de uma senhora que tinha na minha cidade chamada, Maria Paixão, que ficava dançando na porta da boate, ela não podia entrar porque ela era louca e a gente ficava dançando junto com ela e ela fazia uns movimentos e gritava: “hoje eu vou me liquidar”. Maria Paixão era uma performer. Tinha outro senhor que o apelido dele era “Garapa”, ele passava e minha irmã falava: “Açúcar e água” e ele freava, ficava parado. Aquilo também era uma performance. E eu os elejo enquanto performer porque eles eram atores sociais, eles não tinham essa consciência que nós temos, mas havia um tipo de interação, uma linguagem.

Para mim, era performer, porque ela era o sujeito que interagiu com o entorno social, cultural e ela modificava padrões, é claro. E é aí que acho interessante a questão política da performance.

Eu conversando sobre isso com meu marido e na infância dele, tinha Maria das pedras, ela catava pedra na rua. O que significa aquelas pedras para ela? Que sentido faz aquelas pedras? Aquilo inquieta e, tudo que inquieta, que mexe que é provocativo, é interessante. Deram uma vez um casaco de lã e uma toca pra ela e ela colocou a toca de banda e chegava pra você e dizia: “Amor, de bandinha”, é tanto que o nome dela virou amor de bandinha;

O louco é a antena do mundo e nós todos somos loucos, o mundo é um hospício a céu aberto, mas a nossa CPU ainda está sob controle, mas também, é muito fácil perder o controle; A loucura é a dialética da morte e da vida, da noite e do dia, do quente e do frio. É tudo muito tênue, é um perigo, é uma onda.

Quando eu cheguei em Salvador tinha os poetas da praça que faziam performance, as pessoas de biquínis diziam poesias no Porto da Barra. Na praia dos artistas na Boca do Rio, você via Caetano e Gil sentados. Aquela coisa de bater palma no pôr do sol, aquilo tudo era muito performático.

Então, a performance, a arte, o teatro ela sempre teve dentro de mim, não teve um momento que ela entrou na minha vida, elas sempre fizeram parte de mim. Eu não me imagino não sendo artista, não me imagino em outra área. Em meu discurso político eu estou tratando do mundo.

No momento que eu pesquiso aquilo e estou dando vida, estou cumprindo o meu compromisso político e social. E enquanto o seu surgimento como linguagem, a performance era uma arte marginal porque não havia na academia a performance. Miguel Carneiro, Eduardo Guedes, José Vitor Godi, estudavam na Escola de Teatro nessa época e saiam segurando um caixão todo cheio de poesias, vestidos de fraquis, cabelos grandes. Passavam pelo Campo Grande e iam em cortejo até o ICBA e lá fizeram um recital poético. Mas isso eram os alunos que faziam, os professores eram extremamente fechados, a não ser no período de Possi Neto, quando o mesmo foi diretor da Escola de Teatro, que trabalhava com Grotowski e uma galera. Na minha formação formal entre 80 e 90 não havia performance como um campo de discussão estética.

Lua - Dentro disso tudo que você relatou, da sua relação com essas pessoas que, para você, já tinham características e posturas diferentes às demais, como “Seu Burreguinho” e “Maria da Paixão” que você elege como figuras interessantes e que fizeram parte dessa descoberta sua com o mundo a fora... Então, eu te pergunto, você também se considera uma performer?

Nete – Eu acho que se você disser assim: “Nete, qual é a sua vaidade?” Eu vou te responder: “A minha vaidade é provocar” (risos). Porque é uma vaidade mais mobilizadora e muito mais ligada ao meu prazer. Não tenho necessidade de estar em evidência e nem com os holofotes ligados em mim porque eu também canso e não gosto. Mas se você disser assim: “sua vaidade é qual”? Eu te respondo: “É despertar consciência, é um posicionamento político de despertar consciência”. Então, eu sou uma performer? Eu acho que sou sim, (risos)!!!

Lua – E em sua prática pedagógica do dia-a-dia de sala de aula, você também é? Como você avalia isso?

Nete – Ah, eu sou e eu faço. Eu estou dando aula e eu paro e pergunto ao aluno “Você acha que eu estou falando besteira”? Eu acabo quebrando essa quarta parede e acabo falando para ele diretamente por que ele me ver verticalmente e eu jogo o horizontal e pergunto: “Você acha que é besteira isso que eu estou falando? O que você tem a me dizer sobre isso que eu estou falando?” Eu trago ele para ele se expressar. Eu gosto dessa coisa de acordar.

Lua – De provocar espaços?

Nete – Sim, isso mesmo, de provocar espaços. Você falou bem! O que justamente desperta essa consciência é você abrir o espaço para esses alunos se colocarem, opinarem e você acaba provando uma autoafirmação.

Lua – Eu já tive essa experiência de perguntar para o aluno se era bobagem o que eu estava falando e ele disse que não só era bobagem, como disse que era chato. E eu perguntei então porque ele estava ali, uma vez que ninguém estava sendo obrigado a estar ali para ter nota. E ele ficou até o final, disse que não sairia e foi um dos melhores alunos durante o curso.

Nete – Pois é, que legal isso! Ele pagou para ver até onde tudo isso ia. Porque o aluno espera que ainda role alguma coisa. Isso é o que chamamos de ensino-aprendizagem, é bacana quando isso acontece, há uma troca. É muito filosófico isso porque quando você diz assim para um aluno: “Você me desculpa? Eu vacilei!” Você provoca uma inversão de lugares, colocando-o como o cuidador. E acho que essa performance que você fala e que você trabalha em sua metodologia é isso, você muda as pessoas de lugar e eu nunca consegui, numa sala de aula, como aluna, ficar na mesma cadeira o semestre todo. Primeiro eu mudo porque quero ter ângulos e visões diferenciadas, e acho que isso tem haver com a performance também, segundo que eu quero estar perto de outra pessoa que eu

não conversei ainda. Quando o semestre termina, tenho contato com todo mundo porque eu acabei criando uma rede de sociabilidade e eu acho que isso tudo aí tem a ver com a performance, de fato;

Lua – Muito interessante isso que você chama de “inversões de valores” por que a sensação que tenho é que, quanto mais discutimos isso, mais a maioria dos professores parecem estar distante desse ideal e, que não deveria ser ideal, não é? Deveria ser inerente ao próprio ato de educar ou de se estar na sala, seja a serviço e qualquer área. Então eu te pergunto: quais os aspectos na formação pedagógica lhe são atrativos?

Nete – Eu sou irmã de uma professora, minha mãe no terceiro ano pedagógico botou a mala na cabeça e fugiu de um colégio de freiras para casar com meu pai. Meu pai não estudou, era comerciante, era quase um “Frida Kahlo” masculino. Era um homem exótico, excêntrico, singular. Ele era livre, libertário!!! Meu pai teve uma influência na minha vida absurda. Eu, filha caçula, muito amada por ele. 3 mulheres e 2 homens. Meu pai era um político, a vida inteira ele foi vereador, hoje seria um cara do marketing porque ele tinha um “tino” para saber quem era. Ele dizia “Fulano é um bom candidato”, “mas fulano? Fulano não sabe nem falar!” “É, mas tem perfil”. E o cara se candidatava e ganhava. Então, minha mãe quase foi professora e minha irmã mais velha é professora. Tinha um amigo em Salvador, Eliseu Clementino, que trabalhou com formação docente, diz que eu sou professora porque na sua família teve professores. E eu acho que eu tenho uma alma de professora por essa questão política que eu tenho com a espécie humana, que às vezes pode ser até utópica, mas eu gosto de sonhar e foi desde criança... A vida inteira eu fui professora, sempre: na minha infância brincando de circo, com as amigas no colégio.

Eu tinha uma professora na quinta série que dizia o que os meus colegas iam ser quando crescer e ela acertou o de todo mundo, menos o meu. Porque o artista é tudo isso e eu achava massa ela dizer. Eu acho que o artista tem que pactuar com a plateia e o professor tem que pactuar com o aluno, são parcerias, são momentos de magia, de provocações, de vida, de essência humana;

Voltando ao que estávamos falando, a mulher que vinha com um tabuleiro na cabeça vendendo mungunzá, bolo e doce com um óculo muito esquisito... Ela era uma performer, a gente ria de prazer estético, de apreciação estética, sabe? Eu acho que a performance tem um compromisso político de provocar e acho que ela pode se encaminhar para um estudo filosófico e, sobretudo, antropológico. E acredito que a performance serve nesse momento para falar do pragmatismo desses tempos em que vivemos.

Lua - Você acha que existe alguma semelhança entre a prática performática e a docente?

Nete – Com certeza. O que fica na memória dos professores são aquelas atividades humanas que existiu ali naquele momento, por exemplo, a minha professora de educação física que não era formada em educação física, mas que ganhou aquele emprego porque o prefeito colocou para ser professora de educação física, entende? Então, ela se formou no magistério e me marcou muito, mais pelo que ela atuou naquele espaço, do que exatamente ela falou. O que ela me provocou como figura do professor de educação física por ser uma pessoa irreverente, com um lenço no cabelo, mas ela também tinha uma maldade da ditadura militar pois ela era perversa. Colocava a gente pra correr debaixo do sol quente e isso é uma questão clara de como eles travam o corpo, não é? Sem expressividade, apenas como uma máquina. Apesar dela não ser formada na área, ela tinha uma postura diferente que ficou marcada em minha memória, ruim, mas ficou.

Por outro lado, eu tinha uma professora chamada “Perpétua” de ciências que me marcou por ser uma mulher ariana, sedutora, charmosa porque quando ela ia fazer a experiência de pôr um ovo na garrafa, tinha todo um jeito de falar, que conduzia a gente e todo mundo ficava ligado na aula de ciência, pela postura dela. A maneira que ela propunha a aula era bem interessante. E tinha a de História que fazia a gente ir em Roma, na Grécia, enquanto as outras nos colocava para decorar a matéria e cair as questões na prova. Eu sofri muito.

Lua - Eu também sofri muito com esse tipo de abordagem. Sofri tanto que chegou uma época do meu período na escola que eu era ótima para decorar os textos, mas hoje, no teatro vejo que tenho dificuldades para decorar, gosto mais de improvisar.

Nete – Porque se você parar para entender bem esse processo é perceptível que o ator dribla o diretor, a plateia, o ator e a gente, tem que está em prontidão e flexível. Nada é estático, tudo é dinâmico. Então, se você me pergunta: “O que a performance tem com a educação? ” “Tudo!!!!”. A performance tem toda relação com a educação.

Lua – Você então consegue eleger quais temáticas são transversais aos dois campos educação – performance?

Nete – A política, a arte, a História, se é transdisciplinar, é todo o conhecimento humano porque não tem como você selecionar. Se você pensar em globalização e for estudar Milton Santos vai ver a questão do espaço... então, o que é que liga a educação a performance: a vida. E viver é um ato político.

Lua – Como se dar a relação da professora Nete com todos os seus alunos?

Nete – Tem uma disciplina que se chama Arte e Educação e eu particularmente gosto bastante, porque tem tudo a ver com isso que você está dizendo. Nesse momento em que eu encontro com eles nessa disciplina de primeiro semestre, e entendo esse encontro sendo belo, porque é aquele momento em que você precisa se despir das mentiras e se encontrar com sua essência. O aluno que é esperto, que está ligado, percebe que ali é um momento de encontro. Mas aquele aluno muito reacionário, muito quadrado, muito preconceituoso precisa entender como se colocar naquele espaço, pois eu não vou dar a ele as ferramentas que ele imagina que vai encontrar numa estrutura tradicional. Na verdade, eu vou convidá-lo para o espaço da sua subjetividade, da festa humana, eu vou querer que ele me diga quem é ele, e o que ele traz e eu vou conversar do que eu sei com o que ele traz. Se ele entende isso, dá um pulo, se ele não entende, eu vou precisar seduzi-lo para mobilizá-lo e ele então vai me dizer quem ele é.

Minha relação com o aluno é sempre de provocá-lo para que ele me diga quem ele é. Obviamente, que existe um conhecimento sistematizado ao qual detenho em relação a ele por eu ser a professora. E a escola é necessária. Pode parecer até utópico, mas eu não tenho relação vertical com aluno e com ninguém, eu tenho uma relação horizontal. Eu não nasci para mandar, eu nasci para criar. Eu não gosto de mandar e, no mundo de hoje, o professor precisa ser mediador.

O que faz o seu trabalho como metodologia é a atitude política da provocação, tudo o que provoca, há transformação social, é um modo de conscientização política. No momento que você descontrói, no momento que você reloca as coisas de posição, as coisas se adequam e se modificam. Tudo então é performance? Pêra aí, então eu acho que a atitude política nunca deve se desvencilhar da sua condição política. O artista, por si só, é um ser político. E a educação é esse espaço então eu acho que esse trabalho que você está propondo é a sua cara, a sua história e a sua maneira de olhar o mundo. Eu acho que pode ser muito útil, além do prazer, tem a satisfação, mas por uma questão de autonomia e, sobretudo, precisa servir para alguma coisa por que isso é a educação, é o papel fundamental da educação: tornar os sujeitos conectados com as situações em que vivem.

Então, o seu contato com a performance diz muito sobre o momento em que você vive na academia e que se desdobra em sua pesquisa. E isso é interessante porque simplesmente você precisa fazer jus ao compromisso que você tem com o aqui e o agora. “O que você está fazendo aqui? ” Qual a coisa fundamenta da condição humana é buscar o sentido do seu tempo de vida aqui. “Você veio aqui fazer o quê? Você veio a passeio ou veio realizar alguma coisa? ” Então se você está buscando a performance como uma atividade política de educação, bravo, maravilha. Que você consiga fazer da maneira mais linda possível e que seja a forma de você se expressar por uma questão de educação. Porque a educação é uma questão de ação, não é?

Lua – O objeto central no meu trabalho é a recriação de performances aí a minha pergunta, é se em sua pratica artística ou pedagógica, você já trabalhou com re-adaptações, re-criações de trabalhos artísticos ou até mesmo de performances?

Nete – Sim, eu trabalhei na disciplina Improvisação e Interpretação algo parecido com o que você acabou de falar. Ato sem palavras, um texto de Beckett, que eu já tinha trabalhado em Salvador com o ator Zé Carlos. E na disciplina eu trabalhei com grupos de alunos que recriaram o “Ato sem palavras” e o resultado foram cinco performances totalmente diferentes com base no original. Então, teve olhares que foi mais para o corpo, outros mais circenses. Eles assimilaram o olhar que eles tinham para aquele texto, suas provocações e inquietações.

Lua – E o que você levou em conta na hora de avaliar os alunos? A subjetividade, autenticidade...?

Nete – O que mais importante talvez seja a autonomia no sentido deles trazerem uma formação não formal deles, um conhecimento prévio. Inclusive, Anlayse na época estava trabalhando com a professora Maicyra Leão com performance, Estevão era por si um performer, então, eu avalei a maneira que cada um trilhou o seu próprio caminho até as apresentações, levando em consideração a experiência de cada um diante da proposta apresentada. A turma de Jonathan já trabalhou mais a questão circense, exploraram o humor refinado que há em Beckett. Muito embora a academia tenha Beckett como propriedade, o povo pega o conhecimento como se fosse latifúndio, como se fosse uma apropriação. Você vai lá, se apropria, contextualiza e devolve para o mundo, ninguém é dono de nada.

Chego até a reconhecer isso como uma forma de aprendizagem porque a gente aprende na relação com o mundo, com as coisas e as pessoas. O conhecimento se constrói assim, na relação ente as coisas. Na minha formação formal, no curso de Interpretação da UFBA, eu tive uma experiência em que Sergio Farias, numa disciplina chamada Preparação do Ator, trabalhou com Bob Wilson e tinha umas coisas assim, mas era uma maneira muito tímida e trabalhamos com música minimalista, Philip Glass, etc.

Lua – Você falou em apropriação e a palavra-chave que circunscreve meu trabalho é “apropriação” do início ao fim. Em termos de “emancipação” no mundo contemporâneo em que vivemos, em que cada vez mais parece que precisamos desesperadamente ser autênticos e originais, criando ideias inovadoras e ter

sempre uma novidade para estar sempre em evidência, você acredita que essa forma de metodologia, de se trabalhar algo que já existe e potenciá-la a um determinado contexto, é também uma forma de aprendizagem? Aí entra uma questão bastante contundente, é plágio? É cópia?

Nete – Claro, totalmente. A gente aprende as coisas na relação com o mundo. O conhecimento se constrói assim, na relação entre as coisas. E essa é uma forma diferenciada de se propor algo. Você acaba tocando em questões delicadas. Olha só o que você acabou de falar: “Estar sempre em evidência” Isso é problema seríssimo que precisa ser discutido em sala, que o próprio teatro e como você fala, a performance, pode ser um meio condutor de se chegar a tal. Acredito que é essa a questão mais importante. A educação precisa de mudanças, os professores precisam ser educados, são de uma extrema carece, de uma competitividade, de uma inveja do colega, não são todos, claro, mas existem muitos ainda assim em atividade. E isso está inerente à mediocridade humana, que quem é massa, desbundado e inteligente não compete com ninguém não, vive cada um na sua. Você gosta de performance, eu gosto de história, ele gosta de dança e todo mundo se irmana. Quando a pessoa é medíocre ela inveja o outro, ela não se aperfeiçoa como uma entidade humana aqui na terra.

## Apêndice II

### CRONOGRAMA



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E EXTENSÃO  
CAMPUS - LAGARTO

#### CRONOGRAMA RESUMIDO

MODULO 1		Performance e Intervenção (ProjetoTCC)
Janeiro	21	Apresentação da proposta Discussões sobre o tema Exercícios práticos
	28	Discussões sobre o tema Exercícios práticos
Fevereiro	4	<u>Aula online</u> Vídeos “Perfoda-se: um documentário sobre performance” Entrevista de Lady Gaga à Marina Abramovic (V MAGAZINE)
	11	Discussão sobre vídeos da aula anterior Aula prática
	18	Aula prática
	25	“O que pode um ator? Questões contemporâneas sobre performatividade a teatralidade” Coletivo Ritornelo. Com SIGMA
Março	4	- recesso carnaval -
	11	Aula prática
	18	Vídeo “The artist is present” Marina Abramovic
	25	Aula prática
Abril	1	Textos: “Bordas Rarefeitas da linguagem” Aula prática
	8	Aula prática

	15	Texto: "10 mentiras sobre a Performance Arte"
	22	Aula prática
	29	Vídeo "Lè Siècle Stanislavsky" part. 1 e part. 2. Exercícios Práticos
<b>Maio</b>	06	Aula prática
	13	Aula prática
	20	Aula prática
	27	Seminários Individuais Bloco 1
<b>Junho</b>	03	Seminários Individuais Bloco 2
	10	Seminários Individuais Bloco 3
	17	Seminários Individuais Bloco 4
	24	Apresentação e discussão da lista de performances Pesquisa individual de cada artista e obra
<b>Julho</b>	01	Vídeo sobre Intervenções, Happenings Grupos, artistas e obra. Discussões descontraídas sobre o vídeo
	08	Aula prática
	15	Aula prática
	22	Aula prática
	29	Experimentações para as performances
<b>Agosto</b>	05	Apresentações das performances
	12	Auto-avaliação e entrega do relatório individual
	19	Início do módulo 2
		<p>* NÃO FALTAR nas aulas práticas. Faremos, além de improvisações, experimentos práticos para o desenvolvimento das performances; Roupas leves, nada de <del>CALÇA JEANS</del> e <del>SHORT</del>;</p> <p>** Nas aulas com o apoio de textos, acessar e-mail <a href="mailto:teatroifs@gmail.com">teatroifs@gmail.com</a> (senha: teatroifs2014), os mesmos estarão lá;</p> <p><u>OBS:</u> como já havia falado nos primeiros encontros, esse cronograma faz parte do meu TCC (o trabalho final da faculdade), qualquer dúvida, quaisquer opiniões, por favor, comuniquem-me. O nosso trabalho é coletivo, não esquecer.</p>

Seminários individuais:

**Bloco 2**

Allan Kaprow  
John Cage  
Joseph Beys

Orlan  
Arthur Barrio  
Bill Viola  
Hélio Oiticica

**Bloco 3**

Grupo Fluxus  
Grupo Gutai  
Bruce Nauman

**Bloco 5**

Grupo Corpos Informáticos  
Renato Cohen  
Otávio Donascci  
Grupo Empreza

**Bloco 4**

## Apêndice III

### Modelo de plano de aula-situação

#### Objetivos:

Fomentar o senso prático-teórico sobre “eu” e “personagem” no laboratório atoral e performativo, como meio facilitador na compreensão da utilização de tais mecanismos no desenvolvimento das criações em *re-enactment* dos envolvidos no projeto, ao intervir no cotidiano dos estudantes do Instituto Federal de Sergipe, em Lagarto, mediante jogos teatrais e pequenas ações (e re-ações) que demonstrem quem são aqueles que estão deslocando corpos alheios para distintos ambientes de sensação e experimentação e aqueles, obviamente, que são deslocados, para que, assim, se questione a existência de relações de semelhança e dicotomia entre *teatro*, *performance* e *re-enactment*.

#### Metodologia:

Realizar uma ação carregada de teatralidade que possa intervir no cotidiano dos estudantes do Instituto Federal de Sergipe, em Lagarto/SE, a fim de mobilizar os participantes à atmosfera de deslocamento subjetivo tanto dos mesmos quanto da recepção. Trabalhar vetores que potencializem o que foi desenvolvido na primeira instância para, portanto, elaborar uma re-ação interventiva que, impregnada de performatividade, possa colaborar para a evidenciação (ou não) da dialética entre teatralidade e performatividade, e, por conseguinte, da localização do *teatro*, da *performance* (lato e stricto) e do *re-enactment* - objeto da pesquisa - em suas dicotomias e semelhanças no que tange à arte.

### ROTEIRO

Encontro em área externa.

- Apresentação do convidado aos participantes;
- Diálogo inicial: “quem é você?”;
- Contornar o rosto em papel A4 com caneta, deixando abertura para o olho;

- Jogo de reconhecimento do si nos desenhos, tanto no próprio quanto no do outro.

**AÇÃO:** Caminhar pelo IFS com o desenho cobrindo o rosto, na tentativa de qualquer signo de reconhecimento dos transeuntes (entende-se aqui como risos, abraços, tropeços, xingamentos, questionamentos, cantadas, piadas, olhares - caso consiga - e afins).

**Duração:** 5 a 10 minutos.

- Comentários sobre as sensações e experiências da ação.

Encontro em espaço reservado para atividades.

- Aquecimento corporal com foco no abdome e na respiração:
  - *Partitura corporal 1:* correr em potência, retornando de costas. Utilização de técnicas de respiração e descanso. (10 repetições, intercalando inspirar no “tiro”, e expirar na volta, descanso de 3 minutos);
  - *Partitura corporal 2:* expandir, contrair, pular. Expande-se as bordas e depois contrai-se para o central e para baixo, pulando para frente, ainda abaixado. (10 repetições, descanso de 3 minutos);
  - *Partitura corporal 3:* dobrar em laterais, caminhando. Braços abertos na altura dos ombros, dobra-se o ventre para a direita, retorna ao eixo, depois dobra-se para a esquerda, um passo. (10 repetições, descanso de 5 minutos para beber água)
- Alongamento pessoal;
- Aquecimento vocal:
  - 3 séries de inspiração e expiração;
  - 3 séries de “assoar” o nariz e produzir som anasalado, como se fosse sonoridade indiana;
  - Abertura de laringe, produzindo de GA;
  - Assoar o nariz + abertura de laringe em GA (10 repetições);

- Assoar o nariz + abertura de laringe em GA + voz de peito (levar o GA até o tom grave no peito, em 5 repetições);
  - Assoar o nariz + abertura de laringe em GA + voz de abdome (levar o GA até o tom grave no abdome, perpassando o peito, em 5 repetições);
  - Limpar a boca com a língua, massageando-a, mordendo-a de leve, engolindo saliva;
  - Assoar o nariz + abertura de laringe em GA + voz de cabeça (levar o GA até a o agudo na cabeça, em 5 repetições);
  - Assoar o nariz + abertura de laringe em GA + falsete (5 repetições);
  - Assoar o nariz + abertura de laringe em GA + voz normal (10 repetições);
  - Brincadeiras vocálicas e consonantais;
  - Alterações tonais entre falsete, agudo, peito e grave;
  - Improvisações sonoras e jogos de imitações cantadas.
- Intervalo para descanso de 5 a 10 minutos.

Encontro em área externa.

- Atividade para memorização e reconhecimento do próprio nome:
  - vocalizações (repetir as vogais do nome, depois as consoantes, depois pronunciar o nome completo em alterações tonais, em 10 repetições);
  - vocalizações (repetir as vogais do nome, depois as consoantes, depois pronunciar o nome completo em alterações tonais cantadas, em 10 repetições);
- Sustentação do eixo central do corpo e apresentação pessoal em determinadas posições (força e equilíbrio do abdome e concentração para suportar a dor, em 5 minutos);
- Apresentação dos participantes ao convidado.

RE-AÇÃO: Caminhar pelo IFS na busca por afeto. Apresentar-se, de maneira improvisada, a vários transeuntes, procurando dar-lhes afeto. A apresentação deve ser realizada mediante gesto(s) (verbais ou não) que são características dos participantes.

Duração: 10 a 15 minutos.

Encontro em espaço reservado para atividades.

- Desaquecimento:
  - Caminhar pelo espaço buscando libertar-se da energia do dia, buscando concentrar-se nas emoções sentidas durante o ocorrido no laboratório;
  - Abraçar o outro com a potência sentida;
  - Alongar-se levemente;
  - Deitar-se no chão, sentindo o corpo e o espaço;
  - Dormir (10 minutos);
  - Despertar, espriguiçando-se, colocando o corpo no lugar.
  
- Comentários sobre o que fora produzido.
- Feedback dos alunos para o convidado.
- Despedida.

## Apêndice IV – Termo de Autorização



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E EXTENSÃO  
CAMPUS - LAGARTO

### AUTORIZAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_

CPF nº \_\_\_\_\_ autorizo meu/minha filho (a)

\_\_\_\_\_

aluno (a) desta Unidade Escolar Pedagógica a participar do Projeto “Desbravando mares de (re)criação: A Performance contextualizada pedagogicamente” que se constitui no Trabalho de Conclusão de Curso realizado por Bárbara Luana de Menezes, aluna do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe. Ressaltamos que os encontros serão realizados Instituto Federal de Sergipe, localizado na cidade de Lagarto, SE.

Lagarto, \_\_\_/\_\_\_\_\_/\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura do responsável pelo aluno