

Visita Guiada: procedimentos de escuta performativa de si

Guided tour: procedures for performative listening to oneself

Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi¹

Patrícia Natividade de Pinho Machado²

Resumo: O artigo propõe compartilhar processos poéticos da performance de dança “Visita Guiada”, desenvolvidos durante o período de oito anos (2012–2020), com artistas integrantes de três companhias profissionais de dança do Brasil. São apresentados os processos que deram origem ao procedimento denominado escuta performativa de si, os quais são contextualizados em articulação teórica com a noção de vontade performativa, proposta por Eleonora Fabião, e com o conceito de escuta, na abordagem de Hubert Godard, de modo a friccionar sentidos de individuação e coletividade na experiência performativa dos corpos, potencialmente transformadora de hábitos culturalmente estabelecidos naqueles ambientes de criação em dança.

Palavras-chave: criação; corpo; performance; dança.

Abstract: *The article proposes to share poetic processes of the Guided Tour dance performance developed during the eight-year period (2012–2020) with artists from three professional dance companies in Brazil. The processes that gave rise to the procedure named: performative listening to oneself are presented, which are contextualized in theoretical articulation with the notion of performative will, proposed by Eleonora Fabião and with the concept of listening, in the approach of Hubert Godard, to rub meanings of individuation and collectivity in the performative experience of bodies, potentially transforming culturally established habits in those environments of dance creation.*

Keywords: *creation; body; performance; dance.*

¹ Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3471-404X> E-mail: andrea.serio@unespar.edu.br

² Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6448-4997> E-mail: patriciamachadomove@gmail.com

Introdução: motivações e desejos iniciais da visita

“Visita Guiada” é uma performance de dança criada em 2012 como uma intervenção artística urbana motivada pelo interesse no questionamento sobre a espetacularização da arte, em especial, o corpo do artista que atua no contexto de companhias profissionais de dança, no Brasil. O ponto de partida da performance surgiu do desejo de investigar como os processos de criação artística e seus modos de compartilhamento friccionam hábitos estabelecidos historicamente nesse contexto de produção da dança.

Em nossa experiência de atuação em companhias profissionais de dança no Brasil e exterior, vivenciamos a ênfase dada à interpretação de obras coreográficas que carregam, no seu fazer, noções de corpo, movimento, espaço e relação com o público, culturalmente apoiadas em visões de estabilidade e normatização dos corpos que, por vezes, não validam a potência de individuação (SIMODON, 1989) dos dançarinos e do público.

Outro fator motivador para o desenvolvimento da performance “Visita Guiada” com artistas que atuam nesse contexto de produção em dança, foi a observação da supremacia de relações de distanciamento entre artistas e público, tanto no campo objetivo do espaço físico, predominantemente o modelo palco-plateia, como na construção cultural do imaginário popular sobre esses corpos, frequentemente desconsiderados da vulnerabilidade inerente à sua condição humana. A performance “Visita Guiada” propõe mobilizar essas fronteiras para provocar instabilidades instauradoras de outras experiências de presença poética.

Ao longo de oito anos, processos de criação da performance “Visita Guiada” tem sido testados com dançarinos de diferentes

companhias profissionais de dança do Brasil. A cartografia dos modos de criação desses processos possibilitou o desenvolvimento de um procedimento denominado por nós de escuta performativa de si, fundamentado em estratégias de evocação de memórias e previsões de realidades que friccionam a experiência de criação, a partir do risco do encontro entre artistas e o público.

A noção de escuta adotada neste estudo é entendida como um fenômeno provocador de empatia cinestésica, isto é, um tipo de relação na qual a comunicação é capaz de gerar uma nova organização tônico-gravitacional nos corpos (GODARD, 2006), em sua potência de afeto (ESPINOSA, 1992). Este entendimento de escuta dialoga com a noção de vontade performativa (FABIÃO, 2010, 2013), aqui apropriada como um desejo encarnado de perturbação de estados de ordem e estabilidade, ressoando com perspectivas sistêmicas de produção de conhecimento artístico em sua invenção de possibilidades do real (VIEIRA, 2006).

Diante do exposto, este estudo propõe compartilhar estratégias de criação que compõem o procedimento de escuta performativa de si, desenvolvido na experiência de mediação de processos poéticos da performance “Visita Guiada”, ao longo de 8 anos (2012-2020), com artistas das companhias profissionais de dança: Balé Teatro Guaíra (PR), Companhia de Dança Mario Nascimento (MG) e Curitiba Cia. de Dança (PR), tecendo possíveis relações entre esses processos de criação e a mobilização de hábitos institucionalmente estabelecidos, com desejos de que outros nexos de sentidos de individuação e coletividade sejam encarnados na experiência performativa dos corpos, potencialmente transformadores do que nos cerca.

Mediando afetos: estratégias para construir campos de escuta performativa de si



Figura 1. “Visita Guiada”, Salvador, BA, Brasil, 2016. Fonte: Acervo pessoal das autoras.

“Visita Guiada” é uma obra presencial, dependente da interlocução entre público e artista, no aqui e agora, para o seu acontecimento. No ato da performance, os dançarinos se colocam a dois metros de distância de uma pessoa, ou de um grupo pequeno de pessoas, com as quais constroem, em tempo real, uma relação de compartilhamento de subjetividades individuais, a partir de suas corporeidades.

A proposição performativa cria uma alusão à ideia utilitária de dispositivos auditivos — *audio guides* — comumente usados para possibilitar descrições sonoras sobre obras de arte em museus, os quais são disponibilizados para o público no momento da performance. Por meio desses dispositivos, é possível entrar em contato com a sonoridade da voz do dançarino, compartilhando um recorte poético de memórias e/ou invenções de si mesmo. Para além da metáfora criada na literalidade da escuta, vinculada ao sentido da audição, e/ou de sua tradução em Libras, a performance propõe uma experiência de escuta dos corpos,

estabelecida no desejo de relação entre artista e público, em sua decisão de mover, tocar, distanciar, ou simplesmente abandonar a proposição. Ela convida o público a compor a cena com o artista, por meio de acessos multissensoriais, – cinestesia, audição, olfato, tato, memória, cognição – aguçados na provocação de sentimentos e emoções, estabelecidos na relação entre os corpos e o ambiente (DAMÁSIO, 2011).

A interação artista-público-ambiente redesenha, em tempo real, um estado de escuta empática dos corpos em interação (GODARD, 2006). A escuta, neste contexto, se caracteriza pela ativação da disposição dos corpos para desestabilizarem certezas sobre si mesmos e provocarem faculdades de cognição/sensação que emergem da proximidade e imprevisibilidade do encontro. É nesse sentido que o conceito de escuta de si cria diálogo conceitual com a abordagem de afeto (*affectus*), na concepção de Espinosa (1992), em sua variação contínua das forças de existir em estado permanente de passagem, entre um grau de realidade de experiência sensorial a outro.

A ação performativa de escuta de si, proposta no fazer da performance “Visita Guiada”, provoca a subjetivação dos corpos em criação compartilhada, friccionada pela proximidade física e emocional entre artista e público. Este modo de relação desafia proteções culturalmente estabelecidas neste contexto de produção de dança, frequentemente marcado pela hegemonia do distanciamento entre palco e plateia, predominante na arquitetura de grandes auditórios de teatros, bem como na epistemologia que sustenta fronteiras imaginárias sobre o papel de artistas dançarinos e de seus modos de produzir arte, em atendimento a ideais de estabilidade de hierarquias historicamente construídas.

A desestabilização dos lugares de conforto de corpos em estado de escuta, se articula com a noção de vontade performativa (FABIÃO, 2010), considerando que a performance é, aqui, apropriada como um sistema em constante mutação em seu caráter subversivo de estruturas de dominação (FABIÃO, 2010; COHEN, 2011). Nos estudos do corpo em relação à

performance, Fabião (2008, 2010, 2013) enfatiza que o corpo não pode ser compreendido em termos de forma, mas como forças interativas. A autora considera que a performance desenvolve zonas de desconforto que colocam em evidência a potência da vulnerabilidade dos corpos. Considerando o caráter desafiador da performance a princípios classificatórios, a artista propõe a ideia de vontade performativa como um processo de “[...] desnaturalização dos *habitats* e de seus habitantes, das relações entre gente, meio, coisa e tradição” (FABIÃO, 2013, p.8).

O corpo em estado de escuta, afetado em sua vulnerabilidade no fazer da performance, instaura uma relação de forças que extrapola o campo informacional e dinamiza trocas simbólicas e sensoriais, na presença do dançarino e da pulsão dos corpos que estão a sua volta. Nesse sentido, a performance está ligada ao corpo, ao espaço e ao ritual coletivo que dela surge (ZUMTHOR, 2014). Ela possibilita o reconhecimento daquilo que se é, na relação com o outro em suas diferenças e, portanto, na construção poética da ação artística em alteridade. Greiner (2017) discute o conceito de alteridade em arte, apresentando-o como um estado de exposição às diferenças, no qual instâncias individuais e coletivas são continuamente borradas em um o fluxo inerente à precariedade da vida. Para a autora, o encontro dos corpos em sua diferença evidencia o inacabamento do que se entende por eu, no contato com o outro. Estes aspectos de inacabamento e precariedade, instauradores da experiência de alteridade, reforçam a potência de afeto de corpos em estado de escuta performativa de si para a transformação daquilo que nos cerca.

A relação entre escuta e vontade performativa, em sua interdependência com o afeto e alteridade dos corpos, fez surgir inúmeras provocações para a mediação de processo poéticos da performance “Visita Guiada”. Entre elas, destacamos, neste estudo, as seguintes questões: quais condições facilitam a permeabilidade dos corpos dos dançarinos, considerando o contexto em que estão inseridos? Como possibilitar campos de criação suficientemente instáveis e afetivos, capazes de evocar memórias e

desejos de invenção de si, na manufatura da performance? Como provocar disponibilidades de estados corporais vulneráveis a encontros desprotegidos de distâncias físicas e afetivas entre artista e público?

Em nossa experiência de mediação dessa performance ao longo do tempo, observamos a emergência de um procedimento que articula as especificidades inerentes a uma criação manufaturada, pautada nas necessidades de cada artista, e às estratégias comuns que insistem em recorrer nos processos de criação. Essas estratégias são aqui apresentadas em um conjunto de quatro estados de corpo, quais sejam: corpo em estado de permeabilidade e improviso; corpo em estado de comprometimento distraído de si; corpo em estado de voz e corpo em estado de escuta performativa de si. Esses estados corporais não devem ser compreendidos como estruturas estanques de organicidade no modo em que são aqui dispostos, mas, em um conjunto de provocações que vibra, de modo interdependente, no desejo de produzir experiências de escuta performativa de si.

Corpo em estado de permeabilidade e improviso

O primeiro ponto a ser partilhado surge da observação de estratégias que tem criado um campo de aproximação do contexto em que a performance é mediada. Em nossa experiência de criação com artistas das companhias profissionais de dança, participantes deste estudo, procuramos favorecer um ambiente permeável às mudanças de hábitos, considerando a complementariedade entre instabilidade e estabilidade, em acordo com perspectivas sistêmicas de produção de conhecimentos complexos, nos quais a coexistência entre ordem e desordem é uma condição de existência (PRIGOGINE, 1996; VIEIRA, 2006).

Nesse processo de aproximação, a tentativa de provocar estados corporais permeáveis tem evidenciado aspectos importantes sobre a necessidade de perceber e considerar as subjetividades dos comportamentos inscritos nas estratégias de afirmação da presença dos corpos nos espaços sociais

que tradicionalmente ocupam. A qualidade da aproximação dessas especificidades e singularidades, coletivamente construídas, produz pistas valiosas para uma mediação intuitiva, pautada pelo reconhecimento da modulação das tensões entre estabilidade e instabilidade, no exercício delicado de provocar zonas de desconforto em hábitos de comportamentos, para predispor os corpos à permeabilidade de seus modos de organização. “(...) a qualidade da performance (o performativo) é a capacidade que ela tem de nos mostrar a transformação como fator essencial da ação humana: na performance fazemos alguma coisa que nos permite refazermos a nós mesmos” (ICLE, 2017, p.9).

É a partir do mapeamento desses possíveis campos de aproximação, que prosseguimos buscando estratégias de dilatação das fissuras de acesso às subjetividades individuais e coletivas, por meio de práticas de improvisação de movimentos. Essas práticas são reconhecidamente provocadoras de atenção sensorial para disponibilizar a imprevisibilidade dos corpos, ao mesmo tempo em que são potencialmente reveladoras dos padrões dos discursos preferenciais de cada corpo (ZAMBRANO; TOMPKINS; NELSON, 2000).

Importante notar que, embora inúmeras práticas de improvisação proponham diferentes graus de ruptura de estados de organização e equilíbrio dos corpos/pensamentos, em nossa experiência de mediação deste processo de criação, percebemos uma maior permeabilidade dos corpos dos dançarinos participantes a novos estados de organização de movimentos, quando as rupturas propostas não desconsideram o lugar de ancoramento desses artistas em seu ambiente cultural. Essa observação corrobora a ideia de que a disponibilidade dos corpos para mudanças está relacionada aos limiares de instabilidade ou às perturbações provocadoras dessas mudanças (GLEICK, 1990).

De acordo com Lorenz (1996), diante de uma pequena perturbação, não há exposição a riscos, o que limita a possibilidade de alteração dos padrões estabelecidos. Por outro lado, quando se trata de uma perturbação muito

grande, o limiar suportável pode ser ultrapassado, gerando um colapso sistêmico. A sensibilidade no processo de produzir perturbação é condição para que haja não apenas o rompimento com os padrões dominantes, mas, para que ele promova níveis mais complexos de organização dos corpos.

Nessa perspectiva, iniciamos o processo tateando o exercício sensível de acolher, reconhecer, provocar e expandir a estabilidade de hábitos de criação de movimentos, revelados na poética e estética dos discursos corporais. No decorrer da mediação da prática de improvisação, provocamos estados de corpo no limite do caos, na eminência de sua desestruturação (LASZLO, 1972), caracterizando, desse modo, a experiência dos corpos em estado de improviso. Este é o estado no qual surgem acordos internos, desejosos de correr algum risco genuíno de alterar padrões preferenciais de movimento/pensamento, sem que seja necessário recorrer à estabilidade de discursos corporais habituais, como, por exemplo, o uso frequente de estereótipos de movimentos de técnicas específicas de dança, ou padrões de representação de movimentos como única alternativa para equilibrar a experiência de instabilidade vivenciada em processos de improvisação.

Outro ponto importante na provocação de estados corporais de improviso é a escolha de não revelar, *a priori*, informações sobre a performance, tampouco recorrer a referências de registros de criação de “Visita Guiada” com outros artistas. Percebemos que esse tipo de abordagem, embora bastante comum em ambientes de criação dessas companhias de dança, não favorece a vulnerabilidade dos corpos, uma vez que a familiaridade com a interpretação de obras artísticas tende a evocar uma espécie de submissão dos corpos ao modelo dado, prejudicando o devir da escuta performativa.

Ao invés de ater-se a um lugar de chegada, a mediação do processo convoca o comprometimento dos artistas com o ponto de partida e com a volição de afeto durante o fazer. No momento em que os artistas

percebem essas condições processuais da criação em que estão inseridos, a urgência em definir, entender ou controlar a si mesmos, naturalmente cede espaço a um tipo de comprometimento que se fortalece no sabor do risco da experiência. É nesse momento que temos maiores chances de produção de subjetividades de escuta para inventar novas realidades. Como afirma Saramago (2002, p. 255), “Dentro de nós há uma coisa que não tem nome, essa coisa é o que somos”.

Corpo em estado de comprometimento distraído de si

A invenção de realidades demanda estratégias de reconhecimento de modos de percepção e de expansão da mente humana (VIEIRA, 2006). Partindo deste pressuposto, os corpos em estado de improviso passam a ser provocados com a ativação de memórias. Damásio (2011) descreve o que nomeou de arquitetura da memória como a capacidade do nosso cérebro fazer registros e criar mapas sensoriais para informar a si mesmo. Esse mapeamento incessante e dinâmico do cérebro quando interagimos com o mundo é propriamente o que se compreende por mente (DAMÁSIO, 2011; 2012).

De acordo com o autor, os padrões mapeados de memória que articulam a criação da mente humana – constituídos de sons, visões, sensações táteis, sensações proprioceptivas, gostos, odores, dores, prazeres – emergem como imagens de mapas momentâneos, criados na interação relacional dos corpos. A memória, portanto, seria uma percepção do corpo estabelecida na maneira particular como o organismo interage com o mundo, em um processo contínuo de invenção norteada pela interdependência entre razão-emoção.

O que memorizamos do nosso encontro com determinado objeto não é só sua estrutura visual mapeada nas imagens ópticas da retina. Os aspectos a seguir também são necessários: primeiro, os padrões sensitivo-motores associados à visão do objeto (como os movimentos dos olhos e pescoço ou o movimento do corpo inteiro, quando for o caso); segundo, o padrão

sensitivo-motor associado a tocar e manipular o objeto (se for o caso); terceiro, o padrão sensitivo-motor resultante da evocação de memórias previamente adquiridas relacionadas ao objeto; quarto, os padrões sensitivo-motores relacionados ao desencadeamento de emoções e sentimentos associados ao objeto. O que normalmente denominamos memória de um objeto é a memória composta das atividades sensitivas e motoras relacionadas à interação entre o organismo e o objeto durante dado tempo (DAMÁSIO, 2011, p. 169).

É interessante notar que Damásio (2011), ao abordar a relação da memória com o corpo, chama atenção para o fato dela ser desencadeada a partir da interação orgânica com um evento qualquer. Dessa forma, eventos aparentemente simples podem gerar mapeamentos sensoriais com graus de complexidade imprevisíveis na mente humana. Considerando esse pressuposto, no processo de criação de “Visita Guiada”, temos procurado estimular campos sensoriais de conhecimento racional/emocional para articular novos mapeamentos sensoriais, provocando distratores de comportamentos preferenciais da arquitetura da memória, por meio de um conjunto de questões apresentadas aos artistas participantes da performance para que sejam expandidas, reconfiguradas, reinventadas, respondidas.

Questões simples funcionam como pretextos para adentrar à imprevisibilidade das sensações, evocando mapeamentos de memórias e desejos de invenção que caracterizam a escuta performativa de si. Dessa forma, os artistas são convidados a recriar, pensar, escrever, falar, mover, brincar com questões que abordam sensações prediletas, palavras preferidas, coisas que gostam de fazer aos domingos, coisas que irritam, cheiros adoráveis, dúvidas pertinentes, fatos que mudaram seu mundo particular, observações financeiras, gostos, ódios, medos maiores, perguntas latentes, coisas para fazer quando sobra um minuto, prazeres absolutos, vícios, coisas que te sobram, coisas que queria ser quando crescer, desculpas esfarrapadas, pedido ao apagar a vela do aniversário, desejos de todo ano novo.

O compartilhamento de questões como essas é feito por meio da construção conjunta de um questionário e/ou entrevista semiestruturada. Importante ressaltar nesse processo, a atenção em criar uma atmosfera propícia ao encontro com as questões, a fim de provocar zonas de desconforto poético em memórias mapeadas e reinventadas. A aparente simplicidade dos questionamentos alimenta uma relação menos comprometida com o acerto, com verdades, e mais comprometida com a distração, com o riso de si, evocando a natural interação entre razão-emoção, implícita em estados mentais desprotegidos, distraídos, de programas ou mapas neurais preferenciais de comportamento (DAMÁSIO, 2011). É justamente na distração da emergência dos discursos primeiros de interesse, que mapas imagéticos e biográficos são levantados em formato de texto, voz, movimentos, contaminados de permissão para errar e aprender a inventar escutas possíveis de si.

Corpo em estado de voz de si

Olha, eu vou logo avisando que sou uma obra de arte inacabada, sou uma obra de arte contemporânea. Sabe aquelas obras de arte que todo mundo olha, olha, olha e não entende nada? Pois é, eu sou essa aí, confusa, profunda, sem regras. Por que eu não grito? Se eu pular você me segura? Comigo é tudo muito, eu não nasci para ser rasa. Eu não choro, eu escorro. Eu não caio, eu despenco. Eu não salto, eu me atiro. E já me apaixonei para sempre algumas vezes. Por que eu não gritei? Sabe aquele instante, aquele exato instante em que você se apaixona? Que parece que explode uma coisa que toma conta do seu lado dentro e do seu lado de fora e toma conta até das coisas que você não sabe que são você? Nesses instante parece que você pode tudo. Num instante desse eu tentei voar em uma aula de ballet. Não consegui, despenquei. Medo, dor, desligou alguma coisa dentro de mim e eu sabia. Ganhei uma cesárea no pé e não nasceu ninguém. Eu voo muito melhor de olhos fechados. Hummmmm, açúcar nos pés. Vento no rosto, água de cachoeira. Gente que mora gente dentro. Olha!! Para que tantos sapatos? Para mudar o ponto de vista. Para deixar uma pista. Por que eu não gritei? Eu gritei sim, mas a voz

não saiu. Medo de esquecer, de lembrar, de desistir, de ficar plantada. Medo de morrer e continuar viva. Não contei nem para mim mesma, mas resolvi contar para você. Você gritaria comigo? Você gritaria por mim? Você gritaria por todas as mulheres que viveram isso? Se sim, me dá a sua mão: 1, 2, 3. Para mim existem três tipos de pessoa no mundo, as que me emocionam, as que me assustam e as que eu não vi passar. Então se você não quiser que a minha memória se distraia e eu te esqueça, interfira no meu corpo. Por favor, com menos altivez e mais poesia.³

O modo como cada artista faz escolhas para os desdobramentos das questões cria encadeamentos, atribui ênfases a sensorialidades, evidencia novas possibilidades de mapas perceptivos transformados em textos e gravados em áudio com a voz do próprio artista. A entonação da voz, o ritmo da fala, a respiração, o tempo do anúncio da resposta, o olhar, o timbre, o volume, enfim, as subjetividades ali contidas, incorporam o conteúdo do discurso corporal. Assim, a escuta literal da própria voz dá vazão ao diálogo entre os movimentos das sonoridades inscritas no corpo que encarnam a noção de escuta performativa como predisposição de afeto dos corpos (ESPINOSA, 1992; GODARD, 2006).

Percebemos que o exercício de compartilhamento de escuta da própria voz, em pequenos grupos, tem potencializado a experiência de vulnerabilidade de escolhas individuais dos dançarinos no coletivo, reafirmando a alteridade como um campo dilatado de pensamento e invenção dos ritos cotidianos. Para Vázquez (2001), ao evocarmos uma memória, existe uma ação de elaboração do passado e de construção social presente, em que aparecem os elementos aos quais aquele sujeito quer dar vida, de modo que implica em se fazer ouvido. Nesse sentido, a memória, como constructo de estados de escuta de si, é um fator gerador da percepção de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em seu exercício de autorreconhecimento (POLLAK, 1992).

³ Fala de artista participante da performance "Visita Guiada", 2018.



Figura 2. “Visita Guiada”, Curitiba, PR, Brasil, 2019. Fonte: acervo das autoras.

No processo de criação de “Visita Guiada”, emoções e sentimentos relacionados à memória ganham textura corpórea – lugar de onde sempre se originam. Ao ouvir as subjetividades da própria voz em movimento, os artistas criam dispositivos para desvendar espaços em seu universo onírico pessoal. As biografias pessoais são então ressignificadas, expondo-se à experiência imprevisível da fruição artística, na ação de escuta performativa de si.

Corpo em estado de escuta performativa de si

Como abordado anteriormente, a performance “Visita Guiada” tem como premissa encurtar distâncias, não apenas físicas, uma vez que artista e plateia se encontram a dois metros entre si, mas, a distância de desejos, percepções e produção de sentidos. É um tipo de relação que não se dá de forma preestabelecida, pois a constante mudança nos estados de corpo diante dos encontros pode aumentar ou diminuir a capacidade de agir tanto do artista como do público.

Ao se deparar com um corpo vulnerável, compartilhando o que lhe é profundamente genuíno, o público é convidado a perceber que a performance não é sobre algo, ela é algo (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013). Ela também não é sobre a biografia do dançarino, ela é a própria biografia. A forma de representação figurativa e o anseio por gerar significados cede lugar para a experiência que se apresenta no encontro de escuta performativa. Dessa forma, não há um discurso que se fecha em si mesmo, mas uma criação aberta que oferece possibilidades de identificação. São corpos gerindo realidades subjetivas ao assumirem o risco do encontro desprotegido. “O cidadão que interrompe o seu trajeto para assistir a um espetáculo (e é por meio desse ato voluntário, convertido em público de teatro) torna-se, a partir desse momento, partícipe de um ato transgressor” (TURLE; TRINDADE, 2016, p. 134).

O espectador traz, consigo, suas experiências e histórias de vida, providas de sentidos na co-criação da obra. É nesse lugar que mora o efeito catártico e prazeroso do compartilhamento de “Visita Guiada”. Na experiência da performance, a condição de proximidade entre artista e público contribui para a partilha de vulnerabilidades, entendendo os indivíduos como um emaranhado de linhas e forças em relação. É nessa operação dinâmica que são tensionados processos de individuação na performance.

Simodon (1989) discute a individuação contrariando o modelo hilemórfico, sugerido por Aristóteles, que defende a gênese dos seres individuados como resultante da relação entre matéria e forma, onde a matéria seria modelada por uma forma pré-determinada, submetendo e assumindo seus contornos. No lugar da modelação, o autor defende a modulação, afirmando que modular é modelar de forma contínua e perpetuamente variável, enquanto moldar é modular de maneira definitiva, constante e finita.



Figura 3. “Visita Guiada”, Curitiba, PR, Brasil, 2019. Fonte: acervo das autoras.

No processo de criação da performance de “Visita Guiada”, em sua relação com o afeto e a alteridade, não há espaço para o modelo hilemórfico, pois, em estados corporais de escuta performativa o que se quer criar é uma relação de forças com um grande contingente de imprevisibilidade. “Essa suspensão do hábito liga-se à necessidade de prolongar o desconhecido e nele permanecer. Não pelo prazer da incerteza, mas, porque, quando não sabemos, estamos mais atentos ao que se passa” (FIADEIRO; BIGÉ, 2017, p.179). O desafio é lidar com o risco, não apenas com a perspectiva de controlá-lo, mas de vibrar com ele na invenção de si.

Considerações finais: pistas para próximas visitas

A experiência de criação da performance “Visita Guiada” com dançarinos das três companhias de dança profissionais participantes deste estudo, ao longo de oito anos, possibilitou o desenvolvimento de um procedimento de medição composto de estratégias de subjetivação dos processos poéticos inerentes ao fazer performativo, construídos no tensionamento

de uma criação pautada pela escuta de si, em território não convencional para esses dançarinos. Esta experiência de criação tem possibilitado a produção de realidades e outros nexos de sentidos para os corpos, movimentos, espaços e relacionamentos entre artista e público, expandindo hábitos tradicionalmente estabelecidos.

A proposição performativa de sentidos e realidades tem sido exercitada por esses dançarinos em contextos diversos, como no Projeto de Ocupação Diálogos da FUNARTE, de Belo Horizonte, na Mostra Brasileira de Dança, em Recife, no Festival Internacional MOVA-SE, em Manaus, na virada Cultural de Curitiba, no Museu Oscar Niemeyer e no Festival de Curitiba, bem como em locais públicos de grandes cidades, praças, parques, saguões de teatros, escolas e comunidades distanciadas dos grandes centros no Brasil e em outros países, como nas cidades de Barcelona, Paris, Londres, Los Angeles, Dubai, Genebra, Porto Príncipe e Atenas. Essas experiências de criação e compartilhamento performativo têm interferido nos cotidianos dos corpos/contextos em que são criadas, na presença de corpos em estado de escuta performativa, em sua proposição empática de inacabamento e afeto.

Ao acompanhar este processo de criação ao longo do tempo, temos observado possibilidades de desdobramentos para investigações futuras. Entre os caminhos possíveis para novas visitas, destacamos a verticalização do estudo sobre os relatos de artistas e do público participante das experiências da performance. A riqueza desses relatos tem impulsionado nosso desejo de cartografar processos de mediação da performance “Visita Guiada” com pessoas em diferentes situações de vulnerabilidade, como com crianças em situação de extrema pobreza, com as quais tivemos a oportunidade de trabalhar no Haiti, em 2017 e 2018, artistas com deficiência, com os quais trabalhamos em Curitiba, em 2018, ou com crianças e adolescentes em situação de refúgio, com quem testamos o procedimento em abrigos na Grécia, em 2019.

Pensamos nesse caminho para futuras investigações como uma argila na mão de um artista visual. Um processo refinado e manufaturado no fazer, enquanto modulamos provocações de estados de corpo que evocam espaços de escuta. Assumir a experiência de criação de uma performance como uma modulação de escuta performativa de si, que possibilita reflexões sobre a Arte em sua potência de produção de afeto. No encontro dos corpos em performance, artistas e público constroem a própria complexidade, enquanto fortalecem suas relações na criação de novos estados de escuta, realidades de si mesmos.

Referências

- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa: prazer e dor na ciência dos sentimentos**. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- DAMÁSIO, António. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das letras, 2011.
- ESPINOSA, Bento. **Ética**. Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.
- EUGÉNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O Jogo das perguntas**. Lisboa: Ghost, 2013.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contraponto**, Itajaí, SC, (UNIVALI), v. 10, n. 3, p. 321-326, set./dez. 2010.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, v.28, n.8, p. 235-246, nov. 2008.
- FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista do LUME**, Campinas, SP, n.4, p.1-10, dez. 2013.
- FIADIERO, João; BIGÉ, Romain. Se não sabe por que é que pergunta? **Revista Científica da FAP**. Curitiba, UNESPAR, v.17, n. 2, p.172-198, jul./dez. 2017.
- GLEIK, James. **Caos: a criação de uma nova ciência**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
- GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. Tradução: Silvia Soter. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003. p. 11-35.
- GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. In: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006a. p. 73-80.
- GREINER, Christine. Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte. **Concept**, Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10-21, jul./dez. 2017.

ICLE, Gilberto; BONATTO, Mônica. Por uma pedagogia performativa: a escola como entrelugar para professores performers e estudantes performers. **Cadernos CEDES**, Campinas, v. 37, n. 101, p. 7-28, jan./abr. 2017.

LASZLO, Ervin. **Introduction to systems philosophy**. New York: Harper Torch Books, 1972.

LORENZ, Eduard Norton. **A essência do caos**. Brasília: Editora da UnB, 1996.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PROGOGINE, Ilya. **O fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIMODON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Albier, 1989.

TURLE Licko; TRINDADE Jussara. **Teatro(s) de rua do Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

VÁZQUEZ, Félix. **La memória como acción social**: relaciones, significados e imaginário. Barcelona: Paidós, 2001.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento - Arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.

ZAMBRANO, David; TOMPKINS, Mark; NELSON, Lisa. Need to know - a conversation about improvisational performance. **Contact Quarterly**. v. 25 n.1, p. 29-41, Inverno, 2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, linguagem e recepção**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Texto recebido em: 06 de novembro de 2020

Publicado em: 30 de dezembro de 2020.

Como citar este artigo:

BERTOLDI, A. L. S.; MACHADO, P. N. de P. Visita Guiada: procedimentos de escuta performativa de si. **Revista Do Colóquio**. Recuperado de <https://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/33088>