

Desenhos de Pesquisa

HORIZONTALIDADE? A PERSPECTIVA DA INTERAÇÃO EM AISTHESIS E SEUS PONTOS DE CONTATO COM A PERFORMANCE

HORIZONTALITY?
THE PERSPECTIVE OF THE INTERACTION IN AISTHESIS
AND ITS POINTS OF CONTACT WITH THE PERFORMANCE

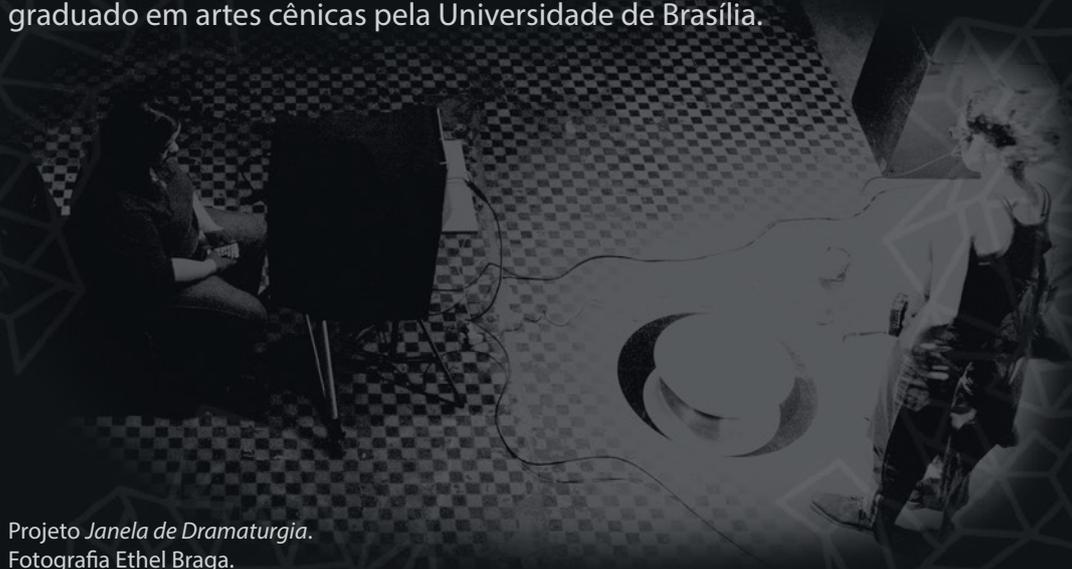
¿HORIZONTALIDAD?
LA PERSPECTIVA DE INTERACCIÓN EN AISTHESIS Y SUS
PUNTOS DE CONTACTO CON LA PERFORMANCE

Edilson Oliveira de Carvalho

Edilson Oliveira de Carvalho

Ator, bailarino e professor de dança contemporânea,
graduado em artes cênicas pela Universidade de Brasília.

Projeto *Janela de Dramaturgia*.
Fotografia Ethel Braga.



Resumo

Este artigo elabora reflexão sobre a pesquisa de procedimentos em processos criativos Aisthesis, realizada por seis artistas residentes em Brasília e São Paulo em 2014 e 2015. A partir de um olhar no interior do objeto analisado, como membro integrante dele, reflito sobre os aspectos que aproximam o Aisthesis da performance arte, priorizando o questionamento sobre um dos princípios mais caros a ele: a horizontalidade assimétrica na relação com o público. A reflexão se dá por meio de um diálogo com noções teóricas sobre performance e de apontamentos sobre a experiência vivida como participante desse processo de pesquisa.

Palavras-chave: Aisthesis, Performance arte, Horizontalidade assimétrica, Público.

Abstract

This article presents a reflection on the research of procedures in Aisthesis creative processes, carried out between 2014 and 2015 by six artists living in Brasília and São Paulo. Based on an inner perspective of the analyzed object, as one of its members, I reflect on aspects that approximate Aisthesis to the performance art, questioning about one of its dearest principles: the asymmetric horizontality in the relationship with the audience. The reflection occurs through a dialogue with theoretical notions on performance and notes on my experience as a participant in this research process.

Keywords: Aisthesis, Performance art, Asymmetric horizontality, Audience.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la investigación de procedimientos en procesos creativos Aisthesis, realizada por seis artistas residentes en Brasília y São Paulo en los años 2014 y 2015. Desde mi perspectiva como miembro integrante en el interior del objeto, planteo los aspectos que aproximan Aisthesis de la performance del arte, priorizando la reflexión sobre uno de los principios fundamentales: la horizontalidad asimétrica en la relación con el público. La reflexión se da mediante un diálogo con nociones teóricas sobre performance y apuntes de mi experiencia como participante de este proceso de investigación.

Palabras clave: Aisthesis, Performance del arte, Horizontalidad asimétrica, Público.

Como integrante da primeira etapa da pesquisa sobre procedimentos em processos de criação *Aisthesis*, estabeleço, a partir da experiência no interior do objeto abordado, reflexão sobre um dos aspectos caros a essa pesquisa, pretendendo que ele aproxima o *Aisthesis* da performance arte. Refiro-me à experimentação das possibilidades da relação público-cena, ou público-obra, ou público-intérprete – e aqui recorro repetidamente à conjunção alternativa “ou” em razão de que os conceitos de público, cena, obra e intérprete são relativizados ou, pelo menos, constantemente questionados no quadro da pesquisa. Antes, apresento sinteticamente o *Aisthesis* de modo a propor reflexão sobre objeto reconhecível.

Selecionado e apoiado em 2014 pelo Rumos Itaú Cultural, o *Aisthesis*¹ é projeto de pesquisa surgido do encontro de seis artistas-pesquisadores: Édi Oliveira (autor deste artigo), Francis Wilker, Giselle Rodrigues, Glauber Coradesqui, Kenia Dias e Jonathan Andrade². Segundo o catálogo de apresentação da pesquisa e de seus pontos de provocação e investigação³, o *Aisthesis* é uma prática que

busca superar a dicotomia “processo x obra” e expande a noção de acontecimento artístico ao propor o próprio ato do encontro entre diferentes pessoas e a percepção das potências criativas do instante, que são mobilizadas em um fluxo de criação, como tempo-espaco de arte. processo de improvisação, contágio, contaminação e partilha. essa prática envolve a realização de encontros e se mostra aberta às interferências mais diversas, sem a intenção de criar um espetáculo ou mesmo registrar ou

1. A primeira fase de pesquisa do *Aisthesis*, que contou com o apoio do Rumos Itaú Cultural, estendeu-se de agosto de 2014 a maio de 2015, período em que foram realizados encontros abertos ao público, palestras, oficinas, leituras dramáticas de conversas do WhatsApp, em Brasília e São Paulo.
2. **Francis Wilker:** diretor de teatro, *performer* e mestre em artes pela ECA – USP. **Giselle Rodrigues:** bailarina, coreógrafa, diretora e mestra em artes pela UNB. **Glauber Coradesqui:** pesquisador em artes cênicas e mestre em artes pela UNB; **Kenia Dias:** diretora e professora de artes cênicas e doutoranda em comunicação e semiótica pela PUC/SP. **Jonathan Andrade:** ator, diretor e dramaturgo.
3. O catálogo foi escrito pelos integrantes da pesquisa e organizado por Francis Wilker e Glauber Coradesqui. Por meio de uma seleção de textos e fotos produzidos durante o desenrolar do processo criativo (textos feitos em sessões de improvisação, transcrições de falas de vídeos de registro, diálogos trocados por WhatsApp e textos produzidos para o blog da pesquisa etc.), o catálogo apresenta a pesquisa numa linguagem poética-filosófica-técnica-processual-precária-afetiva.

decodificar momentos que serão repetidos posteriormente. (ANDRADE, 2015, p. 19).

“Se mostra aberta às interferências mais diversas”: entenda-se, também, entre essas interferências, toda intervenção/interação por parte do público. Afinal, um dos objetivos da pesquisa, desde seu início, era o de encontrar princípios pertencentes à sua prática, tais como a associação livre, a ausência de tema pré-definido, a criação em fluxo, a apropriação da potência do instante, a noção de percepção pelos sentidos, a escuta e observação ativas e, além de outros, aquele que interessa neste texto: a horizontalidade na relação entre integrantes do evento (artistas e público).

Ainda no mesmo catálogo:

público. mostra-se como uma prática em que o espectador precisa caçar. os momentos de interação são possíveis, mas não são necessariamente dados – assim como os momentos de contemplação. Não há necessariamente convite. precisa caçar também a imagem, a outra temporalidade, o outro fluxo. como criar um campo sugestivo para o espectador ser inserido? (Ibid., p. 30).

Percebe-se, então, que uma das questões pilares dentro da pesquisa *Aisthesis* tem sido a relação desenvolvida entre público (dentro da perspectiva analisada, o termo “público” é colocado em questão, por isso, a partir daqui, usarei o termo sempre entre aspas) e artista/cena no instante de sua criação/execução, visto que, na configuração performativa aisthesiana, a presença de “público” – considerando “público” uma ou mais pessoas como assistência – é elemento frequente. Importa, então, diluir as barreiras definidoras da noção de “público” e, por consequência, da noção de obra, aproximar e permitir o deslocamento do espectador para o lugar da ação, da cena, para o interior criativo do evento, de modo a transitar, sem imposições, da contemplação à interação. Já se mencionou, aqui, o termo horizontalidade, no entanto, inicialmente tratava-se apenas de horizontalizar, “desierarquizar” a relação entre dois elementos fundamentais na constituição de um instante cênico: “público”/plateia e artista/performance/cena. Tratava-se de tentar dar ao “público” a possibilidade de participar do ato criativo cênico de forma não apenas receptiva, mas também, segundo o seu desejo, de forma propositiva, interagindo, parti-

cipando para além da recepção contemplativa. Porém, sob o peso dos termos horizontalização e desierarquização, essa busca por lugares equitativos entre “público” e artistas mostrou-se, com o passar da prática e de seu compartilhamento nos Encontros com presença de assistência⁴, impossível ou inviável, se pensarmos na literalidade desses dois termos, para o modo de realização da prática, ponto de vista que esclareço no correr do texto.

Pode-se dizer que a ideia de horizontalidade proposta em *Aisthesis* buscava uma revisão da relação binária emissão-recepção, como vê-se em *Performance como linguagem*, de Renato Cohen (2004), sendo a emissão o espaço do atuante e a recepção o do espectador. Para Cohen, essa relação pode resultar em dois modelos que se definem pelo modo como se trata o posicionamento dos dois polos: o *modelo estético* e o *modelo mítico*, que se diferenciam pelo fato de que, no primeiro,

existe um distanciamento psicológico em relação ao objeto – eu não entro na obra, eu não faço parte dela; eu sou observador, tenho um contato de fruição com a obra (...), mas estou separado dela. Fica claro para mim, enquanto espectador, que eu tenho um distanciamento crítico em relação ao objeto. (COHEN, 2004, p. 122).

Ao passo que, no segundo,

este distanciamento não é claro; – eu entro na obra, eu faço parte dela – isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de *participante* do rito e não mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo “espectador”) quanto para o atuante que “vive” o papel e não representa. (loc. cit.).

Seguindo essa formulação, parece coerente pensar que *Aisthesis* propõe o deslocamento na direção do segundo modelo, quando oferece uma abertura total do espaço da cena para o “público”, abertura para a experiência

4. O *Aisthesis* desenvolveu diversos encontros abertos ao público, denominados Encontros, que aconteceram em Brasília e São Paulo, em escolas públicas, faculdades de dança e teatro e espaços alternativos como galerias, cafés e museus. Esses encontros, alicerçados na improvisação e na relação de horizontalidade assimétrica com a assistência, permitiam experimentar os procedimentos e princípios abordados até então dentro da pesquisa. Para mais informações sobre os Encontros e sobre o *Aisthesis* (imagens, textos, agenda etc.), acessar os seguintes endereços eletrônicos: <<https://plataformaisthesis.wordpress.com/>>, <<https://www.facebook.com/plataformaisthesis/?fref=ts>>.

em ação, em criação, ao mesmo tempo que o lugar de assistência pode ser claramente assumido, em jogo, pelos atuantes, pelos artistas, num fluxo de troca e flexibilidade de posições que permite a ambos, espectador e artista, vivenciarem um instante criativo sem enrijecimento de funções.

Essa perspectiva de inserção do espectador como criador no momento vivo da criação dialoga, também, com uma das “tendências dramatúrgicas da performance” apontada por Eleonora Fabião (2008, p. 239), ou seja, “a ampliação da presença, da participação e da construção dramatúrgica do espectador (que por vezes se vê diretamente implicado na ação)”. Também Rita Gusmão (2007, p. 140) desenvolve pensamento baseado na ideia de que a performance absorve do espectador seu potencial de criador, de “inter-agente”: ele também “realiza a obra, pois é ele quem compõe a sua totalidade, num processo ativo de percepção, associação e resposta ao criador”, ou, ainda: “o espectador é o desdobramento do criador, ambos são a obra, a obra é cada um dos que por ela passam”. Eis o que se pretende em *Aisthesis*. Eis um dos pontos que o aproximam da performance: uma diluição dos polos que situam assistência e obra em hemisférios distintos, desmitificando o lugar solene do intérprete enquanto propositor da cena/criação, e o lugar passivo/contemplativo do público, ou, como melhor diria Maria Beatriz de Medeiros (2005, p. 108): “o contato direto artista-público permite a desmitificação tanto do trabalho quanto da figura do artista”. Contato direto; contato físico; contato no olho da cena; no coração do evento; no turbilhão da criação; no centro, não em torno. Participação ampliada, não reduzida à contemplação. “Participação expectante” que, segundo Esther Jean Langdon (2005, p. 175), refere-se à “participação plena de todos os presentes no evento para criar a experiência”.

Buscando essa diluição em direção ao “modelo mítico”, os Encontros configuram-se por meio da recusa de certas convenções que tendem a enquadrar o evento dentro de estruturas habituais para certos formatos de apresentação, ou seja, foge-se do espaço teatral convencional, da informação de palco, de polarização espacial onde situar audiência e cena, de estruturas arquitetônicas construídas para fins teatrais – foge-se do teatro (espaço físico); buscam-se alternativas, espaços que sugiram liberdade de posicionamento, deslocamento, trânsito entre espaço de criação e espaço de contemplação, ou a criação dentro do espaço de contemplação e a contemplação dentro do

espaço de criação num intercâmbio seguindo um fluxo criativo envolvendo artistas e audiência: galerias de arte, museus, *lounges*, salas de aula etc. A experimentação dessas outras configurações espaciais dialoga com uma perspectiva de não intencionalidade de encenação, de não necessidade de cenografias pré-concebidas e construídas, em proveito de um ambiente desnudado de artifícios cenográficos, mas aberto à encenação do corpo, à potência dramática dos contatos e das relações, seja entre os artistas, entre os artistas e o “público”, ou entre o “público” e o “público”. Essas configurações alternativas provocam “uma ruptura na chamada convenção teatral, na medida em que não existe uma preocupação com a encenação, nem com a representação” (COHEN, 2004, p. 133).

Vimos, então, que, por meio da busca de uma relação de intercâmbio entre o espaço da cena e o espaço da audiência, entre artistas e “público”, e sua ocorrência em espaços fora do teatro convencional, *Aisthesis* possui pontos de aproximação com a performance (além de outros, como sua característica de evento que se repete poucas vezes, o trabalho com a livre associação e a colagem de materiais em tempo real, a não criação de um espaço ilusionista onde a ideia de interpretação e de personagem sejam determinantes, por exemplo). Porém, apesar dessa busca por uma configuração própria do lugar do público dentro da prática *Aisthesis*, um termo parecia embaçar o entendimento de como ela poderia ocorrer: HORIZONTALIDADE – sinônimos: igualdade; paridade; nivelamento; equidade.

Inicialmente, para tentar alcançar essa horizontalidade, ou simplesmente experimentá-la, foi necessário lançar algumas perguntas como provocação, tais como:

- Como convidar o “público” de maneira a fazê-lo compreender que ele também será/pode ser construtor, elemento agente, daquilo que assiste? Como lhe oferecer a possibilidade de também ser “criador”?
- Como possibilitar que o “público” assuma, por iniciativa própria, sem orientações previamente direcionadas e fixadas, um posicionamento espacial que, por si só, não estabeleça um lugar hierarquizante de separação entre assistência e artista/cena? Por exemplo: “público” sentado em círculo em volta da cena que assiste; “público” concentrado em um hemisfério do espaço situado diante do espaço da ação. Uma das estratégias usadas em

Aisthesis, para fugir a essas configurações de posicionamento habituais, foi a de empilhar cadeiras em pontos diversos do espaço, de modo a dar a escolha, aos espectadores, de onde posicioná-las para sentar relativamente ao ângulo de visão que desejassem daquilo que assistiriam, ou sentar num ângulo dentro do próprio espaço de ação, e não apenas circundante. Essa estratégia, porém, não surtiu efeito no sentido de transferir ao “público” certa responsabilidade pela quebra do posicionamento convencional, pois ele, apesar da liberdade de escolha para configurar o espaço, sempre se posicionava em semicírculo em volta daquilo que considerava ser uma apresentação.

- Como não diluir essa hierarquização por meio de um desequilíbrio da balança para o outro lado, o do público? Ou seja, exceder na atenção e na importância dada à presença dele por meio de convite pertinaz à interação, buscar provocar a interação a todo custo, em detrimento da vivência do instante no interior do ato criativo, da percepção das potencialidades da cena, da prática e da vivência das questões da pesquisa, por parte do artista/intérprete.

A partir das questões lançadas e dos Encontros até então realizados, os pesquisadores confrontaram-se com a dificuldade de alcançar essa horizontalização. Deparam-se com a rigidez de algumas posições há séculos estabelecidas, cujo embaralhamento parece inalcançável. “Público” e artista/cena serão sempre lugares opostos? Estarão sempre diante um do outro? Ocuparão sempre esses lugares de participação socialmente construídos, em que são pré-determinados “os papéis que os participantes assumem (ator, plateia etc.) e quem tem direito de ocupar um papel específico” (LANGDON, 2006, p. 170)? Parece que, sempre que um abre a porta (mais habitualmente o artista) para que o outro coloque um pé em seu espaço, ou um corpo inteiro, esse outro será sempre apenas um visitante que se sente, sim, bem recebido, mas não um daquela casa, porque não conhece as regras, os horários daquela residência, as convenções de seus habitantes. Então, como viver ali do mesmo modo como vivem os daquele lugar, possuidores dos hábitos da vida naquela casa, se não se sabe exatamente como agir? Há, claramente, nessa imagem, alguém em mais condições de desfrutar o instante. Ainda há hierarquia – gentil, sim, receptiva, sim, mas sem equilíbrio.

Lidar, na prática dos encontros, com essas questões foi o que originou a necessidade de repensar e relativizar o termo horizontalidade e, sobretudo, questionar até que ponto se desejava realmente uma horizontalização absolu-

ta, que sequer parecia possível em sua totalidade, porque a experiência desses encontros posicionava os artistas pesquisadores diante de uma perspectiva horizontal que se apresentou quase utópica, pelo menos dentro do formato como vinha sendo buscada, em que, por meio do excesso de convites (contato físico – abraços, cumprimentos, proximidades; linguagem fática – diálogos introduzindo o espectador na ação por meio da oralidade; pistas impressas em papéis – apresentando estratégias, princípios, permissividades, reflexões etc.; comidas, bebidas, papéis, canetas, objetos à disposição etc., tudo ao mesmo tempo), o “público” dominava o espaço criativo, dando aos artistas quase a sensação de perda de suas funções de condução ou de anfitriões.

Em *Aisthesis*, durante o processo de pesquisa, pouco a pouco chegou-se a um modo de trabalho muito pertinente ao interior do processo, modo em que cada integrante conhecia ou tinha uma intuição de suas possibilidades, de seus fundamentos, princípios, procedimentos, rituais, regras, de forma que era possível, para cada um, estabelecer, nos Encontros com o “público”, suas estratégias e posicionamentos, ou, até mesmo, seus questionamentos move-dores, de modo a ter um prévio conhecimento das configurações do jogo.

Ao “público” era dado o mesmo arsenal? Foi-lhe dada a possibilidade de refletir sobre o que estava em questão, assim como o puderam fazer os que há meses burilavam as configurações desse jogo e se batiam diante das questões que ele oferecia? Ocupavam o mesmo horizonte, nessa situação, equitativamente, “público” e artistas?

Ao final de cada encontro performativo aconteceram conversas com os que estavam presentes enquanto “público”, para entender como eles se viam diante de um espaço de abertura para a interação, como lidavam com o convidativo daquele instante, com a liberdade de poder se colocar, ou não, dentro e não apenas diante do ato vivo da criação cênica. E, não raro, o “público” manifestou, sim, um entendimento daquele espaço, daquele instante, como receptivo à interação, sem paredes, sem o enclausuramento de nenhuma “re-doma imaterial” (MEDEIROS, 2005, p. 103), ou fitas demarcadoras de limites, de modo a lhe passar pela cabeça um “posso me aventurar” ou “posso estar dentro do jogo”. No entanto, para muitos, mesmo no entendimento dessa configuração acolhedora, o aventurar-se não se efetivou, devido ao fato, ainda segundo o próprio “público”, de não saber como adentrar naquele espaço, o que

fazer, como se colocar – o que se deu, também, por receio de atrapalhar, de desestruturar aquilo que já estava acontecendo e que convidava, ainda, apenas à contemplação. Esse comportamento ou essa resposta nos sugerem que apenas convidar não é horizontalizar. Apenas construir um espaço de afeto e receptividade não leva, necessariamente, à desierarquização. Convidar não é municiar. Talvez seja necessário instrumentalizar o convidado para que uma possível concreta horizontalização ocorra, e para que a noção de “público” e de artista/cena realmente se diluam em um mesmo instante de presença. Mas essa instrumentalização pode ocorrer no espaço de um encontro? Ela não demanda processo, dilatação, investimento sobre esse “público” e desse “público” que um dia perderá sua identidade de “público” tal qual se percebe hoje?

Em alguns encontros ocorridos, tentaram-se estratégias de partilha daquilo que o processo investigativo havia conseguido, até ali, elaborar como pensamento, como procedimentos, princípios etc. No entanto, no espaço de um encontro essa partilha não passa de apresentação e de breve vivência, sem que haja tempo para a apropriação, por parte do “público”, dos procedimentos e princípios compartilhados, o que permitiria um entendimento capaz de transformar tais elementos em recurso, em “armas” de jogo.

É claro que não podemos desdenhar o fato de que o “público” não é uma massa homogênea monocromática. E, exatamente por isso, diferentes recepções da assistência foram reconhecidas, pois diversos fatores e características podem nortear a disponibilidade e o posicionamento de um espectador diante do convite. Há os artistas diante dos artistas, há os amigos diante dos artistas, há os desconhecidos leigos diante dos artistas e, sobretudo, há os leigos diante da arte. Assim, em um mesmo “público” há diferentes mananciais de vocabulário, de leituras, de expectativas, de ímpetos, de acanhamentos etc. Desejos e capacidades diferentes de se colocar no meio do turbilhão criativo e de não ser mais apenas entorno. Há os que se sentem capazes (ou mesmo não se sentindo) e adentram fisicamente o espaço onde a criação se desenrola. Há os que penetram esse espaço no conforto de seus assentos, onde quer que eles estejam, com a oralidade que, de certo modo, resguarda o corpo de certos riscos. Daniel Sibony nos aponta, em *Le corps et sa danse*, essa estratégia de defesa: “diante do corpo dançante...” (ou performativo) “[...] pode-se bem partilhar as palavras, mas quanto aos corpos é mais

arriscado.” (SIBONY, 1995, p. 34, tradução nossa). E poucos arriscam seus corpos, sobretudo em um espaço onde reina a indeterminação do improviso.

Em uma conversa em que a questão da relação “público”/cena/artista era mais uma vez debatida, recebeu-se a presença de duas convidadas – Daniela Braga (professora de contato improvisação) e Carol Barreiro (mestranda em artes cênicas e professora) – que, em encontros em estúdio (onde os artistas recebiam, no decorrer da pesquisa, visitantes interessados em acompanhar o processo de investigação), haviam se permitido aventurar-se no espaço/tempo de improvisação do *Aisthesis*. Quando elas apareciam para improvisar com os seis integrantes da pesquisa, colocavam-se claramente em uma posição de participantes, e não de público. Não iam para assistir, mas, sim, para experimentar o processo em seu interior, e isso se dava devido a um pré-conhecimento de que essa possibilidade era aberta aos visitantes. Esses encontros foram bastante frutíferos, tanto no que se refere à prática, quanto no que se refere à discussão. Acredito que assim tenha sido pelo fato de que ambas já trabalhavam com improvisação, por meio de suas pesquisas com o contato improvisação. Por conta disso, pode-se dizer que elas tinham um certo vocabulário, um certo arsenal que as permitia lidar, sem grandes freios ou dificuldades, com o instante vivo da criação. No entanto, o que mais chamou a atenção na conversa com as duas foi o que disse Carol Barreiro quando questionada sobre como ela via o lugar de participante dentro desses encontros, ao que ela respondeu que *sentia, sim, um lugar de conforto para interagir e colocar-se em um mesmo lugar de ação e criação que os artistas que a recebiam, e que percebia que a consistência, o volume, a potência desses mesmos encontros se mantinha sempre firme, que “a bola não caía”, e que sentia que, para isso, havia condutores que não permitiam rupturas, quedas ou buracos no ato contínuo da improvisação e da criação, e que ela atribuía tal condução àqueles que recebiam (os artistas da pesquisa), ou seja, ainda havia, mesmo que não estabelecida de forma intencional ou prévia, uma condução subliminar do encontro, das possibilidades e variantes em jogo. Tem-se, então, um outro formato experimentado em *Aisthesis*: convidados chegam e se colocam no espaço da ação no mesmo momento que aqueles que convidam; constroem juntos um fluxo de improviso e criação; esses mesmos convidados possuem arsenal próprio para utilizar nesse instante, nesse jogo. Convidados e anfitriões são atuantes manipulando e sobrepondo seus materiais no mesmo pe-*

ríodo de tempo e espaço, correndo os mesmos riscos e se permitindo descobertas. É preciso lembrar que, ainda assim, essas convidadas possuíam a escolha de simplesmente assistir. Nessa configuração, onde está o “público”?

Baseado na observação de Barreiro, Kenia Dias propôs um termo que talvez seja mais adequado, difícil de imaginar em sua literalidade, mas viável e coerente dentro da realidade do que acontece em *Aisthesis* quando se trata da relação “público”/artista/cena – o termo é HORIZONTALIDADE ASSIMÉTRICA. Ou seja, talvez seja inviável vislumbrar um horizonte de planície, mas talvez se deva, antes, mirar um horizonte de colinas, com oscilações, altos e baixos, assimetrias. Em termos menos metafóricos, em *Aisthesis* é possível que o “público” ocupe o mesmo lugar que o artista no instante vivo do ato criativo, que manipule elementos disponíveis, ofereça materiais, desfrute do risco do não preestabelecido, enfrente o acaso, sinta as potências. Mas, para isso, talvez seja preciso que o “público” não se sinta “público”, oferecendo-lhe o mesmo lugar, o mesmo ponto no espaço-tempo do qual desfruta o artista. No entanto, aproximar-se dessa nuance de horizontalidade talvez só seja possível se for assumida também uma noção de assimetria, porque, apesar da situação equitativa, ainda é preciso que haja condutores que apresentem e orientem esses convidados pelo espaço, tempo e modo.

Em *Performance, recepção e leitura*, Paul Zumthor (2014, p. 34) fala, referindo-se à performance, sobre essas competências e condutas; e, como um dos fios deste texto é, também, a reflexão sobre o que aproxima a prática *Aisthesis* da performance, permito-me citá-lo:

mas o que é aqui a competência? À primeira vista, aparece como *savoir-faire*. [...] eu diria que ela é o saber ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.

Pode-se entender que, segundo o depoimento de Carol Barreiro, os condutores são os gestores da pretendida horizontalidade, e são, também, um dos relevos dessa assimetria. Os artistas/*performers* são os responsáveis por essa condução, pois estão mais municiados – desde antes da situação de improviso e criação, devido a estarem inseridos no corpus do processo de pes-

quisa desde o princípio – de um *aperçu*, de um panorama, de um *savoir-faire* pertencentes a um processo, de uma visão mais ampla daquilo que vive e se move naquele instante de criação que se dá no encontro entre seus agentes.

Permitir e possibilitar a interação não é, necessariamente, horizontalizar. Apresentar fundamentos, pilares ou questionamentos não é, obrigatoriamente, municiar. Então, os Encontros permitiram entender que o caminho para a horizontalização/desierarquização talvez ainda seja muito longo, talvez não exista, talvez não seja tão desejado, talvez necessite, mesmo, de um outro formato (o assimétrico), ou talvez a horizontalidade seja uma utopia cujo trajeto percorrido em sua busca se abra como uma mão cheia de dedos apontando para vários lados, menos para ela. Afinal, o que mais atrai em uma utopia é saber que, mesmo tendo ela algo de irrealizável, vamos correr atrás dela.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, J. et al. **Catálogo Aisthesis**. Brasília: s.n., 2015.
- COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- FABIÃO, E. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, 2008. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- GUSMÃO, R. Espectador na performance: tempo presente. In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M.; MATSUMOTO, R. K. (orgs.). **Tempo e performance**. Brasília: Editora da Pós-graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007. p. 139-148.
- LANGDON, E. J. Performance e sua diversidade como paradigma analítico. **Ilha – Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1-2, p. 162-183, 2006. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/18229/17094>>. Acesso em: 20 maio 2016.
- MEDEIROS, M. B. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.
- SIBONY, D. **Le corps et sa danse**. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em 14/03/2016

Aprovado em 12/05/2016

Publicado em 30/06/2016