



O mar alto de Pulsão: um ensaio sobre pedagogia em performance

The high seas of Pulsão: an essay about performance's pedagogy

Carminda Mendes André¹

Resumo

O ensaio desenvolve reflexões sobre a experiência que a autora vivenciou como proponente e performer no curso de extensão Experimentos em Performance I, como convidada no jogo performativo Ação # 1 e no experimento performativo intitulado PULSÃO, todos quando realizados no Teatro Reynuncio Lima no Instituto de Artes da UNESP entre 2011 e 2013. O enfoque do texto é pensar a pedagogia que se conquista em experiências como a do curso supracitado.

Palavras-chaves: Experiência em arte, Pedagogia em performance, Teatro performativo.

Abstract

This essay brings up some reflections about the author's experience in the following roles: as a proposer and performer in the extension course Experimentos em Performance I, (Experiments in Performance I) and as a guest in the performative game Ação #1 (Acion #1) and the performative experiment entitled PULSÃO, all of which occurred between 2011 and 2013 at Reynuncio Lima Theatre, at the Instituto de Artes da UNESP (Institute of Arts – UNESP). It focuses on thinking about the possible pedagogy that can be achieved in experiences such as the ones aforementioned.

Keywords: Experiences in art, Pedagogy in performance, Performative theater.

Quarto soneto de meditação

Vinicius de Moraes

Apavorado acordo, em treva. O luar
é como o espectro do meu sonho em mim
E sem destino, e louco, sou o mar
Patético, sonâmbulo e sem fim.

Desço na noite, envolto em sono; e os braços
Como ímãs, atraio o firmamento
Enquanto os bruxos, velhos e devassos
Assoviam de mim na voz do vento.

Sou o mar! sou o mar! meu corpo informe
Sem dimensão e sem razão me leva
Para o silêncio onde o Silêncio dorme

Enorme. E como o mar dentro da treva
Num constante arremesso largo e aflito
Eu me espedaço em vão contra o infinito.

¹ Docente do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação – DACEFC e do Programa de Pós Graduação em Arte do Instituto de Artes da UNESP.

A partida

Experimento em Performance I, o primeiro curso de extensão sobre performance no Instituto de Artes da Unesp, abriu as portas para os estudos e as práxis para a performance arte nessa Instituição. Surgiu por puro desejo de compartilhamento entre Marcos Bulhões, Marcelo Denny, Carmina Mendes André e Jose Manuel Ortecho. Esse curso funcionou como catalizador de artistas e interessados em estudos da performance. Por meio dele pode-se criar um coletivo de artistas para os momentos seguintes: *Ação # 1*, *Cegos e Pulsão*. Esse ensaio focaliza o primeiro movimento do processo, quando a ensaísta participa fisicamente do processo. Optou-se, por um lado, pelo ensaio, por tratar-se de uma experiência em relato e, por outro, por se apontar para uma pedagogia em movimento que não coube seu discurso em formato de artigo.

O barco

Começa-se, então, a narrativa da viagem.

O teatro do Instituto de Artes da Unesp, como todo lugar institucional, foi construído para uma determinada finalidade. Tem sua funcionalidade, suas regras de uso e uma forte carga de vigilância em ronda. Próprio de um lugar institucional, nele pouco se tem de intimidade posto ser atravessado por pessoas com múltiplas intenções. Problema: a dispersão.

A transformação desse *lugar em espaço*² cria o campo necessário para o jogo performativo. Para Michel De Certeau, um lugar é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do “próprio”: os elementos considerados se acham uns ao lado dos outros, cada um situado num lugar “próprio” e distinto que define. Um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições. Implica uma indicação de estabilidade. (CERTEAU, 1994, 201). Deste ponto de vista, “espaço” é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais”. Enfim, “espaço é um lugar praticado”. (CERTEAU, 1994, 202).

² Para Certeau, “espaço” é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais”. Enfim, “espaço é um lugar praticado”. (CERTEAU, 1994, 202).

De sala de aula, sala de ensaio, espaço universitário, a espaço indeterminado, a portas trancadas, conquista-se a não interferência do mundo ordinário; a ausência de objetos não pertencentes ao grupo de performers apaga a identidade funcional do lugar; a iluminação teatral faz surgir um espaço potencializado capaz de performatizar dimensões para além do espaço euclidiano, para além da quarta dimensão; a música pensada e executada para o evento penetra no psíquicos por meio do volume estudado que incide em partes do corpo como acupuntura afetiva. A música faz dilatar o tempo no corpo coletivo.

A náusea

Depois de alguns encontros começa o processo com o *corpo liberto*, jogo performativo proposto por Marcos Bulhões. Percebe-se que os propositores estão familiarizados com as situações que se formavam em torno do jogo.

Com o jogo do *corpo liberto*, o barco entra em zona de perigo. Se suportamos atravessá-la temos a recompensa da iniciação: aprendemos a falar/fazer em uma linguagem imaginante, linguagem próxima aos pesadelos e aos sonhos míticos. Performatividades de forças naturais em estado bruto.

Marcos Bulhões não adianta o processo. Percebe que os corpos na cidade de Natal são diferentes dos corpos na cidade de São Paulo, que são diferente dos corpos na cidade de São Luiz do Maranhão, que são diferentes de outros lugares em que o jogo performativo tenha passado. Devagar, querendo perceber o momento justo para iniciar o ritual do despir-se, ele pondera os passos. José Manuel Ortecho já está imerso no mar e prefere não se fragmentar em dois: o professor ignorante e o performer.

Quando o entra-e-sai dos indivíduos cessa no grupo, as primeiras peças de roupas são tiradas: trocaram-se confidências e estranhamentos. Des-fazer o corpo fabricado pela sociedade do espetáculo do consumo, corpo simulando sexualidade, corpo matéria inerte. Entrar no ritual com o corpo em devir. Só assim é possível lançar-se nas águas ora doces ora salgadas de um eu-coletivo. Corpo macho e corpo fêmea em estudos, aparando arestas de constrangimentos. Uma coletividade se forma ao instalar-se o rito. Desfaz-se quando do retorno ao lugar das identidades mundanas são necessárias.

No limiar entre a confissão psicanalítica - aquela que liberta a memória traumática - e a poetização das experiências pessoais - signos poéticos do espaço em

performance -, mergulha-se no mar de corpos nus. Somos peixes, alga, lara; estrelas do mar, sereias cantantes, areia movediça; água salgada, aquário, boto cor de rosa.

Primeiro acontecimento pessoal em coletivo ocorrido com a ensaísta: vomitar o Bispo Sardinha não assimilado pela antropofagia ancestral. Dizer “não!” à falsa ideia da mestiçagem como força e brasilidade. Vomitar a mulher subjugada à força da confissão catequética e da assimilação forçada da identidade da mulher-mãe-de-jesus, assexuada, monstro da bondade infinita, monstro do perdão incondicional. Ao retorno a memórias de atriz³, a ensaísta reencarna Ofélia representando Electra pelas mãos de Heiner Muller (1987).

No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmen que recebi. Transformo o leite dos meus peitos em veneno mortal. Renego o mundo que pari. Sufoco o mundo que pari entre as minhas coxas. Eu o enterro na minha buceta. Abaixo a felicidade da submissão. Viva o ódio, o desprezo, a insurreição, a morte. Quando ela atravessar os vossos dormitórios com facas de carnicheiro, conhecereis a verdade (trecho final do texto HAMLET MÁQUINA de Heiner Muller).

A cada ritual despem-se preconceitos, camadas endurecidas, crostas quebradas por onde vasam memórias soterradas ou por onde a imaginação torna-se imaginante.

Durante vários sábados, vive-se como um coro de Faunos no grande Silêncio das Cavernas que desenterrou-se em nós. A cada ritual, o êxtase e o pavor. O tempo dilata, o outro não é mais alguém com identidade reconhecida. Balsa flutuante nessas águas de nós, o coro. Pele com pele, pousos delicados de pernas, cabeças, partes de troncos. Genitais em repouso, rostos relaxados. Assim se nos tornamos. O “eu” não era “eu”. Os quatro elementos, as cartas do tarô de Marselha, a mala com pano enorme, o bailarino cego rodopiante. Marcelo Denny, Gaia dos trópicos. Com o atravessamento vigoroso das ondas sonoras, proporciona a alquimia da transmutação do corpo orgânico dos cientistas em duplo artaudiano. Alexandre Sampaio é o alquimista do tempo. Também uma balsa para os naufragos. Habitam-se dimensões corporais invisíveis, impossíveis no espaço euclidiano. Em trajetória pessoal de artista cênica, raros foram os momentos em que a ensaísta vivencia a profundidade metafísica *em* corpos como ali.

Desnudar-se está além de um corpo sem roupas. Não se trata de catequese às avessas. Reconhecer-se nua e só, com a nudez e a solidão do outro. O jogo do *corpo*

3 Nos anos de 1990/1 a ensaísta esteve atuando como atriz em montagem do texto *A Máquina Hamlet (HAMLETMASCHINE)*, de Heiner Müller, dirigida por Sergio Correa.

liberto nesse contexto humano produz corpos imaginantes. O jogo performativo de realizar em coletivo, seja lá o que for, com um corpo fora do comportamento cultural assimilado, reitera o altar de Dionísio.

Segundo acontecimento: A primeira aparição é um corpo quase réptil. Corpo sem casca, corpo frágil, corpo infantilizado. A segunda aparição é um corpo que falta pedaços. Corpo esburacado. A terceira aparição é um corpo onde as partes (membros, troco, cabeça, genitálias) aparecem rearranjadas ao modelo do corpo físico natural. Corpo monstro para quem vê o corpo-organismo como única forma corporal humana. Lucio Agra, lúcio-lucidez, resgata em nós o que parece destroços. De outro lado, em outra dimensão, Memórias-ciclopes vomitam incestos, matricídios, facas flutuantes e sanguinárias, gritos de horror. Faunos tocando berrantes.

A pedagogia em performance

Para pensar uma pedagogia para tudo o que se vive em *Experimentos em Performance I*, resta pensar uma pedagogia *em* performance, uma pedagogia em devir. Não parece ajustado falar em pedagogia *da* performance para esse processo, pois não há intenção de instaurar-se uma experiência estética de treinamento para a conquista de uma forma estética pré-concebida. Nesse caminho não se afirma o princípio de unidade ou universalidade do sujeito. Nem *Ação # 1* nem *PULSÃO* levam-nos a vivências de representações totalizantes do real.

Se o Pedagogo é aquele que conduz, o pedagogo *em* performance é aquele que se coloca em risco de perder o próprio projeto, como nos ensina a antropóloga Jeanne Favret Saada (2005) ao estudar a Feitiçaria no interior da França. Nesse processo são vários os pedagogos, a experiência de libertação proposta aparece como necessidade dos condutores. O que será *liberto* é assunto de cada um. A função do coro é servir de aeroporto para os voos. A condução se faz não por alguém ou grupo que já viveu a experiência e busca transmiti-la. Os pedagogos são mestres ignorantes, mestres que colocam o aprendiz em ação para aprender com ele o que também não sabem. Todos buscam o distanciamento e o retorno para si. O que o grupo de pedagogos sugere ao grupo de performers é o que também lhes falta. Todos vivem uma experiência de pico, cada qual em um lugar no processo.

Se se pode pensar em uma pedagogia envolvendo o jogo performativo do *corpo liberto*, a aposta está em uma pedagogia aproximada ao “atletismo da afetividade”;

apresentada por Antonin Artaud (2006) em seu “teatro da crueldade”. Ali o corpo não é tocado para expressar as emoções psíquicas do eu individual psicológico. O que se vive em *Experimentos em Performance I* suscita nos corpos: paixões violentas e coletivas. O processo leva à percepção de conteúdos inumanos. Conteúdos que não são necessariamente traumas revelados (apesar de esses virem à tona no primeiro acontecimento produzido pelo processo). Ao se lançarem ao mar, os corpos emergem em epifanias que estão no campo mitológico.

Terceiro acontecimento: As cartas do tarô re-voltam em algo que pode ser aproximado da “poesia no espaço” citando ainda Antonin Artaud. Um teatro destinado aos sentidos e emancipado das palavras cotidianas. Um teatro que satisfaz os sentidos. Os workshops realizados em subgrupos divididos a partir das cartas do Tarô resultaram em jogos performativos e poesias cênicas que se dirigem quase que vertiginosamente aos sentidos. A palavra, quando aparece, brotava de uma vida misteriosa do corpo. Pode-se dizer em “palavra xamânica”: Som que penetra, sentido que cura ou destrói.

Essa linguagem feita para os sentidos deve antes de mais nada tratar de satisfazê-los. Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras. (ARTAUD, 2006, p.37)

Ação # 1 performatizada pelo já nominado Coletivo Desvio Coletivo realiza em público os signos criados durante o processo de *Experimentos em Performance I*. Esse não nos conta um drama de personagens, não nos elucida sobre tipos psicológicos, não trata da loucura. Os signos criados não são colocados um após o outro. Como pontos de um rizoma, eles acendem aqui ou acolá na sala dilatada com projeções nas paredes. Estamos imersos em meio a um mundo surreal. Não se vê ali angústias morais, problemas sexuais, teses revolucionárias de transformação social. Mas podem-se ter visões: Ciclopes, Gaias, Oceanos em convulsão. Ação # 1 mergulha o visitante em um espaço mítico de forças titânicas em colisão.

A morte

Um rochedo, o canto das sereias, eu despedaçado no infinito de Vinícius. Manuel, Marcos, Marcelo, Alexandre, o Desvio Coletivo seguimos rumo ao mar alto da viagem: PULSÃO. Esse ritual público performa memórias traumáticas, experiências de Lázarus, corpos em chamas. A ensaísta assiste duas vezes, ora com os olhos vendados, ora em estado de observadora. Nesse, o que pode dizer é que, do lado de fora, no dentro do

aquário, sufoca ela com o peixinho vermelho que permanece quase imóvel no espaço do teatro. E na ânsia de libertá-lo, chora ainda. Dois anos para ficar de pé. PULSÃO.

O retorno

De todo o vivido, sobra ainda o desejo de falar do desnudamento como prática para uma ética. A terapêutica do *corpo liberto* pode provocar o vômito de madonas com câncer no seio e a defecação de todas as mulheres indígenas que foram caçadas a laço e obrigadas a escravizar seus corpos para o prazer e reprodução dos homens brancos, para a formação do povo brasileiro. E desse vômito e dessa merda em contato com a hora presente, nasce a mulher que faz brotar rosas de cores escuras pelo bico do seio (sonho que não foi à cena). Renascimento em uma espécie de feminino em trânsito. Suspiro aliviado do Matriarcado de Pindorama no tempo presente. Mas também da flor brotada em solo azul-vagina de Priscila Toscano ou ainda da rosa em chamas de Natalia Vianna ou ainda as palavras escritas no corpo de Angela Adriana que transformam o tabu em totem apagado violentamente em tantos outros corpos.

O retorno ao mundo dos sonhos, dos mitos, da imaginação imaginante (aquela que produz o que não existe, produz imagens impossíveis; produz mitos de regenerações e conhecimentos de profundidade espiritual), traz de volta a crença na vida; de que a vida é inteligência que se manifesta por meio de linguagem que só os sentidos, na sua sexta potência (sexto sentido), podem compreender.

Antropofagia e pedagogia

Em sua tese de “teatro da crueldade”, Artaud defende que a perda da ideia de teatro metafísico é sintoma de enfraquecimento e de apagamento da dimensão sensível da vida espiritual (ética/moral) da coletividade. De que o teatro ocidental, o teatro da palavra, das ideias claras e acabadas, “o teatro desde Racine”, teria nos desacostumado a ações violentas e imediatas que o teatro deve oferecer. Ao imediato da leitura, é possível questionar se o mundo contemporâneo precisa de tal crueldade. A mídia de massa nos apresenta um mundo de caos. Matricídios, assassinados passionais, guerras desnecessárias, roubos de povos inteiros, execuções, tudo à nossa frente. Diante dessas imagens a vida se reduz a salário, mudança de classe social, aparência em estado bruto, ausência de profundidade. No entanto, em uma segunda leitura, começamos a desconfiar de que talvez Artaud aponte justamente para essas forças titânicas às soltas no mundo da atualidade que, sem destino (sem sentido) - ou coman-

dadas pela ideologia do capital – acabam por romper a dimensão do pesadelo que, fora do ritual, materializam-se em qualquer lugar da vida ordinária. Um possível para se pensar na experiência que vive em *Experimentos em Performance I* é a percepção da crueldade artaudiana como narrativas de Titãs em fúria. Ou, as Fúrias às soltas, em epifania do que é noticiado pelos telejornais? A banalização da vida (violência) pode estar para a ausência de altares para os deuses titânicos (enfraquecimento de valores espirituais) assim como os desejos propensos ao crime pode estar para a ausência da dimensão metafísica do corpo.

Ao estudar povos de outras culturas os antropólogos ou os mitólogos apresentam fartos exemplos de rituais em que tais paixões são liberadas e performatizadas em signos (máscaras, pinturas corporais, artes efêmeras ligadas às curas etc.). Há espaços para elas na vida das gentes dessas culturas. Ali tais deuses são cultuados para que sua vingança não recaia na coletividade. Antropofagia: Devorar os deuses como ato de louvor. Assimilar as divindades. Assimilar a violência, o crime, as paixões como paixões desmedidas e humanizá-las antes que o humano seja devorado por elas.

Oswald de Andrade, ao refletir sobre “aspectos antropofágicos da cultura brasileira,” reitera a ideia do “homem cordial,” sobre o qual nos fala Sérgio Buarque de Holanda (1978) em “Raízes do Brasil.” Trata-se do indivíduo que sabe ser cordial como sabe ser feroz. Essa ética seria o efeito da experiência da “vida como devoração” e da antropofagia, o rito, tomada no sentido de práxis da comunhão. Não se trata de uma moral para educar o homem de caráter, ou seja, não se trata do índio vestido e cheio de bons sentimentos cristãos. Comunhão para a ética da antropofagia é efeito da necessidade para se proteger da devoração das forças primordiais. Crueldade, devoção antropofágica e atrocidades relatadas do noticiário diário, três pontos a serem ligados.

A antropofagia, como exercício ético da comunhão, traz, paradoxalmente, a **imanência do perigo** e, dessa forma, tem o efeito de produzir a solidariedade social definindo, assim, a alteridade do homem cordial. A crueldade artaudiana, se aproximada à antropofagia oswaldiana, pode compreender a vida com a experiência da **ausência de qualquer socorro supraterrano**. O homem cordial é o homem que, diante do terror do abandono, devora a vida antes de ser devorado por ela. “Ao contrário, as civilizações que admitem uma concepção messiânica da vida, fazendo o indivíduo

objeto de graça, de eleição, de imortalidade e de sobrevivência, dessolidarizam-se, produzindo o egotismo do mundo contemporâneo. Para elas, há a transcendência do perigo e sua possível dirimção em Deus” (ANDRADE, 1995, p.159). Entender que a vida é devoração, pode fazer surgir um teatro e uma *pedagogia em performance*, que busca a poetização da vida (seja criando representações da devoração ou jogos performativos) para não ser devorada por uma pedagogia da disciplina, pedagogia da ciência, pedagogia da moral higienista. Pedagogia da disciplina que devora as diferenças e a higieniza (as escolas); pedagogia da ciência que normatiza e inventa a anomalia da monstruosidade das paixões titânicas (os hospícios); pedagogia moral que desqualifica e força o apagamento das alteridades fora do modelo moral do colonizador (práticas de violências domésticas e públicas).

Esse teatro e a pedagogia que o acompanha parecem aproximar-se da festa antropofágica. Dai ser possível falar da proximidade de *Experimentos em Performance I, Ação # 1* e *PULSÃO* com o ritual metafísico da antropofagia. Nesses experimentos poéticos públicos, os convidados apenas participam do banquete já preparado pelos performers. No entanto, no processo de criação a portas fechadas, captura-se a presa (humana ou inumana) e a prepara para o banquete. O banquete oferecido é o próprio coletivo que se dá em devoração.

As relíquias adquiridas em viagem

A experiência de *Experimento em Performance I, Ação # 1* e *PULSÃO*, para alguns corpos devorados, pode ter tomado o lugar da re-entronização de espíritos titânicos em redor; pode ter recriado altares para esses deuses; pode ter os renomeado; pode ter reintroduzido esses deuses na vida espiritual do Desvio Coletivo. Viver nesse Coletivo é como viver na utopia, no impossível. Viver nesse Coletivo é devoração, comunhão, solidariedade em estado bruto.

Na vida do espetáculo do capital contemporâneo, em seus não lugares, ignora-se e banaliza-se, muitas vezes, a Morte, a Doença, a Solidariedade, a Vingança dos instintos. O processo criativo de “corpos em estado de libertação” vivenciado como performer em 2011 e depois como convidada-espectadora em *PULSÃO* não traz qualquer esperança imediata sobre o mundo, nem qualquer indicativo de cura sobre os males físicos que o próprio do corpo sofre em seu processo de envelhecimento ou doença, nem purificam os males espirituais que trucidam os corpos em algumas noites. Isso de imediato! Nesses rituais poéticos alguns lugares vazios são proposi-

talmente criados. Esses espaços são para o descanso ou o anonimato daqueles que assim desejam. A experiência poética (tanto nos rituais fechados como nos abertos ao público) no máximo pode causar no convidado leves torpores. A leveza com que o Desvio Coletivo apresenta as imagens imaginantes de seus corpos em febre e a própria narrativa da experiência, vivida por Marcos Bulhões em leito de morte, não tiram completamente a lucidez dos convivas. Porém, na reverberação lenta em dois anos, percebem-se profundos deslocamentos existenciais. Muitos podem ter visões mesmo sem o rito, no sentido dado por Nietzsche quando fala do coro de sátiros no ritual dionisíaco: visão de visionários.

Referências

- AGRA, Lucio. **Monstrutivismo**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. 2ªed. São Paulo: Globo, 1995.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CORAZZA, Sandra Mara. **Para uma filosofia do inferno na Educação**: Nietzsche, Deleuze e outros malditos afins. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- DE HOLANDA, Sérgio Buarque; CÂNDIDO, Antônio. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- MULLER, Heiner. Quatro textos para teatro. Mauser. Hamlet-máquina. A Missão. Quarteto. São Paulo: Hucitec. 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. Cia das Letras, 2014. – Ed. Bolso.
- SAADA, Jeanne Favret. “Ser afetado”. **Cadernos de Campo**, v. 13, n. 13, p. 155-161, mar. 2005. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263/54376>>. Acesso em: 17 Fev. 2014. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>.

Recebido em 17/03/2014

Aprovado em 30/04/2014

Publicado em 25/06/2014