

# Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico

*Sound and Movement in Performance Studies and Practices: propositions for an atavistic body*

*Sonido y movimiento en los estudios y prácticas de la performance: proposiciones para un cuerpo atávico*

Felipe Saldanha Odier

Instituição: Universidade do Estado de Minas Gerais

E-mail: [mamutte.arte@gmail.com](mailto:mamutte.arte@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0421-2222>

Mario Geraldo Rocha da Fonseca

Instituição: Universidade do Estado de Minas Gerais

E-mail: [mgeraldof@gmail.com](mailto:mgeraldof@gmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9815-6104>

## RESUMO:

Apresentamos relatos de experiência em processos de ensino-aprendizagem da arte da *performance*, cotejando relatos de práticas expressivas de som e movimento, realizadas em processos de criação (práticas híbridas – *interartes*) operados por professores universitários que atuam em cursos de artes visuais em distintas universidades públicas brasileiras. Nosso objetivo principal é corroborar com a docência no campo das artes visuais, sugerindo algumas abordagens que tomem o corpo como fundamento, no trabalho da configuração de imagens, sons, movimentos e seus registros, ativando qualidades do *corpo atávico* que nos habita. Conceito que pode nos ajudar a designar as instaurações potentes de atavismos “selvagens” que foram adormecidos nas corporeidades colonizadas e ocidentalizadas da nossa contemporaneidade.

Palavras-chave: *Arte da Performance. Corporeidade. Interartes.*

#### ABSTRACT:

In this paper we present experience reports in Teaching/Learning Performance Art processes, comparing reports of expressive sound and movement practices, carried out in creative processes (hybrid practices – interarts) arranged by professors who work in visual arts courses, in renowned Brazilian public universities. Our main goal is to corroborate with lecturing in the field of visual arts, suggesting some approaches that take the body as a basis, in the work of configuring images, sounds, movements and their records, activating the atavistic body qualities that inhabits us. Concept that can help us to appoint the “wild” atavisms powerfully established that were dormant in the colonized and westernized corporealities of our contemporaneity.

Keywords: *Performance Art. Corporeality. Interarts.*

#### RESUMEN:

Presentamos relatos de experiencia en procesos de Enseñanza/Aprendizaje de *Performance Art*, comparando con relatos de prácticas expresivas de sonido y movimiento, llevados a cabo en procesos creativos (prácticas híbridas – interartes) operados por profesores universitarios que trabajan en cursos de artes visuales, en diferentes Universidades públicas brasileñas: nuestro principal objetivo es corroborar la enseñanza en el campo de las artes visuales, sugiriendo algunos enfoques que toman como base el cuerpo, en el trabajo de configuración de imágenes, sonidos, movimientos y sus registros, activando las cualidades atávicas del cuerpo em que habitamos. Concepto que puede ayudarnos a designar las poderosas instalaciones de atavismos “salvajes” que estaban letentes en las corporealidades colonizadas y occidentalizadas de nuestra contemporaneidad.

Palabras clave: *Arte de la Performance. Corporeidad. Interartes.*

Artigo recebido em 15/05/2020  
Artigo aprovado em 24/09/2020

## Performance e ritual

Propomos discutir neste artigo a *arte da performance* (GLUSBERG, 2005) a partir de uma concepção não dissociada das qualidades expressivas que compõe o ato performático. A partir dessa perspectiva, nos aproximamos da teoria do pensamento complexo, desenvolvida por Edgar Morin (1996). Essa teoria afirma que a perspectiva ocidental e hegemônica fragmentou suas qualidades expressivas (imagem, som, palavra, movimento), já que estas foram dissociadas e mutiladas em disciplinas individuais. Tendo em vista que as várias qualidades expressivas são abordadas como especialidades e aprendidas separadamente das demais lógicas e ou saberes/fazer, Morin afirma:

Na escola aprendemos a pensar separando. Aprendemos a separar as matérias: a História, a Geografia, a Física, etc. Muito bem! Mas se olhamos melhor vemos que a química, num nível experimental, está no campo da microfísica. E sabemos que a história sempre ocorre em um território, numa geografia. E também sabemos que a geografia é toda uma história cósmica através da paisagem, através das montanhas e planícies... Fica bem distinguir estas matérias, mas não é necessário estabelecer separações absolutas. Aprendemos muito bem a separar. Separamos um objeto de seu ambiente, isolamos um objeto em relação ao observador que o observa. Nosso pensamento é disjuntivo e, além disso, redutor: buscamos a explicação de um todo através da constituição de suas partes. Queremos eliminar o problema da complexidade. Este é um obstáculo profundo, pois obedece à fixação a uma forma de pensamento que se impõe em nossa mente desde a infância, que se desenvolve na escola, na universidade e se incrusta na especialização; e o mundo dos *experts* e dos especialistas maneja cada vez mais nossas sociedades (MORIN, 1996, p.275).

Trazendo o *pensamento complexo* para uma aplicação na arte, aproximaremos essa epistemologia à lógica da *performance ritual* (CARLSON, 2010), em que não há dissociação/fragmentação entre as expressividades artísticas. O antropólogo Alejandro Frigerio (1992) identifica essa abordagem como elementos que indicam uma *multidimensionalidade da performance* nas culturas afro-americanas, em que não há um senso de separação de música, dança, oração, pois, na *performance ritual*, a arte é o motivo sagrado que anima o fazer e o *saber-ser* (ZUMTHOR, 2014). É o desempenho e as competências de se mostrar fazendo, performando ações e realizando acontecimentos que ultrapassam a noção de *savoir-faire* ('saber-fazer'). Assim sendo, o entendimento performático na perspectiva extraocidental pode ser compreendido de forma menos redutora, pelo *saber-ser*, como fator da "ubiquidade da performance na vida cotidiana" (FRIGERIO, 1992, p. 179), verificado a partir de características presentes nas comunidades de tradições performáticas afro-americanas e afri-

canas. Aqui, nos esforçamos para ampliar a compreensão dessa “arte” sagrada, a partir de sua complexidade expressiva, ontológica e afrocêntrica, ressaltando o *saber-ser* como maneira de existência em que “a mesma densidade da *performance* que caracteriza a vida cotidiana se estende, ou se correlaciona, às artes” (FRIGERIO, 1992, p.179), pela experiência do sagrado, implicando em ações expressivas (*performances*) que produzem complexidades estéticas conjuntivas. Tais complexidades podem ser identificadas, de acordo com Howard Becker (2010, p.57), “em certas sociedades teocráticas, a produção daquilo que, na perspectiva das nossas sociedades, consideramos como obras de arte é um aspecto acessório das atividades de natureza religiosa”.

Vamos nos deter mais especificamente sobre peculiaridades ontológicas encontradas na América Central e do Sul, que emergem a partir de um *conjunto de atitudes* performativas advindas de um movimento de *saber-ser atávico*. Acompanhando essa reflexão, concordamos com Lúcio Agra (2016, p.142), que analisa a aproximação das *performances* em seu sentido *lato*, como “chave de uma nova leitura antropológica do mundo (e, em consequência, o que não é isso e se autodenomina *performance* é “*performance-arte*”), muito tempo para assentarmos o trânsito de nossas mitopoéticas americanas, ameríndias, afro-americanas”. Evocamos aqui a relevância atávica das *performances rituais*, repertórios de saberes e fazeres do corpo, preservados nos grupos tradicionais dotados de qualidades expressivas, técnico-estéticas, encorporadas<sup>1</sup> como motivação ontológica que contém o *saber-ser* desses corpos. É um modo cognitivo, cientificamente chamado de *embodiment* ou *encorporamento*, para designar uma forma de aprendizado e transmissão que se faz pela ausência da linguagem e se presentifica pela potência da presença e pelas expressividades enunciativas que emergem dos corpos em comunicação *encorporada*.

A *cognição encorporada* é identificada na relação dos povos de tradição oral. Entre eles, encontram-se distintos grupos societários que se organizam por meio de *performances rituais*, cujas comunicações transcendem a fala e se fazem por meio do *encorporamento*, ou seja, pondo o corpo em jogo para comunicar. As expressividades, gestos, intenções, atitudes, feições, sons, movimentos, uma infinidade sofisticada de maneiras de dizer que não pela linguagem/fala, mas sim pela potência expressiva do corpo. Essas inteligências práticas são imbuídas de características cognitivas que não dissociam os fazeres, são situações conjuntivas que compõem a perspectiva do *pensamento complexo*, segundo Edgar Morin, de saberes-fazeres que atuam, ao mesmo tempo, nas ações

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

rituais/festas/performance. Acreditamos que essa base ontológica possibilita sua reconexão a partir de exercícios que ativam o pensamento conjuntivo, que ativam os fazeres complexos, que criam situações de pensamentos complexos afim de reencontrar, no *saber-ser* de um *devir corpo atávico*, elementos tecnológicos do corpo que podem ser utilizados como repertório técnico-estético nos estudos de criação em *arte da performance*.

Nessa perspectiva, vemos nos estudos da *arte da performance* a potência do encontro com possibilidades ancestrais reminiscentes de aprendizado do corpo. Uma vez que a *arte da performance* vem investindo, desde sua vanguarda, na pesquisa poética que busca a criação de visualidades do corpo, em situações presenciais em ação. Imprimindo signos, elementos, segundas peles ao corpo ou destituindo-o da segunda pele e apresentando-o cru, nu. A ativação do corpo na arte da performance, no contexto artístico ocidental inerente às esferas comerciais e de entretenimento, define uma diferença abissal dos motivos de existência da performance nos distintos grupos sociais. Pois, nas culturas tradicionais, além da clivagem socioeconômica imposta pelas esferas hegemônicas, o que anima os fazeres estéticos dessas performances rituais é a dimensão cosmológica e ontológica do existir no mundo e do religar-se ao sagrado, aspecto que garante a manutenção e dá continuidade à vida dessas culturas.

Sobre a *arte da performance* e suas relações com a ritualidade, Lúcio Agra nos diz que:

Desde seu início ela realiza esse “ritual sem Deus” como o chamava Renato Cohen. Quase todas as performances que conhecemos são rituais muitas vezes coletivos e quase sempre divergentes do pacto cênico que o teatro propõe ou que a dança convoca, pelo simples fato de que a performance é proposição em aberto e convocação de um agir sem propósito algum. Nossa tradição ocidental tende a ver o ritual numa perspectiva de evocação do oculto e do religioso. É decerto um pouco disso, sobretudo porque os artistas tendem a recusar-se a professar uma fé ou uma confissão religiosa. Preferem, no mais das vezes, aludir a isso e a muitas outras coisas, misturar. (...) Não serve a nada a não ser ao próprio acontecimento. O acontecimento, tratado em si mesmo, sem alusões, pode nos causar tanta estranheza que acaba por se converter num ritual. Todos nós já ficamos cortando tomates. Mas se só fizermos essa ação, durante um longo período, o que eu chamaria de sua “densidade performativa” tende a se expandir e tomar de assalto o próprio acontecimento (AGRA, 2018).

A intenção aqui, para além de lançar um olhar sobre o repertório técnico-estético dos corpos nas tradições e em suas ancestralidades, é evocar a polêmica que Lúcio Agra levantou: “em torno das razões porque uma forma de arte, que seria tão conatural ao Brasil, tem muito menos apreço aqui do que no resto do continente no qual o país se insere” (2016, p.135). Reconhecemos aqui a intenção de estabelecer aproximações com procedimentos de vida e com relações expressivas do corpo presentes nas culturas latino-americanas e africanas, como potência de inversão do posicionamento colonizado do sul globalizado. Segundo Agra, há uma “dificuldade de se reconhecerem a si próprios como matrizes possíveis e não apenas estações repetidoras das metrópoles” (AGRA, 2016, p.136).

Com isso, nos esforçamos aqui para refletir sobre uma perspectiva de pensar o *corpo atávico* embrenhado em um devir performativo que hibridiza as diversas expressividades artísticas como rastros de uma *epistemologia da complexidade* (MORIN, 1996). Nessa perspectiva, pensamos a partir da conjunção entre os gêneros de arte, já que eles se portam de maneira indissociável – ou *multidimensional* (FRIGERIO, 1992). Para tanto, é preciso assumir que esses saberes e fazeres são reminiscências de tecnologias do corpo, que se instauram a partir da modificação de “fazeres que vieram de outras culturas, melhor, fazendo jus à própria noção de cultura como transformação permanente dos fazeres” (AGRA, 2016, p.136). Ou seja, como elaboração criativa das expressividades contidas na vida social e cultural, que se fazem reproduzidas em fragmentos expressivos como cognição estética, nas ações de arte da performance, através de exercício de composição.

## O corpo atávico

Antes de servir ou ser servido pela arte, o corpo humano, em seu complexo campo de teorização, é condicionado à apropriação social que o compreende como um sistema simbólico. No estudo realizado pelo antropólogo José Carlos Rodrigues (1975), é possível tecer várias reflexões sobre o corpo biológico e suas relações com aspectos psicológicos, teológicos e filosóficos. Todo esse complexo de relações indica significações expressivas de um sistema cultural em que se compreende o corpo a partir das dicotomias da limpeza/sujeira, puro/impuro, safado/pudico, sagrado/profano, decente/licencioso.

O corpo é o elemento principal de contensão, que foi reprimido e obrigado a sofrer e a submeter-se às regras de comportamento e etiqueta. Ou seja, tudo aquilo que não estiver dentro dos padrões subjetivos desta normatividade estará errado e, portanto, deverá ser punido e castigado, sendo obrigado a se submeter às regras, tolhido de seus instintos atávicos e de suas necessidades somáticas/fisiológicas. Para tanto, instaura-se um aparelho ideológico do tolhimento, por meio do medo do constrangimento que tem como um de seus efeitos uma gafe. Tratam-se de situações de repressão do comportamento do corpo, de imposições colonizadoras engendradas a partir de modelos “civilizatórios” que identificamos em nossa cultura. Modelos que vêm sendo cultivados e reproduzidos ao longo da história ocidental.

Para Marcel Mauss (2003, p. 407), o corpo é “o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem”. Considerando toda a carga simbólica e cultural do corpo na sociedade ocidental, queremos buscar aqui experiências estéticas que nos conduzam à uma espécie de estado de presença que se configura como um *corpo atávico*. Um meio de reencontro do corpo contemporâneo, sedentário, fraco e lento, com o seu poder ancestral esquecido na evolução darwinista. Um movimento de sensibilização epidérmica em busca da memória ancestral perdida, que subjaz codificada na genética técnico-estética e que compõe o devir dos corpos.

*Devir*. Aqui entra outro conceito importante para fazer moldura ao que estamos chamando de *corpo atávico*. Vamos assumir a posição de Deleuze (1998), que apresenta o exemplo da vespa e da orquídea:

A orquídea parece formar uma imagem de vespa, mas de facto há um devir-vespa da orquídea, um devir-orquídea da vespa, uma dupla captura uma vez que “aquilo que” cada um devém parte do aparelho de reprodução da orquídea, ao mesmo tempo que a orquídea devém órgão sexual para a vespa. Um único e mesmo devir, um único bloco de devir ou, como diz Rémy Chauvin, uma “evolução a-paralela de dois seres que não têm nada a ver um com o outro”. Há devires-animais do homem que não consistem em fazer de cão ou de gato, uma vez que o animal e o homem só se encontram no percurso de uma desterritorialização comum, mas assimétrica (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 12-13).

Ainda no mesmo texto, Deleuze e Parnet prosseguem dizendo que *devenir* não é um pastiche ou uma imitação de alguma coisa. O *devenir* se funde, confunde-se, infunde-se quase, parecendo-se com o que duvidamos não ser/ou ser, por referência, citação ou plágio. Situação que se conforma diante da conjunção de duas antimatérias, sensações distintas, em síntese, fusão ou cópula.

Considerando a distância das naturezas, há disjunções como organismos que, ao serem incorporados, ao conter um no outro partes disjuntivas, configuram uma síntese. Há esse conter de qualidades, expressivas/ontológicas, de aspectos técnico-estéticos, um do outro, um no outro. Em cada uma das partes, de complexo estado e existência, se conforma o impulso do *devenir* estranho a si próprio, no caso do *devenir-animal*, por exemplo. Este estranho, atestado da herança animal no corpo humano, é, porém, familiar a este mesmo corpo quando em estado de *intensidades*, como chama Deleuze (2012).

Nunca foi possível negar totalmente que a semelhança entre as partes do *devenir*, a animal e a humana, estejam em latência, mesmo nos momentos mais delirantes da razão esclarecida. Um diálogo profícuo entre o humano e o não humano, ou inumano, teve, porém, que esperar a derrocada da posição em que uma das partes subjugou a outra. Assim, o *in* do humano pôde, de novo, emergir não mais negando a herança animal nem tampouco considerando-a apenas uma “herança”. A relação, agora, é de intensidade, de um afeto que se reconhece depois de um longo processo de separação. Ao se aproximar intensamente do animal, o humano coloca-se em *devenir-animal*, ou seja, aciona a potência selvagem humana da sua memória ancestral.

Essa memória do corpo é sintoma de *saber-ser* corpo, que se faz evidente na mecânica do movimento da criança, em seus ajustes musculares instintivos e não *docilizados*. Presente, também, em sua consciência inata das qualidades de movimento complexas, que se configuram de acordo com o contexto de sociedade em que os corpos se criam, se fazem. Diante da reflexão de Jean-Luc Nancy (2000, p.30), “um corpo é sempre objectado de fora, a ‘mim’ ou a outrem. Os corpos são sempre e antes de tudo outros – assim como os outros são sempre e antes de tudo corpos”, dos quais pretendemos ativar a autoexistência de cada subjetividade disposta a performar, na tentativa de recuperar as qualidades e as tecnologias do corpo ancestral, que estamos chamando aqui de *atávico*. Este termo designa as qualidades inatas do corpo que sabe ser complexo e dotado de sofisticções ancestrais, das quais fomos nos distanciando com a chegada da modernidade.



Nessa perspectiva, buscamos lançar mão de um olhar para as expressividades, advindas de um *saber-ser*, com o intuito de (re)conhecê-las a partir de experiências que estudam os fazeres do corpo e que exploram suas potências, limites, técnicas, usos e recursos inerentes a um *devoir corpo atávico*. Compreendemos aqui *odevir* na chave de leitura deleuziana, quando o filósofo afirma que “os devires são o que há de mais imperceptível. São atos que só podem estar contidos numa vida e expressos num estilo” (DELEUZE; PARNET, 2004, p.13). Um sentido que se enuncia como marca de identidade, que está contido e contém o corpo.

Esse *devoir* se faz por meio de um corpo entusiasmado, ou seja, cheio de Deus, que é dotado de *Eros* (CASTELLO BRANCO, 1984) – o impulso de vida –,<sup>2</sup> o corpo estimulado e forte, preparado para o amor e para a guerra. Podemos identificar esses princípios nas *performances* e *rituais* de grupos tradicionais por todos os cantos do mundo. Essas culturas se valem de suas formas societárias e realizam conexões com o sagrado, cuidam, nutrem e compartilham suas energias vitais/espirituais através da ativação do corpo no ritual.

O *corpo atávico* é aqui usado como categoria analítica para tratarmos os temas das tecnologias funcionais remanescentes do humano, de como ele se move no espaço. Como sabemos, estes saberes muito utilizados pelos profissionais das artes da cena e que necessariamente devem ser trabalhados pelos corpos dos artistas visuais no contexto da *performance*.

No campo da biologia, a palavra *atávico* remete ao que é transmitido ou adquirido de maneira hereditária, que passa de uma pessoa, geração ou espécie para a outra. Na linguagem, o termo é utilizado para dizer das características de comportamentos que retrazem pensamentos, ações, modos, fazeres, saberes, que são identificados na ancestralidade do objeto em questão. Desta forma, queremos refletir sobre a memória cognitiva remanescente no corpo – de sua condição técnico-estética de *saber-serem* um mundo contemporâneo, refletida em um estado de presença animalesca contida na ancestralidade do corpo humano, a ser tratada como matéria e condição de ser, como arte presencial, viva, efêmera, performada.

O *corpo atávico* ora se camufla na paisagem, quando necessário, ora se faz visto por meio da sensualidade, ou quando vocífera. Essa forma de se portar do corpo remete às tecnologias de presença do corpo instintivo, que são notadamente identificadas no animal, no pensamento selvagem. Nesse sentido, o *corpo atávico* se aproxima do animalesco – é um corpo dotado de *devir-animal*, de *animalidade*, porém consciente e pensante, sem jamais perder a ternura.

Sendo assim, acreditamos que, por meio desses compartilhamentos, poderemos contribuir na construção de caminhos metodológicos para a docência que busca oportunizar uma retomada do sentido e do sentir do próprio corpo, suas tecnologias e potências reminiscentes, para ser ativado como matéria de trabalho. Nos propomos, assim, a acionar dispositivos sensório-motores em relações mais complexas de presença, já pré-existentes na intuição bruta, animal, e já vividos nas experiências de movimentação da criança, que habitam a gene do *devir corpo atávico*. Ou seja, o repertório de *saber-ser corpo* que vem/foi destituído/pasteurizado pelo processo civilizatório e de *docilização* dos corpos, para/pela escola e para/pelo mercado de trabalho.

Estimular, sensibilizar e aprofundar o corpo, em sua ontologia atávica, é reconhecer o estado performático medular do *devir corpo*, assim como propor situações de presença consciente e exercícios de ações que potencializam o alargamento de um repertório plástico desses corpos, que se colocam a serviço da obra/como obra no campo das artes visuais em *performance*. Para ilustrar, utilizaremos alguns relatos de experiências em processos de criação dos quais autores deste texto participaram ao longo de suas trajetórias.

## **Ensino-aprendizagem de um corpo em expansão**

A *pedagogia da performance*, segundo Valentin Torrens (2006), entende que seu ensino “contém todas as características da pedagogia pós-moderna, é uma combinação de várias táticas em função das características que conformam os grupos ou a duração das aulas” (TORRENS, 2006, p.45, tradução nossa). Considerando essa ampla possibilidade de conteúdo, podemos tomar como exemplo a abordagem de Marco Paulo Rolla em suas disciplinas de *performance*, no curso de graduação em Artes Plásticas da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG):

Nos trabalhos de performance, na maioria das vezes, o artista tem o ímpeto de se colocar no centro do trabalho, como mito de si e de todos, como uma oferta de sua presença, corpo, energia, experiência e Presença, o que dramatiza na experiência do meio a energia da presença humana. O corpo se degrada a cada minuto, se consome aos poucos, o tempo come o tempo; tudo que envolve essa consciência do agora nos espelha a vida sendo vivida (...) tento colocar no aluno a urgência de se libertar das ideias preconcebidas de se portar e da consciência ética de uma social introjetada em nossa percepção de nós mesmos (...) se entregar a si mesmo, a ter um compromisso profundo em se encontrar no desejo criativo. Para atingir um efeito de encorajamento, mostro muitos trabalhos de performance de artistas de diversas nações e tento contextualizar o trabalho a cada experiência de vida, a realidade e o efeito disso nos trabalhos daqueles artistas. A Coragem de cada um dentro em seu próprio contexto, as diferentes maneiras de se reagir, sendo agressivo, indiferente, emocionado, depressivo, feliz, abstrato (ROLLA, 2018).

As referências compartilhadas e as proposições de experiências corporais, que ativam as qualidades da presença, do autocontrole, das sensações e permanências temporais em outros ritmos que não o da vida cotidiana, corroboram para uma iniciação nas práticas da *arte da performance* por meio de exercícios práticos que ativam situações de presença consciente e ações que potencializam o alargamento de um repertório técnico-estético desses corpos.

### ***O tempo além: exercícios que oportunizam estados de presença e atenção meditativa***

O esforço para uma ausência de tensão, no ato performativo, evoca um saber do corpo ao mostrar-se fazendo de maneira convicta, pois lida com os ajustes internos necessários que foram construídos pelo acúmulo de repertório de presença, ao longo das preparações corporais do *performer*. Tais preparações subjazem à instauração do trabalho em si, os acontecimentos das artes presenciais. Iremos relatar aqui algumas experiências possíveis para servirem como proposições de exercícios em processos de construção de ensino-aprendizagem da *arte da performance*:

Os exercícios meditativos oportunizam a presença em tempo dilatado, com a sensação de encurtamento temporal para o sujeito que permanece e se coloca na ação. Além de despertar sensações poderosas de autodescoberta e reconhecimento, a realização dos exercícios são proposições que ativam a noção de temporalidade e atenção do sujeito.

Essa noção de temporalidade, inerente aos acontecimentos e à presença dos corpos em *performance*, é um dos principais elementos a serem experimentados nos processos de construção no ensino-aprendizagem em *arte da performance*. Segundo Marcos Hill, em sua docência na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais(UFMG):

Pode-se, por exemplo, refletir sobre modos de conscientizar dinâmicas de aceleração contrapostas a dinâmicas de desaceleração. Um exemplo lapidar nesse processo de conscientização é Marcel Duchamp, em cujo pensamento artístico, trabalhou de modo sensível e esclarecedor a ampliação perceptiva sobre a temporalidade do corpo e de sua potência de movimento. Observando-se uma de suas características mais importantes, ou seja, o redimensionamento do tempo ordinário do cotidiano em tempo extraordinário em processos de ampliação das consciências. O ritual é uma prática ancestralmente presente entre as comunidades humanas e visa tratar o desconhecido como matéria alimentadora de práticas que reduzem a angústia com relação ao inesperado. Uma vez que se codifica a possibilidade do acaso, diminui-se o medo da própria morte, ampliando a compreensão significativa dos riscos inevitáveis que povoam o próprio fluxo da vida (HILL, 2018).

Aqui a temporalidade que tenta ser recuperada sempre foi um dos elementos atávicos mais fundamentais para as culturas tradicionais, em suas *performances rituais*. Nessa perspectiva, Hill evoca a aproximação do trabalho em arte da performance das esferas dos saberes tradicionais como potência que reconecta o que estamos chamando de *corpo atávico*.

O tempo ritual é outro, uma antítese do tempo urbanoacelerado. As tradições ancestrais utilizam o tempo a favor de seu sagrado, de suas sociabilizações, de seus fazeres técnico-estéticos e comensais. O tempo extraocidental é uma escola para os artistas da *performance*, que querem aprender a permanecer em um tempo que não é o da sensação e das vivências ordinárias.

Exemplos desse tipo de aproximação com as culturas tradicionais que buscam o *religare* ancestral são verificáveis nas práticas mais recentes de Marina Abramovic, que se aproxima dos saberes rituais sagrados extraocidentais. Isso pode ser constatado no filme *Espaço além*,<sup>3</sup> que mostra a experiência de construção de presença de Abramovic na relação com a meditação e a participação em rituais nativos de outras culturas.

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Percebemos que, nesse momento de sua maturidade profissional e pessoal, Abramovic está em busca de latências atávicas no corpo e em suas relações poéticas com o espaço-tempo, em um movimento de deslocamento dos saberes tradicionais, para a apropriação de seus recursos ancestrais e para o uso na arte da performance, como método de reconhecimento de um *devir corpo atávico*, nos fazeres contemporâneos.

A experiência do tempo pode se dar na sensação de sua densidade, de sua duração, através de ações que consomem um espaço-tempo de nossa vida que normalmente não concedemos a nós mesmos. Uma espécie de tempo mítico/místico como quando suspendemos nossa vida para acompanhar uma cerimônia. (...) Vamos adquirindo uma certa paciência com o incômodo de permanecer muito tempo em uma posição, por exemplo, o que é paradoxal na medida em que temos menos resistência para um ato como esse. Lembro-me de uma performance de Marta Soares em que ficava deitada muitas horas (e é um trabalho da sua maturidade). O estado apreendido numa performance “duracional” pode suscitar um aprendizado singular do tempo (AGRA, 2018).

A permanência e as situações meditativas como proposições para experiência em *arte da performance* ganhado, cada vez mais, a urgência dos corpos que se propõem a trabalhar com esse gênero *interartes* (RAJEWSKY, 2012). O contexto quase cyborg das tecnologias e ambientes virtuais, que destituem o corpo de sua presença física e de sua atenção total, torna insuportável a relação deste mesmo corpo com o tempo-espaço no qual insiste em permanecer. Sobre a verve ritual que é experimentada na *arte da performance*, evidenciamos também trabalhos como os do *Acionismo vienense*, que realizavam atos procissionais envolvendo situações com grande volume de participantes, sacrifícios animais e um complexo contexto vinculado aos fazeres rituais de outras culturas. Podemos ver nessa atitude uma verve “antropofágica” da arte contemporânea que deve ser problematizada, na medida em que toca no saber tradicional de outras culturas. Perspectiva evocada para evidenciar a distância entre o artista privilegiado em seu contexto de arte hegemônica (ocidental) em relação aos grupos e culturas subalternizadas, ditas “populares”.

### ***Relação com a água e a potência criativa das repetições: Coletivo Líquida Ação***

As qualidades elencadas por Marco Paulo Rolla para pensar a pesquisa prática em *arte da performance* podem ser associadas à parte expandida dos acontecimentos ao vivo. O registro de uma performance, realizada originalmente ou refeita, pode também existir em forma de relato, escrita, em fotografia, vídeo, ou em restos de materiais deixados depois da realização de uma ação.

Logo, podemos compreender o desencadeamento de ações motrizes no espaço-tempo, das relações dos corpos desempenhando uma função, mostrando-se no fazer de uma ação, configurando-se em imagens com carga ritualística. A exemplo desse tipo de experiência, que apresenta carga ritual e de repetições criadoras de novas instaurações, podemos nos ancorar nos exercícios de derramamento de água, compartilhados pelo Coletivo Líquida Ação, coordenado, no Rio de Janeiro, por Eloisa Brantes Mendes, professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especificamente em dois trabalhos, ambos realizados no ano de 2011: *Mitologias urbanas*,<sup>4</sup> ocorrido em Ouro Preto (MG), e *Paisagem inter-urbana*, proposto em Belo Horizonte (MG).

As ações se constroem a partir de várias formas de transporte coletivo de água, atravessando percursos cotidianos da paisagem urbana. Essas experiências buscavam compor outras formas de sociabilidades com a *urbis*, que não as ordinárias, utilizando para isso as relações com a água e seu trânsito ativado por meio de participantes que carregam a água de um lugar para o outro, transladando-a e criando diversas relações nesse trânsito, tanto com os objetos que são carregados quanto com a água e os vazios que a recebiam.

Utilizando diversas variantes no desempenhar da mudança da água de um balde para o outro, o derramamento ativou um repertório técnico-estético no *performer* para executar a ação, pois, para desempenhá-la, seria necessário manejar o controle do fluxo da água, que gera sons com diferentes nuances timbrísticas, e imagens, carregadas de tensões e leveza, à medida que derramava e gotejava. Entre vários matizes de transportar água de um balde para o outro, situações corporais foram emergindo e sendo criadas, por necessidade plástica de olhar a ação, numa configuração urbana entendida como *composição*. Na passagem do líquido de um balde para o outro, acionava uma série de recursos sensoriais que emergiam diante dos sutis fluxos de água, extremamente controlados por meio do gesto e dos ajustes vetoriais dos recipientes ao derramar.

Esses procedimentos desenvolveram as situações relacionais com os objetos e com os outros corpos no espaço e no tempo, embasadas em qualidades corporais dotadas de consciência e sintonia com os demais pares. A poética das relações foi emergindo de maneira dialógica nos corpos, gestos motrizes e compartilhamentos de ações. Situações que exigiram do performer o

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

equilíbrio, a atenção meditativa, às diferenças encontradas nas repetições, ampliações e expansões gestuais em *composição urbana* (AQUINO; MEDEIROS, 2011), sugerindo possíveis situações de ritualização do evento, evocado pelo trabalho.

Em 2012, localizamos, na cidade do Rio de Janeiro, outro trabalho: *Para-tempo*. Em meio à paisagem caixara, ele ativava outras corporeidades que igualmente se fazem muito potentes como proposições para o trabalho técnico-estético do *corpo atávico*, brincante. Nessa ocasião, presentificaram-se fortemente as relações diretas de interação entre os participantes – ou de *iteração*,<sup>5</sup> como preferem citar os corpos informáticos, utilizando o conceito de Derrida, para dizer da liberdade do *iterador* de reagir como bem quiser e não se limitar, por exemplo, pelos mecanismos de possibilidades pré-estabelecidas das situações interativas. A ação instaurava uma espécie de jogo entre os *performers*, que, segurando os baldes com água, balançavam o braço de um lado para o outro a fim de dar para o seu par, sem perder o balanço, o ritmo, sem derramar. Caso derramasse, tudo bem, vivava diversão, assim como a arte que também pode ser divertida:

Muitas vezes a performance requer improvisado e instantâneo, surpresa. A surpresa é inversamente proporcional ao rendimento, ao desempenho (palavra que o software insiste em sugerir a cada vez que escrevemos “performance”). Performance desempenha? Performance rende? A performance lança. A performance é lance. Lyotard (2011, p.17) afirma que, na ausência de regras, não existe jogo. E qual o jogo da performance? Se a performance não tem regra, ela pode ser chamada jogo? A performance é lance, jogo sem regras e, simultaneamente, desvio do jogo e da linguagem. (...) Antimodelos de regras. “Pode se realizar um lance pelo prazer de inventá-lo.” (LYOTARD, 2011, p.17) (...) Queremos o prazer da invenção, sem pertencimento. Lance sem pertencimento às regras, lance sem dados. A performance é linguagem sem pertencimento, pois, antes de mais nada, ela é um lance que atravessa a linguagem... Jogo de experimentação sobre a linguagem: poética. O lance é o inesperado e provoca deslocamento, ação-lance que gera reação, posição provocação (FERREIRA; MEDEIROS, 2013, p.1628-1629).

O *corpo atávico* que evocamos também é um corpo dotado de improvisado, que tem um devir brincante que se lança ao acaso, que dribla as regras, que punge comicidade, que pode ser bufo, que é um corpo possível do que quiser, que joga também com o outro *iterativo*. Estamos evocando a premissa das relações da arte participativa que tem o *iterador* como elemento *performador*, “ora participante, ora expectador (expectador: aquele que está na expectativa; diferente do espectador: aquele que espera), ora performer [que] rasga os limites entre a primeira pessoa, o autor, e a terceira pessoa” (FERREIRA; MEDEIROS, 2013, p. 1630). Nessa perspectiva atávica, essas pulsões são

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

latentes e epidérmicas. Por meio das estimulações e sensibilizações propostas nesses exercícios aqui relacionados, o interesse é deixar tais pulsões à “flor da pele”, para que brotem como possibilidade de uso e recurso na *arte da performance*.

### ***Rolamentos que ativam memórias neurais latentes: Katie Duckapud Marco Paulo Rolla***

Nos exercícios aplicados por Marco Paulo Rolla em suas disciplinas Introdução a Performance e Performance na Escola Guignard da UEMG, encontramos um método de reconexão com o impulso inconsciente, por meio das lembranças de movimentos atávicos infantis, de grande contundência, para o trabalho corporal com artistas visuais, que não necessariamente são sujeitos com corpos aprofundados e experimentados em suas autoconsciências, como é o caso dos profissionais das artes cênicas.

O fortalecimento do corpo junto com sua consciência é imprescindível para quem quer se desenvolver nesta prática. Existem várias maneiras e técnicas de ativar os sentidos e a matéria do corpo. Aplico mais exercícios de consciência de presença. Cada semestre gosto de variar de estratégias, pensar novos exercícios. Dois exemplos muito usados por mim são a Meditação da vela de olho aberto. A outra é o Rolamento, que gera uma dinâmica de corpo, concentração no espaço e consciência do presente na repetição do mesmo gesto por uma hora aula até gerar uma mudança de consciência do todo no tempo e no espaço (ROLLA, 2018).

O trabalho com o corpo em movimento como proposição para a pesquisa em *arte da performance* encontra nos rolamentos de Katie Duck<sup>6</sup> uma poderosa prática para atingir estados ampliados de consciência corporal, pois sua técnica está relacionada com o estudo das relações de neurociência e movimento. Duck identifica nos movimentos realizados pelo bebê, como o princípio da mecânica do movimento, que a criança descobre sua possibilidade de gestos que desempenham função de deslocar no espaço. Essas movimentações passam por vários estágios, rolando de um lado para o outro, realizando aberturas das pernas até assentar sobre os ísquios, posicionando o crânio sobre a coluna, ajoelhando e ficando em quatro apoios, imprimindo a suspensão do cóccix para o teto com as duas mãos apoiadas no chão, elevando os ísquios para que fiquem sobre os dois pés, com a coluna ereta. A realização dessa sequência coreológica pode despertar memórias inconscientes – neurocognitivas –, podendo reativar a cognição do movimento instintivo, que não compreende os

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>



membros de forma fragmentada, mas sim como um todo. Novamente, a noção de *pensamento conjuntivo* (MORIN, 1996) emerge, mas dessa vez para designar a compreensão de corpo baseada na autocompreensão atávica do movimento do bebê.

Os rolamentos de Duck, propostos por Rolla, consistem em uma partitura que é realizada repetidas vezes, estratificando todo o caminho desempenhado pela criança, desde o balanço da coluna para virar de lado, trabalhando as articulações envolvidas, até ficar debruço, tateando o chão e imprimindo rolamentos, passando pelos quatro apoios, conexões entre o crânio e o sacro, com a finalidade de percorrer toda a força natural e saudável do corpo, acessando seus impulsos empreendidos instintivamente. Realiza-se, assim, ajustes musculares basais no períneo e abdômen para tomar um forte impulso e ficar de pé por meio de inteligência primordial necessária para propiciar sua condição ereta. O repertório de movimentos que estão guardados nessa memória latente do corpo infantil é dotado de sofisticções e complexidade do *saber-ser do corpo atávico*, caduco no desempenho da mecânica do movimento corporal adulto. Neste caso, a sequência de rolamento serve como sensibilizador para ativar conexões neurais que contêm memórias corporais latentes, o que neutraliza um certo movimento automatizado que a racionalidade da vida contemporânea deixa nos corpos.

Por meio da repetição dos movimentos orientados nas sequências<sup>7</sup> de Duck, os participantes, após um tempo extenso de prática, começam a entrar em um estado que organicamente decompõe a forma original do exercício, criando outras possibilidades de movimentações e encontros de novos deslocamentos, composições conformações de outras imagens, formas e sequências que procedem como uma maneira de improviso, conectando movimentos. Uma lógica aproximada da estrutura de improvisação do jazz, em que os músicos permanecem em uma base harmônica de referência, enquanto o solista improvisa, expande a base inicial, como borda para a inventividade do improvisador.

Para acionar movimentos básicos com a finalidade de se colocar de pé, o bebê realiza um empreendimento corporal complexo. O engatinhar comprova isso. Depois das investidas para se levantar, retorna ao chão em uma queda refinada, que utiliza das articulações do tornozelo como propulsor de descida e amortecimento com as mãos, configurando quatro apoios. Assim, chega ao chão sem

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

grandes. Repertório que acessa antigas noções de movimentos básicos, primordiais para atingir o nosso movimento total. Dir-se-ia um *dever-animal*, chance de nos religar às nossas memórias mais profundas, latentes, do corpo atávico, que foi pasteurizado pelo *modus vivendi* contemporâneo.

Os movimentos foram coletados de seus estudos dos movimentos ligados a novas descobertas da neurociência ligadas ao movimento corporal. Movimentos de nosso instinto primitivo para acionar o funcionamento neuroperceptivo humano. Movimentos usados por nós quando éramos bebês, estratégias de força e equilíbrio. Repetimos por uma hora este rolamento por todo o semestre criando a possibilidade de experimentarmos, concentração, consciência das dificuldades do corpo, fortalecimento e flexibilidade. Com a prática diária e a entrega do aluno, vai se ganhando intimidade com o material e aos poucos vou introduzindo sentidos ligados ao exercício do imprevisto no presente. O senso animal da presença de si mesmo no tempo e no espaço, principalmente em relação ao outro (ROLLA, 2018).

Esse rolamento se faz muito interessante como proposição no processo de ensino-aprendizagem em *arte da performance* para acessar muitas cognições no nosso inconsciente corporal, justamente, o que denominamos neste trabalho de *corpo atávico*. Outras possibilidades de exploração do trabalho com o corpo e de suas expansões na perspectiva performáticas são sugeridas por Lúcio Agra:

Uma das coisas que gosto de fazer é discutir a dimensão vivencial da performance. Como pode existir o projeto de uma nova existência, de um novo modo de vida, do qual a performance faça parte cotidiana, como proposição artística diária? Em termos práticos, algumas estratégias podem disparar essa percepção como a alteração das práticas físicas costumeiras (comer, andar, dormir/descansar etc.) Um laboratório de improvisos sem o propósito de apresentar algo e baseado na investigação de materiais e a relação do corpo com eles pode ser muito estimulante para uma autodescobertas potencialidades performáticas de cada um. (...) O que a performance procura é muitas vezes o inabitual do corpo. Via de regra, essa propagada consciência corporal é uma imagem construída sobre o próprio corpo e que é extremamente variável pois os corpos humanos divergem muito entre si. Na nossa trajetória de vida aprendemos certas formas de operar com o corpo que moldam até mesmo sua forma. O corpo não é uma formulação prévia. Muito embora possamos conhecer sua anatomia, um corpo é aquilo com que ele foi afetado, aquilo que o atravessou. Há “deformações” em todos os corpos e, dependendo do que você deseja fazer, essas “deformações” podem ser muito importantes e expressivas (AGRA, 2018).

Nesse caso, os encontros do corporal, de suas potências e impotências, do improvável, do insuperável e do possível totalizante do corpo, como motricidade para a pesquisa prática em *arte da performance*, são sugeridos para as descobertas individuais nos processos de criação.

Nesse sentido, a reperformance do trabalho *Moebius*,<sup>8</sup> da artista argentina Mariana Belloto, propõe aos performers descerem deitados em uma grande escadaria, realizando rolamento pelos degraus até se assentarem. Depois, eles devem se levantar e subir de pé até o topo da escada e reiniciar a ação, deitando-se no chão e rolando os degraus escada abaixo, ação que precede a exploração de técnicas de apoio e ajustes musculares, de equilíbrio e gravidade, para não despencar pelos degraus em um acidente. As mãos, nesse caso, podem se manter na altura do tórax para realizar o controle da decida em rolamento horizontal pelos degraus, apoiando a distância entre a face e os desníveis por onde os corpos desempenham o rolamento. Dessa vez, o rolamento imprime risco de lesão corporal por queda, diante de falta de controle corporal por parte do performer.

Quando a performance torna-se conteúdo em processos de transmissão de conhecimentos, deve-se sobretudo conscientizar a importância e a complexidade que o corpo humano apresenta sob inúmeros pontos de vista (...) é preciso ativar a capacidade erótica individual e coletiva, resgatando-a, como forma de combater o condicionamento alienante imposto atualmente ao corpo humano, pela massiva mediação decorrente da permeabilidade da internet e, sobretudo, das onipresentes redes sociais. (...) através da ativação corporal com vistas a uma manifestação artística, a performance relativiza um corpo convencional, formado apenas por visão e razão, vigente na academia. Corpo este respaldado pelo cartesianismo e todos os seus desdobramentos legitimados pela tecnocracia capitalista contemporânea. Deitar no chão, fechar os olhos e prestar a atenção na respiração, aparecem, para esse corpo como algo tão extraordinário que o choque decorrente desta simples operação já repercute de modo a deslocar consideravelmente a consciência, abrindo-a então para novas possibilidades de expansão sensorial. Sendo assim, qualquer atividade ordinária no âmbito universitário e, principalmente no ensino de arte, adquire um outro sentido na medida que passa a ser vivenciada a partir dos novos pontos de vista resultantes desse tipo de vivência sensorial (HILL, 2018).

Oportunizar ao corpo pasteurizado pela crise das narrativas de nosso tempo pós-moderno a experimentar situações inábeis torna-se um grande desafio, pois a potência brincante do *corpo atávico* precisa emergir. O instinto de sobrevivência e de autocuidado fazem-se necessários mesmo diante dos riscos, da dor, do perigoso. Sendo assim, é preciso investir em outras percepções corporais, aquelas não orientadas pelos próprios tons, que quer controlar e controla toda novidade que desvia ao habitual mecanizado do movimento corporal. Eis um desafio para os corpos *docilizados* (FOUCAULT, 2004): deixar o corpo descontrolar-se, sensibilizar-se por outras corporeidades, formas e (des)funções.

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

## ***Poesia ao vivo ou a palavra em situação de performance: Coletivo Partilha***

O eixo de trabalho que mobilizou o Coletivo Partilha em seus estudos e criações para os acontecimentos de sarau era essencialmente a conjunção *entrecorpo-som-palavra-imagem*.<sup>9</sup> Nesse sentido, identificamos a prática da *poesia ao vivo*, ou como conceitua Ricardo Aleixo, da *palavra em situação de performance*, que chamaremos aqui de *poema performado*. Esse aspecto peculiar vem sendo experimentado desde as vanguardas de futuristas e dadaístas, como as ações do poeta Hugo Ball em 1916, no Cabaret Voltaire em Zurique. O que hoje conhecemos como *arte da performance* pode ser localizada no performar de poemas dadaístas em que Ball utilizou-se de uma espécie de figurino, uma *segunda pele*, para realizar experimentações sonoras a partir da vocalização de palavras sorteadas aleatoriamente em um saco. A ação por meio da voz e imagem do performer vestido com “roupa cubista” desempenhava o tratamento da palavra por meio de produções sonoras, que não priorizavam a dicção formal para corroborar com seu entendimento pleno, no sentido semântico/sintático. Ou seja, realizava a desconstrução do sentido do texto por meio de experimentações que rompiam com as formas expressivas tradicionais da arte, como um exercício de improvisação, que incorporava técnicas das diversas expressões artísticas, com a utilização da voz, da segunda pele, dos gestos e dos sons.

Na ação Dadaísta, a palavra incorporada naquela situação, em cena, se fazia matéria de performance na presença do corpo do poeta. Nesse sentido, só era desempenhada a ação por meio de um repertório *desaber fazercorporal*, aqui designado como *tecnologias do corpo*, que configuravam os interesses de aprofundamento expressivo do Coletivo Partilha em suas práticas de performar poemas.

Não só a palavra era experimentada, mas um arsenal de situações e materiais sonoros e imagéticos de mostrar/fazer a palavra a partir do corpo, por meio de gestos, movimento, uma quase dança conjuntiva de vocalidades e outros objetos relacionais. Recursos que ampliavam as possibilidades performativas nas experiências estéticas propostas nos Saraus da Partilha. Nesses, a experimentação se dava por meio da poesia, de uma *poesia expandida*, em que as qualidades *interartes* emergiam como premissa.

---

ODIER, Felipe Saldanha; FONSECA, Mario Geraldo Rocha da. **Som e movimento nos estudos e práticas da performance: proposições para um corpo atávico.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 11, n. 21, jan-abr. 2021  
Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

O banquinho, articulável, que se desmontava, portátil, foi um dos primeiros objetos relacionais a serem experimentados pelo Coletivo Partilha. Servia como signo na dimensão mitopoética dos povos ameríndios, evocado, em nossos estudos, a fim de conversar com o *devir-animal* que se agenciava nas corporeidades de cada integrante. Isso se dava como objeto de relação por meio de potências visuais em que o banco era montado por meio de suas formas articuláveis e manipuladas pelo performer. Para explorar as potências sonoras do objeto banco, o Coletivo Partilha fez algumas experimentações que lembravam os *Bichos* de Lygia Clark. Assim, fez-se do banco uma espécie de instrumento musical, a lembrar uma matraca, o que permitia explorar ritmos e ser um detonador de improvisos verbais, criando um diálogo linguístico-sonoro. Esse exercício pode ser realizado individualmente, mas metodologicamente foi desenvolvido a partir de um diálogo, em que um performer se relaciona com o banco, tocando-o e outro performer corporifica os movimentos e ritmos executados no mesmo banco, entoando a parte linguística e estabelecendo, assim, o diálogo de corporeidades sonoras.



Fig. 1 – Coletivo Partilha. *Ação relacional com banco*, 2014. Performance, Belo Horizonte.  
Fonte : Coletivo Partilha (arquivos)

A corporeidade e as sonoridades formam uma intercessão de sentidos na dimensão visual e sonora, que se configuram nessa ação *interartes*. São qualidades apontadas por Paul Zumthor na relação do *poema performado*, que acionam esse tipo de situação: “A associação entre voz e gesto, já entre os gregos era tratada pela palavra *Mousikè*, que designa ao mesmo tempo a dança, a música vocal e instrumental, as estruturas métricas do poema e a prosódia da palavra” (ZUMTHOR, 2005, p.147). Contudo, é neste sentido que esse exercício procura trabalhar, no acionar da palavra em performance.

A reflexão sobre a prática da *poesia em performance*, feita pelo poeta italiano Enzo Minarelli, elucida a importância do corpo nas ações do poema *interartes*, que ele chama de *polipoesia*:

Isso leva o corpo a integrar-se como significado do próprio poema. O movimento é o desdobramento de uma decisão prévia. Um ato evidencia uma passagem, um tom. Um gesto enfatiza uma palavra. Um objeto potencializa o ritmo. Como existe um esquema de execução para a voz, existe um outro para os movimentos realizados em cena: uma coreografia corporal em função sonora. O corpo é bastante visível, tangível, com suor na testa, olhar concentrado e impávido. Corpo real, concreto, o corpo equiparado a uma entidade fônica (MINARELLI, 2010, p.63).

Essa experiência vista pela perspectiva da *polipoesia* de Minarelli, como poema *interarte*, coaduna com o que estamos chamando de *poema performado*, uma vez que há, nesse sentido, a ativação de várias formas expressivas e ainda do cruzamento de várias mídias em sua execução – som, imagem, o corpo –, a partir da palavra. Desempenhando qualidades técnico-estéticas do corpo, na imagem e no som, instaurando uma *práxisinterartes*, na execução de poemas ao vivo, leva-nos a identificar esses acontecimentos híbridos, aos modos de Hugo Ball em 1916, como atos de *arte da performance*.

O Coletivo Partilha passou a usar também a cadeira nas suas últimas peças, e isso passou a ocorrer motivado por uma espécie de acaso sonoro. Em um dos encontros do coletivo, começou um arrastar de cadeira no momento em que fora proposto uma conversa sobre a leitura do livro *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida (2002). Discutíamos a *animalidade* segundo Derrida, algo como *um animal-estar*, nu, ao olhar do outro, na sociedade ocidental, situação que nos despertou uma escuta “animal” naquele ato de intenção sonora. Percepção que nos levou a compreender aquela fricção no chão como disparador de imagens corporais geradas por meio do arrastar das cadeiras, na intenção de produzir durações sonoras, o que acabou por gerar também estruturas

conformadas por meio da força motriz de produzir os sons, envolvendo ajustes musculares, negociações entre peso e gravidade, equilíbrio e sustentação da pose e seu engajar em movimento, deslocando-se pelo espaço.

Nesse sentido, uma espécie de ronco das cadeiras, poeticamente chamado por nós de *vagido*, evocou o *devir-animal* daqueles sons, *apriori* incidentais. O vagir das cadeiras arrastadas acontecia por meio da impressão do peso dos corpos humanos performadores sobre elas, que segurando-as, dependuravam-se em diagonal, criando pressão sobre *oscorpos-cadeiras*. Compunha-se, portanto, um repertório de formas, imagens e sons, provocados pela ação dos corpos no arrastar do objeto pelo espaço, de maneira a provocar modificações expressivas na paisagem pelo acontecimento motriz. O peso do corpo que arrastava a cadeira e a fricção dessa no chão gerou imagens e sons inusitados, a sugerir timbres e movimentos que podemos considerar “selvagens”. A dinâmica se dava em grupo, logo um diálogo sonoro era instaurado, como conversas, um chamava, o outro respondia, o outro contradialogava. Coros, solos, estacatos, legatos, pedais, graves e agudos, fortes e fracos, se alternavam na dinâmica musical. Compunha-se um improviso que de música, uma ação de organização sonora pela produção de estados corporais dotados de *animalidade* (DERRIDA, 2002), de um proceder corporal atávico, de *intensidade animal* (DELEUZE; GUATTARI, 2012).

Trabalhamos a musicalidade individual e em grupo a partir de experimentos que partiam da escuta, da ação sonora, na produção de ruídos, células rítmicas e texturas que transitavam desde o grave até o agudo, em improvisações que precediam de ausências e presenças do som, num diálogo com pausa, escuta, coro e resposta. As “discussões” aconteciam por estar produzindo música por “não músicos”. “Mas quão musical é o homem?”, já evocava John Blacking (1976). Ele sugere o conceito de música a partir da premissa de ser “sons humanamente organizados”. Nesse sentido, a possibilidade de musicar “barulhos” potencializou a produção de som pelo movimento corporal. A qualidade do som por vezes foi afetada pela qualidade dos gestos corporais, do peso, dos ângulos e distâncias das movimentações, atuando no desempenho do som realizado pela fricção das cadeiras. Os sons executados por cada cadeira foram, assim, humanamente organizados, aos modos de Blacking. Ao configurar um corpo sonoro a partir das ações Cinéticas, frictivas das cadeiras, surgiu uma espécie de fala/escuta e respostas/pausas, por meio da cognição incorporada – o *embodiment* –, que tocamos inicialmente, ao abordar a comunicação existente nas *perfor-*

*mances rituais*. Isso para considerar que fisicalidades improvisadas por meio da produção de estímulos sonoros exigem uma escuta ampliada no seu fazer performativo, em sua percepção fina ativada. Uma infinidade de situações que contém qualidades estéticas, de procedimentos em potência de *performance*, pode ser percebida no cotidiano. Como o exemplo do arrastar das cadeiras soando como *vagido* nas *performances* do Coletivo Partilha. Assim, o artista viu-se na tarefa de colher o material que aparecia das experimentações, tornando-se um catalizador de improvisos e acasos. A partir dessas imagens, sons, movimentos, um repertório de ações corporais se formulam, baseando em uma maneira cognitiva de experimentar as percepções e acontecimentos do cotidiano, pela mirada e maneira artística, nesse tipo de apreensão. O ensino-aprendizagem em arte, nessa perspectiva, atua na sensibilização e (trans)formação desses olhares, escutas e movimentos corporais pelo espaço-tempo presente, na vida, ao vivo, como forma de *saber-ser*.

Eis a força do improviso desde a “gambiarra” brasileira: o acaso dos acontecimentos e das proposições sugeridas, bem como da realização de seus registros, como evocações potentes em processos de criação em *arte da performance*. As experiências *interartes* relatadas neste artigo podem ser realizadas como exercícios no planejamento docente e aplicadas em sala de aula ou na rua com poucos recursos. Esses exercícios possibilitam uma formação que investe nos estudos das *tecnologias do corpo*, na prática e no pensar da *arte da performance*, são as potências do corpo em sua estimulação *atávica*, fundamentais para a consolidação de uma ética que respeite (e ame) a humanidade selvagem que nos habita – no sentido mais sofisticado de seu *religare*, como *forma-força*.



## REFERÊNCIAS

- AGRA, Lúcio. **Entrevista – Lúcio Agra**. Mostra Perplexa, 2018. Disponível em: <<https://mostraperplexa.wordpress.com/category/pesquisa/ensino-da-pratica-da-performance-na-universidade/lucio-agra/>>. Acesso em: 3 jun. 2020.
- AGRA, Lucio. Fora do Mapa, o Mapa - performance na América Latina em dez anotações. *ARS*, v.14, n. 27, p.135-148, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/117627/116450>>. Acesso em: 7 jun. 2020.
- AQUINO, Fernando. MEDEIROS, Maria Beatriz de (Org.). **Corpos informáticos**: performance, corpo, política. Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte, 2011.
- ARAÚJO, Isabelle. **A Transcendência de Marina Abramòvic em matéria fílmica**: Espaço Além. Verbenas: Edição 00, 2018. Disponível em: <<https://www.verberenas.com/article/ritual-e-performance/>>. Acesso em: 7 jan. 2020.
- ARROYO, Margarete; LUCAS, Maria Elizabeth; STEIN, Marília; PRASS, Luciana, Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. **Revista da Fundarte**, Montenegro, RS, v. 3, n.5, p. 4-20, 2003.
- BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BLACKING, John. **How Musical Is Man?** Londres: Faber & Faber, 1976.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo?** São Paulo: Brasiliense, 1984.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível, v. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **O animal que logo sou (a seguir)**. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- KATIE Duck. Disponível em: <<http://katieduck.com/>>. Acesso em: 3 jan. 2020.
- FERREIRA, Larissa. MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance: uma aula. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 22, 2013. *Anais...* Belém: Universidade Federal do Pará, 2013. Disponível em: <<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/pa/Maria%20Beatriz%20de%20Medeiros%20e%20Larissa%20Ferreira.pdf>>. Acesso em: 26 maio 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. 28. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.

FRIGERIO, Alejandro. Artes Negras: uma perspectiva afrocêntrica. Tradução de Juarez Coqueiro. **Estudos Afro-Asiáticos**, n.23, p.175-190, 1992.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HILL, Marcos. **Entrevista – Marcos Hill**. Mostra Perplexa, 2018. Disponível em: <<https://mostraperplexa.wordpress.com/category/pesquisa/ensino-da-pratica-da-performance-na-universidade/marcos-hill/>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: CosacNaify, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz de; BRITES, Mariana. Iteração, haters e pronóia. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, 2019, Cidade de Goiás. *Anais...* Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. Disponível em: <[http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro\\_\\_\\_\\_\\_MEDEIROS\\_Maria\\_Beatriz\\_de\\_e\\_BRITES\\_Mariana\\_43-56.pdf?fbclid=IwAR2nE5K3ba\\_uggA\\_ddc5h1oFfrfjA-vapIN\\_ATHLkqSkCEJKR4HwPgYnE](http://anpap.org.br/anais/2019/PDF/ARTIGO/28encontro_____MEDEIROS_Maria_Beatriz_de_e_BRITES_Mariana_43-56.pdf?fbclid=IwAR2nE5K3ba_uggA_ddc5h1oFfrfjA-vapIN_ATHLkqSkCEJKR4HwPgYnE)>. Acesso em: 13 fev. 2020.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia**: entre as poéticas da voz no século XX. Londrina: Eduel, 2010.

MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. *In*: **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Organização de DoraFried. Tradução de Jussara Haubert Rodrigues. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In*: DINIZ, Thais F. Nogueira (Org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do corpo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.

ROLLA, Marco Paulo. **Entrevista – Marco Paulo Rolla**. Mostra Perplexa, 2018. Disponível em: <<https://mostraperplexa.wordpress.com/category/pesquisa/ensino-da-pratica-da-performance-na-universidade/marco-paulo-rolla/>>. Acesso em: 3 jan. 2020.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? **O Percevejo**, Rio de Janeiro: UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

TORRENS, Valentin. **Pedagogia de la Performance**. Diputación provincial de Huesca, Beca Ramón Acín, 2006.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2014.

## NOTAS

1 *Encorpada* aqui é “entendida não no sentido restrito de verbalidade, mas no sentido antropológico de ‘encorporamento’ (*embodiment*), expressão que define as culturas e/ou situações sociais em que o texto, a escritura não é rioritária e, sim, a comunicação via performances visuais, gestuais, auditivas” (ARROYO *et al*, 2003, p. 5).

2 “Segundo Freud, haveria em nosso inconsciente duas forças antagônicas: Eros, o impulso da vida, e Tanatos, à morte. Essas forças viveriam em conflito, uma vez que caminham em direções opostas, mas o prazer dos indivíduos não se vincularia necessariamente à vida, podendo algumas vezes estar intimamente aliado a Tanatos, à morte” (CASTELLO BRANCO, 1984. p. 78).

3 “O grande diferencial dessa em relação a todas as outras ao longo dos anos foi não focar nas ramificações físicas das sensações: ela distingue a dor física, que ela afirma que é possível lidar, da emocional, que requer rupturas profundas no espírito e constantes confrontos consigo mesma. Jung enxerga os rituais ‘primitivos’, os quais Marina Abramovic procurou nessa jornada, como uma máquina que transforma a energia vital que existe na natureza em energia psíquica, processo no qual as diferentes ritualizações através da música, da dança, das palavras e das imagens simbólicas, são formas de canalização dessas forças naturais para fins sociais. Portanto, no ‘homem primitivo’, a consciência seria completamente imersa nos fenômenos naturais, enquanto no ‘homem civilizado’, domesticado, a razão teria dominado o estado selvagem. E é percebendo isso que Marina encontra a resposta daquela pergunta inicial de como poderia ajudar na consciência coletiva para o despertar da consciência: o que está na natureza é inerente a ela, não há o que criar, ela apenas é. O que ela vê como necessário para a arte nesse momento trazer a natureza para as grandes cidades – não apenas fisicamente, com uma arborização efetiva, por exemplo, ou representações visuais constantes – mas a sensação, a conexão com os elementos, e principalmente consigo mesmo” (ARAÚJO, 2018).

4 O registro de um fragmento do trabalho está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JStDYyuOk5Y&t=11s>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

5 “Chamamos ‘iteração’ o processo que acontece quando existem performances que são abertas à participação do público, dos transeuntes e/ou dos errantes (que somos todos nós). Por iteração entendemos, com Jacques Derrida: ‘Iterabilidade – (*iter*, novamente, provavelmente vem de *itara*, *outro* em sânscrito, e tudo o que se segue pode ser lido o trabalho fora da lógica que liga a repetição à alteridade) (...) A iterabilidade altera, parasita e contamina o que ela identifica e permite repetir; faz com que se queira dizer (já, sempre, também) algo diferente do que se quer dizer, diz-se algo diferente do que se diz e gostaria de dizer, compreende-se algo diferente, etc. Em termos clássicos, o acidente nunca é um acidente (DERRIDA, 1990, p. 7 e 120).’ Devido a nossa pouca compreensão de sânscrito, fizemos outras pesquisas: *iter* pode vir do latim e significar ‘caminho’, ou do italiano, e significar ‘processo’. As três traduções coincidem: no caminho dá-se o processo onde encontra-se, inevitavelmente, o outro; o processo é, sempre, caminho em direção a um outro; o outro nos torna processo e nos joga no caminho; o processo do outro não deixa parar o caminho” (MEDEIROS; BRITES, 2019, p.44).

6 Bailarina e coreógrafa norte-americana, atualmente radicada na Holanda, Duck é professora da School of New Dance Development de Amsterdã, diretora do festival e grupo de improvisação Magpie.

7 O exercício foi demonstrado em entrevista gentilmente concedida por Marco Paulo Rolla, disponível em: <<https://youtu.be/sZYBTznY06c>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

8 Registro da performance disponível em: <<https://youtu.be/-F8fkmllao>>. Acesso em: 27 nov. 2020.

9 Para essa configuração conceitual, dou crédito a Ricardo Aleixo, que ministrou oficina homônima, em julho de 2011, no Festival de Inverno de Ouro Preto e Mariana – Fórum das Artes 2011.