

Ana Maria Rodriguez Costas
Arnaldo Alvarenga
Beatriz Cerbino
Bya Braga
Eugênio Tadeu Pereira

ABRACE

**ARTE, CORPO
E PESQUISA NA CENA:
EXPERIÊNCIA EXPANDIDA**



ABRACE - ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA
E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS



O tema *Arte, corpo e pesquisa na cena: experiência expandida* pautou o VIII Congresso da ABRACE, oportunizando práticas, reflexões e discussões sobre o corpo como acontecimento nas artes da cena e na pesquisa: abrigo poético de convívio e sociabilidade.

Durante sua realização, aconteceram seis conferências, sendo três internacionais e três nacionais; encontros dos 12 Grupos de Trabalho (GT) da Associação; comunicações e demonstrações práticas; mesas temáticas; posters; oficinas, lançamentos de livros e outras publicações, bem como a apresentação de dois filmes-documentários sobre dança no Brasil. E, pela primeira vez, foi realizada a Jornada de Novos Pesquisadores no âmbito dos eventos da associação.

Como síntese desse evento, apresentamos este livro. Para sua composição, reunimos os textos de três conferências e seis mesas temáticas. Como em nosso congresso, “Palavra Muda: sobre linguagem, experiência e subjetividade” de Jorge Larrosa Bondía, abre o conjunto dos textos; em sequência, em “Epilogue to an Epilogue: Historicizing the re-in reenactment”, Mark Franko aborda um recorte de sua extensa pesquisa histórica, seguido por Virgínia Kastrup que apresenta uma importante discussão sobre “Cognição inventiva, arte e corpo”. Dentre os textos das mesas temáticas, encontramos: as autoras Jacyan Castilho, Nara Keiserman e Mara Leal abordando “Desmontagens – o partilhamento escancarado de performances solo”; os autores André Carreira, Narciso Telles e Renato Ferracine discutindo os “Procedimentos de pesquisa em atuação como estratégia de reflexão sobre a cena contemporânea”; Ciane Fernandes tratando de “A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa”; os autores Ana Carolina Mundim, Alexandre Donizete Ferreira e Rosa Primo Gadelha com o tema “Artista-docente: discursos e práticas dentro do contexto universitário”; o autor

Ana Maria Rodriguez Costas

Arnaldo Alvarenga

Beatriz Cerbino

Bya Braga

Eugênio Tadeu Pereira

ABRACE

**ARTE, CORPO E PESQUISA NA CENA:
EXPERIÊNCIA EXPANDIDA**

1^a edição

BELO HORIZONTE



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA
E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG, MG, Brasil)

A158 ABRACE : arte, corpo e pesquisa: experiência expandida / Ana Maria Rodriguez Costas...[et al.], [organização] – Belo Horizonte : ABRACE, [Gráfica e Ed. O Lutador], 2015.
200 p. (Memória ABRACE)

Obra baseada em textos apresentados no VII Congresso da ABRACE ocorrido em outubro/novembro 2014 na Escola de Belas Artes da UFMG. Inclui bibliografias.

Outros organizadores: Arnaldo Alvarenga, Beatriz Cerbino, Bya Braga e Eugênio Tadeu Pereira.

Textos em português, inglês e espanhol.

ISBN 2015 978-85-87776-12-9

1. Teatro – Congressos. 2. Teatro – Pesquisa. I. Costas, Ana Maria Rodriguez. II. Alvarenga, Arnaldo. III. Cerbino, Beatriz. IV. Braga, Bya. V. Pereira, Eugênio Tadeu. VI. ABRACE. VII. Série. VIII.

Título.

CDD 792

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Arnaldo Alvarenga	9
--------------------------------	---

PREFÁCIO	11
-----------------------	----

CONFERÊNCIAS

PALAVRA MUDA. SOBRE LINGUAGEM, EXPERIÊNCIA E SUBJETIVIDADE

Jorge Larrosa Bondía	15
-----------------------------------	----

EPILOGUE TO AN EPILOGUE: HISTORICIZING THE RE-IN REENACTMENT

Mark Franko	45
--------------------------	----

SITUATION OF THE EIGHTIES	48
---------------------------------	----

BEYOND IMPERSONATION: THE BAROQUE AS ANTI-MODERN	52
--	----

DIFFERENCE/DISTANCE	55
---------------------------	----

TRANSLATION AND HISTORY	57
-------------------------------	----

SPACE, PLACE, AND CONTIGUITY	59
------------------------------------	----

ARCHIVAL SPACE/ARCHIVAL TIME.....	64
-----------------------------------	----

THE QUESTION OF "THERE" AND THE PRODUCTION OF DISTANCE	66
--	----

THE FUGITIVE OSCILLATION	68
--------------------------------	----

REFERENCE LIST	69
----------------------	----

COGNIÇÃO INVENTIVA, ARTE E CORPO

Virgínia Kastrup.....	71
APRENDIZAGEM INVENTIVA E ARTE.....	74
CORPO E MULTISENSORIALIDADE	77
REFERÊNCIAS	82

MESAS TEMÁTICAS

Texto 1

DESMONTAGENS – O PARTILHAMENTO ESCANCARADO DE PERFORMANCES SOLO

Jacyan Castilho, Nara Keiserman, Mara Leal.....	85
A FLOR DA MINHA PELE – NARA KEISERMAN.....	86
PARTILHANDO UMA RETROSPECTIVA – JACYAN CASTILHO.....	88
MEMÓRIAS EM PROCESSO – MARA LEAL	91
REFERÊNCIAS	94

Texto 2

PROCEDIMENTOS DE PESQUISA EM ATUAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE REFLEXÃO SOBRE A CENA CONTEMPORÂNEA

André Carreira, Narciso Telles, Renato Ferracini.....	95
--	----

Texto 3

A PRÁTICA COMO PESQUISA E A ABORDAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA

Ciane Fernandes	105
------------------------------	-----

Texto 4

ARTISTA-DOCENTE: DISCURSOS E PRÁTICAS DENTRO DO CONTEXTO UNIVERSITÁRIO

Ana Carolina Mundim, Alexandre Donizete Ferreira, Rosa Primo Gadelha.....	115
--	-----

Texto 5	
CORPO, TÉCNICA E VAZIO: A CENA EXPANDIDA CONTEMPORÂNEA E OS DIÁLOGOS INTERCULTURAIS COM O ORIENTE	
O TREINAMENTO DO ATOR NO CONTEXTO DA PRÁTICA DE MINDFULNESS, POR DANIEL REIS PLÁ.....	123
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	130
Texto 6	
TEATRO LATINO-AMERICANO E EXPERIÊNCIA DITATORIAL: PRÁTICAS CÊNICO-DRAMATÚRGICAS	
Sara Rojo, Narciso Telles.....	133
Texto 7	
CORPO, ARTE E PESQUISA EM KLAUSS VIANNA, ENTRE-LUGARES DE DANÇA E TEATRO	
Cássia Navas Alves de Castro, Joana Ribeiro Tavares	141
ENTRE LUGAR, TEATRO E DANÇA, POR UMA HISTORIOGRAFIA NÔMADA, POR JOANA RIBEIRO	141
ENTRE LUGAR: APONTAMENTOS SOBRE A PERCEPÇÃO EM KLAUSS VIANNA, POR CÁSSIA NAVAS	143
REFERÊNCIAS	147
SOBRE OS AUTORES	149
DIRETORIA ABRACE GESTÃO 2013-2014.....	155

APRESENTAÇÃO

Com a presente publicação **ABRACE - Arte, corpo e pesquisa na cena: experiência expandida** fecha-se o ciclo de tarefas, compromissos e atividades assumidas pela gestão 2013-2014 que esteve à frente da ABRACE. Mais que uma publicação, que ora se materializa em papel impresso, o livro é a efetivação de todo um necessário esforço de atividades integradas, conectando pessoas e lugares distintos, agências de fomento, programas de pós-graduação, grupos de pesquisa, cursos de graduação com seus professores, alunos e funcionários e demais profissionais contratados, todos sempre em rede. Só assim, os dois anos de trabalho da gestão tornaram possíveis a concretização da VII Reunião Científica e do VIII Congresso da nossa associação, bem como a manutenção da revista eletrônica *ARJ – Art Journal Research* em parceria com outras associações ANPAP e ANPPOM e a UFRN e ações diversas que contribuíram para o fortalecimento da ABRACE no quadro geral da representação, produção e difusão da pesquisa em artes da cena no nosso país, que em 2013 comemorou o aniversário de 15 anos de sua fundação, corrido em 21 de abril de 1998.

Considerando o objetivo delineado para VIII Congresso cujo título **Arte, corpo e pesquisa na cena: experiência expandida** buscou refletir o corpo como acontecimento nas artes da cena e na pesquisa, um abrigo poético de convívio e sociabilidade, os textos aqui reunidos, apresentados sob a forma de conferências e mesas nos aproximam do que foram os dias especiais que pudemos desfrutar em conjunto com todos os convidados nacionais e internacionais e demais inscritos no evento que teve lugar na Escola de Belas Artes da Universidade Federal

de Minas Gerais entre os dias 31 de outubro e 4 de novembro de 2014, em Belo Horizonte

O livro pretende dar continuidade à política da associação em publicizar a produção de conhecimento tanto de pesquisadores nacionais como os convidados internacionais reunidos pela associação em seus eventos.

Faço meu agradecimento à CAPES, que possibilitou a edição deste livro, esperando que o mesmo possa ser útil a seus leitores.

Arnaldo Alvarenga

PREFÁCIO

A Diretoria da gestão 2013-2014 e a Comissão Científica do VIII Congresso da ABRACE tem o prazer de apresentar este livro, que é resultado de nosso Congresso, realizado em Belo Horizonte, no ano de 2014, no campus da Universidade Federal de Minas Gerais.

Arte, corpo e pesquisa na cena: experiência expandida foi o tema de nosso encontro, refletindo o corpo como acontecimento nas artes da cena e na pesquisa: abrigo poético de convívio e sociabilidade. A partir dessas premissas, instauraram-se as reflexões e discussões no evento.

Durante os cinco dias de sua realização, tivemos seis conferências, sendo três internacionais e três nacionais; encontros dos 12 Grupos de Trabalho (GT) da Associação; comunicações e demonstrações práticas; mesas temáticas; posters; oficinas, lançamentos de livros e outras publicações, bem como a apresentação de dois filmes-documentários sobre dança no Brasil. Naquele ano, como decidido na VII Reunião Científica houve a Jornada de Novos Pesquisadores, que, pela primeira vez, foi realizada no âmbito dos eventos da ABRACE. Antecedendo a abertura oficial do VIII Congresso tivemos a reunião do Fórum de Coordenadores de Programas de Pós-Graduação. Como convidados internacionais, contamos com a presença do Prof. Jorge Larrosa Bondia (Universitat Autònoma de Barcelona), o Prof. Mark Franko (Temple University), e do Prof. Bruce Barton (na época professor da University of Toronto); como convidadas nacionais, as Profas. Virgínia Kastrup (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e Regina Miranda (Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies – LIMS NYC) e a Profa. Antônia Pereira, representando a CAPES.

Estes pesquisadores, cada qual com seus “cantos de experiências” e com suas palavras registradas nesta publicação, trouxeram ao Congresso novos desafios, provocando-nos a repensar nossa prática e nossa forma de abordar a Arte, o corpo e pesquisa na cena, sob a condição de uma experiência expandida.

Encontram-se neste livro, os textos de três Conferências e de sete Mesas Temáticas, a saber: “Palavra Muda: sobre linguagem, experiência e subjetividade”, proferida na abertura pelo Prof. Jorge Larrosa Bondía; em seguida apresentamos o texto do Prof. Mark Franko, que aborda um pouco de seu trabalho com o texto “Epilogue to an Epilogue: Historicizing the re-in Reenactment” e, por fim, a Profa. Virgínia Kastrup fez uma importante discussão intitulada “Cognição inventiva, arte e corpo”. Quanto às mesas temáticas, encontramos: as autoras Jacyan Castilho, Nara Keiserman e Mara Leal abordando “Desmontagens – o partilhamento escancarado de performances solo”; os autores André Carreira, Narciso Telles e Renato Ferracine discutindo os “Procedimentos de pesquisa em atuação como estratégia de reflexão sobre a cena contemporânea”; Ciane Fernandes tratando de “A Prática como Pesquisa e a Abordagem Somático-Performativa”; os autores Ana Carolina Mundim, Alexandre Donizete Ferreira e Rosa Primo Gadelha com o tema “Artista-docente: discursos e práticas dentro do contexto universitário”; o autor Daniel Reis Plá discute sobre o “Corpo, técnica e vazio: a cena expandida contemporânea e os diálogos interculturais com o Oriente”; Sara Rojo e Narciso Telles, trazem a discussão “Teatro Latino- Americano e experiência ditatorial: práticas cênico-dramatúrgicas”, e, por fim, as autoras Cássia Navas Alves de Castro e Joana Ribeiro Tavares com o tema “Corpo, arte e pesquisa em Klauss Vianna, entre-lugares de dança-teatro”.

Essas reflexões apontam para a necessidade de, cada vez mais, ampliarmos as discussões mais coletivas, mais indisciplinares entre as

áreas, instigando-nos a pensar nossa prática e nossa forma de pensar o que fazemos.

A ABRACE vem, desde sua fundação, construindo as bases de um pensamento sustentado e consolidado na investigação artística em nível nacional, demonstrando ainda seu papel fundamental no fortalecimento da pesquisa e da Pós-graduação em Artes Cênicas brasileiras.

Como síntese desse evento, apresentamos este livro. Esperamos que todos possam desfrutar das reflexões trazidas à tona para que continuemos a estreitar e fortalecer os laços de convívio, o diálogo e a integração entre pesquisadores, em uma perspectiva interdisciplinar, almejando também a transdisciplinaridade.

Com o cordial abraço de nossas águas - já não tantas ou não tão abundandes - e montanhas, tenham todo(a)s uma boa leitura!

Os organizadores

CONFERÊNCIAS

PALAVRA MUDA. SOBRE LINGUAGEM, EXPERIÊNCIA E SUBJETIVIDADE

Jorge Larrosa Bondía

La experiencia que importa sería aquella en la que tocamos los límites de nuestro lenguaje. Además si, como decía Wittgenstein, los límites de nuestro lenguaje son los límites de nuestro mundo, la experiencia sería también allí donde tocamos los límites de nuestro mundo. Por último, si nuestra subjetividad misma está hecha de lenguaje, si somos carne de palabras, la experiencia sería también el lugar donde tocamos los límites de lo que somos. Se trata, entonces, de dar sentido a esa experiencia del límite (de lo que podemos decir, de lo que podemos pensar, de lo que podemos ser) y de discutirla en relación al arte y a la educación.

1

En un libro fundamental sobre las distintas elaboraciones de la idea de experiencia desde Montaigne hasta Foucault, y tomando como punto de partida la célebre afirmación de Gadamer de que el término 'experiencia' es "*uno de los más oscuros que poseemos*" (Gadamer, 1984:336), Martin Jay dice que la realidad de la experiencia es elusiva, que la idea de experiencia es confusa, pero que, a pesar de eso, muchos pensadores de diversas épocas y tradiciones "*se han sentido compelidos a ocuparse de ese problemático término*". Además, dice Jay, lo han hecho "*con un apremio y una intensidad que rara vez acompaña el intento de definir y explicar un concepto*". Y eso sucede, insiste, porque 'experiencia' "*es un significante susceptible de desencadenar profundas emociones en quienes le confieren un lugar de privilegio en su pensamiento*" (Jay, 2009:15-16). No existe, en la tradición, una idea de experiencia, o una serie reconocible de ideas de experiencia. Pero lo que tenemos, eso sí, es la aparición sincopada de una serie de cantos de experiencia. Cantos apasionados, intensos, apremiantes, emocionados y emocionantes, que tienen la experiencia como tema o como motivo principal, si entendemos los términos 'motivo' y 'tema' en su sentido musical. La experiencia no es una realidad, una cosa, un hecho, no es fácil de definir ni de identificar, no puede ser objetivada, no puede ser producida. Y tampoco es una idea, un concepto, una categoría clara y distinta. La experiencia, parece decir Jay, es algo que (nos) pasa y que a veces tiembla, o vibra, algo que nos hace pensar, algo que nos hace sufrir o gozar, algo que pugna por la expresión, y que a veces, algunas veces, cuando cae en manos de alguien capaz de darle forma a ese temblor, entonces, solo entonces, se convierte en canto. Y ese canto atraviesa el tiempo y el espacio. Y resuena en otras experiencias y en otros temblores. A esa resonancia es

a la que alude, quizá, la expresión “experiencia expandida” que está en el largo y complejo título de este encuentro de la Asociación Brasileña de Artes Escénicas.

En algunas ocasiones, esos cantos de experiencia son cantos de protesta, de rebeldía, cantos de guerra o de lucha contra las formas dominantes de lenguaje, de pensamiento y de subjetividad. Otras veces son cantos de dolor, de lamento, cantos que expresan la queja de una vida sometida, violentada, de una potencia de vida enjaulada, de una posibilidad presa o encadenada. Otras son cantos elegíacos, fúnebres, cantos de despedida, de ausencia o de pérdida. Y a veces son cantos épicos, aventureros, cantos de viajeros y de exploradores, de esos que van siempre más allá de lo conocido, más allá de lo seguro y de lo asegurado, aunque no sepan muy bien a dónde. Yo hice también mis propios cantos de experiencia, también intensos y apasionados, compuestos, en su mayor parte, con ecos, variaciones y resonancias de músicas ajenas. Tuve la inconsciencia de firmarlos y de publicarlos, y esos cantos fueron leídos, en lo que se me alcanza, con mucha generosidad, tal vez porque algunas personas se reconocieron en ellos, tal vez no tanto en su melodía como en su ritmo, en su tono, en su acento, en su emoción subyacente, en la frecuencia vibratoria de su bajo continuo.

Debo decir que mis cantos de experiencia estaban referidos, sobre todo, a la educación. Y, sobre todo, a la lectura. No he trabajado nunca la idea de experiencia en relación a las artes: ni en relación a los lenguajes artísticos (mi asunto ha sido siempre el lenguaje natural), ni en relación a las prácticas artísticas (mi asunto ha sido siempre la práctica pedagógica). Digamos que, para mí, el lector implícito de mis escritos, o el oyente implícito de mis cantos, estaba siempre en el campo educativo y, sobre todo, en lo que en el campo educativo tiene que ver con hablar y escuchar, con conversar, con leer y con escribir. Sin embargo, esos

cantos han sido leídos por artistas, tanto de las artes escénicas como de las artes plásticas, y no porque ofrezcan una perspectiva sobre las artes, o una metodología para las artes, sino porque algunas personas del campo de las artes los han considerado inspiradores en relación a lo que ellos hacen y, sobre todo, en relación a lo que a ellos les pasa. El hecho de estar hoy aquí, con ustedes, abriendo este Congreso, es una muestra de esta resonancia simpática (en el sentido literal, etimológico, de simpatía) entre mis cantos de experiencia, que se querían cantos pedagógicos, y ustedes, mis lectores del mundo de las artes, tan sorprendentes como desconocidos. Y aprovecho la ocasión para agradecer a los organizadores del Congreso y, en especial, a Arnaldo Alvarenga y a Bya Braga, el honor y el privilegio de dirigirme a ustedes en esta apertura.

Es verdad que pensar la educación desde la experiencia la convierte en algo más parecido a un arte que a una técnica, o a una práctica. Y es verdad que, desde ahí, desde la experiencia, tanto la educación como las artes pueden compartir algunas categorías comunes. Pero me parece también que el hecho de que mis cantos pedagógicos hayan podido resonar con cantos artísticos tiene que ver con que he tratado de construir la experiencia como una categoría vacía, como una especie de hueco o de intervalo, como una especie de interrupción, o de quiebra, o de sorpresa, como una especie de punto ciego, como eso que nos pasa cuando no sabemos lo que nos pasa y, sobre todo, como eso que, aunque nos empeñemos, no podemos hacer que nos pase, porque no depende de nosotros, ni de nuestro saber, ni de nuestra voluntad. Pienso que la educación, si no quiere estar al servicio de lo que hay, tiene que organizarse alrededor de una categoría vacía. A veces es la categoría de natalidad, o de comienzo. A veces es la categoría de libertad, o de emancipación. A veces es la categoría de diferencia, o de alteridad, o de acontecimiento. Y pienso que en las artes pasa algo parecido. Tanto

si pensamos en la creación (y la creación es, ella misma, una categoría vacía, es decir, un misterio) como en la recepción (a través, por ejemplo, de las distintas elaboraciones de la experiencia estética) se trata siempre de algo que no se puede definir ni operativizar sino que, de alguna manera, sólo se puede cantar.

Y el hecho de que ustedes y yo podamos estar aquí hoy, juntos, hablando alrededor de algo común, tiene que ver, me parece, con que todos sentimos que hay algo en lo que hacemos y en lo que nos pasa, en las artes y en la educación, que no sabemos muy bien lo que es, pero que es algo de lo que tenemos ganas de hablar, y de seguir hablando, algo sobre lo que tenemos ganas de pensar, y de seguir pensando, y algo a partir de lo que tenemos ganas de cantar, y de seguir cantando, porque justamente eso es lo que hace que la educación sea educación, que el arte sea arte y, seguramente, que la vida esté viva, es decir, abierta a su propia apertura.

En lo que sigue, voy a hacer un canto de experiencia compuesto por diversas melodías ajenas. El canto que voy a hacer aquí no es otra cosa, ni puede serlo, que el eco de otros cantos. Lo que he preparado para esta charla es una colección de citas, montada con textos filosóficos y con textos literarios. Lo que voy a hacer, por tanto, es dar a leer, o dar a escuchar, algunas notas para un posible canto de experiencia. Y haré, entre las citas, algunas transiciones para producir una especie de hilo melódico continuo. Es decir que, siguiendo el uso que mi amigo Zebba Dalfarra da a la palabra "rapsoda", algo así como un tejedor o un cosedor de textos, lo que yo voy a hacer aquí, hoy, es una rapsodia. Por razón de inteligibilidad, y para que ustedes puedan leer y descansar de mi espantoso *portunhol*, las citas con las que voy a tejer, o a rapsodiar, este canto, las voy a mostrar en un *powerpoint*. Los estudiantes de mi Facultad llaman al *power point karaoke*, y llaman *karaokeros* a los profesores que

usan un *power point* y que se limitan, en sus aulas, a leer el *power point*. Así que podríamos decir que voy a cantar con *karaoke*. Además, para dar una idea un poco más compleja de la traducción, ustedes leerán las citas en portugués y yo las leeré, al mismo tiempo, en voz alta, en español. Así que será una especie de *karaoke bilingüe*. Pero, en cualquier caso, el ejercicio está compuesto con la intención de que esas citas nos puedan dar el diapasón, o el tono, para una conversación. Para que sean algo así como un preludio que se pueda convertir, al final, si ustedes quieren, en una especie de canto coral, más o menos afinado, en el que me gustaría oír tanto sus concordancias como sus discordancias.

2

Empezaré, a modo deertura, por esa *Palavra Muda* que propuse como título. Y que, como es obvio, juega con los varios sentidos de “muda”. “Muda” en el sentido de silenciosa, silenciada, enmudecida o callada. “Muda” en el sentido de brote de una planta, o de cambio de piel de un animal, o de cambio de voz en una persona. Y “muda” como tercera persona del singular del verbo mudar. Ustedes mismos pueden jugar con el diccionario.

Este título viene de dos trabajos recientes. El primero es una residencia artística, en Salvador de Bahía, en el marco de un festival de danza que se llama *Interacción y Conectividades*, en el que trabajé con un grupo de personas que venían del teatro, de la danza, de la performance, de las artes escénicas en general, y que habían sido invitados a participar de esa residencia porque todos ellos problematizaban, en sus propios trabajos, de algún modo, la cuestión del lenguaje y de la escritura. Y el segundo trabajo reciente es un laboratorio de experimentación teatral,

en la Facultad de Artes Escénicas de la USP, con el profesor Zebba Dalfarra y el grupo Ausgang Teatro, en que nos propusimos explorar el límite, o la frontera, entre el lenguaje humano y el silencio de los animales, el límite, o la frontera, entre el lenguaje humano y la música (o el canto), y el límite, o la frontera, entre el lenguaje humano y el lenguaje técnico y automático de las máquinas, pero también el de la publicidad, el de la propaganda y el de la comunicación. Voy a mostrarles un pequeño clip con el que abrimos la primera de las tres piezas teatrales que resultaron de ese laboratorio.

Ambos trabajos, el de Salvador y el de São Paulo, tuvieron como punto de partida un texto titulado “Una Carta”, un texto muy conocido del escritor vienes Hugo von Hofmannsthal que se publicó en 1902. Ese texto, muy breve, es la carta que un noble inglés, Lord Chandos, escribió en 1602 para el filósofo Francis Bacon, uno de los fundadores del método experimental, comunicándole su renuncia total a la actividad literaria. Ustedes, seguramente, conocen ese texto fundamental de la modernidad. Y, si no lo conocen, les recomiendo vivamente su lectura. Enseguida les mostraré algunos fragmentos. Sólo quería decir, ahora, que Lord Chandos tiene, o padece, una serie de experiencias para las que la lengua que tenía ya no le sirve... y siente con una claridad no exenta de cierto dolor que la lengua con la cual podría, tal vez, escribir o pensar lo que le pasa, la lengua con la que podría elaborar y tal vez comunicar esas experiencias, es una lengua de la cual no conoce una sola palabra. Una experiencia, en definitiva, en la que Lord Chandos toca los límites de su lengua, es decir, experimenta, no sólo la insuficiencia, sino sobre todo el desfondamiento o el desfallecimiento o la quiebra o la pérdida de su lengua. La carta de Lord Chandos es el informe de un enmudecimiento. Pero también, quizás, de una muda, o de una mudanza.

La primera cita nombra ese abismo, o ese hueco, o ese intervalo, entre lo que algún día pudimos decir, o escribir, y que ya no comprendemos, y lo que quizá, algún día, seremos capaces de decir, o de escribir, pero que todavía desconocemos. La cita nombra el lugar de la experiencia como un abismo entre el "ya no" y el "todavía no": "... *el abismo que me separa de los trabajos literarios que, al parecer, me aguardan, es tan insalvable como el que me separa de los que atrás quedaron y que dudo en llamar míos: tan ajeno es el lenguaje en que me hablan*". (Hofmannsthal, 2008:122)

La segunda cita, muy famosa, muy utilizada, tiene que ver con la pérdida de la lengua: "... *las palabras abstractas, de las cuales la lengua por ley natural debe hacer uso para sacar a la luz del día juicios de cualquier clase, se me desmigajaban en la boca como hongos podridos*". (Hofmannsthal, 2008:126)

La tercera cita, o el tercer fragmento, se refiere a la sensación de vértigo, y de infinito, que se tiene ante el mundo cuando ya no somos capaces de nombrarlo según las normas de la costumbre, del hábito y, por lo tanto, de protegernos de él y de hacerlo inofensivo. Todo aquello a lo que no le prestamos atención, de tan conocido, el dedo meñique por ejemplo, se convierte en terrible cuando lo vemos como por primera vez: "... *tal como una vez había yo visto en una lente de aumento una zona de la piel de mi meñique semejante a una llanura con surcos y hoyos, así me sucedía ahora con los hombres y sus acciones. No conseguía captarlos ya con la mirada simplificadora de la costumbre*". (Hofmannsthal, 2008: 127-128)

Por último, transcribiré las últimas líneas, maravillosas, de la Carta, que tienen que ver con la imposibilidad de adivinar siquiera cómo podría ser esa lengua que buscamos: "... *porque la lengua en que quizá me fuera dado, no sólo escribir, sino también pensar, no es el latín ni el inglés ni el italiano o el español, sino una lengua de cuyas palabras ni siquiera una*

sola me es conocida; una lengua en la que las cosas mudas me hablan y en la que quizá un día, en la tumba, tendré que rendir cuentas a un juez desconocido". (Hofmannsthal, 2008:135)

La enfermedad de Lord Chandos es una enfermedad del lenguaje. Lo que le pasa es que está perdiendo la lengua, las palabras, la capacidad de escribir, pero también de hablar, y también de pensar. Como dice Agamben en *Infancia e Historia*, un libro que, como ustedes saben, se subtitula "Ensayo sobre la destrucción de la experiencia", la experiencia es el lugar donde tocamos los límites de nuestra lengua: "... la experiencia decisiva, aquella que dicen que es tan difícil de explicar para el que la haya vivido, no es sólo una experiencia. No es más que el punto en que rozamos los límites de la lengua". (Agamben, 2001:64)

Pero, al mismo tiempo, como la subjetividad está hecha de palabras, como los seres humanos somos seres lingüísticos, carne de palabras, animales que hablan, entonces, para nosotros, para los seres humanos, quedarnos sin palabras, tocar los límites de la lengua, experimentar la quiebra o la falta de nuestra lengua, es también tocar los límites de lo que somos, nuestros propios límites, tocar los límites, o la quiebra, de nuestra propia subjetividad. Además, en tanto que a los seres humanos el mundo sólo se nos da en tanto que nombrado o, dicho de otro modo, que sólo porque tenemos lenguaje tenemos propiamente mundo, y no sólo medio ambiente o entorno vital, la quiebra o la ruina de la lengua es también la quiebra o la ruina del mundo. Eso es lo que le pasa a Lord Chandos, y eso es, en definitiva, la experiencia. Tenemos la sensación de que la lengua que teníamos, y que nos aseguraba, está cambiando. Tenemos la sensación de que lo que éramos ya no lo somos y que lo que enfrentamos cada en el espejo nos es difícilmente reconocible, como si estuviéramos perdiendo nuestros rasgos familiares y ganando otros que aún nos son extraños. Y tenemos la sensación de que todo un mundo

ordenado, sólido, que podíamos nombrar, y en el que nos sentíamos como en casa, comienza a licuarse y a perder sus perfiles.

3

Después de estaertura, este canto de experiencia construido con fragmentos de cantos ajenos tendrá tres movimientos. El primer movimiento tiene que ver con la brecha entre la constatación de que vivimos en una lengua podrida y el deseo, o la utopía, o la búsqueda, de una lengua renovada. Para eso vamos a leer ahora dos citas muy hermosas de Ingeborg Bachmann que creo que resuenan muy bien con los fragmentos anteriores. Las citas pertenecen a un ciclo de conferencias pronunciadas en la Universidad de Fráncfort en 1959. En esas conferencias laten algunas ideas clave para este canto de experiencia como, por ejemplo, que la experiencia es la única maestra, la única vía de acceso a la literatura y, por extensión, a cualquier arte. La idea de una ética de la literatura que tiene que ver con la verdad, esa vieja y desacreditada palabra, con la palabra verdadera, tanto en el sentido de verdadera acerca del mundo, como en el sentido de verdadera en tanto que implica un compromiso entre el hablante y aquello que dice. La idea de que el ser humano está sumergido en un lenguaje mentiroso con el que el escritor debe luchar constantemente. Y la esperanza, también, de un nuevo lenguaje cuya búsqueda se hace sin ninguna garantía. La literatura, para Bachmann, es una especie de utopía lingüística, una especie de camino hacia un lugar que nunca se alcanzará, pero que tiene como punto de partida la necesidad de contrariar el lenguaje mediocre y corrompido en el que estamos.

La primera cita tiene que ver con ese momento en que la lengua ya no nos parece obvia: "... nos enfrentamos a la realidad con un nuevo

lenguaje cuando ha habido un impulso moral y cognitivo, no cuando se intenta rehacer el lenguaje en sí, como si éste pudiera por sí mismo fijar el conocimiento y mostrar experiencias que no se han tenido (...). Un lenguaje nuevo debe tener un fluir nuevo, que sólo se consigue cuando es habitado por un espíritu nuevo. Como manejamos el lenguaje, todos creemos conocerlo. El único que no piensa así es el escritor: él no es capaz de habérselas con el lenguaje. La lengua le horroriza, no le resulta obvia". (Bachmann, 2012:137)

La segunda cita nos lleva de nuevo a Lord Chandos: "... la realidad aguarda una redefinición constante, porque la ciencia la ha convertido en pura fórmula. La relación de confianza entre el yo y el lenguaje y la cosa ha sufrido una profunda conmoción: La famosa Carta de Lord Chandos de Hugo von Hofmannsthal es el primer documento en el que quedan planteados en un único tema el cuestionamiento de uno mismo, la desesperación sobre el lenguaje y las desesperación sobre la extraña preponderancia de las cosas que han dejado de ser aprehensibles". (Bachmann, 2012:133)

Así que con el permiso de Ingeborg Bachmann, volvamos a Hofmannsthal y a Lord Chandos. La Carta es el informe de un enmudecimiento, está claro, pero tal vez sea también el anuncio de una mudanza, de una transformación. Tal vez en la Carta suene también un intervalo, una interrupción, una pausa, un silencio, pero un intervalo en el que se busca algo que no sabemos lo que es. Sería ese intervalo en el que estamos perdiendo una lengua, en el que estamos experimentando, en la punta de la lengua, que la lengua que teníamos ya no es más decible, que se ha hecho, de alguna manera, impronunciable, que las palabras que teníamos se nos deshacen en la boca como hongos podridos... pero sería el intervalo también en el que estamos al acecho, o a la espera, de una lengua otra, que tal vez sea imposible, simplemente porque no somos capaces de imaginarla. Y el acecho de una lengua otra es, al

mismo tiempo, un acecho de una subjetividad otra y de un mundo otro. Se trata de un intervalo entre formas de experiencia, formas de lenguaje, formas de subjetividad y formas de mundo que ya no son válidas para nosotros... y formas de experiencia, de lenguaje, de subjetividad y de mundo que todavía no somos capaces de imaginar, pero que ya están apuntando en nosotros, ya están surgiendo en nosotros, ya somos capaces, de alguna manera, de tocarlas con la punta de la lengua, ya somos capaces de oírlas vibrar en algún lugar de nuestro cuerpo, o de nuestras entrañas, y también con la aparición en el espejo de un nuevo yo, de un nuevo sujeto, que todavía tiene nuestro nombre pero ya no nuestra identidad, en el que todavía no somos capaces de reconocernos completamente, y también con el destello, en la superficie del mundo, de formas, de movimientos y de colores que aún no somos capaces de reconocer y mucho menos de nombrar.

Ese intervalo en el que nos falta las palabras puede escucharse también, en otro tono, en un tono menos guerrero, menos luchador, menos dicotómico, en unas citas muy hermosas de Pascal Quignard sobre la afasia con las que terminaré el primer movimiento de este canto, ese que pretende señalar el intervalo entre una lengua podrida, inhabitable, indecible, que ya no podemos pronunciar, y una lengua renovada que no conocemos. La citas pertenecen al prefacio a un cuento que se titula *El nombre en la punta de la lengua*. La primera cita es una evocación, muy hermosa, de la relación infantil con la afasia de la madre, con esa desesperación por no encontrar una palabra que, sin embargo, está, o se anuncia, en la punta de la lengua: “*Mi madre se sentaba siempre en una punta de la mesa del comedor, de espaldas a la puerta de la cocina. Bruscamente, mi madre nos mandaba callar. Su rostro se alzaba. Su mirada se alejaba de nosotros, se perdía en el vacío. Su mano se extendía por encima de nosotros en medio del silencio. Mamá buscaba*

una palabra. De repente todo se detenía. De repente nada más existía. Extraviada, lejana, intentaba, fijo el ojo en nada, centelleante, hacer que le viniera en el silencio la palabra que tenía en la punta de la lengua. Nosotros mismos estábamos en el borde de sus labios. Estábamos al acecho, como ella. La ayudábamos con nuestro silencio –con toda la fuerza de nuestro silencio. Sabíamos que iba a hacer que regresara la palabra perdida, la palabra que la desesperaba". (Quignard, 2006:41-46)

La segunda cita de Quignard, del mismo libro, tiene que ver con la elaboración de la afasia como parte de la condición humana. La afasia, parece decir Quignard, no es tanto una anomalía de la lengua, una enfermedad de la lengua, como la condición misma de la lengua. De la misma manera que para Agamben el hombre es un animal que tiene que atravesar continuamente su in-fancia, su carencia de habla, para hablar, recuerden que *in-fante* significa literal y etimológicamente el que no habla, para Quignard el hombre es un animal afásico al que la lengua, a veces, le abandona. Tanto para Agamben como para Quignard la idea es que el hombre no tiene la lengua, como una propiedad, o una facultad, o una cosa, o un instrumento, sino que tiene que buscarla cada vez que habla. De ahí que sea siempre afásico o infante. De ahí que tenga que atravesar, o experimentar, su afasia o su infancia constitutiva cada vez que habla. Otra manera de nombrar lo que le pasa a Lord Chandos: "... el nombre en la punta de la lengua nos recuerda que el lenguaje no es en nosotros un acto reflejo (...). Que una palabra puede perderse quiere decir: La lengua no es nosotros mismos. Que en nosotros la lengua es adquirida quiere decir: podemos conocer su abandono (...). Curiosamente, una vez nacidos, cuando los seres-de-lenguaje (los hombres) han pasado a la lengua, el lenguaje es la única neogénesis para la vida con la condición de que desfallezca". (Quignard, 2006: 42-43, 58)

Voy a empezar ahora el segundo movimiento de este canto profundizando un poco más en la idea de experiencia. No sólo en la experiencia *de* un intervalo, sino en la experiencia *como* un intervalo. Para eso voy a comenzar con una cita de Walter Benjamin, una nota de 1929 en que un Benjamin ya maduro se refiere a un texto juvenil sobre la experiencia, a un texto que escribió cuando era un joven universitario y que fue publicado en una revista de la universidad. La nota, muy hermosa, muy clarificadora también, dice así: "... *en uno de mis primeros ensayos, movilicé todas las fuerzas rebeldes de la juventud contra la palabra 'experiencia'.* Y ahora esa palabra se ha convertido en un elemento de sustentación de muchas de mis cosas. A pesar de eso permanecí fiel a mí mismo. Pues mi ataque escindió la palabra sin aniquilarla. El ataque penetró hasta el núcleo escondido de la cosa"¹. (Gagnebin, 2006:99)

La pregunta podría ser ahora en qué pedazos escindió Benjamin la palabra experiencia. Me parece que, por lo menos, en tres. Primero, la experiencia autoritaria: la experiencia de los padres, de los profesores, de los curas, de los representantes de la vieja generación, de todos aquellos que pretenden tutelar la vida de los jóvenes inexpertos desde la autoridad de su propia experiencia, de todos aquellos que creen que la experiencia puede ser ahorrada, que se puede aprender de la experiencia de otros. Frente a la experiencia autoritaria, Benjamin habría entonado, en su juventud, un canto de rebeldía. El segundo pedazo es la experiencia perdida. Tendríamos aquí al Benjamin nostálgico que canta la elegía de un mundo desaparecido en el cual la experiencia todavía podía

1 El texto juvenil al que se refiere Benjamin es "Experiencia", en *Metafísica de la juventud*. Barcelona. Paidós 1993.

ser narrada, compartida, elaborada, un mundo en el que la experiencia acumulada y colectiva aún podía guiar la vida de los hombres. Sería el Benjamin de *El narrador*, de ese texto que podría ser leído como una especie de elogio fúnebre de unas formas de experiencia que ya no son posibles: "... diríase que una facultad que nos 'pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias'". (Benjamin, 1991: 112) Tercero, la experiencia buscada. Sería el Benjamin de los últimos párrafos de *Experiencia y pobreza*, ese texto que, después de constatar la desaparición de ciertas formas de experiencia y de ciertas formas de elaborar lingüísticamente, narrativamente, la experiencia, anuncia la aparición de una especie de experiencia salvaje, incomprendible con las viejas categorías, una experiencia que no puede ser ya pensada con la vieja idea de *Bildung*, de formación. Y tendríamos aquí también al Benjamin del *Libro de los Pasajes*, o al Benjamin que escribe sobre Baudelaire, sobre las nuevas formas de experiencia que están apareciendo en la ciudad, en la arquitectura, en el cine, en las nuevas artes, en la literatura, etc.. No tendríamos ya la elegía o el elogio fúnebre de lo que murió, sino el saludo inquieto a lo que está naciendo, a lo que aún no sabemos muy bien lo que es. Ya no más un tono elegíaco, sino un tono épico, una especie de llamada a conquistar y a habitar, no sólo nuevas formas de experiencia, nuevas formas de vida, nuevas formas de estar en el mundo, sino también nuevas formas lingüísticas y artísticas con las que dar cuenta de esa experiencia naciente.

En lo que sigue voy a hablar de la segunda y la tercera forma en que Benjamin escinde el término experiencia, de ese abismo sin puentes entre la experiencia perdida y la experiencia buscada, de ese hueco, o ese intervalo, entre lo "ya no" y lo "todavía no", de esa interrupción, o esa quiebra, en la que estamos, por un lado, como Lord Chandos,

perdiendo una lengua, experimentando, en la punta de la lengua, que la lengua que teníamos ya no es pronunciable, que las viejas palabras se nos deshacen en la boca como hongos podridos y, por otro lado, de ese momento en el que estamos, también como Lord Chandos, buscando una lengua que tal vez sea imposible, simplemente porque no somos capaces de imaginarla. Y voy a sugerir que quizás la experiencia esté justamente en esa escisión, en ese intervalo, en esa quiebra, que la experiencia, como decía Benjamin, no sea otra cosa que una escisión que escinde sin aniquilar pero que, en todo caso, abre un hueco, una herida, un momento que es a la vez de enmudecimiento y de mudanza, de mutismo y de mutación, que sería algo así como su núcleo escondido. Lo que le pasa a Lord Chandos es que está perdiendo una lengua y aún no ha encontrado otra, que está tocando los límites de la lengua, el punto límite en que una lengua está deshecha, podrida, y todavía no conoce ni una sola palabra de esa otra lengua, o de esa lengua otra, con la que podría, tal vez, dar cuenta de lo que es, de lo que ve, de lo que piensa y de lo que le pasa. Lord Chandos hace la experiencia de ese intervalo y, más aún, hace de ese intervalo el núcleo mismo de la experiencia.

Para mostrar al Benjamin elegíaco leeremos ahora el famoso párrafo de *El narrador*: "... con la Guerra Mundial comenzó a hacerse evidente un proceso que aún no se ha detenido. ¿No se notó acaso que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? En lugar de retornar más ricos en experiencias comunicables, volvían empobrecidos. Todo aquello que diez años más tarde se vertió en una marea de libros de guerra, nada tenía que ver con experiencias que se transmiten de boca en boca (...). Una generación que todavía había ido a la escuela en tranvía tirado por caballos, se encontró súbitamente a la intemperie, en un paisaje en que nada había quedado incambiado excepto las nubes. Entre ellas, rodeado por un campo de fuerzas de corrientes devastadoras y explosiones, se encontraba el minúsculo y quebradizo cuerpo humano". (Benjamin, 1991: 112)

Lo que Benjamin echa de menos es una época en que la experiencia permitía articular narrativamente la vida, una época en la que uno podía contar sus experiencias, sus aventuras, y ese cuento podía configurar una unidad narrativa. Y todo eso podía transmitirse. Lo que pasa ahora, lo que nos pasa, es que la vida se convierte en una especie de sucesión discontinua de sacudidas, sin que ninguna de ellas llegue a configurar una experiencia humana reconocible, asumible, asimilable e integrable. Hay una especie de vacío entre los hombres y su destino. Como si las experiencias fueran independientes de las personas. Como si fuera imposible ya hablar de una experiencia propia y, por tanto, de una vida propia. Y como si fuera imposible también toda transmisión de esa unidad de vida y experiencia. Eso es lo que elaboran algunos textos famosos de la Filosofía Crítica de la primera mitad del siglo XX. Seguramente un gesto nostálgico, pero orientado críticamente, que podemos ver también, por ejemplo, en la siguiente cita de *El hombre sin atributos*, de Robert Musil: "... ha surgido un mundo de atributos sin hombre, de experiencias sin uno que las viva, como si el hombre ideal no pudiera vivir privadamente, como si el peso de la responsabilidad personal se disolviera en un sistema de fórmulas. Y hasta podría decirse que las experiencias propias son cosa del pasado". (Musil, 1969: 183)

Vamos ahora con el último párrafo de *Experiencia y pobreza* donde suena otro tono, donde late ya otra cosa. No sólo la nostalgia por lo que ya no podemos experimentar, sino el deseo de experimentar otra cosa: "*¿Qué valor tiene la cultura si la experiencia no nos conecta con ella? (...) Si, confesémoslo: la pobreza de nuestra experiencia no lo es sólo de experiencias privadas, sino de experiencias de la generalidad de la humanidad. Se trata de una forma de nueva barbarie (...). ¿Barbarie? De hecho así es. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿A dónde conduce al bárbaro la pobreza de experiencias?*

Lo lleva a comenzar desde el principio, a empezar de nuevo, a pasar con poco, a construir sin casi nada y sin mirar ni a izquierda ni a derecha. Entre los grandes creadores siempre hubo implacables que lo primero que hicieron fue arrasar con todo. Porque deseaban tener sitio para pintar, porque fueron constructores". (Benjamin, 2007: 218) O, un poco más adelante: "... nos hemos vuelto pobres. Hemos ido desprendiéndonos de una porción tras otra de la herencia de la humanidad, frecuentemente teniendo que darla en una casa de empeño por cien veces menos de lo que vale, a cambio de que nos adelanten la pequeña moneda de lo actual. En sus edificios, en sus imágenes y en sus historias, la humanidad se prepara a sobrevivir, incluso si es preciso de la cultura. Y lo que es importante: lo hace riéndose. Quizá esta risa suene a algo bárbaro. Pero está bien". (Benjamin, 2007: 221-222)

La experiencia, por tanto, no es otra cosa que una escisión entre sus formas autoritarias, sus formas gastadas y sus formas buscadas. O, si quieren, una disonancia entre un canto de protesta y de rebeldía contra la autoridad, un canto de pérdida o de dolor por lo desaparecido, y un canto que llama a la aventura de lo desconocido y del comienzo. Así que para hacer sonar ese canto aventurero, y hacer sonar en él también, otra vez, el silencio, o la mudez, de Lord Chandos, leeremos ahora una cita de *La experiencia interior*, de Georges Bataille: "La experiencia interior no es proyecto, ni siquiera queriendo. Sólo lo es, pues el hombre está enteramente en la lengua, que es esencialmente proyecto, la excepción de su perversión poética. Pero el proyecto no es en este caso ese, positivo, de la salvación, sino ese negativo de abolir el poder de las palabras y, por tanto, del proyecto". (Bataille, 1978:35) Si la experiencia tiene un objetivo, dice Bataille, ese sólo puede ser negativo: abolir el poder de las palabras y, por tanto, abolir el poder de los objetivos. Pura aventura en lo desconocido y, sobre todo, de lo desconocido.

Vamos ahora con Foucault. Todos ustedes recuerdan, sin duda, el famoso párrafo sobre el pensar de otro modo de *El uso de los placeres*. Como ya les dije que éste iba a ser un canto compuesto con fragmentos de melodías ajenas, y como entre esas melodías suele ser aconsejable incluir algún clásico, algún standard, que todos puedan reconocer, vamos a leerlo de nuevo sin más comentarios, sólo por el gusto de hacerlo sonar también aquí: "... en cuanto al motivo que me impulsó, fue bien simple (...). Se trata de la curiosidad, esa única especie de curiosidad que vale la pena practicar con cierta obstinación: no la que busca asimilar lo que conviene conocer, sino la que permite alejarse de uno mismo. ¿Qué valdría el encarnizamiento del saber si sólo hubiera de asegurar la adquisición de conocimientos y no, en cierto modo y hasta donde se pueda, el extravío del que conoce? Hay momentos en la vida en los que la cuestión de saber si se puede pensar distinto de cómo se piensa y percibir distinto de cómo se ve es indispensable para seguir contemplando o reflexionando (...). El ensayo –que hay que entender como prueba modificadora de sí mismo en el juego de la verdad y no como apropiación simplificadora del otro con fines de comunicación- es el cuerpo vivo de la filosofía, si por lo menos ésta es todavía hoy lo que fue, es decir una 'ascesis', un ejercicio de sí, en el pensamiento". (Foucault, 1986:11-12)

Para terminar este segundo movimiento centrado en la idea de experiencia como intervalo, leeremos ahora cuatro fragmentos de una entrevista poco conocida de Foucault, con Danilo Trombadori, una de las últimas antes de su muerte, de la que ahora se conmemora, por cierto, el treinta aniversario, una entrevista muy hermosa que se titula "Cómo nace un libro experiencia": La primera cita es la siguiente: "... los libros que escribo representan para mí una experiencia que deseo sea lo más rica posible. Al atravesar una experiencia se produce un cambio. Si tuviera que escribir un libro para comunicar lo que ya sé, nunca tendría el valor de

comenzarlo. Escribo precisamente porque no sé todavía qué pensar sobre un tema que atrae mi atención. Al plantearlo así, el libro me transforma (...). En este sentido, me considero más un experimentador que un teórico (...). Cuando escribo lo hago, por sobre todas las cosas, para cambiarme a mí mismo.” (Trombadori, 2010:9) La segunda cita, que da una idea del canon de Foucault sobre la idea de experiencia, un canon que no es el de la teoría crítica alemana, sino el del post-nietzscheanismo francés de la postguerra, es la siguiente: “... los autores más importantes que me han –yo no diría formado–, sino que me han permitido desprenderme de mi educación universitaria original, son: Friedrich Nietzsche, Georges Bataille, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski (...). Lo que más me atrajo y fascinó de ellos es el hecho de que no tenían el problema de construir sistemas, sino de atravesar experiencias (...). La experiencia, de acuerdo con estos autores, tiene la tarea de desgarrar al sujeto de sí mismo, de manera que no sea ya el sujeto como tal, que sea completamente otro de sí mismo, de modo de llegar a su aniquilación, su disociación.” (Trombadori, 2010:11-12) La tercera cita tiene que ver con la transmisión de la experiencia, con eso que yo, al principio de mi intervención, llamaba “resonancia”, y con eso que en el título de este congreso ustedes llaman “experiencia expandida”. Algo que tiene que ver, me parece, con la manera como esa transformación, esa metamorfosis, no permanece en lo individual sino que, de alguna manera, es accesible a los otros: “... yo rechazaría el término ‘enseñanza’ (...). En mi caso se trata de algo completamente distinto: mis libros no tienen ese tipo de valor. Funcionan como invitaciones, como gestos hacia los demás, para aquellos que puedan querer, eventualmente, hacer lo mismo, o algo semejante o, en cualquier caso, para aquellos que intenten deslizarse hacia ese tipo de experiencia (...). Me gustaría que mis libros fueran leídos como una experiencia que nos cambia, que nos impide volver a ser como éramos antes, o tener el mismo tipo de relación que teníamos antes con

las cosas o con los demás. Esto me indica que los libros expresan una experiencia que se extiende más allá de la mía". (Trombadori, 2010:16-17) Me gustaría insistir en eso de que un libro experiencia, para Foucault, no funciona como una enseñanza (la experiencia, de hecho, no se enseña, no se transmite) sino como una especie de gesto de invitación.

Seguramente han reconocido los tonos de esos cantos de experiencia con los que he compuesto mi segundo movimiento. El tono menor de la elegía benjaminiana, casi un adagio, en "El narrador". El tono de lucha, ese que habla de destrucción y de empezar de nuevo, del Benjamin de "Experiencia y pobreza". El tono mayor, apasionado, fogoso, como un molto vivace, de Bataille. El tono sereno, retrospectivo, casi intimista, allegro ma non troppo, del último Foucault. Y no puedo aquí sino invitarles a escuchar los tonos de su alma, de su ánimo, para componer con ellos su propio canto. Un canto que será, como todos los cantos de experiencia, un canto a la vida. A la vida presa, o a la vida perdida, o a la vida buscada, o a esa vida que late en ese abismo sin puentes entre lo que ya fuimos, o lo que ya estamos dejando de ser, y lo que todavía no imaginamos que podemos ser, pero que ya tiembla, o late, en algún lugar escondido de nosotros mismos. Lo que sí quería decirles, de nuevo, es que la experiencia es silencio. O, si quieren, palabra muda.

Recientemente he leído algunos libros cuyo primer capítulo está dedicado a la Carta de Lord Chandos. Y eso podría ser un síntoma de cómo ese texto sigue apuntando a algún lugar importante de lo que somos y de lo que nos pasa. Me gustaría componer con dos de ellos

el tercer y último movimiento de este canto. El primero de esos libros, de Adam Kovacsics, se titula *Guerra y lenguaje* y está dedicado a la total conversión del lenguaje en propaganda. Para Kovacsics ese proceso se hizo evidente en la Primera Guerra Mundial y en el modo como algunas personas reaccionaron con el silencio frente a la palabrería que lo inundó todo. Entre ellos Walter Benjamin que hizo del silencio "*la expresión de la protesta interior frente a los acontecimientos de la época*" (Kovacsics, 2007:68), Karl Kraus que ante la palabra puesta al servicio de la acción dijo que "*quien tenga algo que decir, ¡que dé un paso adelante y calle!*" (Kovacsics, 2007:70), Ludwig Wittgenstein que dijo en el Tractatus, un libro que, como se sabe, fue escrito prácticamente en el frente, que la ética no se puede expresar, de Rainer Maria Rilke que se quedó paralizado cuando fue destinado, como militar, al Archivo de la Guerra, después Cuartel de la Prensa de Guerra. Todos ellos, y muchos más, reaccionaron con la mudez frente a la instrumentalización del lenguaje, frente a su utilización como medio, frente a la decisión de manejarlo, de dominarlo, de convertirlo en una fuerza al servicio de una intención, de medirlo según criterios de eficacia y de transparencia. La idea que atraviesa el libro de Kovacsics es la lengua tiene un lado activo y un lado receptivo, y que nuestra época sólo conoce el activo. Permítanme una cita: "... como se ha podido comprobar, la forma consiste en asumir únicamente el lado activo y desechar el otro, el receptivo. En el mundo de los hombres, tal acto convierte el lenguaje en el ámbito propio de la mentira (...). La palabra convertida en vasalla de la voluntad ha de adelantarse a la verdad, a la pasividad inherente a la verdad, a la pasividad en general". (Kovacsics, 2007:131-132)

Como se sabe, y he escrito en más de una ocasión, el sujeto de la experiencia se caracteriza más por su receptividad y por su apertura que por su actividad. Tal vez por eso no pueda vivir la lengua como

sierva, como dócil instrumento al servicio de lo que sea. Tal vez por eso, o también por eso, a Lord Chandos se le desmigajan en la boca las palabras y los juicios con los que los hombres hacen cosas, se convencen los unos a los otros, se persuaden los unos a los otros, se comunican los unos con los otros. Y tal vez por eso, o también por eso, está a la espera de una lengua que no sólo sea capaz de decir sino también de escuchar. La única lengua en la que tal vez un día podrá hablar es una lengua en la cual le hablan las cosas mudas, una lengua que aún no tiene palabras pero cuya vibración empieza ya a percibir, quizá en la forma en que esa lengua desconocida, aún silenciosa, empieza ya a trabajar sobre su propia lengua desfallecida. Otra vez palabra muda.

El segundo libro que quería comentarles, y que también comienza con un comentario a la Carta, es de un crítico literario británico llamado Gabriel Josipovici y se titula *¿Qué fue de la modernidad?* El planteamiento del libro es curioso. Josipovici cuenta que llegó a Londres, a estudiar literatura, en 1958, y que asistió a una conferencia en Oxford titulada "literatura inglesa actual". Él había pasado un año leyendo a los autores que había descubierto en la secundaria, el canon clásico quiénes eran los continuadores de ese camino. Salió con unos cuantos nombres en la cabeza (en su mayoría hoy completamente olvidados), buscó sus libros en las bibliotecas, y sintió inmediatamente que sus historias eran divertidas e ingeniosas, estaban escritas de forma brillante, pero no tenían nada que ver con las que habían conmovido su ánimo juvenil. Y lo mismo le pasaba con los autores recomendados por los críticos de las revistas culturales. El ensayo de Josipovici trata de elaborar ese sentimiento, esa idea juvenil de que los escritores se habían convertido en profesionales, que su carrera era del todo respetable, tanto social como culturalmente, que producían productos muy buenos, de calidad como se diría ahora, incluso excelentes, pero que ya faltaba esa lucha

personal con su arte y con el mundo y consigo mismos, esa manera tan “moderna” y, por tanto, tan “vieja” de ponerse a sí mismos en juego en todo lo que hacían. Después de la crisis de la modernidad, dice Josipovici, los escritores son muy activos, utilizan maravillosamente el lenguaje, hacen muy bien las cosas, pero ya no les pasa nada. Les falta, en definitiva, la experiencia de la quiebra de su arte, de la impotencia de sus recursos, de la imposibilidad de nombrar el mundo, de la dificultad de mantenerse de pie en medio del desastre. Lo que les faltaba, en definitiva, era el haberse quedado alguna vez, como Lord Chandos, de verdad, sin palabras. Vamos a leer la cita, en dos partes: “... cuando Mallarmé afirmaba que se sentía abatido por el esfuerzo de escribir y que se desesperaba consigo mismo; cuando Lord Chandos, el personaje de Hofmannsthal, aseguraba que había perdido la facultad de reflexionar o hablar de forma coherente; cuando Kafka se lamentaba de que no había escrito una sola línea que valiera la pena, que no había palabra que no le llevase a ponerse en guardia; cuando Beckett afirmaba que estaba harto de dar un discretísimo paso adelante por la misma y monótona senda; todos y cada uno de ellos dejaban clara su oposición a tener que repetir, en nombre de algo llamado arte, las confusas y mal meditadas estrategias de sus predecesores que, lejos de arrojar alguna luz sobre la condición humana, sólo servían para enturbiar más el panorama”. (Josipovici, 2012:151)

Para que vean ustedes como la Carta de Lord Chandos resuena en muchos de los grandes escritores de la modernidad, les leeré las citas a las que se refiere Josipovici en la que acabo de leer. La cita de Mallarmé dice lo siguiente: “... me desespero conmigo mismo. Tras mirarme el rostro inexpresivo y mustio, me parto del espejo; incapaz de blandir la pluma ante la hoja en blanco, me echo a llorar”. Las citas de Kafka son dos. La primera, en la que podrán reconocer inmediatamente un motivo de la Carta de Lord Chandos, ese de las palabras que se deshacían en la boca como

hongos podridos, dice así: "... casi al final, cuando trataba de redondearlo, me quedé atascado y no podía hacer otra cosa que mirar a la señorita K., la taquígrafa, quien, fiel a su costumbre, aguardó expectante, movió la silla, carraspeó y tamborileó con los demdos en la mesa (...). Al fin di con la palabra que estaba buscando, 'estigmatizar', pero la mantuve en la boca, con tanto asco y vergüenza como si se tratase de un trozo de carne cruda, de carne cortada de mí mismo". La segunda cita de Kafka, también muy próxima a los motivos de la Carta, es la siguiente: "No puedo escribir. No he escrito una sola línea que merezca la pena (...). No hay palabra que no me lleve a ponerme en guardia; no suelto ninguna sin haberla examinado antes por todos lados; las frases se me deshacen en las manos, veo cómo son por dentro, y tengo que parar". La cita de Beckett pertenece a una entrevista. El escritor está hablando de "ese arte (...) ahíto de tímidas proezas, harto de simular que aún se puede, que todavía es posible hacer un poco mejor lo de siempre, de dar un discretísimo paso adelante por la misma y monótona senda". Y cuando el entrevistador le pregunta por qué lo sustituiría, Beckett responde: "... por la expresión de que no hay nada que expresar; nada que nos permita expresarnos; nada sobre lo que expresarnos; que somos incapaces de expresarnos, que no es nuestra intención expresarnos, pero que estamos obligados a hacerlo". (Josipovici, 2012:17-21)

Pero continuemos con Josipovici. Inmediatamente después de esa cita en que agrupa a Hofmannsthal, a Mallarmé, a Kafka y a Beckett, dice lo siguiente: "... cuando Lord Chandos afirmaba que sólo le conmovía lo inefable, o lo que no podía nombrar, una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro tumbado al sol o un tullido, sin darse cuenta estaba señalando el antídoto de semejante situación: el esfuerzo, a través del arte, de reconocer aquello que no tiene cabida en ninguna concepción filosófica, en ninguna narración, porque es algo que se niega a verse transformado en arte". (Josipovici, 2012:151)

Para terminar este tercer movimiento, y para volver por un momento al motivo de la mudez como condición propia del escritor, voy a leerles algo que resuena muy bien con eso que decía Kovacsics de la palabra convertida en vasalla, o en sierva, de la voluntad, y con eso que decía Josipovici de los profesionales de la literatura que utilizan una y otra vez las estrategias de sus predecesores o, dicho de otro modo, las formas y las figuras de lo que ya se entiende como arte, en contraste con esos escritores, o esos artistas, que experimentan, una y otra vez, la imposibilidad, y que hacen cosas a partir de ella. La cita pertenece a un fragmento muy hermoso de *La noche del Morava*, una novela de Peter Handke, en la que habla de los trucos técnicos de los escritores, esos que se aprenden en cualquier escuela de escritura creativa, esos que tienen que ver con dominar el instrumento artístico, y que tienen que ver con saber introducir adecuadamente los nombres de lugares y de personas, con saber caracterizar los caracteres y psicologizar las psiques, con saber distribuir los momentos álgidos y los puntos de sorpresa, con saber añadir de forma oportunista los rasgos de lo actual, de lo periodístico, de lo que parece novedoso, con evitar los problemas con la lengua, con utilizar frases que ya están ahí, disponibles de antemano: La cita es la siguiente: “... *es verdad que tu lengua de escritor venía y temblaba desde la carencia de habla, una carencia primaria. Sin esta carencia de habla primaria, es de lo que estabas convencido, no se podía escribir. ¿Pero carencia de habla hoy en día? ¿Cómo fundamento de la escritura? (...) Hoy en día, cada palabra y cada frase están, de entrada, a disposición de todos como si fueran piezas prefabricadas*”. (Handke, 2013:370-375)

Aquí termina el tercer movimiento que enlaza, de alguna manera, con el primero, con esas citas de Ingeborg Bachmann en las que decía que la literatura no es sólo un juego con el lenguaje, por muy serio o muy maravilloso o muy interesante que pueda ser ese juego, sino que,

de alguna manera, compromete el alma del que escribe, y por eso compromete la experiencia y la alberga. Por eso escribir es no dar el lenguaje por supuesto, como decía Bachmann, o, de otra manera, en palabras de Wittgenstein, perder la seguridad del juego o, como dice Handke, escribir la carencia de habla. Dice Wittgenstein, en *Sobre la certeza*, que algunos acontecimientos te colocan en la situación de no poder continuar con los viejos juegos del lenguaje.² Que te privan, por decirlo así, de la seguridad del juego. Y eso es lo que creo que hay en la experiencia, en ese intervalo, esa mudez, ese mutismo y esa mutación, esa mudanza, que uno se siente, de pronto, fuera de juego. O, lo que es lo mismo, sin palabras. Palabra muda.

CODA

Para terminar, y a modo de coda, insistiré en algo que ya señalé en laertura de este canto: que la experiencia es una categoría vacía, un puro hueco, que no se puede operativizar, ni pedagogizar, ni didactizar, ni utilizar, ni programar, ni técnicamente ni metodológicamente. Que es algo que pertenece a los fondos mismos de la vida, cuando la vida tiembla, o se quiebra, o desfallece, y que eso, que no sabemos lo que es, a veces canta. Por eso, la coda metodológica, o anti-metodológica, será la última frase de la famosa *Conferencia sobre nada*, de John Cage, un músico que también sabía mucho de silencios: "... todo lo que sé acerca del método es que cuando no estoy trabajando pienso a veces que sé algo, pero cuando estoy trabajando está bien claro que no sé nada". (CAGE, 1999:85)

² La cita esta también en el libro de Josipovici cuya referencia he dado en notas anteriores.

Y, puesto que estamos abriendo un Congreso de artes escénicas, voy a hacer resonar con esa cita de Cage, y ahora sí como la última nota de este canto, o como el último fragmento de esta rapsodia, una cita de Grotowski que me envió por mail, sin darme la referencia, mi amigo Zebba Dalfarra, uno de los muchos responsables de que mis cosas fueran leídas por personas como ustedes, y una persona a la que debo el privilegio de trabajar con la idea de experiencia en un marco teatral, o escénico. La cita es la siguiente: *“.. se executarmos o ato, a técnica existe por si mesma. A técnica fria, consciente serve para evitar o ato, para nos esconder, para nos cobrir. A técnica emerge da realização, portanto a falta de técnica é um sintoma da falta de honestidade. Existem só as experiências, não o seu aperfeiçoamento. A realização hic et nunc (aqui e agora)”. Ese es el lugar de la experiencia, cuando no se puede dar nada por supuesto, cuando se está trabajando, cuando se está en la realización, en el acto, en el medio, en ese intervalo y ese hueco, siempre inseguro, que es el presente, hic et nunc, aquí y ahora. Muchas gracias.*

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.
- BACHMANN, Ingeborg. *Literatura como utopía (selección de escritos críticos)*. Valencia: Pre-textos, 2012.
- BATAILLE, Georges. *L'Expérience intérieure*. Paris: Gallimard, 1978.
- BENJAMIN, Walter. "Experiencia y pobreza", en *Obras. Libro II. Vol. I*. Madrid. Abada 2007.
- _____. "El narrador", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus, 1991.
- CAGE, John. "Conferencia sobre nada", en *Escritos al oído*. Murcia: Arquitectura, 1999.

- FOUCAULT, Michel. *El uso de los placeres*. Madrid: Siglo XXI, 1986.
- GADAMER, Hans George. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1984.
- GAGNEBIN, Jean Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- HANDKE, Peter. *La noche del Morava*. Madrid: Alianza, 2013.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Una Carta*. Valencia: Pre-textos, 2008.
- JAY, Martin. *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Buenos Aires: Paidós, 2009.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *¿Qué fue de la modernidad?* Madrid: Turner, 2012.
- KOVACSICS, Adam. *Guerra y lenguaje*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- MUSIL, Robert. "Un hombre sin atributos consta de atributos sin hombre", en *El hombre sin atributos*. Vol. I. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- QUIGNARD, Pascal. *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena libros, 2006.
- TROMBADORI, Danilo. *Conversaciones con Foucault*. Buenos Aires: Amorrortu, 2010.

EPILOGUE TO AN EPILOGUE: HISTORICIZING THE RE-IN REENACTMENT

Mark Franko

"A movement always seems to condition the production of a space and to associate it with a history."

Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, 118.

I want to ask whether the current phenomenon of danced reenactment is the return *to*, or the return *of*, a phenomenon that emerged between twenty and thirty years ago in the 1980s and early 1990s³. In 1989 I called it reinvention or *construction* (purposively opposed to reconstruction) in "Repeatability, Reconstruction, and Beyond", which later became the "Epilogue" to *Dance as Text*⁴. As I understood it then, reinvention abandoned the quest for historical

3 Wish to thank Branislav Jacovlevic for organizing the mini-conference "Regarding Re:- Reconstruction, Reperformance, Research" at the Humanities Center of Stanford University (February 17 and 18, 2012), which motivated me to return to this theme.

4 "Repeatability, Reconstruction and Beyond," in *Theatre Journal* 41, 1 (March 1989): 56-74. This article was also published in French translation as "Reproduction, reconstruction et par-delà" in *Degrés* 63 (Fall 1990): 1-18. See also "Epilogue" in Mark Franko, *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body* (New York: Cambridge University Press, 1993): 133-152. See the appendix to this volume.

authenticity by staging multiple temporalities related to disparate historical moments put into dialogue with one other. Between 1984 and 1991 I worked through this idea in performances⁵. My dual identity as scholar and artist at that time was perplexing if not vexing to a number of dance critics and academics⁶. Acting as both a scholar and a choreographer was viewed as anomalous both by academe and in the dance world.

I draw upon the example of myself as a precursor to what might be called the dancer's *dual-emplacement* as practiced today, which has since become an intentional and strategic feature consciously assumed and theatricalized in many danced reenactments. Dual emplacement is noticeable in recent lecture performances where the dancer playfully but still seriously assumes the role of pedagogue, historian, and theorist speaking outside the academy on stage, or, bringing the academy onto the stage. But, dual emplacement is also evident in the space of the stage itself when conceived as an "archival" space, that is, a space interwoven with the theatrical interactions of a contemporary dancer's body with historical documents (films, oral history, texts) testifying to the absent presence of a dancer in the past. Danced reenactment is characterized in part by the staging of the documentary evidence of a dance, which comes to an admission that the past work cannot simply reappear without the work of research sharing the space and time of performance with the reconstructed work(s). The dancer's work, in other terms, is no longer exclusively that of dancing, but also that of

5 This work began in 1985 with *Renaissance Constructions* (DATES) and continued with *Harmony of the Spheres* (1986), *Le Marbre Tremble* (1988), and *Characters of Dance* (1990).

6 Between 1983 and 1990 I was an assistant professor of French at Princeton University and the director of a professional dance company, NovAntiqua, in New York City.

recovering (in its double meaning of unveiling and covering up again) traces (clues), following indications (leads), constituting background (texture). It is to the poetics of space and time in danced reenactment that I wish to attend in this chapter. In my case study, Martin Nachbar's *Urheben Aufheben*, it is the search for traces, the idea of tracing, and finally, the trace form that emerges as containing the poetic structure of reenaction.

The idea of movement as the *trace form* of an absent past is resonant with poststructuralist notions of writing and citation⁷ as well as with phenomena of recording from the notation score to film and motion capture, but is actually taken from the terminology of Rudolf Laban who also referred to it as a scribble⁸. Contemporary danced reenactment works toward the idea that documented choreography – even fragmentarily documented – can be reanimated in space as a volumetric trace. There is a fundamental difference, however, between the uses of a trace form and citation properly speaking. Part of the purpose of this chapter is to outline these differences because the trace form is pertinent to what we mean by danced reenactment. It is important to bear in mind that the trace -- like a handprint -- is an indexical remainder of an absent presence. By filling it in, reanimating it as if by placing a hand in a glove, which is the trace of a missing outfit, reenactment achieves its strange amalgam of distance and proximity, whole and fragment, recognition and misrecognition.

7 As is well known, Jacques Derrida has assimilated writing to the trace. In *De la grammatologie* (Paris: Editions de minuit, 1967) Derrida designates as "écriture" everything that can give rise to an inscription, including choreography (19). Hence, post-structuralist thinking is relevant not only to a post-humanist dance but makes a come-back in the context of reenactment where the citation of a past work assumes the shape of the trace rather than the shape of the Mallarméan poetic image. This new reinvestment in the trace suggests a decisive break between the notion of image and that of choreography.

8 I borrow the term trace form from Rudolf Laban's *Choreutics* annotated and edited by Lisa Ullmann (London: Macdonald and Evans, 1966), 83.

On the program of Nachbar's *Urheben Aufheben* one sees a photo of Nachbar's face as overleaf to a photo of Dore Hoyer, whose work he is re-performing. Regarding the idea of a trace form, one might identify the smile on both faces as the common trace out of which one performer might fill in and occupy the absent other. Although the faces are quite different, the line traced by smiling lips of both figures is quite similar. That is, the trace form indicates the mark of a common identity that, having to do with shape, line, and physiognomy, is analogous to the choreographic trace of a dance based in the elementary notion of a physical analogue.

But, back to my first question: what is reenactment as a contemporary phenomenon in dance a reenactment of? Rather than argue that history is repeating itself I ask what relationship contemporary reenactment bears to the cognate activity of the eighties, a decade that has frequently been associated with the phenomenon of postmodernism in art and architecture, the baroque music revival and its debates over historical performance practice, and deconstruction in philosophy⁹. The contemporary phenomenon of reenactment begs the question of its own historical contextualization.

SITUATION OF THE EIGHTIES

In the eighties there were, as far as I can tell, at least three historicizing modes. First, reconstructions of early twentieth-century dance modernism (Duncan, Schlemmer, Wigman, Hoyer), which were

⁹ The locus classicus of this moment was, of course, Charles Jencks, *What is Postmodernism?* (New York: St. Martin's Press, 1986).

paradoxically anti-modernist in that they cast the canonical dance modernists in a deliberately historical light by daring to re-perform work until then believed to be so unique to the creator as to be unthinkable apart from the creator's body¹⁰. Reconstructions of early modernists thus violated the ideologically determined identity of the modern artist as inimitable. Still, the specter haunting the reconstruction of modernism was artist impersonation: the tautology, for example, of Duncan's illusory presence emerging fitfully in Annabelle Gamson's performances. Contemporary danced reenactment seems on the other hand to reject impersonation. It stages the uncanny return of the dance work. The very fact that reenactment de-personates the artist in the act of performance opens the way for a visualization of *the work* as distinct from the myth of the artist¹¹. To return to the modernists of the earlier twentieth century was also to make new discoveries (for example, Schlemmer whose contribution to dance was entirely unknown before Debra McCall's reconstruction of the "Bauhaus Dance") and/or to see work whose presence in history had to be taken on faith (as in the case of Isadora Duncan or Mary Wigman)¹². In all these cases, the effect was to reevaluate and expand upon the canon.

Alongside reconstructions of modernist dance in the 1980s as the revival by dancers and reconstructors of renaissance and baroque dance, which is where the authenticity debate became particularly

¹⁰ This point was made by Isabelle Launay in her "Citational Poetics in Dance: ... *of a faun (fragments)* by the Albert Knust Quartet, before and after 2000", reproduced in this volume.

¹¹ Maaike Bleeker has related the resistance to dance as object with the resistance to the dance work. She proposes in lieu of the making present of the artist the rendering of artistic thought embodied in the work of the artist. See her chapter in this volume, "(Un)Covering artistic thought unfolding."

¹² Susan Manning made the point that Wigman had been written out of twentieth-century dance history as anything more than a footnote in her *Ecstasy and the Demon*. Throughout the 1960s Isadora Duncan was not considered a generative force behind contemporary dance, which made the reconstructions of her work in the early 1970s particularly revelatory.

virulent¹³ Was the reconstruction of dance that had never been filmed a realistic goal or a mirage? Of course, there was a notation system as of 1701, but its code was only effectively cracked in the 1980s by Francine Lancelot who was working with dancers who quickly became engaged in playing with the historical sources (this was the case with François Raffinot, for example). Catherine Turocy's productions for the New York Baroque Dance Company were also influential, especially in France¹⁴. It is in the baroque arena that the bifurcation between reconstruction and something else – what we could call reinvention or construction – was the most striking. In French postmodern dance during the 1980s references to the Baroque were almost *de rigueur*. I polemicized my performance work during that period to dramatize the unrecognized modernity of historical movement, and to wrest contemporary dance from the tyranny of the contemporary. Reinvention included a critical reflection on the hegemony of the contemporary and the displacement of invention to a forgotten past aiming to decenter the grand narratives of dance history. My aim was to deconstruct in choreography itself the idea according to which dance progresses in a linear fashion toward the future. To be against authenticity was to be against the idea of progress fundamental to modernism, but also to be against reconstruction as an antiquarian endeavor, that is, against the reproduction of movement as a museum artifact. As the aesthetician Guy Scarpetta wrote in 1985:

13 This was initially the case with music for which the context was the Baroque music revival. See Laurence Dreyfus, "Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *The Musical Quarterly* LXIX/3 (Summer 1983): 297- 322.

14 List of works.

I am not going back to the baroque, I am not turning back toward it, the Baroque is before me ("je vais au-devant"), I am entering into it. As if the historical linearity had been turned inside out, redistributed. This is, perhaps, the only possible meaning for me of the postmodern attitude: to realize that invention does not necessarily coincide with the negation of the past, and that the production of the new is not necessarily bereft of memory . . . It is not about going backwards . . . but about rewriting history, otherwise. (Scarpetta, 1985:358).¹⁵

Dance studies itself, which also aspires to rewrite history, was launched during what I would like to call the baroque decade of choreography. It is worth noting that many contemporary dance re-enactors belong to a generation for which dance studies and the project to rewrite history is not foreign.

It was the premise of reinvention to posit there is no original authentic work to reconstruct. This squared well with Derrida's critique of full presence, the voice, and originarity, which he offset with *différance*, writing, and the trace. They were useful in resisting misguided concepts of authenticity. But, more useful today with respect to reenactment is Derrida's *Archive Fever* (1993). The authenticity debate that took place around historical performance practice then is not pertinent to reenactment now; for it was from such questions that alternatives to reconstruction first arose thirty years ago¹⁶. Hence, the methodology

15 The whole question of the entanglement of postmodernism with the Baroque in the eighties exceeds the limits of this paper and demands a separate development.

16 Amelia Jones privileges this question in her recent discussion of Marina Abramovic's re-performances. See "The Artist is Present: Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence," in *TDR: the Drama Review* 55:1 (T209) Spring 2011, 16-45.

of reconstruction itself can be salvaged once it has been liberated from the ideological baggage of repeatability. The question of authenticity has been displaced by the question of the archive.

BEYOND IMPERSONATION: THE BAROQUE AS ANTI-MODERN

The sensibility of the Baroque in a postmodern context was to unmoor movement possibilities from chronological narratives and also to uncover alternatives that had been suppressed or passed over by history as well as lost to memory. Scarpetta cited Pier Paolo Pasolini who believed there was a subversive potential in the historical past. "Let us revisit what has been repressed, denied, misrecognized, condemned in the name of 'progress': let us enter the Baroque."¹⁷ If one is neither impersonating an earlier artist nor reconstructing a particular work, it is not hard to imagine how this could be the case. Part of Martin Nachbar's reconstruction/reenactment of the dance cycle of Dore Hoyer, to which I will turn shortly, does reconstruct a specific work but simultaneously abandons any pretense of reproducing the original. Nachbar practices reconstruction methodologically, but reinvention conceptually. He writes in the 2008 program booklet:

At no time in the development of this project did I have anything to do with the idea that Reconstruction could engender the illusion of restoring an original. It was more important to me to discover and also to produce something new in dialogue (*Auseinandersetzen*) with the old... This field of tension between

17 Scarpetta, op. cit., 359.

the original work and interpretation, between recognizing again and discovering, between saving and renewing should, I hope, also become clear in the contributions to this booklet.¹⁸

Not only the lecture format, but also the printed program – in the form of an anthology of essays by critics, dancers and, thinkers such as Frank-Manuel Peter, Yvonne Hardt, Jan Holthues, Andreas Albert Müller, Janine Schulze, and Gerald Siegmund – made us mindful of the collusion between theory and practice in Nachbar's *Urheben Aufheben*.

The field of historical dance differed from the reconstruction of modernism in that the starting point could not be the impersonation or refusal to impersonate key personalities. One underlying question, therefore, was how to render historical dance theatrically viable. Within this context, baroque dance in particular expanded beyond apparently arcane concerns and effectively intervened in the contemporary choreographic scene. So, for example, Rudolf Nureyev decided he would like to perform baroque dance in 1983 after he saw Francine Lancelot's *Rameau l'enchanteur*. This led to a training period with Lancelot followed by their collaboration on *Bach Suite* (1984) in which they demonstrate certain overlaps between baroque dance and modernism.

So, I would consider baroque dance reinvention and its offshoots to be the third emergent trend of the eighties in which choreographic postmodernism and deconstruction assumed a more overtly postmodern discourse than did reconstruction (Forsythe, Morris,

¹⁸ Martin Nachbar, "Vorwort" in *Program booklet* to the 2008 premiere, Sophiensalle, Berlin. The important term *Auseinandersetzung* could be translated as altercation.

Kelly, etc.).¹⁹ Although this tendency could be dismissed as pastiche, it implies nonetheless that baroque dance reconstruction, in and of itself, was radically different enough from mainstream forms of stage dance to qualify in its own right as subversive.²⁰

Although I dealt primarily with historical dance in the “Epilogue”, the first example I cited was actually an example of the first type of activity, the reconstruction of dance modernism. It was Susanne Linke’s *Hommage to Dore Hoyer*, which I was fortunate to see in 1988 while attending the Essen conference “Beyond Performance: Dance Scholarship Today,” a conference which referenced the first Dancers’s Congress held in Essen in 1929.

Linke’s performance was far from a conventional reconstruction. She was re-performing Dore Hoyer’s *Affektos Humanos* cycle (1962) based on the 1967 film shot slightly before the choreographer’s death. The Hoyer solos might almost seem today paradigmatic for danced reenactment, not only because, after Linke, they continued to be re-performed by others – Arila Siegert in East Germany²¹ and Martin Nachbar in Berlin – but also because Linke was perhaps the first to create a clear distinction between reconstruction and reenactment. She did this by changing costumes for the different solos before the audience (a rack of costumes was on the stage). Hence, she went in and out of the dances in full sight of the audience, which also meant in and out of the historical representation that the reconstruction proposed. With this distancing gesture Linke prefigured contemporary reenactment. Linke

19 See Mark Franko, “Body-Language and Language-Body in William Forsythe’s *Artifact*: Michel Foucault and Louis Marin on the Baroque Body” in *Ars Aeterna* 2/1 (2010): 84-101.

20 See Mark Franko, “The Baroque Body” in *The Cambridge Companion to the Ballet*, edited by Marion Kant (Cambridge: Cambridge University Press, 2007): 42-50 & 296-297.

21 See Jens Giersdorf discussion.

did not impose an illusion of the past, she made us aware we were with her in the present as she re-articulated the choreography before our eyes. I wrote at the time: “[S]he [Linke] established a distance between herself and the artist whose work was to be reconstructed.”²²

DIFFERENCE/DISTANCE

Distance contains more than a present encountering a past or a representation of the past with a sense of incomprehension. Distance can be used to avoid embarrassment or to disavow deep attraction. As such, distance becomes structured in the multiple temporalities of the failed encounter that constitutes any visit to the archive: it takes the shape of research. *Urheben Aufheben* makes research the material of the re-performance by framing the dances themselves with a didactic lecture – taking place quite literally before a blackboard – on the reconstructive process and its circumstances. Nachbar subtitles the piece: “An Experiment on Myself” (*Ein Selbstversuch*) in the archive. The first traces he works with are those made with chalk on the blackboard in an attempt to describe his “relationship” with Hoyer through a series of dates and archival encounters. His lecture becomes a labyrinthine description of *hetero-temporalities* marked on the blackboard.²³ He found the film of Hoyer’s dances by chance in 1999 in a Brussels library; the film was shot in 1967; the dance was created in 1962: Hoyer was born in 1911, Nachbar in 1971. When he found the tape he was

22 “Repeatability, Reconstruction, and Beyond”, 56.

23 I borrow the term heterotemporal from Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2000), xvii. I thank Fabian Barba for bringing the book to my attention.

29; now he is 39, and, so forth. But, significantly, he concludes these notations by drawing the outline of his own shoulders and head on the blackboard. The trace of the chalk marks thus links self-reference to reference (the reference to the other), links writing to trace form, and links research to self-discovery (an experiment on myself). The self-tracing -- Nachbar drawing the outline of his own upper body on the blackboard, imprinting the outline of his body as another archival text or imprint -- mediates between his own physical presence and the didactic narrative account of his discovery of Hoyer, allowing for the possibility that self-reference can become reference.

Like Linke before him, Nachbar undertook to re-perform the five Hoyer solos from the 1967 film to the music of Dimitri Wiatowitsch.²⁴ This cycle was the last gasp of postwar *Ausdruckstanz*; Hoyer was a student of Wigman and Gret Palucca, and the only remaining postwar exponent of the form still performing as a soloist in Germany. However, the fact that Wigman herself survived World War II and continued to teach in Germany through the fifties and sixties (she lived until 1973) also meant that at the start of the twenty-first century there were aging dancers able to transmit Hoyer's (and Wigman's) movement principles to those born after the disappearance of Wigman and Hoyer (the latter committed suicide in 1967). It was not a question of simply copying the film. Nachbar sought out the custodian of Hoyer's work, Waltraud Luley, to coach him on the solos, and something of these sessions is retained – archived if you will – in *Urheben Aufheben*. A more unified narrative than heretofore occurs during Nachbar's evocation of the coaching sessions with Luley, which he evokes mimetically by playing

²⁴ For more information on this work, see Hedwig Müller, Frank-Manuel Peter & Garnet Schuldert *Dore Hoyer. Tänzerin* (Köln: Henrich, 1992): 193-216.

both roles. This short narrative sequence serves to unite the research prior to meeting Luley with the actual performing of the dances and, in fact, displaces the status of the archive onto Luley herself. By the same token, at this moment the operative concept of transmission displaces that of the archive, *per se*, but this new idea is not further developed in the work.²⁵

TRANSLATION AND HISTORY

Re-performing Hoyer in 2008, Nachbar is cognizant that *Afectos Humanos* had at the time of its premiere in 1962 no place on the German stage. Like a historian, Nachbar moves through the archive in his own present while being mindful of the past this archive has thus far failed to authorize. We are put in mind of Susan Foster's remarks on the relation of the dancer to the historian: "Yes, the historian also has a body, has sex, gender, sexuality, skin color. And this body has a past, more or less privileged, more or less restricted. The historian's body wants to consort with dead bodies."²⁶ This said, the dancer does not necessarily want to consort with the historian. Nachbar has an adversarial relationship to dance history. His point of view is that dancers have a voice and a say in their own history.

The temporalities of the histories of two distinct subjects, of two incommensurable historical subjectivities, become adumbrated. He found the video on a shelf. Nachbar explains he had a kind of shelf of his own with him, full of habits, techniques, sensations, experiences,

²⁵ Fabian Barba and myself have, with *Le Marbre Tremble*, created a work that closely examines questions of transmission.

²⁶ Susan Foster, "Introduction" to *Choreographing History*, 6.

desires, fulfilled and unfulfilled ... all stored in his body".²⁷ Reenactment is here the site of an encounter between two dissymmetrical pasts. Again, distance is accentuated: "Hoyer does not equal Nachbar . . . Nachbar . . . always already had a past, with which he met the past in [the] form of the *Afectos Humanos*". We can note the negativity of this statement: Nachbar is not Hoyer. He comes "*nach*" (after). He is belated, but also related: a neighbor (the meaning of the term Nachbar in German). However belated or neighborly, Nachbar nevertheless establishes his own identity on the basis of a negation, as if saying: "I am not that". One history confronts another history: the status of the present remains uncertain as the bodily subjectivity, identity and history of the reenactor himself becomes part of the archival past. The archive will henceforth be a site of *translation*: translation from one body to another, from the body of one gender to that of another gender, from one technique to another, from one convention of performing to another, from one set of traces to another. Nachbar explains that his training in release technique was wholly inadequate to the interpretation of Hoyer's movement. There are many instances in which he is clearly far from Hoyer's execution and he does not attempt to conceal this by altering the choreography in any way.

Translation, as Derrida reminds us, is part of the archive's trouble. (The literal translation of *Mal d'Archive* is not archive *fever*, but archive *trouble*). "... [T]he archive always holds a problem for translation. With the irreplaceable singularity of a document to interpret, to repeat, to reproduce, but each time in its original uniqueness, an archive ought to be idiomatic, and thus at once offered and unavailable for translation,

27 I am quoting here from the English version of Nachbar's script for *Urheben Aufheben*. I wish to thank Martin Nachbar for making this script available to me.

open to and shielded from technical iteration and reproduction.”²⁸ As Vanessa Agnew has remarked in a different context: “Paradoxically, it is the very a-historicity of reenactment that is the precondition for its engagements with historical subject matter.”²⁹ It is true that danced reenactment asserts the non-correspondence of two times, two histories, two mentalities. It is by insisting on the degree of this difference carried to the level of negation that the primacy of space in reenactment comes to the fore. It is within space that we find the trace form. The use of space to which choreography is given is the laboratory within which mutually exclusive temporalites can be brought into alignment.³⁰

As noted in the display quote to this chapter, Michel de Certeau made a similar connection between movement, space, and history: “A movement always seems to condition the production of a space and to associate it with a history” (1984:118).

SPACE, PLACE, AND CONTIGUITY

Unlike the reenactment of historical events that depends upon the exact location of the original event, a danced reenactment often does not take place *in situ*. The vocabulary elements of Hoyer’s work as Nachbar’s body begins to inhabit them are imagined to pre-exist

28 (“L’archive réserve toujours un problème de traduction. Singularité irremplaçable d’un document à interpréter, à répéter, à reproduire, mais chaque fois dans son unicité originale, une archive se doit d’être idiomatique, et donc à la fois offerte et dérobée à la traduction”). Jacques Derrida. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowitz (Chicago & London: University of Chicago Press, 1998): 90; *Mal d’Archive. Une impression freudienne* (Paris: Galilée, 1995): 141.

29 Vanessa Agnew, “Introduction: What is Reenactment?” in *Criticism* 46/3 (Summer 2010), 328.

30 Frances Yates has discussed the role of space in memory in her *The Art of Memory*.

in (the) space, always already inscribed there, left there as it were, and thus susceptible of being re-found (literally picked up from the ground and put on like clothing) in and thanks to the very exteriority of that space. Dance therefore displays a phenomenon of contiguity rather than continuity. Nachbar relates "chalk traces on the blackboard" to:

...traces in my memory, in my body and maybe even in space. (Nachbar walks into space). And I don't just mean our projected memories, but that the movement has really cut tunnels into the air, which are connecting to the tunnels of the running in the first step and with the tunnels of the rehearsals and with the tunnels of anything that has ever been performed or rehearsed in this space, all engraved upon it, so that space becomes one big memory space.

Movement is, in other terms, a manner of inhabiting space, and reciprocally, traces of the space that has been inhabited by movement cling to movement itself. For Henri Lefebvre, space should not be considered as a container and the body as a contained. "[E]ach living body *is* space and *has* its space: it produces itself in space and it also produces that space".³¹ This was further developed by Michel de Certeau who wrote: "Space occurs as the effect produced by the operations that orient it, situate it, temporalize it, and make it function in a polyvalent unity of conflictual programs or contractual proximities,"³² De Certeau,

31 Henri Lefebvre, *The Production of Space* translated by Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 1994), 170.

32 Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* translated by Steven Rendall (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1984), 117.

in fact, distinguished between space (*espace*) and place (*lieu*): "Space is a practiced place."³³ Danced reenactment is the event of the recalling to presence of a place as a historical reality contiguous with other absent historical actions.

Of course, what we see in this body-space of historicity never stands monumentally revealed: Nachbar calls it a "fugitive oscillation."³⁴ As Michel de Certeau wrote: "Places are fragmentary and inward-turning histories, pasts that others are not allowed to read, accumulated times that can be unfolded but like stories held in reserve..."³⁵ What is historical is not the body itself but the impressions on the space produced by the body's former actions that the present body retrieves. This bears a great deal more reflection, but I would like to register it as a response to Agnew's conclusion: "Reenactment's central epistemological claim that experience furthers historical understanding is clearly problematic: body-based testimony tells us more about the present than the collective past."³⁶ Reenactment does not offer body-based testimony so much as spatial testimony as mediated by the corporeal trace marks that reinstitute place, indeed, that constituted space in the first place. Nachbar reconceptualizes the reconstructive project as an attempt to locate spatial contiguity within two dissymmetrical temporal series. Nachbar also acts out the reconstructive process metaphorically as a lifting of movement from the ground (he reminds us that *Aufheben* means not only to suspend but also to pick up). This act of lifting movement from the place of

33 Ibidem.

34 "The expression emerged from in between her body and the space around it – a kind of fugitive oscillation rather than a monumental position." Martin Nachbar, "Training Remembering" in *Dance Research Journal* 44/2 (Winter 2012), 5-11.

35 Michel de Certeau, "Walking in the City," 108.

36 Agnew, op. cit., 335.

the ground beneath him is significant to the notion of archival space as opposed to the impressionistic quality of memory, and it iterates in space the conceit of trace marks of the body's outlines on the blackboard.

Nachbar progresses from the trace marks on the chalkboard to movement traces in three-dimensional space. As there are two types of traces there are two types of breaking into the archive: the flat space of the board and the voluminous space of the stage. Through this playing between two and three dimensions, as between lecturing and dancing, tunnels between writing, the archive, and action are materially suggested. Everything in the piece is presented quite materially with the possible exception of the archive itself, which remains more of the nature of a projection. The conceit of breaking in, like the related one of pushing through (discussed in what follows) suggest intermediate spaces holding out the promise of temporal overlap between past and present. Yet, this promise is always phantasmal just as are the conceit of the tunnels in space.

The multiple temporalities constituting the non-correspondence of two historical subjects – Hoyer and Nachbar – become transformed into the single quest of one subject – Nachbar -- to “enter the archive”, which means entering into a precise space that Hoyer first articulated in and as movement. The theater, the stage, stands for that space: it stands outside of time but is poised as such to host the traces of movement deposited in itself as if in an archive. The idea of the archive itself as emplaced is as unstable as the temporalities that will never fully match to make history present. The stage is a theoretical archive, a place in which the act of research will take place.

Were we to consider the sort of “time space” Nachbar’s dramaturgy evokes, it would be informative to think about Bakhtin’s notion of the

chronotope (Bakhtin 1981). In his "Forms of Time and Chronotope in the Novel," Bakhtin's object of study is literature, but the chronotope can also be directed toward "the process of assimilating real historical time and space" in dance (83). As we have indicated, Nachbar's lecture performance portrays neither Hoyer nor himself in what Bakhtin would call either biographical or autobiographical time (116). The virtual encounters and parallelism of dates are fragmented and, in this sense, the lecture is mock serious (when I saw the performance it evoked bemused laughter). Because of the lecture format, *Urheben Aufheben*, works through what I should like to call the research chronotope, in which time and space are brought together effortfully in order to make a certain past the object of apprehension of a certain present. (Here, we have the *mise en scène* of what I evoked earlier as dual emplacement). Thus, two times are present: that of the research encounters noted on the blackboard and the lecture time itself, which comes to stand in for the time of a dance concert.

The dances themselves, when he does finally dance them, constitute a third time whose status is precisely at issue here. And, multiple spaces are present: that of the figure at the blackboard, that of the stage, and the space of the archive, which is the most hypothetical space in that it is realized through a complex positioning of the dancer-lecturer in the space of the theater, which obtains an imaginative dimension as archival. Ultimately, the archive as a representational space does not exist: it is a space that becomes visible through movements, movements Nachbar describes as "pushing through":

Now, what happens, if, I with my shelf life, go to the archive and take something out of it (like a video) and then don't just visit the memory space but try to push my body into it and at the same

time, allow the memory to push itself into my body, so that the archive becomes visible through my body that becomes visible through the archive .³⁷

This pushing through could also be construed as the overlapping of trace forms in which the forms themselves become filled out, inhabited, in that one body “pushes itself” into the other, completing the trace form with a volumetric corporeality. The stage space thus becomes a virtual space in which the evidences of the lecture are then fed into the abstract space of the black box to engender a third dimension: an enactment of the traces of the past. This is the research chrontope of danced reenactment introducing the conceit that two-dimensional traces can become three-dimensional: writing can become performance, similarities can be “fleshed out”, non-simultaneity can become simultaneous.

ARCHIVAL SPACE/ARCHIVAL TIME

Derrida reminds us that the archive is and must be a space exterior to the subject: *“There is no archive without a place of consignation, without a technique of repetition, and without a certain exteriority. No archive without outside”*³⁸

Nachbar reflects: “... Keeping something in mind, remembering it, forgetting it again, forgetting oneself, being forgotten, resurfacing,

37 Martin Nachbar, “Urheben Aufheben – English version”, unpublished manuscript.

38 “Point d’archive sans un lieu de consignation, sans une technique de répétition et sans une certaine extériorité. Nulle archive sans dehors.” Derrida, *Archive Fever*: 11; *Mal d’Archive*: 26. The power of consignation is “the act of consigning through gathering together signs” (13).

restoring, storing. Storage (*Lager*). "The archive is a real space – a storage or storehouse (a *Lager* in German). *Lager* is also the word in German for concentration camp. This may reflect the historical fact that there was no room for *Ausdruckstanz* on the postwar German stage (although it continued to be taught in the studio). Its association with the Third Reich had tainted *Ausdruckstanz*. Nachbar does not raise this issue in *Urheben/Aufheben*. This is another sense in which he is certainly not an historian. But, it is also not clear what suppressed alternatives he is after, if my hypothesis of a historical relation between construction/reinvention and the return of the baroque holds when applied to contemporary danced reenactment. Nachbar recounts elsewhere that he took on this project upon returning to Germany. His attraction to Hoyer was based on a need for a German point of reference:

I remember that Thomas Plischke and I were above all fascinated by the dances of Dora Hoyer. We had both been away from Germany for many years and shortly before returning there I think we were seeking a point of reference so as not only to be able to return geographically but also to understand just what this return was going to mean for us choreographically with respect to dance.³⁹

But, there seems to be no further reflection on what this return to Germany and this point of reference is. What does Nachbar seek in this style of movement? These questions remain unanswered. But, again,

³⁹ "Ich erinnere mich, dass danach vor allem Thomas Plischke und ich fasziniert waren von den Tänzen Dore Hoyers. Wir standen beide nach mehrjährigem Auslandsaufenthalt kurz vor der Rückkehr nach Deutschland, und ich glaube, wir suchten nach einem Ansatzpunkt, nicht nur geographisch zurückzukehren, sondern auch zu verstehen, was diese Rückkehr tänzerisch bzw. choreographisch für uns bedeuten könnte."

I would surmise that the omission of historical reflection indicates a deep attraction to the material, but one that can only be entertained and sustained through distancing.

THE QUESTION OF "THERE" AND THE PRODUCTION OF DISTANCE

The archive, in the dramaturgical terms Nachbar's piece sets up, is neither an invisible corporeal site (one at a distance) nor a precise geographical location (one being represented on the stage), but the imaginary manifestation of a set of crisscrossing temporalities that converge as *place* in and through spatial practice. The temporalities of reenactment are not fully congruent; they create instead a gap, an irreconcilable interval it is up to us to fill based on the degree of knowledge we have of Hoyer and her work. How much the trace form can be filled in depends largely on the audience. Derrida's commentary on the word distance a propos of Nietzsche unites dance and woman in the German *Distanz* (a word that includes dance, *Tanz*): distance pertains to the mechanism of (feminine) attraction: "A woman seduces from a distance. In fact, distance is the very element of her power . . . A distance from distance must be maintained."⁴⁰ The gap or interval is this phenomenon of distance doubled (distance from distance) that simultaneously constitutes and negates attraction, evokes an absent person and asserts a self. What is suggested here is that there is something constitutive of dance in its own self-distancing.⁴¹ If I

40 Jacques Derrida, *Spurs. Nietzsche's Styles* translated by Barbara Harlow (Chicago: University of Chicago Press, 1979), 49.

41 See related remarks on Nachbar in the chapter by Gerald Siegmund in this volume.

am correct in following this lead, reenactment may have something important to tell us about dance itself. If past movement is available to be taken out of storage, as it were, *re-stored*, then reconstruction, which is always methodologically present in the sort of reenactment under discussion, is not a representation of the past, but its reinstitution as interval. It is in the spacing of the re-stored, *dis-tanz*, that place, inasmuch as it is constituted by movement through space, bears witness to its own splitting. There is the linguistic irony that to restore is both to bring back to life and to put away again: to take out of storage is to actualize an abiding potential of space to restore place. But, this can only happen when space, following de Certeau, is understood as produced by movement in an historical sense. Nachbar's pun on reenactment as "re-storing" -- taking out and putting away (distancing) are both meanings of *aufheben* -- serves to remind us of another point Derrida makes: there is no such thing as a meta-archive. (108). *Urheben Aufheben* belongs henceforth, and of necessity, to the Hoyer corpus. It becomes part of Hoyer's archive. But, by this very fact, the archive is open to a future. Her choreography undergoes radical renewal in and by its re-storation. But, it is the future of what "will have been" as Slavoj Zizek pointed out in 1989, that reenactment may accomplish:

The past exists as it is included, as it enters (into) the synchronous net of the signifier – that is, as it is symbolized in the texture of the historical memory – and this is why we are all the time "rewriting history," retroactively giving the elements their symbolic weight by including them in new textures – it is this elaboration which decides retroactively what they "will have been."⁴²

⁴² Slavoj Zizek, *The Sublime Object of Ideology* (London & New York: Verso, 1989), 56.

What Zizek points to here, or so it seems to me, is the dependency of history on action, the action of its own creation. Hence, it is always a future anterior.

THE FUGITIVE OSCILLATION

As Nachbar has reflected: "The expression emerged from in between her [Hoyer's] body and the space around it – a kind of fugitive oscillation rather than a monumental position."⁴³ He provides us with another meaning of the interval as a certain irregularity or intermittency. Hoyer emerges when Nachbar *forgets* he is Nachbar. This in-betweenness exists in a particular relation to space that is therefore, and somewhat paradoxically, an abiding potential of movement with respect to the space it engenders, inhabits, and is inhabited by. It is ultimately the multiple positionalities of space, time, and the body as I have attempted to describe them here, which are responsible for the simultaneity and non-simultaneity of pastness. The dual emplacement of practice and theory with which I began on an autobiographical note is mirrored, but also continued and altered through time, not only in the theatrical setup of the lecture performance but in the strange and fitful encounter – riven by memory and forgetting of two subjectivities in spatial negotiation at the archive. The pertinence of Derrida's question about the archive has perhaps come into new focus through this material. Although Derrida asserted the archive must be located, he also asked: "How are we to think of *there*?"⁴⁴ Is not the question

43 Martin Nachbar, "Training Remembering" in *Dance Research Journal* 44/2 (Winter 2012): 5-?.

44 "Comment penser là?" Derrida, *Archive Fever: 1; Mal d'Archive*: 11.

of the "there" the ultimate question of reenactment? And, is not the question of reenactment, the ultimate question of dance? In the light of the phenomenon of reenactment, the famous ephemerality of dance needs to be reconsidered – indeed, radically re-conceptualized – in light of its movements in, with and through (historical) space and time.

REFERENCE LIST

- AGNEW, Vanessa. 2010. "Introduction: What is Reenactment?" *Criticism* 46/3 (Summer): 327-339. Bakhtin, M. M. 1981. "Forms of Time and Chronotope in the Novel". *The Dialogic Imagination. Four Essays*. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press: 84-258.
- CHAKRABARTY, Dipesh. 2000. *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- De CERTEAU, Michel. 1984. *The Practice of Everyday Life* translated by Steven Rendall (Berkeley & Los Angeles: University of California Press).
- DERRIDA, Jacques. 1998. *Archive Fever. A Freudian Impression*. Translated by Eric Prenowitz Chicago & London: University of Chicago Press. 1979. *Spurs. Nietzsche's Styles*. Translated by Barbara Harlow. Chicago: University of Chicago Press.
- DREYFUS, Laurence. 1983. "Early Music Defended against its Devotees: A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century". *The Musical Quarterly* LXIX/3 (Summer): 297-322.
- FOSTER, Susan Leigh. XXXX. "Introduction" to *Choreographing History*.
- FRANKO, Mark. 1989. "Repeatability, Reconstruction and Beyond." *Theatre Journal* 41, 1 (March): 56-74.
- _____. 2007. "The Baroque Body." *The Cambridge Companion to the Ballet*. Edited by Marion Kant. Cambridge: Cambridge University Press: 42-50 & 296-297.
- _____. 2010. "Body-Language and Language-Body in William Forsythe's Artifact: Michel Foucault and Louis Marin on the Baroque Body." *Ars Aeterna* 2/1: 84-101.

- JENCKS, Charles . 1986. *What is Postmodernism?* New York: St. Martin's Press.
- JONES, Amelia. 2011. "The Artist is Present". Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence," in *TDR: the Drama Review* 55:1 (T209) (Spring): 16-45.
- LEFEBVRE, Henri. 1994. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- SCARPETTA, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris: Grasset. Yates, Frances. XXX.
- ZIZEK, Slavoj. 1989. *The Sublime Object of Ideology*. London & New York: Verso, 1989.

COGNIÇÃO INVENTIVA, ARTE E CORPO

Virginia Kastrup

O tema do Congresso da ABRACE - "Arte, corpo e pesquisa na cena: experiência expandida" - sugere uma articulação de problemas para os quais precisamos abrir nossa caixa de ferramentas, que inclui conceitos e práticas. Precisamos também avançar propondo práticas artísticas, práticas corporais e práticas de pesquisa voltadas para a expansão da experiência, ou seja, para acionar uma dimensão da experiência que vai além da sua dimensão cognitiva, utilitária e meramente funcional.

Este texto traz algumas ideias em torno das quais venho trabalhando há muitos anos no campo da psicologia cognitiva, onde eu me vejo como uma espécie de *outsider*, pois desenvolvo, desde a minha tese de doutorado, uma concepção do conhecimento que vai numa direção bem diferente da concepção que é hegemônica. A proposição é que conhecer não é representar um mundo pré-existente, mas é um processo de invenção de si e do mundo. Esta tese, que foi publicada no livro *A invenção de si e do mundo* (1999; 2007), e que foi formulada para abrir uma discussão com a psicologia cognitiva, acabou tendo uma penetração no campo da arte e da educação que me deixa muito feliz. Este caminho traçado pelo livro dá indícios de como o paradigma cognitivo tradicional não dá conta das questões concretas que são colocadas pela arte enquanto forma de pensamento, e também pela aprendizagem que ela requer. Então vamos falar de invenção, de

aprendizagem inventiva e de corpo. Vou também falar um pouco sobre um trabalho com eu desenvolvi, juntamente com a equipe do Guilherme Vergara, com pessoas cegas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Desde 2006 eu me interesso pelo campo da deficiência visual na sua articulação com o campo da arte e hoje estou completamente mergulhada nele. Então vou contar um pouco sobre esse projeto, que se chamou "Encontros Multissensoriais" e que vai nos ajudar a discutir os problemas da invenção, do corpo e da experiência expandida.

Para começar, devemos lembrar o que eu entendo por invenção (Kastrup, 2007). Em primeiro lugar, invenção não é sinônimo de criatividade. O conceito de criatividade foi formulado pela psicologia norte-americana na década de 50, a partir do trabalho de Guilford. A criatividade é definida como capacidade de produzir uma resposta original para determinado problema que é dado de antemão. O que é interessante e positivo neste conceito é que ele aponta uma capacidade criativa que é distribuída por todas as pessoas. Nessa medida, ele concorreu para que a psicologia deixasse de lado a noção de gênio, que seria uma pessoa com uma capacidade especial, superior e rara. Por outro lado, o que faz da criatividade uma noção limitada é que ela é definida como uma função da inteligência, respondendo pela capacidade de produzir soluções originais para problemas pré-existentes.

Quando falamos em invenção, alargamos o conceito de modo a incluir as pequenas invenções, e não apenas as grandes invenções na arte, ciência ou na técnica. A invenção é co-extensiva à vida. Entendemos que a invenção não pode ser explicada pelo inventor. Alguns psicólogos pretendem explicar a invenção, ou antes, o invento, por características pessoais do inventor. Sob nossa perspectiva, devemos entender o próprio inventor como produto ou efeito do processo de invenção, o mesmo valendo para o invento. A ação de inventar responde

pelo co-engendramento do si e do mundo. O inventor e o invento, a obra e o artista são produzidos pelas ações. Isso significa que entre o sujeito e o objeto, o si e o mundo, o artista e a obra não há relação de causalidade. Nenhum dos dois ocupa a posição de fundamento ou ponto de partida. Ambos são efeitos de práticas inventivas concretas.

Cabe ainda ressaltar que não há uma teoria da invenção. A invenção não possui leis universais ou princípios invariantes. Nesta medida, os processos inventivos são marcados pela imprevisibilidade. Outro ponto a destacar é que a invenção não é um processo psicológico dentre outros. Ele não existe ao lado da percepção, da memória, da linguagem, da aprendizagem e da atenção. A invenção é um modo de colocar o problema da cognição. Entendendo a cognição como invenção, falamos então de uma percepção inventiva, de uma linguagem inventiva, de uma aprendizagem inventiva.

Buscando uma formulação positiva, definimos a invenção como a potência que a cognição possui de diferir de si mesma. A etimologia da palavra inventar vem do latim *invenire*: compor com restos arqueológicos. Nesta medida, não há invenção ex-nihilo, a partir do nada. A invenção se faz a partir de estratos históricos, ainda que esses estratos funcionem como condições quase negativas, espécies de limites a serem ultrapassados pelas novas invenções. Então a invenção, ou seja, o invento, traz consigo todo o passado contraído, além de ser voltado para o futuro. Quando falamos em dança, teatro e artes cênicas em geral como campos de invenção, devemos ter em conta que essas invenções dependem da habitação de um território.

APRENDIZAGEM INVENTIVA E ARTE

Definimos a aprendizagem inventiva como um processo complexo, que não se limita a um processo de solução de problemas, mas inclui a invenção de problemas. Lembrando que a invenção é a potência que a cognição possui de diferir de si mesma, temos que entender como se dá a invenção de problemas. No seu livro *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze (1988) discute longamente o problema da aprendizagem. Aprender não é representar o mundo e responder a ele com comportamentos adaptados. Segundo Deleuze, a psicologia tem o fetiche do comportamento. Ele então critica as teorias behavioristas que, na linha de Skinner, entendem que a aprendizagem é mero condicionamento. Ora, a repetição não leva apenas a um aumento da frequência de um mesmo comportamento operante. Deleuze aponta que a repetição não leva necessariamente ao mesmo, mas que há uma repetição que é diferencial e diferenciante. Mas para isso há que haver a posição do problema por parte do aprendiz. Não podemos trabalhar apenas com problemas que já chegam prontos. Deleuze fala de uma experiência de problematização, que faz tensão com aquilo que era conhecido, que era esperado. A experiência de problematização instala uma dissonância no seio da cognição. Não se identifica a uma experiência de reconhecimento nem de ignorância.

Francisco Varela é outro importante intercessor na discussão sobre aprendizagem inventiva. Varela defende a mesma posição a partir da abordagem da enação, que surge como uma posição bastante singular no campo das ciências cognitivas contemporâneas. No livro *Conhecer* ele busca distinguir de forma bastante nítida o modelo de aprendizagem que é baseado na teoria da informação – o aprender é processar informações provenientes de um mundo dado - e outro modo de conceber

a aprendizagem, que é defendido pela abordagem da enação e que inclui a invenção de problemas. Nesta direção, a discussão sobre aprendizagem se amplia e revela duas faces: a invenção de problemas e a solução de problemas (Varela, s.d.). A invenção de problemas se dá pelo que Francisco Varela (1992) chamou de *breakdown* – rachadura, quebra, colapso, bifurcação no fluxo cognitivo. A experiência com a arte surge como uma experiência de *breakdown* – ela envolve surpresa, susto, perturbação, estranhamento e força a pensar.

Essas ideias já estavam presente desde o início do trabalho de Varela com Humberto Maturana, quando eles formularam juntos a teoria da autopoiese, no final dos anos 70 (Maturana e Varela, 2002). Os autores afirmam que a cognição não é um problema mental, que a cognição não está dentro da cabeça. Há um corpo todo que é cognitivo. A cognição está espalhada pelo nosso corpo, cada uma de nossas células é um sistema cognitivo. Maturana e Varela são biólogos e tiveram um papel muito importante ao fazer da biologia uma ciência cognitiva. Mas suas ideias vão bem mais longe e tornam-se muito importantes para a arte, pois a experiência estética não cabe dentro da cabeça, mas afeta e mobiliza todo o nosso corpo, que é atravessado pelos afetos e sensações.

A ideia de que há uma separação entre mente e corpo encontra suas bases na Filosofia de Descartes. No entanto, não se trata de uma ideia fundada na natureza humana, mas é uma produção da modernidade, como todas as dicotomias (Latour, 1994). Mas a separação mente-corpo pode de fato existir, mas como efeito de certas práticas. (Varela, Thompson e Rosch, 2003). Tomemos o exemplo do processo de aprender a dirigir um automóvel. O processo começa com regras e representações. O aprendiz iniciante pensa para agir, evoca a regra, recorre à memória. Com a sequência dos treinos, a prática vai realizando, pouco a pouco, a corporificação do conhecimento. Como apontei

numa outra ocasião, o mesmo acontece com o jogador de futebol e a cozinheira (Kastrup, 2001). O aprendizado não resulta em ação mecânica, mas em conhecimento inventivo e corporificado. Para isso, há que haver experiência de problematização, invenção de problemas e não apenas realização de uma tarefa, busca de solução de um problema dado. Daí brota a dimensão artística, a dimensão criadora do trabalho.

A ideia de uma aprendizagem inventiva traz também uma nova maneira de colocar o problema da relação entre aprendizagem e atenção. Normalmente fala-se da atenção como sendo uma condição para que a aprendizagem tenha lugar. Se o aluno não presta atenção, ele não aprende. Proponho que se coloque um novo problema, que é o da aprendizagem da própria atenção e que é bastante importante quando falamos de aprendizagem inventiva. Em arte, no ensino e no aprendizado da arte, a atenção é muito importante. Ela vai ser não apenas condição para a prática, mas efeito dessa prática. A atenção é como um músculo que se exercita (Kastrup, 2004). É preciso entender que atenção não é sinônimo de prestar atenção, mas que há diferentes gestos atencionais. Há uma atenção que busca e uma atenção aberta ao encontro, há focalização e concentração, que são coisas bem diferentes. Distração e dispersão também são distintos. É um assunto que eu discuto com mais detalhes no texto "A aprendizagem da atenção na cognição inventiva". É um tema muito envolvente e premente hoje, em função das mudanças drásticas que a nossa atenção sofre nos dias atuais, sobretudo em função do acoplamento com as novas tecnologias digitais como computador, internet, tablets, celulares, etc.

Essas mudanças na subjetividade contemporânea nos levam a insistir em apontar que a aprendizagem inventiva e mesmo a aprendizagem no campo da arte não se explica como mera criação de novidade. Vivemos a era da evanescência, da obsolescência programada.

Mas a invenção, a arte, e mesmo a arte contemporânea, não se caracteriza exatamente pelo seu caráter evanescente, efêmero ou descartável, mas possui uma espessura temporal que explica, em certa medida, sua densidade poética e sua potência de produção de subjetividade. Neste sentido, podemos entender melhor a virada que caracteriza a arte moderna e contemporânea: a ênfase não é tanto na obra, mas nas transformações que ela é capaz de gerar na percepção do espectador. Em *O que é a Filosofia* Deleuze e Guattari (1993) fazem uma afirmação que é provocadora: a arte é o que dura, o que se mantém de pé. A definição da arte não é pela novidade, não é pela beleza. A arte quer afetar, produzir estranhamento, experiência de problematização, fazer pensar, fazer contato direto, sem a intermediação de regras e representações. Avançando mais um pouco, dizemos que a arte é capaz de acionar um processo de produção de subjetividade e também invenção de mundo. Em outras palavras, todo processo de produção é também um processo de autoprodução. As práticas produzem a obra e o artista, num processo de co-engendramento, pautado na prática e mesmo na repetição.

CORPO E MULTISENSORIALIDADE

Quando pensamos que a cognição não é um processo meramente mental, que ocorre dentro da cabeça, mas que o corpo todo é cognitivo, a visão parece ser deslocada de seu lugar privilegiado. A história da filosofia é repleta de referências a uma hierarquia dos sentidos: a visão surge como o sentido mais nobre, mais espiritual, seguida da audição também nobre e distanciada do corpo. Depois vem o tato, o olfato e por fim o paladar. Tato, olfato e paladar são considerados sentidos inferiores porque funcionam mais próximos do corpo e da sensualidade, sendo então entendidos como menos espirituais, mais carnais. Todavia,

percebemos que a arte hoje, mesmo as chamadas artes visuais, buscam mobilizar o corpo cognitivo e os afetos que o atravessam. Elas têm essa proposta. Do espectador não se espera apenas contemplação, mas também mobilização, engajamento, participação, partilha de afetos. Essa é também uma ideia muito presente no trabalho de pesquisa que eu venho desenvolvendo e que articula arte e cegueira.

Em 2011 desenvolvemos um projeto em colaboração com o Museu de Arte Moderna do Rio chamado *Encontros Multissensoriais*. O projeto foi realizado por dois anos e meio, entre 2011 e 2013, em parceria com o Núcleo Experimental de Educação e Arte, coordenado pelo Guilherme Vergara. Guilherme e eu havíamos trabalhado juntos na exposição HO Museu é o mundo, formando duas mediadoras cegas para guiar os videntes na exposição. A partir dessa experiência, que foi muito rica e estimulante, decidimos fazer um projeto de acessibilidade experimental, promovendo encontros entre cegos e videntes. Escrevemos três artigos sobre esse trabalho (Kastrup e Vergara, 2012; Kastrup, 2013; Vergara e Kastrup, 2013), cujas ideias retomo aqui.

Os museus de arte são tradicionalmente voltados para a apreciação visual das obras e o toque é proibido. A história da filosofia é plena de considerações sobre uma suposta superioridade da visão para a experiência estética. As vezes é questionada a própria possibilidade de uma experiência estética tátil. Sendo assim, do ponto de vista dos museus de arte, a acessibilidade para pessoas cegas quase sempre suscita resistências e polêmicas, pois ela problematiza tanto certa lógica da conservação quanto crenças estéticas muito arraigadas. Nos dias atuais, esses obstáculos vêm sendo problematizados e toda uma nova discussão começa a ter lugar.

Hoje se fala do acolhimento de todo tipo de público, com sua diversidade cultural, econômica e social, e com suas especificidades

sensoriais, motoras e psíquicas. Por outro lado, as próprias práticas artísticas assumiram, neste mesmo período, uma dimensão multissensorial e participativa, que busca uma experiência estética mais ampla do ponto de vista sensorial e corporal. Vem sendo reiteradamente problematizado o estatuto do olhar e a posição imóvel e distante do espectador de uma obra de arte. Tais tendências artísticas, chamadas experimentais, além de romperem com a relação sujeito-objeto, propõem sistemas multissensoriais que não estão apoiados apenas na visão retiniana. Tal percurso remete aos desafios da arte contemporânea e atinge diretamente a questão da criação de programas de acessibilidade de pessoas cegas em museus. O projeto Encontros Multissensoriais possuía uma grande sintonia com a arte contemporânea, no sentido em que visava sobretudo suscitar mudanças na posição do espectador. É o corpo multissensorial que é levado a se envolver e se transformar com a experiência estética.

O caráter inovador dos Encontros Multissensoriais foi o fato terem sido realizados com grupos heterogêneos de cegos e videntes, ou seja, com pessoas com diferentes eficiências e deficiências sensoriais. O objetivo era sempre a partilha, a troca de experiências e a aprendizagem coletiva. Assim, o projeto possuía dois eixos. O primeiro era a acessibilidade. O desafio era ampliar significativamente a frequência de pessoas cegas e com baixa visão ao MAM. Mas não se tratava apenas de disponibilizar obras para serem tocadas por essas pessoas, em grupos especiais. Havia um segundo eixo, dirigido aos visitantes videntes. Em outras palavras, o projeto era voltado não apenas para quem não vê, mas também para quem dispõe da visão. Frente à sobrecarga da estimulação visual no mundo contemporâneo, visitar o museu e experimentar suas obras na companhia de pessoas cegas pode fazer pensar nos limites da nossa própria visão para o acesso à experiência estética. Enfim, o

projeto visou o exercício da percepção multissensorial compartilhada, cujo intuito era a ampliação e o adensamento da experiência estética de todos os visitantes.

Ao longo do projeto realizamos uma pesquisa utilizando o método da cartografia (Passos, Kastrup e Escóssia, 2009) para o acompanhamento de todo o processo. Produzimos dados através de relatos escritos pelos membros da equipe, de testemunhos dos participantes e também por meio de registros em vídeo e fotografia de todos os encontros. Realizamos também entrevistas de explicitação após as visitas, cuja técnica possibilita o acesso à experiência dos visitantes e é muito útil para a investigação dos processos cognitivos subjacentes à experiência estética.

Fazíamos na chegada uma oficina de sensibilização com todo o grupo, conduzida por alguém da equipe ou um convidado. Era proposta uma atividade que buscava uma suspensão da atenção à vida prática, a desaceleração do fluxo cognitivo e a afinação dos instrumentos da sensibilidade. Mobilizando geralmente o corpo e a respiração, a atividade era ligada ao tema do encontro: "Dentro e fora", "O corpo como medida de todas as coisas", "Caos e ordem", etc. A oficina de sensibilização tinha como objetivo preparar o corpo para a percepção das obras que seriam trabalhadas naquele dia e também para a formação do grupo. Ficamos de pé, em roda, respiramos juntos, tocamos uns nos outros em atividades que estimulam a proximidade e ajudam a quebrar o gelo e a formalidade inicial. Terminada a oficina, nos dividíamos em grupos e nos dirigimos ao local das obras, dentro ou fora do museu.

Um dos desafios era sempre que as trocas realmente existissem e que os videntes participassem do encontro como visitantes engajados, para além do papel de guias ou acompanhantes. Eles emprestam, em alguns momentos, seus olhos para ajudar no deslocamento espacial das pessoas cegas, bem como sua voz para a descrição da dimensão

visual das obras e a narrativa de experiências. Por sua vez, as pessoas com deficiência visual emprestam aos videntes sua destreza tátil, sua concentração paciente e sua temporalidade mais lenta, que ganham destaque na dinâmica do encontro.

Ao final, voltamos à sala do Núcleo para trocar ideias sobre a visita. As observações e testemunhos dos participantes são ouvidos com atenção. Este é um dos momentos de avaliação do projeto e todas as falas devem ser gravadas e levadas em consideração, para modificar e aperfeiçoar as estratégias e dispositivos de mediação que serão utilizados nos próximos encontros. Com essa dinâmica procura-se garantir a potência experimental do projeto.

A proposta não é apenas perceber as propriedades materiais das obras e identificar sua forma por meio do tato. Não basta perceber que o material é frio ou quente, liso ou áspero; que a obra é de mármore, de madeira ou de ferro; que se trata de uma cabeça ou de cubos feitos com arame. A importância do toque não é o acesso à experiência de recognição, mas abrir para a surpresa estética e para o encontro com os problemas e enigmas lançados pelas proposições do artista. Por meio de experiências multissensoriais são criadas condições para o acesso aos também múltiplos sentidos da obra. A dimensão de sensorialidade do tato funciona como uma plataforma de lançamento da percepção para as vicissitudes e aventuras no campo da percepção e do sentido. Nos Encontros Multissensoriais, a inclusão do toque e a mobilização de todo o corpo na exploração háptica cria condições favoráveis para a atualização de virtualidades tanto da obra quanto do percebedor. O que se destaca aí é o deslocamento da posição de distanciamento da percepção, que não se esgota na distância física, mas se configura na separação sujeito-objeto, para uma posição de proximidade, contato e encontro.

Nesta medida, os encontros de cegos e videntes no museu concorreram para ativar movimentos de alterização, de saída de si, bem como para embaralhar identidades, dicotomias e hierarquias. A arte se revela, mais uma vez, como um dispositivo político potente para a expansão da experiência e a produção de corpos mais abertos à invenção.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. (1988). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- DELEUZE, G.; Guattari, F. (1993) *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro, Ed. 34.
- KASTRUP, V. (2001) Aprendizagem, arte e invenção. *Psicologia em Estudo*, 6 (1):17-25.
- _____. (2004) O aprendizado da atenção na cognição inventiva. *Psicologia & Sociedade*, v.16, n.3, 2004, pp.7-16.
- _____. (2007). *A invenção de si e do mundo*. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. (2013) Cegos e videntes se encontram no museu: da dicotomia à partilha do sensível. *Caderno Tramas da Memória*. , v.3, p.203 - 224.
- _____; Tedesco, S. e Passos, E. (2008) *Políticas da cognição*. Porto Alegre: Sulina.
- _____; Vergara, L. G. (2012) A potência do experimental nos programas de acessibilidade: Encontros Multissensoriais no MAM Rio. *Cadernos de Subjetividade (PUCSP)*. , v.14, p.62 - 77.
- LATOUR, B. (1994) *Jamais Fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed.34.
- MATURANA, H; VARELA, F. (2002). *A árvore do conhecimento*. São Paulo: Palas Athena.
- PASSOS, E., KASTRUP, V. ; ESCÓSSIA, L. (Orgs) (2009) *Pistas do método da cartografia: pesquisa intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- VARELA, F. J. (s.d.). *Conhecer: as ciências cognitivas, tendências e perspectivas*. Lisboa: Instituto Piaget.

_____. (1992). "The reenchantment of the concret". In: Crary, J. e Kwinter, S. *Zone*, 6. MIT.

_____; THOMPSON, E; ROSCH, E. (2003). *A mente incorporada*. Porto Alegre: Artes Médicas.

VERGARA, L. G.; KASTRUP, V. (2013) Zona de risco dos Encontros Multissensoriais: anotações éticas e estéticas sobre acessibilidade e mediações. *Revista TRAMA Interdisciplinar.* , v.4, p.53 - 68.

MESAS TEMÁTICAS

Texto 1

DESMONTAGENS – O PARTILHAMENTO ESCANCARADO DE PERFORMANCES SOLO

Jacyan Castilho

Nara Keiserman

Mara Leal

Consideramos a “desmontagem” uma estratégia rica para abrir um espaço de reflexão sobre a diversidade dos processos cênicos, pois, mais do que revelar uma experiência concreta, ela se constitui numa “poética da experiência”, segundo Ileana Diéguez (2009), que é necessariamente articulada no momento do compartilhamento, já que o artista precisa criar uma estrutura que revele essa experiência. Esta, por sua vez, apresenta rastros da própria criação, num fluxo presente/passado com alta carga liminar, que potencializa o olhar crítico sobre as escolhas artísticas, criando assim um espaço de discussão artístico-pedagógico instigante.

A diversidade do material cênico analisado possibilita discussões sobre a constituição do sujeito criador, ao expor diferentes abordagens para conteúdos assemelhados, como memória autobiográfica e afetiva; embates entre cena e literatura e a presença de um “eu” performativo, presentes nos três solos. O que apresentamos aqui não é a tradução da mesa-desmontagem, mas os princípios que nortearam as escolhas e estratégias de compartilhamento adotadas por cada uma de nós.

A FLOR DA MINHA PELE – NARA KEISERMAN

Não gosto do modo como vou começar essa exposição, porque vou começar falando de mim. Mas, preciso disso para exercer o prometido “partilhamento escancarado” e porque a pesquisa que venho expor se realiza no meu corpo. Acredito que quando falo de mim, de um modo assim desvelado, mobiliza-se no outro o mesmo impulso revelador – que, por sua vez, poderá ser estopim para uma cadeia de ressonâncias infinidável. O que vou mostrar, que tem como referência o que tenho mostrado, pode se converter no novo ponto fixo ao redor do qual eu revelo novas facetas, cujos aspectos podem ser des-velados e darem início a uma nova série de revelações. O uso desta palavra é uma referência a Derrida, é claro, mas também pretende apontar que sempre haverá véus encobrindo nossa pobre e fantástica humanidade.

Estou chamando esta minha fala-ação, de “A flor da minha pele”. O que estou oferecendo está à flor da minha pele, ou sob a minha pele? Ao pretender partilhar escancaradamente o que me percorreu quando criei e quando mostro meu trabalho, coloco-me à mercê deste momento, tendo como rede de segurança uma frase de Derrida: “E é por isso que mantengo o firme propósito de falar do coração, do fundo do coração” (DERRIDA, apud SISCAR, 2005, 135). Estou me propondo a expor a flor

da minha pele, passando pelo céu da minha boca, suspensa pelos fios da “con-fiança” no próprio jogo do partilhamento teatral. Jogo-me no jogo, e aqui vou eu, desveladamente exposta nos três contos do Caio Fernando Abreu, que são parte da peça que batizei de *No se puede vivir sin amor*, frase de *Sobre o Vulcão* (1995, 243).

Sempre trabalhei em grupo.⁴⁵ Fiquei órfã quando saí do Núcleo Carioca de Teatro, em 2002, no Rio de Janeiro. Sozinha, veio o impulso para o solo. Mas estranhava demais chegar à sala de trabalho e saber que ninguém mais ia chegar. Como é que se faz o “vamos”? Dei para falar sozinha. Não aguentei. Preciso do outro.

O impulso que eu precisava veio com o Vértice Brasil.⁴⁶ Na intensa grade de programação, uma manhã inteira para demonstrações. Escolhi os três contos do Caio, que eu conhecia bem e comecei. Começou. Eu não sabia bem o que procurava, talvez um corpo para uma embocadura que achava que tinha, pela ressonância que os textos escolhidos alcançavam dentro de mim. Não queria mirabolâncias, nem qualquer tipo de efeito. Entrei na sala de trabalho, sozinha, com os contos *Sobre o vulcão*, *Mergulho II* (1996, 65) e *Como era verde meu vale* (1997, 142-144). Busquei uma conexão com alguma coisa que ainda não posso revelar e comecei a me movimentar e a falar. Criei o que eu achei que era um esboço, com espacialidade e desenho gestual definidos para os três textos.

Tenho apresentado *No se puede vivir sin amor* como palestra-demonstração e como espetáculo. Este trabalho trouxe-me surpresas/descobertas: não posso ensaiar “para ninguém”. Então, não ensaio.

45 Em Porto Alegre éramos o “Grupo de Teatro de Província”, depois “Seraphim, a melodramática banda”. No Rio de Janeiro, o “Núcleo Carioca de Teatro”.

46 Evento ligado ao *The Magdalena Project*, produzido a cada dois anos em Florianópolis. <http://themagdalenaproject.org>

O que faço é ouvir os textos mentalmente por muitas horas, muitas vezes, e é este exercício que vai produzindo imagens do meu corpo em movimento e outras, rememoradas; não sei como “vai sair” e isso não me atemoriza; não me sinto comprometida com “fazer bem”; enquanto faço sou tomada por uma serenidade que desconhecia; sinto que meu olhar se amplia e vejo muitas coisas ao mesmo tempo, como as páginas do texto, os vultos ou os rostos das pessoas na plateia, e imagens. Muitas imagens.

Há aspectos ritualísticos no modo como me preparam: evoco o Guardião Velho Jardineiro, do Fogo Sagrado⁴⁷; canto os mantras dos Chakras e os “pontos” que utilizo em cena e são dedicadas a Oxum, Iansã e Iemanjá; massageio partes do corpo, conforme a Leitura Corporal, de Nereida Fontes Vilela (2010).

Tenho o roteiro e os textos de cor (*by heart*), é claro, mas o que faço em cada um, em gestualidade, timbre, tons vocálicos e uso do tempo é consequência do que sou e de como estou naquele momento preciso, em imbricação com o que se forma entre a cena e a plateia, pelo enredamento dos nossos Corpos Etéricos.⁴⁸ E é isto que vai acontecer agora.

PARTILHANDO UMA RETROSPECTIVA – JACYAN CASTILHO

Em 2013 foi concebido, na cidade de Salvador, Bahia, a coreografia-exposição “Retrospectiva” do coreógrafo francês Xavier Le Roy, como

47 <http://fogosagrado.net>

48 Segundo Nereida Fontes Vilela e João Celso dos Santos, “No plano sutil o Corpo Etérico transporta e transmite os impulsos – mensagens, que são códigos que suscitam e impulsionam a inspiração, o desejo e a vontade – forças geradoras do movimento” (2010:p.25).

parte integrante do Festival Interação e Conectividade. A obra, produzida pela primeira vez por encomenda de um museu, contava com bailarinos/performers locais, atuando em tempo real, dentro de uma sala de exposições, enquanto o público percorria o espaço no tempo e na direção que lhe aprouvesse. Os *performers* conduziam, em um jogo de movimentos e deslocamentos, narrativas verbais e de movimentos que evocavam episódios de suas vidas e carreiras, entrelaçados a trechos de coreografias-solo do próprio Le Roy. “Retrospectiva” abarcava, simultaneamente, uma espécie de catálogo vivo das obras anteriores de Le Roy – cujos trechos eram executados ao vivo pelos *performers* – e as reminiscências artísticas e pessoais destes *performers*, de alguma maneira despertadas pelos trechos dançados. Além disso, a obra propunha a discussão do relacionamento com o público, já que o tempo dispendido por este na sala, seu posicionamento e trajetória, interferência e passividade, e até mesmo o simples ato de entrar ou sair do recinto modificavam as narrativas, os trechos performados e o tempo de exibição. A proposta de Le Roy era provocar fricções entre realidade (narrativas pessoais) e ficção (coreografias já existentes), discutir o caráter de sacralidade das exposições de acervos de museus, e, principalmente, de polemizar o conceito de retrospectiva como uma remontagem fidedigna à obra original, para propô-la como forma de registro, de notação, de revivificação da obra (NETO, 2014).

Na apresentação em Salvador, fui uma das *performers*, e cumpri o projeto de realizar uma “remontagem” de minha vida e carreira profissional, tendo por material fragmentos da obra do coreógrafo e meus próprios. A mobilidade de um regente de orquestra, motivo da peça *Le sacre du printemps* (Le Roy, 2007), por exemplo, era mote para comentar a questão pedagógica da professora e da diretora teatral (que sou), como condutores de coletivos que, à sua maneira, precisam da mesma

atitude de “escuta” que o regente. Os passos de balé de *Giszelle* (2001) remetiam a um corpo rígido, pouco afeito à dança. O nascimento do filho, a reconstrução de meu corpo através do movimento, o crescimento profissional, cenas de minhas peças, foram todos momentos revisitados, desta vez sob ação performativa, alternada entre movimento e fala, como nesta sequência:

(Dança um trecho de Narcisse Flip com os joelhos juntos e antebraços colados, com passos rápidos. Encerra e vai até o público, bem perto).

“Olá, eu sou Jacyan Castilho e o que eu estava dançando aqui é um trecho de *Narcisse Flip* de Le Roy, de 1994. Eu escolhi este trecho porque o título me remete a algo como “a virada de Narciso” e 1994 foi o ano de uma grande virada na minha vida. Eu, que vinha de um período de ostracismo como atriz, fiz dois espetáculos neste ano que me renderam indicação a um prêmio”.

(Volta para a parede e dança a mesma parte. Encerra e vai ao público).

“Nesta época, eu, que já tinha 30 anos, e estava sem namorado, conheci aquele que viria a ser meu marido, até hoje, vinte anos depois”.

(Volta para a parede e dança a parte dos joelhos que não querem se desgrudar. Volta para o público).

“E, com 30 anos, eu também comecei a dançar”

(Sai dançando pela sala o mesmo trecho).

Desta forma, a retrospectiva tornava-se recriação; a desmontagem implicava em remontagem, ao vivo, no embate com o público. E este se tornava necessariamente co criador desta obra/vida, já que sua assistência formatava a narrativa. Aqui nascia um partilhamento escancarado e despudorado não de um processo criativo, mas de vários.

MEMÓRIAS EM PROCESSO – MARA LEAL

Já há alguns anos venho pesquisando a importância da memória e da autobiografia para a composição da cena. Ao entrar em contato, através de Ileana Diéguez e do Grupo de Teatro Yuyachkani (Peru), com a estratégia da desmontagem⁴⁹, julguei ser uma ação provocadora, tanto para o artista como para o espectador, para se revelar os caminhos do processo de criação de determinada obra ou artista.

Como se trata de um percurso para decompor a criação, o artista, ao trilhar esse caminho, acaba desvelando para si mesmo as escolhas que fez para a criação. Artistas latino-americanos que têm realizado desmontagens e pesquisadores como Ileana Diéguez consideram que essas práticas, assim como as demonstrações de trabalho, são estratégias criadas para apresentar processos experimentais de criação que não objetivam totalizar a experiência, nem confirmar uma poética, mas sim problematizá-la.

Desmontar não é desconstruir, em relação ao termo derridareano, mas o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento.
(DIÉGUEZ, 2014, p. 8)

⁴⁹ O termo surge no contexto dos encontros da EITAL (Escola Internacional de Teatro Latino-Americano e do Caribe), quando demonstração de trabalho parecia não mais abranger o que os grupos compartilhavam. A primeira desmontagem foi a de Teresa Railli, de seu solo Antígona. (ver em DIÉGUEZ, 2014)

Em 2013 criei uma desmontagem com foco em minhas vivências artísticas com material autobiográfico, que apresentei em evento sobre o tema.⁵⁰ Para a mesa-desmontagem, optei por focar na performance *Qual é a minha cor?*⁵¹, reestrurando a primeira versão.

(Em pé, olho para a plateia, abro os braços e digo):

Na minha certidão de nascimento, na de meus pais, tios e avós consta como cor: branca. Branca é a cor da neve quando cai, branca é a cor do dente, é a cor do leite. Diz-se que uma pessoa é branca quando a pele dela tem pouca pigmentação, diz-se que uma pessoa é branca quando o sangue dela não foi misturado com o sangue de pessoas de outras cores: amarelos, pardos, indígenas e pretos. Essa não é cor da minha família.

A performance nasceu em Salvador, da fricção de minhas experiências com a cidade e sua exclusão racial com minhas memórias de infância pautadas na exclusão velada de minhas primas negras. Mas como abordar o tema? Partindo da noção que raça é uma construção social e de que no Brasil está relacionada a uma diferença de cor, pensei em encenar como essas diferentes variações cromáticas da pele são tratadas em nossa sociedade. Parti da primeira noção de cor que nos é imposta: a da certidão de nascimento, desenvolvendo uma narrativa que justapõe como a linguagem verbal trata o tema com minhas memórias de infância, enquanto eu me pintava com diferentes pigmentos.

50 Trata-se do III InterFaces Internacional – A desmontagem como procedimento artístico pedagógico, organizado pelo GEAC em 2013 na Universidade Federal de Uberlândia, que contou com a participação de Ilana Diéguez. Mais informações em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1148>

51 A performance foi criada em 2006, é parte de minha pesquisa de doutorado (LEAL, 2014) e foi apresentada em diferentes ocasiões, a última em 2012 durante o Seminário Interstícios Cênicos, organizado pela Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, em Porto Alegre.

As fotos do meu álbum de infância cumpriram diferentes papéis na criação: como dispositivo a partir das imagens de arquivo pessoal, como objeto constitutivo da própria ação e como registro para a desmontagem. Essas fotos tiveram papel muito importante na construção da performance, pois desenvolvi a narrativa sobre a diferença racial em minha família impulsionada pelas imagens-memória e sua reatualização no presente. Devido a essa importância, essas imagens acabaram sendo incorporadas à própria performance. A imersão em memórias pessoais me fez refletir sobre as relações entre experiência e memória e os desdobramentos desta em memória individual e coletiva.

Antes da estrutura do roteiro havia a imagem: sentada dentro de uma bacia tomando banho. A primeira ideia era de que, ao banhar-me, iria passar da cor branca à negra. Seria uma inversão do mito de Macunaíma que, ao tomar banho numa poça de água, torna-se branco. Depois percebi que estava reduzindo a questão. Por isso, resolvi tomar banho com todas as cores que em nossa cultura representam as cores de pele de um indivíduo. O banho me levou a música que escolhi para encerrar a performance: *Nana Giê*, um canto do catimbó, registrado por Mario de Andrade no final dos anos 1920, que participou de um ritual de limpeza do corpo, com os pés imersos em uma bacia com água. Essa música, um ritual que congrega práticas católicas, indígenas e africanas, era também responsável por meu ritual de concentração. No catimbó Nanã é menina e trabalha no fundo do mar.

(Ajoelho, coloco as fotos de minha família no chão e canto): “Nanã Giê, Nanã Gia, Nanã mi cunheci, minina du mar; Valei-me Nanã pra nós miora”.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.
- _____. *Pedras de Calcutá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Teatro Completo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- DIÉGUEZ, Illeana. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. (Compilação). México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México, 2009.
- _____. *Desmontagem Cênica. Rascunhos*. Dossiê Desmontagem. v. 1 n. 1 p. 5-12 jan.|jun. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/issue/view/1148>
- LEAL, Mara Lucia. *Memória e(m) Performance: material autobiográfico na composição da cena*. Uberlândia: EDUFU, 2014.
- NETO, Mario Machado. *Reencarnação: registro em dança como coreografia na obra "Retrospectiva"* de Xavier Le Roy. Salvador: PPGAC/UFBA, 2014.
- VILELA, Nereida Fontes e SANTOS, João Celso dos. *Leitura corporal – a linguagem da emoção inscrita no corpo*. Belo Horizonte: Núcleo de Terapia Corporal, 2010.

Texto 2

PROCEDIMENTOS DE PESQUISA EM ATUAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE REFLEXÃO SOBRE A CENA CONTEMPORÂNEA

André Carreira

Narciso Telles

Renato Ferracini

Nosso foco é discutir as possíveis relações entre a pesquisa/criação artística, particularmente sobre atuação, e os procedimentos da pesquisa inscrita nos sistemas da universidade. Ainda que não queiramos estabelecer tais diferenciações com um ânimo taxonomista, é importante reconhecer que os artistas não inscritos na universidade percebem tal diferenciação e, além disso, reforçam tal percepção como definição do seu campo de atuação. Por outro lado, aqueles que criam e estão inseridos na pesquisa universitária buscam exatamente fundir tais experiências.

Neste segundo caso nos interessa compreender como nossas práticas de pesquisa em atuação se estruturam como estratégias de

reflexão (e construção) da cena contemporânea. Com isso queremos apontar para o fato de que devemos discutir nossas práticas de pesquisa para além de sua capacidade de gerar procedimentos cênicos, e compreender que ao associar os processos de criação aos de reflexão sistematizada, estamos produzindo estratégias de reflexão sobre a cena contemporânea, isto é, estamos produzindo processos de reconstrução do campo através de uma atuação múltipla. Isso nos pede pensar como nossas práticas implicam em teorias e como estas podem (e determinam) as primeiras.

Um aspecto importante a ser considerado para podermos aprofundar tais discussões sem medo de colocar em discussões práticas a muito arraigadas em nossa área, são as experiências práticas de atuação que buscam no âmbito da universidade espaços de fomento da criação artística. Mesmo reconhecendo o direito de todo artista de buscar todas as alternativas de produção de seu trabalho artístico, o que inclui a universidade, é fundamental dizer que tais práticas exigem que estes artistas compreendam que no contexto universitário existe uma necessidade de produção de um pensamento organizado em um formato que se projeta para além da obra. Compreendendo que a obra artística neste contexto pode, e deve ser motor dessa produção de conhecimento, nos cabe perguntar qual a especificidade do mundo universitário que efetivamente pode ter impacto no universo da criação artística. Lógico que não há sentido algum em pensar a produção universitária dirigida à própria universidade. Como encontrar significação sobre o que fazemos na pesquisa universitária se não considerarmos os possíveis vínculos entre a universidade e os âmbitos da criação? Por outro lado, podemos perceber que os desenvolvimentos do campo das artes cênicas na universidade brasileira nos últimos trinta anos, produziram um movimento de hibridação com o campo da criação,

dado que as adversidades características do fazer artístico encontram amenidades sob o amparo da universidade.

Reconhecendo as particularidades da nossa subárea é necessário discutir como reconhecer o que pode haver de mais significativo nestas aproximações. Pensar a pesquisa universitária como elemento propulsor da criação artística é uma questão que pode nos ajudar a desenvolver nossas premissas de pesquisa e de análise. Ao mesmo tempo, é interessante pensar como as tensões entre os procedimentos desses campos têm contribuído para inovar os procedimentos universitários no que se refere à atuação teatral.

Para refletir sobre nossas práticas é preciso tentar uma crítica aos nossos trabalhos quando estes estão motivados pela possibilidade de criação e encontram abrigo no âmbito da universidade, vendo-se obrigados a frequentar o espaço da pesquisa acadêmica. Tais circunstâncias podem produzir então uma teorização que não se estrutura a não ser como discurso de segunda ordem sobre um objeto artístico. Seria esse o ponto de encontro entre criação e pesquisa?

Pesquisa em atuação nesta zona híbrida é um complexo processo cuja inexistência de hierarquias nos obriga a compreender como podem se fundir os processos práticos e a elaboração de pensamento crítico sobre a atuação e, sobre essa como construção da cena contemporânea. Certamente, estamos obrigados a reafirmar que é possível que estes dois movimentos tenham uma imbricação que faça que a construção de conhecimento sobre processos de atuação advinda destas práticas (artística e intelectual) seja resultado de uma amalgama na qual o artista pesquisador reafirme sua condição de criador sem negar seu trabalho como pesquisador acadêmico. Como fazer isso sem produzir pensamento teórico que não se articule apenas como justificativa para o acesso aos recursos das agências de financiamento da pesquisa?

É muito duro perguntar isso? Talvez, mas é preciso que discutamos sobre nossas práticas produzindo uma tensão que nos permita redefinir nosso fazer artístico/investigativo.

Então vale a pena pensar em hipóteses de trabalho que orientem processos de pesquisa em atuação que se projetem sobre a construção do espetáculo e da cena contemporânea. Para tanto, é importante pensar sobre a precariedade dos conhecimentos e práticas que são características de nosso campo de trabalho. Desse modo deveríamos pensar a hibridação entre pesquisa e criação partindo do princípio do precário e do instável. Mas, ao mesmo tempo reconhecendo que os instrumentos da universidade parecem sempre buscar vencer o efêmero através da documentação, e dessa forma poder levar a outros interlocutores os conhecimentos produzidos. Isso nos obriga a enfrentar um inevitável paradoxo. A reflexão que teoriza é, principalmente, um instrumento de estabilização do objeto, pois ao propor hipóteses e tratar de mapear respostas gera uma consolidação de saberes transmissíveis. Certamente, podemos nos propor a uma teoria instável e a conceitos que se deslizem ao ritmo do experimento prático do espetáculo e do ensaio como âmbito de interface com o outro e de produção de conhecimentos. De todos modos, isso não nos exime de pensar na construção de falas conceituais (em seus diferentes suportes) que devem estar associadas ao experimento artístico.

Então nos aparece a questão de como a pesquisa sobre atuação pode se materializar nas diferentes modalidades de escrita. Existe o perigo de que tal pesquisa se desmaterialize quando transita do corpo para o documento escrito?

Uma possível resposta a tais questões seria supor a experimentação corporal e suas interfaces com processos de escritura como hipótese de produção tanto de referências conceituais, como metodológicas que

podem e devem repercutir como base para a formação de novos artistas e novos pesquisadores. Pensamos então uma escritura interferida pelas energias próprias do processo artístico, na qual se devem inscrever tanto a elaboração conceitual como os elementos afetivos característicos da pesquisa de linguagem artística.

Pensamos então uma pesquisa prática que não deve se relacionar com a busca de resultados, mas sim, supor que o que se busca é o desequilíbrio das premissas que funcionam como ponto de partida para a pesquisa sobre os processos do ator. Assim, vemos o experimento cênico como prospecção da cena contemporânea. Por isso, tais experimentos devem estar relacionados com a organização de um pensamento que se projeta para além do relato dos processos, dado que se veriam comprometidos com a discussão tanto das formas como das premissas, e também dos procedimentos. Isso caracteriza estas investigações que se deslizam entre territórios diversos.

A arte, mesmo inserida no ambiente da universidade não produz ciência, isto é, não produz pensamento científico em seu sentido estrito, ela busca, de fato, produzir um conhecimento que se dissipa em várias direções, sejam elas conceituais, afetivas, estéticas.

Como estamos tratando de territórios que se reconhecem em tensão (arte / universidade) é apropriado considerar, como diz Deleuze, que o pensamento é um ato de violência.⁵² Este ato é violento porque não se pode produzir deslocamentos de um pensamento ainda não pensado sem que se produza tensões e rupturas. A prática artística deve ser compreendida como produção de um pensamento que desloca o conhecimento organizado de seu lugar estável. Isto inclusive nos

⁵² "Há sempre a violência do signo que nos força a procurar, que nos rouba a paz" (DELEUZE, 2003, p.14-15).

permite pensar a prática da pesquisa com relação aos resultados da obra como objeto da fruição. A pesquisa como ato de pensamento sobre a linguagem, mesmo considerando a realização do objeto artístico, se preocupa mais com a produção de linguagem como foco da experiência.

Por isso, se entendemos a escrita também como criação, devemos buscar uma hibridação que produza uma experiência política da narrativa que coloque em tensão o campo da escritura.

Um procedimento de pesquisa sobre atuação exige o estabelecimento de parâmetros diretamente relacionados com a experiência real corporal. Certamente, é uma questão central para o pesquisador que investiga a atuação o desvendamento da produção de clichês como componente central da pesquisa de linguagem. Neste sentido, é interessante pensar outras materialidades além da palavra como forma de orientar uma reflexão que se articule como parte da experimentação de linguagem. Devemos compreender que esta experiência corporal real que é componente central da pesquisa de linguagem se organiza na vivência do sujeito, e isso só pode ganhar sua real dimensão quando se projeta como prática que discute as matrizes dos clichês.

Consideramos que isso pode ser interessante tanto na área da pedagogia do teatro como no território da atuação. Por isso, não podemos nos deixar ser regidos por visões pouco flexíveis da estrutura acadêmica de pesquisa, já que estamos falando da ordem do fenômeno o que implica pensar na característica da “transitoriedade” que define a atuação.

Entendemos que as investigações em torno do trabalho do ator são realizadas no exercício de uma prática/pensamento, no qual os criadores fazem e pensam de modo simultâneo sobre o fazer. Isso se dá de uma forma concomitante e contínua, pois é intrínseco ao fazer a reflexão sobre o processo e seus resultados. Por isso, as práticas de escrituras do ator, tais como: auto-etnografia, escrita de si, cartográficas

são realizadas como registro dos processos de criação, oferecendo várias leituras de um mesmo universo. Tais práticas multiplicam as miradas sobre o processo criativo e permitem redimensionar a experiência dos atores criando redes entre diferentes práticas.

Os registros contribuem para a explicitação de procedimentos e, por isso, transformam as práticas criando novas camadas sobre aquilo que pode ser visto na cena. Temos então diferentes formas de conhecimento dialogando como práticas de pesquisa.

Na prática cartográfica, como uma perspectiva de escrita, o ator-cartógrafo devora referências, “estratégias de formações do desejo no campo social” (ROLNIK, 1989, 72). Tudo o que lhe põem o desejo em movimento. A experiência comum do afeto. Sem hierarquias, sem pré-definições ou julgamento. E, por isso, encontra aspectos a serem descobertos e constantemente problematizados em seu percurso investigativo. Pensar na construção de um mapa, uma carta de orientação, onde este é construído ao mesmo tempo em que ao que é mapeado ainda se apresenta em processo. A cartografia apresenta-se no campo da pesquisa em artes do ator, como um procedimento no qual vários tipos de registros são acionados: imagens, desenhos, escritas pessoais etc, para a constituição dos processos de criação.

Refazer, como um cartógrafo, o processo de criação ou um estudo técnico atorial, buscando lançar mão da subjetivação dos registros e pontuar como as questões da pesquisa atravessam, abrem espaços e conexões com outras referências. A experiência cartográfica de um processo criativo tem como principal desafio deixar manifestar-se o sujeito-processo, em que o pesquisador responde com ações igualmente processuais e, por isso mesmo, adotando o experimento como atitude metodológica.

Outra perspectiva de escrita é a autoetnográfica. Oriunda da antropologia, a autoetnografia utilizada nas pesquisas artísticas, possibilita o próprio artista escrever sobre seus procedimentos de trabalho de um ponto de vista singular e coletivo. Um modo de escrita da prática “do eu que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si”. (FORTIN, 2010, p. 90) Assim, o pesquisador deverá apreender este movimento por meio de um trabalho de campo sobre si] intenso, minucioso e atento. Como bem nos lembra Levi-Strauss “numa ciência, onde o observador é da mesma natureza que o objeto, o observador, ele mesmo, é uma parte de sua observação”.

Do processo de coleta e seleção do material adquirido na pesquisa de campo é feita pelo pesquisador, quando este traz à escrita as vivências corporais, que acontecem apenas no momento presente, em que este se encontra envolvido no fazer teatral. Penso que uma autoetnografia da prática teatral tenha como um dos seus pressupostos, perfazendo um perfil de pesquisa/pesquisador que, como um pêndulo, ora pese para o envolvimento, ora para o distanciamento, propondo uma escrita que potencialize espaços de subjetivação do artista-pesquisador.

Estes procedimentos de escrita associada às práticas de criação e experimentação do ator indicam as possibilidades de uma relação com os modelos acadêmicos, mas ao mesmo tempo nos pedem uma reflexão sobre as contradições da inserção da criação artística na universidade, ou pelo menos aos modelos que regem nossas pós-graduações.

Talvez seja a pesquisa compartilhada o que caracteriza a investigação na universidade. Isso é diferente daquela pesquisa individual que o artista realiza em seu processo de criação e que resulta na sua obra. E, nesse contexto, a palavra compartilhamento nos remete a busca de uma relação. Mas não de qualquer relação, ou qualquer experiência,

mas um compartilhamento que, já que gerador de conhecimento, é potencializador pois, busca, ou deveria buscar, uma ampliação de intensidade e de potência das partes envolvidas nessa mesma relação. Falar em compartilhamento da pesquisa na busca de geração de conhecimento no campo artístico é, dessa forma, resvalar ou dizer de uma postura ética e política, pois adentramos aqui no campo do coletivo.

Esse ethos-político, obviamente, existe no campo artístico fora do âmbito acadêmico. Pensemos a obra como um corpo, um corpo-obra com partes-corpos complexos envolvidos em sua composição. E corpo aqui deve ser pensado no sentido de Espinosa que o define como uma relação das partes envolvidas. A ética de Espinosa nos ensina que se a relação das partes num corpo dado (seja o corpo singular, seja o corpo social, o corpo-cidade, etc) amplia de forma positiva a ação no mundo de todas as partes envolvidas, essa composição gera alegria. Ora, claramente verificamos que há composições espetaculares dentro do âmbito da arte presencial, e fora do campo acadêmico, que gera o que aqui chamamos de alegria: uma potencialização das partes envolvidas (ator, público, encenação, luz, som, música, figurinos, etc).

Dentro do âmbito acadêmico essa busca é exatamente a mesma enquanto criação da um processo prático, mas partes extrínsecas à ele, e imanentes à ação de pesquisa acadêmica, são acopladas: documentação do processo; desvelamento de dificuldades, impossibilidades, insights e conquistas; a busca de uma narratividade que se acople ao processo de criação e ao fluxo de experiências por ela gerada; diálogos diretos ou indiretos com outros pesquisadores que buscam e se inserem em campos problemáticos afins; enfim, várias partes se acoplam ao processo prático e que, na composição geral, deveriam buscar a ampliação positiva de potência de todas as partes envolvidas.

Em última instância, a pesquisa acadêmica no campo dos processos de prática, pensada como esse corpo composto de partes complexas compartilhada em vários âmbitos, gera o que podemos chamar de alegria ampliada, já que partes extrínsecas compartilháveis são a ela somadas gerando uma dupla coletivização tanto dos processos de prática como de seu campo extrínseco. Dessa forma, o corpo da pesquisa acadêmica aumenta sua complexidade da composição, pois alarga as partes envolvidas na produção de conhecimento, ampliando, assim, sua coletivização. Podemos afirmar que uma pesquisa acadêmica, no campo artístico, intensifica a potência política e ética da arte presencial, dilata sua ação de coletivização e gera mais alegria (aquele de Espinosa), mesmo com todas as tensões intrínsecas ao campo arte/academia.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto etnografia para a pesquisa na prática artística*. Revista Cena n. 7 . Porto Alegre, p. 85-95, 2010.
- ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

Texto 3

A PRÁTICA COMO PESQUISA E A ABORDAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA

Ciane Fernandes

*"O que eu ouço, eu esqueço. O que eu vejo, eu lembro.
O que eu faço, eu entendo."*

(Confucius, 551 a.C. – 479)

"Movimento, não mais ponderação, é o que traz novo conhecimento."

(Irmgard Bartenieff apud Hackney, 1998, p.3)

A relação entre a prática e a pesquisa acadêmica não é algo novo, porém, há sempre rumos inusitados a serem traçados, uma vez que esta é a função da pesquisa. Apesar disso, para consolidar-se, a pesquisa em artes muitas vezes ainda diminui a obra de arte a um objeto de análise quantitativo ou qualitativo, em moldes metodológicos de outras áreas (Haseman, 2002). Por mais que se pratique durante a pesquisa - criando

obras de arte, desenvolvendo métodos e técnicas criativas, ensinando arte, fazendo pesquisa de campo, entrevistas etc. - essa prática em sua maioria é descrita e incluída num processo de escrita pré-ordenado e bem distinto da prática. E então, é preciso criar um diálogo entre a prática e a teoria, a criação artística ou de ensino de artes etc. e a escrita. Ficamos ali trazendo a arte para o papel, e preenchendo-o de fotos, ilustrações, acoplando DVDs para auxiliar a reflexão teórica, entre outros métodos paliativos.

Mas afinal, escrita performativa pode ser não apenas a força da palavra em criar e determinar realidades e ações (Austin, 1962), nem tampouco uma escrita realizada com movimento corporal, intercalada com a prática ou percebida como uma prática (no caso, linguística). Escrita performativa pode ser aquela organizada pela prática, a partir da prática, em modos imprevisíveis, inclusive os mencionados acima. Assim, a arte deixa de ser apenas um produto ou mesmo um processo a ser descrito, analisado e inserido em outros moldes (por mais abertos e dinâmicos que sejam), e passa a ser em si mesma o modo de (des) organizar discursos e métodos, bem como questionar a imposição de resultados quantitativos. Ou seja, a prática artística passa a ser a chave-mestra que acessa, conecta e/ou confronta os demais conteúdos, trazendo uma contribuição única para o contexto acadêmico, que muitas vezes torna-se estagnado com seu excesso de regras e normatizações.

Como nos confirma Stanley L. Witkin (2011):

Em geral, a pesquisa é vista como provedora de importante conhecimento para a prática, enquanto a prática pode prover relevância contextual à pesquisa. No entanto, diferenças em seus propósitos, linguagem, expertise, público e ambiente (entre outros) os mantém separados. Então, o assunto da “prática [como] pesquisa” como usado aqui refere-se a crenças e valores sobre a

prática e pesquisa que levam a uma discrepância percebida entre o atual estado das coisas e um quadro mais desejável. (Witkin, 2011, p.10) (grifo do autor)

Além das diferenças mencionadas por Witkin, três outras características têm se mostrado também como motivos de separação entre prática e pesquisa. No entanto, justamente estas três características poderiam também ser consideradas pontos convergentes, uma vez que estão presentes tanto na prática quanto na pesquisa, porém, vem sendo enfatizadas em modos que as tornam divergentes.

Uma delas é a criatividade, fundamental à prática (principalmente a artística) e à pesquisa (principalmente em artes). Porém, a criatividade artística nem sempre é valorizada como criatividade de pesquisa, inclusive porque fazer arte não é necessariamente pesquisa acadêmica. Esta última implica em conduzir uma investigação para estabelecer conhecimento novo (Nelson, 2013), o que com certeza acontece na prática artística, mas não necessariamente com esse objetivo, método, formato e contexto.

Outra característica comum à prática e à pesquisa é a mutabilidade ou, ainda, o paradoxo da “mudança constante” (Hackney, 1998, p.17). Tanto a prática quanto a pesquisa são inherentemente mutáveis, e é nesta mobilidade que encontram sua estabilidade constitutiva. No entanto, a pesquisa acadêmica foi amplamente estruturada na ciência positivista, e, portanto, muitas vezes ainda implica na busca de provar verdades absolutas e fixá-las artificialmente. Por outro lado, teorias pós-estruturalistas, entre outras, têm esclarecido que tanto o contexto, quanto a própria linguagem e mesmo a perspectiva do pesquisador não apenas interferem, mas determinam os processos e seus resultados, que são sempre dinâmicos.

Além disso, para acontecerem de fato, tanto a prática quanto a pesquisa precisam do(s) corpo(s) relacional(is) no(s) ambiente(s). Ou seja, aquele/a que pratica e aquele/a que pesquisa o faz necessariamente com e através de seu *soma*, corporeidade compreendida em seus vários aspectos e diversidades, a partir da experiência interna no/com o meio em constante mudança. Nesse sentido, a Educação Somática vem cada vez mais sendo reconhecida internacionalmente como um campo epistemológico relevante e inovador de pesquisa em artes cênicas, especialmente na dança, como pode ser visto em várias universidades nos Estados Unidos e na Inglaterra, com cursos de pós-graduação, bem como centros avançados de pesquisa. Apesar destes desenvolvimentos e de iniciativas brasileiras cada vez mais consistentes, alguns profissionais ainda insistem numa atitude conservadora, desatualizada e preconceituosa, inclusive com generalizações e referências equivocadas, provavelmente devido à falta de experiência e conhecimento específico. (Guarato, 2013)

No início do século passado, pioneiros do Movimento Corporalista deram origem ao que nos anos de 1970 foi denominado de Educação Somática (Hanna, 1976). A partir do Movimento Corporalista e seu desenvolvimento ao longo de mais de um século, inclusive atravessando caminhos com os Estudos do Movimento (*Movement Studies*), o corpo humano passou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição da sua própria existência, numa compreensão integrada do ser humano num ambiente dinâmico. Assim, a ênfase deixou de ser em um estilo de dança, uma forma de arte, ou um tema a ser retratado, e passou a ser uma questão transitória e relacional, o que é totalmente coerente com teorias contemporâneas tanto nas ciências (por exemplo, as cognitivas) quanto nas humanas (por exemplo, teorias pós-estruturalistas). Daí a congruência entre somática, prática e pesquisa: todas elas envolvem

criatividade num contexto em constante mudança, baseado numa sintonia relacional entre experiência e sentido (Bondía, 2002):

Temos mantido que o termo sintonia é descriptivo da *relação* obtida na bilateralidade fluida entre corpo pessoal e ambiente vivo. Isto significa que distanciamos o lócus da investigação epistemológica tradicional tanto da mente como um *sujeito* epistemológico e a coisa formada como um objeto epistemológico. ... conhecimento somático é uma fruição da sintonia. (Nagatomo, 1992:200-201)

Associada ao somático, a performatividade não é primeiramente relacionada a “como mover coisas com palavras” (Austin, 1962), mas sim a “mover e ser movido pelas coisas, pessoas, palavras, lugares etc. Daí a coerência em associar a prática e a pesquisa com a performatividade – compreendida aqui não apenas como linguística, mas como a dinâmica *entre* movimento e repouso, matéria e energia, que a tudo permeia e constitui. E isto pode ser referenciado tanto pelos Estudos da Performance quanto pelos Estudos Somáticos:

No ponto zero de energia, quando tudo deveria estar em perfeito descanso, partículas ainda permanecem em uma vibração infinitesimal. Assim sendo, a vibração é o último limiar da persistência da realidade. O zero anuncia não o começo, nem o final, mas a moção vibratória microscópica constante em direção à modificação sem fim. (Lepecki 2000, p. 379)

Todos os somas são processos holísticos de estrutura e função, em constante troca entre matéria e energia; somas tendem simultaneamente a homeostase e equilíbrio enquanto tendem à mudança e desequilíbrio, num paradoxo que caracteriza e produz a vida. (Hanna, 1976, p. 32)

Soma não apenas advém do grego, significando corpo vivido, integrando corpo e mente, mas, de fato, advém do *Rig Veda*, onde é a bebida sagrada da imortalidade, substância constitutiva de todos os seres viventes, inspiração ou força motivadora. Advindo de uma cultura tão elaborada quanto a védica, que inclusive foi a primeira a escrever um tratado detalhado de artes cênicas, e uma das maiores tradições em termos de técnicas corporais e sua sistematização, o termo soma não pode ser “universalista” ou “caduco” (Guarato, 2013:3) ou apartado da história da dança e suas relações de poder em prol de uma ênfase na sensação pessoal. Sua história inclusive cruzou caminhos com a performance art e o butô, portanto, em nada se assemelha a uma metáfora dualista “trazendo luz sobre a escuridão” (*ibidem*).

A origem milenar da somática, bem como sua imersão na *Prática como Pesquisa*, critica ideais iluministas da primazia (da luz) da razão, e implica numa associação intrínseca entre arte e ciência - como acontece na elaborada cultura védica e, mais recentemente, nos diversos desdobramentos somático-performativos de pesquisa -, algo que para muitos ainda hoje é uma realidade de difícil compreensão. Mas como já disse Confucius, a compreensão advém da prática, e não de especulações críticas.

É neste sentido que vem surgindo a *Prática como Pesquisa*, parte da “virada prática” deste milênio, após as viradas linguística, pós-estruturalista e pós-moderna no século passado (Nelson, 2013, p.53-56). No “Manifesto da Pesquisa Performativa”, Brad Haseman esclarece o contexto deste “paradigma emergente” (2006, p. 5):

... pesquisadores quantitativos não estão tão interessados no fenômeno da prática humana (a menos, claro, que ela possa ser mensurada, ...). De modo semelhante, pesquisadores qualitativos

convencionais estabeleceram estratégias de pesquisa ... posicionando a prática como um objeto de estudo, não como um método de pesquisa. ... No entanto, em anos recentes, alguns pesquisadores tornaram-se impacientes com as restrições metodológicas da pesquisa qualitativa e sua ênfase em resultados escritos. Eles acreditam que essa abordagem necessariamente distorce a comunicação da prática. Tem havido um movimento radical não apenas de colocar a prática dentro do processo de pesquisa, mas de guiar a pesquisa através da prática. (Haseman, 2006, p. 2 e 3).

Devido a sua origem e caráter transdisciplinar, a Educação Somática vem convergindo para essas tendências recentes de pesquisa, como pode ser visto na Abordagem Somático-Performativa - que associa procedimentos da dança-teatro, do *Authentic Movement*, da performance e do Sistema Laban/Bartenieff (Fernandes, 2014) -, e no Processo de Articulações Criativas (*Creative Articulations Process*), desenvolvido pela Profa. Dra. Vida Midgelow (*Middlesex University*, especializada em *Skinner Release Technique*) e pela Profa. Dra. Jane Bacon (*Chichester University*, especializada em *Authentic Movement*).

Mesmo assim, alguns autores ainda insistem em limitar a Educação Somática a um dualismo entre “discurso científico” e “relato de experiência”:

Deveríamos, então, ler os discursos “somáticos” como discursos performáticos, ligados a um contexto preciso e visando uma eficiência também precisa. Nesse sentido, fazem parte integrante da prática. Eles teriam um valor não universal, mas pontual, e seu teor de verdade só seria medido conforme o efeito que eles

produzem sobre um determinado sujeito, no seu encontro com um contexto específico. Eles constituem, por isso, técnicas do corpo, do mesmo modo que as práticas de onde eles emanam. (Ginot, 2010, p. 12)

Distintos de “discursos somáticos” dicotomizados e pontuais, a somática no contexto da *Prática como Pesquisa* vem gerando novos conhecimentos em formatos variados - inclusive teses e dissertações de mérito internacional. De fato, essas criações somáticas e acadêmicas são performativas como fontes de multiplicação criativa *entre ser(es) e meio(s)*, disseminadas *a partir* de técnicas adaptadas individualmente num contexto relacional, e sem intenção de universalização. Pelo contrário, ao serem “parte integrante da prática”, essas pulsões somático-performativas extrapolam “discursos” e justamente os desconstroem, especialmente aqueles relativos a intenções quantitativas de medição de seus efeitos subservientes a um “imperativo de verdade” (*ibidem*). Diferente de discursos fundamentados na crença e na eficiência (*ibidem*), as articulações somático-performativas de pesquisa acadêmica dissolvem a busca compulsória por fatos controláveis e comprováveis e instalam modos desafiadores e muitas vezes ainda não aceitos de “conhecimento líquido” (Nelson, 2013, p. 48). Assim, questionam e desestabilizam relações de poder ainda inscritas por pensadores pouco práticos.

REFERÊNCIAS

- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: *Revista Brasileira de Educação*, UNICAMP, n.19 (jan/fev/mar/abr 2002), pp.20-28.

- FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa. In *Art Research Journal*. Vol.1/1 (jul./dez. 2014), pp.76-85.
- GINOT, I. Para uma epistemologia das técnicas de educação somática. In *O Percevejo*. Volume 02 - Número 02 (julho-dezembro/2010), pp.1-17.
- GUARATO, R. Corpos lampejantes na cena contemporânea de dança no Brasil. *XXVII Simpósio Nacional de História*. Natal, julho de 2013.
- HACKNEY, P. *Making Connections*. Amsterdã: Gordon and Breach Publishers, 1998.
- HANNA, Thomas. The Field of Somatics. In *Somatics*, v.1, n.1 (Autumn 1976), pp.30-34.
- HASEMAN, B. C. Manifesto for Performative Research. In *Media International Australia incorporating Culture and Policy*, n.118 (2006), pp.98-106.
- LEPECKI, A. Stress. In *ReRemembering the body*. G. Brandstetter e H. Völckers (org). Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000.
- NAGATOMO, S. *Attunement through The Body*. New York: State University of New York, 1992.
- NELSON, R. *Practice as Research in The Arts*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013.
- WITKIN, S. L. Why Do We Think Practice Research is a Good Idea? In *Social Work & Society*, Volume 9, Issue 1 (2011), pp.10-19.

Texto 4

ARTISTA-DOCENTE: DISCURSOS E PRÁTICAS DENTRO DO CONTEXTO UNIVERSITÁRIO

Ana Carolina Mundim

Alexandre Donizete Ferreira

Rosa Primo Gadelha

Desde 1956, com a criação e implantação do primeiro curso de graduação em Dança no Brasil, na Universidade Federal da Bahia, houve uma ampliação das possibilidades dos processos e práticas de formação de artistas e docentes. Desde então, especialmente de 2004 até 2014, o número de cursos de graduação em dança é crescente, sendo superado o montante de 30 cursos.⁵³ Este aumento pode implicar em três questões fundamentais num primeiro momento, a saber: 1) a universidade é hoje um pólo de ação e construção de conhecimento e pensamento

53 Para maiores informações ler STRAZZACAPA, 2012 e MUNDIM, 2013.

na área da Dança; 2) as instituições de ensino superior precisam lidar com a entrada de artistas e professores de dança, os quais, por sua vez, participam não apenas da produção de saberes, mas também da organização e execução administrativa (e comumente burocrática) de seus locais de trabalho e, 3) os artistas docentes precisam estabelecer como organizar suas relações com a manutenção de sua produção artística. Certamente, estas questões não são fechadas em si e dialogam com outras – tão quanto complexas – mas desde já, partindo destas, temos um modo da dimensão das questões que atravessam o duplo de um singular artista-docente.

A partir destas questões, foi proposto na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), por iniciativa da Profa. Dra. Ana Carolina Mundim, um encontro denominado: “Artista-docente: discursos e práticas”, cuja proposta principal era a realização de uma residência artística em que estes assuntos fossem discutidos de modo prático-teórico, através de trocas artístico-pedagógicas, mesas redondas e performance.

Na ocasião participaram do encontro professores doutores e mestres da UFU⁵⁴ além de outros convidados da UFG⁵⁵, UNICAMP**iv** e IFB**v**, e estudantes do curso de Bacharelado em Dança da UFU. Neste momento, os envolvidos trocaram experiências práticas sobre questões didáticas de ensino, discutiram sobre suas ações docentes e artísticas dentro de suas instituições, além de problematizarem como isto se refletia em suas carreiras e, sobretudo, nos discentes dos seus cursos. O encontro finalizou com uma performance, trazendo à cena os elementos levantados ao longo dessa semana de trabalho e discussão, sendo apresentada para a comunidade da UFU.

54 Profa. Dra. Ana Carolina Mundim, Prof. Ms. Jarbas Siqueira, Profa. Ms Patrícia Chavarelli.

55 Prof. Dr. Alexandre Ferreira.

Com a finalização da etapa anterior, as questões teóricas e práticas que percorreram tal momento ainda se faziam presentes em discussões tangentes entre os seus participantes, o que gerou a oportunidade de apresentação da performance em dois eventos importantes na área de arte/dança: o primeiro na Oficina Nacional de Dança Contemporânea, realizada pela Escola de Dança da UFBA de 16 a 23 de agosto de 2014 e, o segundo na abertura do VI Fórum Nacional de Coordenadores dos Cursos Superiores de Dança do Brasil promovido pelo IFB no período de 27 a 30 de agosto de 2014.

A partir da reverberação destes encontros iniciais, foi constituída a mesa temática apresentada no VII Congresso da ABRACE, com nova configuração de seus integrantes, composta pelos autores deste texto. Como esta obra tem um caráter aberto e transformador, outras questões surgiram e formas de tentar respondê-las apareceram tomando corpo em uma outra atuação cênica que também mantinha as volições originais da proposta.

Neste percurso ratificou-se que as universidades são *locus* geradores, gestores e potencializadores do fomento ao conhecimento desenvolvido na área da dança, bem como dinamizadores de atuações artísticas de pessoas que fazem os cursos superiores de dança percorrerem os atravessamentos paradoxalmente duros e maleáveis da ciência e da arte – o *jardim dos caminhos que se bifurcam*, como diria Jorge Luis Borges. Mais ainda, trata-se de uma *paidéia* que visa não somente instaurar o mecanismo de produção do conhecimento, mas educar

com o olhar da alma, do espírito, sempre voltado para o paradigma, [...] o modelo ideal – formar, dar forma, traduzir e realizar o ideal de excelência e de perfeição na concretude da existência, esculpindo a humanidade, a sociedade e o homem excelentes na vida da *pólis* e dos homens, em sua alma, na forma

mais perfeita e bela, como faz o artesão que em sua obra fixa na madeira ou no mármore a beleza, o equilíbrio e a perfeição do corpo ou do rosto da divindade ou do herói. (Coelho, 2009, p. 18)

Contudo, a universidade, diferentemente de uma cia. de dança, de cursos técnicos ou de escolas específicas de dança que podem preocupar-se apenas com a formação técnico-conteudista, ou seja: aquela que poderá desembocar na questão paradigmática das relações tecnicistas e de [re]produção artísticas, vai trazer em seu bojo a formação humana através de relações que também tangem o conteúdo, a técnica, mas que se calca na dinâmica didático-pedagógica do entendimento do ser humano enquanto: este mesmo; artista; professor e formador de ética e estética dentro do contexto do ensino-aprendizagem. Ou seja:

O que justifica, dá vida e sentido à escola, à relação pedagógica, ao trabalho de docentes e discentes, são o processo de formação humana que aí se realiza e a relação de professores e estudantes com a cultura, com o pensamento, com o saber vivo, instigante e que a cada momento se produz, se interroga e se recria. (Coelho, 2009, p. 16)

Para tanto, a universidade se constrói no âmbito das experiências que se fazem dentro das diversas unidades, institutos e departamentos que as compõem, juntamente com as experiências individuais e coletivas daqueles que fazem esta instituição existir nos aspectos didático-pedagógicos, artísticos e administrativos, através dos imbricamentos das relações dos indivíduos, das comissões, dos grupos, dos projetos, etc. E o equilíbrio entre essas funções é importante para a manutenção de um ambiente saudável, promissor, revelador e até mesmo contemplador de tecitudes inter e transartístico-educacionais-culturais.

O sujeito que passa por experiência se articula com esta tanto em um nível passivo, sendo aquele que sofre impacto da relação ser e mundo, quanto no nível ativo, que se dá pelo processo do sujeito sobre aquilo que lhe é experienciado e elaborado subjetivamente para empreender, em seguida, uma outra relação de presença no mundo. (Ferreira, 2014, p. 29)

Partindo da premissa que a universidade educa e que educar está para um elevar o antropos a um ser que pode procurar um ideal de modelo de existência individual e coletiva, não somente no sentido de existir em sociedade, mas de um social que se comunica com os espaços-tempos do ser humano, outras questões nos aparecem como foco, tais como: que tipo de reverberação ocorre no ensino a partir da atuação de pesquisa e extensão do artista docente; como se dão as pesquisas em dança nas instituições de ensino público; quais as distinções entre produção artística e pesquisa artística; quando as ações artísticas estão vinculadas à produção docente dos artistas?

De acordo com a afirmativa de Novoa (apud Goldberg, 2001, s/p) de que “o professor se forma na escola, na prática: ‘é algo que pertence ao próprio sujeito e se inscreve num processo de ser (nossas vidas e experiências, nosso passado etc) e num processo de ir sendo (nossos projetos, nossa ideia de futuro)’”. Vemos a escola, e portanto, a universidade como um lugar propulsor de experiências, que proporciona, por meio do labor diário a construção, a desconstrução, a reconstrução de sonhos, ações, paixões...

A universidade é, portanto, o local de profusões; de escolhas; de traçar outros caminhos ou de continuar nos mesmos (isto é possível?) e tantas outras relações possíveis que saem do campo do virtual e tomam forma no fazer, no lidar da vida artístico-acadêmica.

No entanto, parece ser fato inegável que todas as demandas que pairam sobre os docentes, tanto institucionais quanto dos órgãos de

fomento à pesquisa estão transformando este lugar frutífero em um ambiente de desequilíbrios relacionais, consigo e com os outros. Apesar disso, não podemos nos abster de tais atividades, especialmente no campo das artes, que fomentam o entendimento de como este universo se constitui, até mesmo para que possamos mudá-lo e transformá-lo num local de teia de saberes, ações, produções e gestão. Participar dos cargos de gestão é importante para que os artistas compreendam a estrutura ao qual estão inseridos, trabalhem com a diferença e contribuam, assim, para um processo transformador que se articula consigo e com a comunidade interna e externa.

As conquistas alcançadas pelos profissionais do campo das Artes neste percurso histórico, tais como a criação do quális artístico na CAPES, em 2007, e a inserção de alta valoração das produções artísticas nas pontuações estabelecidas para realização de relatórios de probatórios e progressões de docentes junto a várias universidades, tem apontado um caminho dinâmico e potente no que se refere aos aspectos didático-pedagógicos.

Desta forma, caracteriza-se a pesquisa artística e a científica como lugares de estabelecimento, divulgação e manutenção dos trabalhos desenvolvidos pelos artistas-docentes dentro das instituições, e de suas relações transitoriais entre um e outro, fomentando um local de duplo caminhar elevando a valoração do primeiro ao mesmo status do segundo (ou pelo menos pretende-se que tal seja reconhecido pela comunidade de pesquisadores) se constitui num ganho para a área de letras, linguística e artes e abre caminho para o entendimento, tanto interno quanto externo, da importância de ambos para a constituição dos saberes, do conhecimento e das pesquisas para as Artes.

Todo este aparato de provocações vai confluir e contribuir para/pela “libertação das inteligências dos corpos: na formação discente

para a atuação docente" (Zylberberg, 2014, p. 75) e ao mesmo tempo retroalimentar a *poésis* dentro das instituições de ensino superior (IES), ou seja, trazer o entendimento que aquilo que é produzido com qualidade e com seus erros e acertos que perfazem todos os caminhos processuais de criação tanto científico quanto artísticos caminham da não-presença para a presença, portanto, produção, produto, ações e reflexões sobre essas e outras questões. E isto poderá contribuir e levar a um entendimento maior do que significa um curso superior de Dança dentro das IES; do papel do artista-docente; do papel do artista-discente e de outros tantos constructos que por ventura apareçam.

REFERÊNCIAS

- COELHO, I. M. Filosofia, educação, cultura e formação: uma introdução. In: *Educação, cultura e formação: o olhar da filosofia*. Org. Ildeu M. Coêlho. Goiânia: Ed. PUC Goiás. 2009 .
- FERREIRA, A. D. Imbricações entre a Arte e a Biologia para manifestação das poéticas corporais nos artistas da cena. Tese defendida pelo Instituto de Artes/UNICAMP. 2014.
- GOLDBERG, L. G. A semente resiliente: arte, docência, experiência e autoformação. In: *Invenções do Ensino em Arte*. Org. Rosa Primo e Denise Parra. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2014 .
- MUNDIM, A.C. *O artista docente na dança: desafios*. XXIII Congresso Nacional da Federação dos Arte-Educadores do Brasil (Confaeb). 2013.
- STRAZZACAPPA, M. A formação do professor em dança. In: *Docência – artista do artista – docente*. Org. Thaís Gonçalves, Héctor Briones, Denise Parra e Carolina Vieira. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2012 .
- ZYLBERBERG, T. P. Pela libertação das inteligências dos corpos: na formação discente para a atuação docente. In: *Corpos Anárquicos*. Org. Francisco Silva Cavalcante Junior. 1^a ed. Curitiba: CRV. 2014.

^{iv} Profa. Dra. Silvia Geraldi

^v Profa. Dra. Suselaine Martinelli

Texto 5

CORPO, TÉCNICA E VAZIO: A CENA EXPANDIDA CONTEMPORÂNEA E OS DIÁLOGOS INTERCULTURAIS COM O ORIENTE

O TREINAMENTO DO ATOR NO CONTEXTO DA PRÁTICA DE MINDFULNESS,
DANIEL REIS PLÁ

Atualmente, meditação e *mindfulness* são palavras comuns em diferentes ambientes. Especialmente nas áreas ligadas à saúde e ao bem-estar os efeitos benéficos de meditar têm sido objeto de estudos acadêmicos, destacando-se como exemplos as pesquisas lideradas por Jon Kabat-Zin, Francisco Varela, Evan Thompson, Richard Davidson, Daniel Goleman, Eliza kozasa, entre outros tantos nomes que podem ser citados. É de se notar também os esforços ligados a aplicação de princípios e procedimentos próprios da prática de *mindfulness* à educação de jovens e adultos. Um dos maiores exemplos disso é a ACHME (*The Association for Contemplative Mind in Higher Education*), que vem promovendo encontros e discussões concernentes à relação entre prática educacional e prática meditativa; e o *Mind and Life Institute*, que reúne cientistas e educadores para promover o diálogo entre a ciência “ocidental” e a prática milenar da meditação, em especial no contexto da tradição budista.

Pode-se também - como indica Evan Thompson em entrevista concedida a revista Tricycle na edição de Outono de 2014 - encontrar diferentes workshops fundamentados na prática de *mindfulness*: cursos de *mindfulness* aplicados à gestão de pessoas, *mindfulness* na administração de empresas; *Mindfulness Coaching*; Programas de Redução do Stress com base em *mindfulness*, Terapia Cognitiva com base em *mindfulness*, dietas com base na atenção plena, Educação Atenta, Cuidado das Crianças e *mindfulness*, sexo com plena atenção, programas militares de condicionamento físico e mental a partir de *mindfulness*.

Nestes diferentes contextos observo que o termo “*mindfulness*” tem sido destacado em detrimento da palavra “meditação”. Acredito que isso ocorra porque, primeiramente, *mindfulness* desvincula a prática meditativa de suas relações com tradições religiosas específicas; segundo, porque é uma palavra que se distancia de alguns preconceitos históricos referentes ao termo meditação; e finalmente, concordando com WILLIAMS (2013), porque esta tem sido a terminologia adotada por muitos cientistas da área médica, dando assim um respaldo “científico” ao termo.

Porém, se o uso ampliado da palavra “*mindfulness*” indica a importância crescente da prática de meditação em nosso meio social, corre-se o risco de esvaziar-se o termo por situá-lo em um discurso algumas vezes pouco crítico e descontextualizado. Por essa razão eu acredito que seja importante entender o histórico e a origem do termo para poder definir sobre o que se fala, uma vez que *Sati*, a palavra que dá origem ao termo *mindfulness* no contexto da meditação budista, tem variados significados. De maneira especial, quando se fala da relação do teatro com a prática da meditação entendo que a compreensão do sentido tradicional do termo seja essencial para explorar as novas perspectivas que essa ligação traz.

Sati não é um termo de fácil tradução. Gunaratana Mahathera (1991), afirma que essa palavra tem múltiplos significados, estando ligada a noção de memória, de reconhecimento no sentido de identificar, consciência, intencionalidade da mente, atenção plena, despertar, alerta, mente lúcida/equilibrada.

Comumente, ao falar de *Sati/mindfulness*, define-se sua tradução como atenção plena. Nesse sentido, o termo se refere a uma prática cujo centro é exercitar a capacidade de estar atento, presente ao que ocorre no aqui-agora, sem julgamentos. Esta definição do termo *Sati* implica em falar de um tipo de aprendizado da atenção, entendendo que esta não é algo dado *a priori*. Antes, a atenção é uma potencialidade que pode ser expandida por meio do treinamento.

Mindfulness é uma palavra que se situa nos limites do pensamento discursivo pois seu sentido só se completa pela própria ação. Ela trata de uma experiência selvagem como Larossa Bondía se referia àquelas vivências que não cabem no discurso em sua palestra dada durante o congresso da ABRACE em 2014. Nesta direção pode-se entender *Mindfulness* como uma experiência pré-simbólica, algo a ser saboreado mais do que a ser entendido intelectualmente, a compreensão plena da palavra se dando no processo mesmo de exercitar na prática diária a capacidade de agir desperto.

Para além disso, *mindfulness* também pode ser relacionada com um tipo de consciência mais básica, anterior ao pensamento discursivo, a qual é o fundamento da consciência e da percepção. E pensando na metáfora do pássaro que bica e do pássaro que observa citada por Grotowski (2001), estamos falando do observador. *Mindfulness* seria nesse sentido a consciência enquanto espaço no qual diferentes fenômenos ocorrem e que, em resumo, é um dos elementos que fundamenta a própria noção de individualidade.

O treinamento de *mindfulness*, assim, se refere a refinar a percepção para poder vivenciar um tipo de consciência que é anterior a imposição de rótulos que colocam os fenômenos em categorias pré-definidas. É um modo de observação que não julga.

Muitas vezes confunde-se plena atenção com a capacidade de manter-se concentrado, focado em um só ponto. Ainda que a concentração seja um aspecto importante da prática, uma ferramenta fundamental, *mindfulness* não se resume a ela, referindo-se a um tipo de refinamento da percepção que permite a ampliação de capacidade individual de perceber os fenômenos de maneira mais global. Ela implica não somente em aprender a estar mais focado no aqui agora, mas pressupõe a capacidade de escolher a que se está atento, permitindo que se reconheça aquilo que potencializa ou despotencializa o indivíduo, aquilo que o liberta ou que o aprisiona. Trata-se pois de um processo de desautomatização das ações, dos sentimentos e dos pensamentos. Citando Gunaratana Mahatera:

A consciência comum diria- Eu tenho dor. Mas pela prática da plena atenção pode-se perceber a sensação como sensação. Não há uma ligação com algum tipo de conceito extra de EU. *Mindfulness* pára o processo de adicionar qualquer coisa à percepção, ou subtrair algo disso. (1991,145).

Evan Thompson em entrevista recente a revista Tricycle amplia ainda mais a compreensão de *mindfulness*:

Eu preciso dizer que isso se refere a um tipo de comprometimento com certo estilo de vida e participação em uma comunidade (*sangha*) que nos apóia nesse estilo de vida. Trata-se de cultivar o que acreditamos ser boas qualidades para nosso corpo e mente, e modos saudáveis de estar no mundo, como no nobre caminho

óctuplo. Eu digo que a prática no seu sentido pleno, que acontece também além da prática de meditação sentada, tem como objetivo ela mesma e é a expressão de um nobre modo de vida. É o que psicólogos e filósofos chamam de autotélico, um fim em si mesmo, não um instrumento para outra coisa. (Tricycle, Fall 2014, acesso em Setembro de 2014)

Nessa fala, o filósofo afirma *Mindfulness* como um modo de vida baseado na consciência. Dessa maneira, mais do que um procedimento pontual, a prática da atenção plena trata de um conjunto de ações que visam o desenvolvimento de um tipo de atitude atenta.

Considerando isto, quando falo da relação entre o treinamento do ator e *mindfulness* não me refiro, pois, somente a aplicação de um determinado tipo de prática meditativa específica ao trabalho do ator. Embora não negue a validade desse procedimento. Também não falo apenas da capacidade do ator concentrar sua atenção em um ponto e manter esse foco. Algo que já está presente na prática teatral, sendo parte importante do trabalho de ator. Eu vejo *Mindfulness* menos como uma ferramenta e mais como um ponto de vista a partir do qual olho o trabalho do ator. Não se trata de buscar estados alterados da mente e sim de cultivar uma atitude voltada ao presente que se contrapõe à noção de permanência, perenidade, valorizando o fluxo e a percepção da interdependência. Falo assim, de um tipo de trabalho que busca valorizar a receptividade da língua e não sua ansiedade, utilizando-me aqui, mais uma vez, das palavras de Bondía em sua palestra já citada. Falo de criar espaços de escuta e de atravessamento.

Este aspecto da prática meditativa – *mindfulness* - tem sido alvo de interesse de diversos artistas: Meredith Monk, John Cage, Alan Guinsberg, David Lynch, Marina Abramovic, Bil Viola, são alguns exemplos de criadores que tem na meditação um elemento importante

para o desenvolvimento de seus trabalhos. Além destes posso citar também Lee Worley, Arawana Roshi, Cassiano Quilici, Tânia Alice, Deborah Middleton, entre outros pesquisadores que tem se debruçado, teórica e artisticamente, sobre a prática da meditação enquanto um modo de existência.

Um ponto de ligação entre o trabalho desses artistas e pesquisadores com a prática de meditação e com o budismo se dá no modo com estes preparam seus trabalhos. A maioria deles não tratam a preparação da obra como um momento separado de suas vidas cotidianas. Como fala Bourriaud em seu livro *Formas de Vida* (2009), trata-se de uma estetização da existência, um modo de ver a arte para além das fronteiras entre Arte e vida cotidiana.

O treinamento, ou a preparação, torna-se assim cultivo. A ação artística emerge dessa experiência diária de cultivo de um pensamento-ação mais liberto porque menos condicionado pelos padrões de percepção. Treinar deixa de se definir como um meio para chegar a um fim, sendo entendido enquanto ação que se insere no processo de desautomatização das percepções e ações que compreendem todos os aspectos da experiência do indivíduo. No campo do teatro significa que o processo de preparação do ator não se refere somente ao desenvolvimento de novas habilidades para se tornar um profissional melhor. Mesmo o resultado torna-se treinamento. O processo de preparação do artista pela ótica de *mindfulness* se aproxima da noção de filosofia dada por Pierre Hadot quando se refere ao período grego clássico: Não um exercício de discussão intelectual mas um modo de vida. É necessário construir um corpo não-cotidiano, com um pensamento não cotidiano, mas principalmente, um indivíduo que se afaste do senso comum. O treinamento nesse sentido abrange todas as etapas do processo criativo e formativo do ator, e se centra na promoção de um processo de

transformação, ou revolução, profunda, íntima, constante, nos modos como cada um lida consigo e com seu ambiente. Chogyam Trungpa Rimpoche, importante professor no processo de introdução do budismo tibetano no contexto norte-americano, fala em *DharmaArt*.

O termo dharma art não significa arte representativa dos símbolos e idéias budistas, como por exemplo a Roda da Vida ou a história de Sidarta Gautama. Antes, Dharma Art se refere a arte que floresce de um determinado estado mental da parte do artista que pode ser chamado estado meditativo. É uma atitude de objetividade e destemor relacionado ao próprio trabalho criativo. (TRUNGPA, 2008, p.01. Nota de rodapé)

Afirmando de outro modo, o objetivo do treinamento de ator sob essa ótica se define enquanto busca de um novo ponto de vista sobre si mesmo e sobre seu ofício e também sobre o contexto que o circunda. Olhar os fenômenos em profundidade, analisar sua constituição, as relações entre as diferentes partes, de uma forma bem-humorada, ou seja, de uma maneira de certo modo desapaixonada e desapegada, ampliando a capacidade de apreciação dos jogos que estão ocorrendo. Preparar-se enquanto ator é cultivar um modo de relação com o mundo, consigo e com o trabalho. Trata-se de um processo de investigação e criação de si.

A ideia de um treinamento artístico que integre a prática meditativa parte também da concepção de arte enquanto ofício e tradição. O treinamento artístico-meditativo implica em disciplina e em uma abordagem objetiva do ofício, que parte do cultivo de uma mente alerta. Há um sentido de valorizar o que já existe, mais do que inventar ou preencher-se de algo.

Olhar para o processo formativo dos atores a partir do viés da meditação implica também em uma prática centrada na atenção, no

contato ou encontro e na noção de *interser*. A formação trata menos de uma preparação para a fala, a língua que quer fazer coisas como disse Larossa Bondía, mas para o silêncio. Não é preencher uma falta, mas produzir o vazio que é o deposito das possibilidades.

O vazio é o despojamento dos hábitos e rituais da existência, o desnudamento dos modos habituais, de significação e experiência. E, por isso, é a plena disponibilidade, a possibilidade absoluta (LARROSA, 2006, 58).

Ao tomar a prática meditativa como modelo, concebo a ideia de formação como um esvaziar-se. Não se trata de aprender a fazer uso de uma linguagem, mas a silenciar, e a partir disso alcançar o conhecimento de si. A técnica nesse sentido é voltar-se para si mesmo. O domínio adquirido através da exposição a uma técnica, ou a um processo pedagógico, abrange a totalidade do indivíduo. O objetivo é a transformação, de si e de seu ambiente, e se dá a partir do encontro consigo mesmo, no reconhecimento e superação dos “esquemas de percepção codificados” (LARROSA, 2006), e no ato de assumir-se como agente de mudanças.

REFERENCIAS

HEUMAN, Leuman. The embodied mind: an interview with philosopher Evan Thompson. **TRICYCLE**. Fall 2014. <http://www.tricycle.com/interview/embodied-mind> (acesso em Setembro de 2014).

KABAT-ZINN, Jon; WILLIAMS, J. Mark G(Ed.). **Mindfulness**: Diverse Perspectives on its meaning, origins and applications. Routledge: New York (USA), 2013.

LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana**: danças, piruetas e mascaradas. Tradução Alfredo Veiga-Neto. Porto Alegre: Contrabando, 2006.

MAHATHERA, H. Gunaratana. **Mindfulness In PlainEnglish**. Taipei, Taiwan: The corporate body of the Buddha educational foundation, 1991.

TRUNPA, Chögyam; LIEF, Judith L. (Ed). **True Perception**: The path of Dharma Art. Boston: Shambhala publications, 2008.

WOLFORD, Lisa (Ed.); SCHECHNER, Richard (Ed.). Part III & IV: Objective Drama 1983-1986 and Art as vehicule 1986. In: WOLFORD, Lisa (Ed.); SCHECHNER, Richard (Ed.). **The Grotowski Soucer book**. New York: Routledge, 2001.

Texto 6

TEATRO LATINO-AMERICANO E EXPERIÊNCIA DITATORIAL: PRÁTICAS CÊNICO-DRAMATÚRGICAS

Sara Rojo

Narciso Telles

Em setembro de 2013 completaram-se quarenta anos do nefasto onze de setembro que deu início à ditadura militar chilena e, em primeiro de abril de 2014, cinquenta anos da ditadura brasileira. Rememoração de datas que produzem demasiada dor, mas que precisam ser estudadas a fundo em todos os campos. O teatro cria zonas transitórias de indeterminação com possibilidades de abertura a outros espaços-lembraça que oferecem os meios para refletir sobre o passado. É nelas que se pode pensar em uma meta-política dissidente e em seres ou obras vaga-lumes que resistam à grande luz, seguindo o pensamento de Didi-Huberman (2011:154-155). O caminho, para realizar a operação dessa reconstrução imagética da imagem do passado, passa pela análise da tomada de posições presente nas configurações das obras. Uma imagem capaz de criar uma zona de indeterminação reflexiva é

aquela cuja capacidade modificadora permite que se sobreponha às outras através de mecanismos que incorporam o diálogo entre quem a produz e quem a recebe, entre o passado e o presente. Dessa forma, existe uma relação entre o fazer e a imagem dentro de um diálogo que amplia o espectro e permite pensar sobre como se posicionam e/ou intervêm politicamente determinados autores, através do tipo de imagem que escolhem e inclusive por meio do que não apresentam. Desta forma, a dramaturgia, analisada dentro do dispositivo no qual nasceu, é detonadora de memórias, de imagens que obrigam a cada leitor/espetador a olhar-se, de escritura do passado com vigência no presente.

As marcas das ditaduras e seus desaparecidos passam a ocupar um lugar de memória de nosso continente. Estas ausências estão, de alguma forma, presentes na dramaturgia e na cena latino americana. Diversos grupos, dramaturgos e diretores trabalharam com as memórias destes tempos, levando à cena vozes submersas, corpos ausentes; rememorá-las consuma-se como uma possibilidade de não esquecimento, ‘como uma reparação compensadora da experiência da derrota e da perda’ (DUBATTI, 2005:09). Deste modo, passamos de um teatro macropolítico de choque ou do metafórico para um teatro micropolítico de resistência. Enquanto a perspectiva macropolítica trabalha com uma visão totalizante e as relações sociais, o micropolítico de resistência ‘funda territórios de subjetividade (identidade) alternativos, linhas de fuga. (DUBATTI, 2005:10)

Assim, a memória passa também a ser compreendida como um lugar de construção de subjetividades, como também, ‘[...] o processo rememorativo é uma rede, ao narrar a memória de determinados fatos, esses acionaram a de outros e outros e outros.’ (LEAL, 2011:26) Esses espaços de memória passam tanto por percursos autobiográficos,

constitutivos dos discursos testemunhais daqueles que viveram tais fatos, como coletivos, na medida em que as esferas sociais se sentem pertencentes a estes episódios como parte de uma identidade histórica comum. Por isso, “as lembranças não possuem a propriedade de se conservarem nas consciências, elas nos são ‘lembadas do exterior’, estruturadas pelos quadros da memória que se situam ao mesmo tempo na duração e fora dela” (SEIXAS, 2001:101).

As noções de micropolítica e subjetividades, como espaços de memória, que acionamos neste texto, não retiram a importância sócio-histórica destes atos de violências como um trauma social presente na América Latina, mas propõe recolocar a discussão no ponto de vista dos artistas-criadores. A cena contemporânea ao trabalhar com a memória política promove outras possibilidades discursivas sobre o tema, agora calcada na experiência do sujeito-ator, na sua capacidade de constituir memória a partir de um processo de acumulação sensível para em cena instituir-se em corpo-memória, que resiste ao contínuo movimento de esquecimento.

Especificamente no Chile, na década de sessenta, o trabalho teatral estava baseado principalmente na produção de grupo, com uma forte presença da criação coletiva (Ictus, Aleph). Ainda que esse tipo de produção não tenha sido extinta no período ditatorial, como mostra o trabalho do TIT – Taller de Investigación Teatral, foi praticamente substituído por uma dramaturgia mais de individualidades, mesmo que sempre vinculada ao trabalho cênico. Isso é explicável, pois houve uma perseguição constante aos grupos (Aleph e La Feria foram os mais atingidos), às instituições públicas da área (o teatro da antiga Universidad Técnica – hoje Universidad de Santiago de Chile – desaparece, o da Universidad de Chile é desmantelado, a Escuela de Artes y Comunicación da Universidad Católica de Santiago é reestruturada dentro de um

formato mais tradicional). Mas, apesar da morte, da detenção, do exílio, dos atentados contra a profissão, como o incêndio provocado contra o Teatro La Feria, em 1977, das proibições de todo tipo que circulavam (a reitoria da Universidad Católica de Santiago cancelou, em 1978, a estreia da peça *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra) e dos problemas econômicos produzidos pelo cancelamento das leis de proteção aos artistas, o teatro continuou vivo.

Nesse período houve:

1. continuidades escriturais. A maior expoente é, sem dúvida, Isidora Aguirre (1919-2011), que escreveu peças marcadas pela estética brechtiana, desde os anos sessenta. *Lautaro* (1982) se transformou em um grito de resistência no período ditatorial. A obra baseou-se na imagem mítica do herói mapuche, Lautaro, que estudou as estratégias de luta dos colonizadores e, desta forma, modificou a resistência indígena. Aguirre traz a imagem do passado ao presente, dos homens da terra (mapuches) aos dissidentes.
2. peças psicológicas com formato social que discutiam a partir de caracteres muito definidos questões sociais. Marco Antonio de la Parra (1952-), psiquiatra-dramaturgo, foi quem mais se destacou nesta linha de trabalho. Sua peça *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* (1978) foi censurada pela Reitoria da Universidad Católica depois de sua pré-estreia.
3. uma produção herdeira das formas estéticas surgidas no exílio. Ramón Griffero (1954-), retornado do exílio em 1982, fundou o teatro *Fin de siglo* (1983-1987). A configuração desta experiência buscava em si mesma ser um espaço de resistência à ditadura, inclusive com um formato de produção que envolvia o público, que participava de atividades alternativas, como festas punk

para arrecadar fundos que financiassem as peças. As obras deste autor estão marcadas pela quebra das utopias sociais, pela configuração de imaginários políticos questionadores e pela ruptura da temporalidade e espacialidade únicas no cenário.

4. uma veia de continuidade histórica da criação popular. Um expoente foi o trabalhador tipógrafo Juan Radrigán (1937). O dramaturgo surge no mundo artístico-teatral chileno durante o regime de Pinochet, ainda que seu fazer teatral tenha se iniciado em 1970 com a estreia de *Testimonios de las muertes de Sabina*. Sua dramaturgia se situa em um espaço de marginalidade, coloca, no palco, os despossuídos, com sua variante linguística, suas formas corporais e afetivas de estabelecer contatos. Entre eles, se reconhecem e terminam finalmente apoando-se ou morrendo juntos. Mas não por isso são puros; ao contrário, estão cheios de contradições.

Por sua vez, no Brasil, *Memorial de Silêncios e Margaridas*, do Coletivo Teatro da Margem, primeiro espetáculo-solo de Narciso Telles, dentro da trilogia que revisita as ditaduras latino americanas, teve como eixo para a criação cênico-dramatúrgica os depoimentos e escritos dos presos políticos da ditadura brasileira, assim como a biografia do delegado Sérgio Paranhos Fleury.

Em cena, ‘o escritor só, na sua casa, semi vestido com cueca e camiseta, escreve numa antiga máquina portátil. Tem o medo da ‘página em branco’. O começo acreditamos, é uma lembrança de Hamlet, o anjo da dúvida e da morte, o espírito da destruição de toda uma ordem, quase sem mais razão que seus sonhos, seus fantasmas’ (Jorge Adrias)

Com este material de memória política como nossas fontes de trabalho, fomos construindo por meio de improvisações e composições a estrutura da encenação. A fonte de trabalho constitui-se de uma série

de atividades realizadas no início do processo de criação (BOGART, 1995). A pesquisa documental nos ofereceu material para iniciar um processo criativo a partir da “necessidade de conhecer algo, que não deixa de ser conhecimento de si mesmo” (SALLES, 1998: 30) e com este material retornarmos ao trabalho de composição.

Para cada material/documento selecionado, iniciávamos um jogo improvisacional com base nos *viewpoints* e em seguida organizávamos em pequenas composições.

Traduzimos e traímos o material histórico documental em procedimentos atoriais de relação corpo-espacó, repetição de movimentos, criação de partituras, entre outros. Assim entrávamos nas fontes de forma corpórea e poética, sem, neste momento de trabalho buscar uma compreensão intelectual sobre este material. É uma prática do sensível do ator.

Outra premissa básica no processo era a perspectiva de tratar o tema de um ponto de vista performativo, ou seja, jogar com níveis de atuação diferenciados diante aos expectadores. Ora passado a acionar códigos corpóreos-vocais de personagem, ora trabalhando no registro de não-atuação. Uma fragmentação do jogo cênico.

O próprio processo de criação, no qual o corpo está implicado em sua totalidade material na produção de uma potência virtual de jogo, já em si parte de uma premissa vai voltada à construção de cenas pelas ações físicas e não por um trabalho de atuação em bases psicológicas. Neste caso a memória acionada emana de uma perspectiva coletiva, do trauma social das ditaduras.

Memorial de Silêncios e Margaridas propõem este pacto ao potencializar o desejo de [trans]formação, e isto me faz lembrar uma frase que li na parede da Casa do Grupo Yuyachkani há alguns anos: ‘recordar

como uma possibilidade que isto jamais aconteça novamente'. Talvez seja este o motivo da presença constante de tantas ausências na cena latino-americana.

REFERÊNCIAS

- ADRIAS, Jorge. Ensaio 'Memorial de Silêncios e Margaridas e Ensaio 'Por esses santos latifúndios'. Festival de Teatro Popular Jogos de Aprendizagem. Terreira da Tribo, 2010. (mimeo)
- BENJAMIN, Walter. *La dialéctica en suspenso*. Trad. e notas de Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009.
- BOGART, Anne & LANDAU, Tina. *The viewpoints book*. New York: Theatre Communications Group, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. Inés Bertolo, Madrid: Antonio Machado Libros. 2008.
- _____. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011.
- DUBATTI, Jorge. Variaciones Meyerhold y El teatro micropolítico de la resistencia. In: PAVLOVSKY, Eduardo. *Teatro Completo 5*. Buenos Aires: Atuel, 2005. p. 05 – 66.
- LEAL, Mara Lucia. *Memória E(m) performance: material autobiográfico na composição da cena*. Uberlândia: EDUFU, 2014.
- MEMORIAL DE SILÊNCIOS E MARGARIDAS. Universidade Federal de Uberlândia, 2012. 1 DVD (120 min), NTSC, son, color.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed.34, 2005 I ed. e 2009 II ed.
- SALLES, Cecília de Almeida. *Gesto Inacabado. Processo de criação artística*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1998.
- SEIXAS, Jacy. Halbwachs e a memória-reconstrução do passado. *História*, São Paulo, n. 20, p. 93-108, 2001.

Texto 7

CORPO, ARTE E PESQUISA EM KLAUSS VIANNA, ENTRE-LUGARES DE DANÇA E TEATRO

Cássia Navas Alves de Castro

Joana Ribeiro Tavares

ENTRE LUGAR, TEATRO E DANÇA, POR UMA HISTORIOGRAFIA NÔMADA, POR JOANA RIBEIRO

Klauss Vianna (1928-1992) teve em Maria Ângela Abras (Angel Vianna/1928), uma parceria de vida/obra. Sua historiografia pode ser dividida em três fases - mineira, carioca, paulista - e um intermezzo, em compasso baiano.

Da fase mineira (1948-1963) destaca-se após a "revelação" (VIANNA, 2005: 25) com o Balé da Juventude dirigido por Igor Schwesoff, uma formação em balé clássico com o mestre Carlos Leite, de quem se torna assistente e intérprete na companhia de Ballet de Minas Gerais (1948-1954).

Em consonância com seu manifesto (1952), em plena Geração Complemento, composta por artistas e intelectuais mineiros, Vianna inaugura sua trajetória de coreógrafo moderno autodidata, em que defende a reforma técnica do balé brasileiro, ancorado no conceito de “movimento-ideia” (VIANNA, 2005: 87). A eclética produção coreográfica da companhia de Balé Klauss Vianna comprehende a obra seminal *O caso do vestido* (1955), marco da modernidade na dança mineira.

A fase carioca foi precedida pelo período (1963-1965) como professor na Escola de Dança da UFBA, lócus de efervescência nas artes, quando Vianna escreveu a peça de teatro *O Terceiro Personagem*.

No Rio de Janeiro (1965-1980), o “intelectual da dança” (TAVARES, 2010: 44) voltou-se para o teatro, onde realizou sua obra coreográfica (1967-1979), ocasionando um quiasma (MERLEAU-PONTY, 1978) entre as áreas da dança e do teatro: “O teatro, à noite, modificava a dança, de dia. E tudo se juntava numa coisa só” (VIANNA, 2005: 43).

O percurso de Vianna no teatro brasileiro, “do coreógrafo ao diretor” (TAVARES, 2010), revela a partir da desconstrução da figura do “coreógrafo”, a própria genealogia do “preparador corporal”, definida progressivamente na variedade de termos por ele assinados: “coreografia”, “dinâmica corporal”, “expressão corporal”, “preparação corporal”, “direção corpo/espaço”, “direção”, “criação e direção da técnica corporal” e “direção e movimentação corporal”.

Na fase paulista (1980-92), Vianna promoveu novos entrelaçamentos entre as artes, seja na direção da Escola Municipal de Bailados (1981-1982), onde inseriu aulas de dança criativa e moderna, seja como diretor artístico (1982-83) do Teatro Municipal (atual Balé da Cidade). Neste último, introduziu aulas de teatro e criou um Grupo Experimental com bailarinos contemporâneos, nos moldes do GRTOP - *Groupe des recherches théâtrales de L'Ópera de Paris* (1975-1980) - dirigido por Carolyn Carlson.

Klauss Vianna faleceu em 1992, em São Paulo, mas sua "nomadologia" (DELEUZE e GUATTARI, 1980) se perpetua na "família Vianna" e no saber-fazer de tantos colaboradores, alunos, bailarinos e atores.

ENTRE LUGAR: APONTAMENTOS SOBRE A PERCEPÇÃO EM KLAUSS VIANNA, POR CÁSSIA NAVAS

*O senhor... mire, veja:
o mais importante e bonito, do mundo, é isto:
que as pessoas não estão sempre iguais,
ainda não foram terminadas - mas que elas vão sempre mudando.*

João Guimarães Rosa

Para contextualizar questões em torno da alteridade em Klauss Vianna, situaremos suas ações num entrelaçamento entre o moderno e o contemporâneo em dança.

Em primeiro plano, este "entre-lugar" se dá a partir da constatação de que em seu trabalho residam traços de uma modernidade organizados em torno da "tradição da ruptura", tais como o rompimento com um balé que se considera ultrapassado – embora no contexto duma afirmatividade da renovação do clássico para um novo tempo - e a procura da dança que habita em nós, organizando-se estratégias de mergulho em singularidades corporais expressivas.

Em segundo plano, este "entre-lugar" também se dá a partir da constatação de que, em seu trabalho, residam índices da contemporaneidade, como a busca de uma "distância de si", mediante o desenvolvimento do corpo que dança, pela descoberta de suas razões de

funcionamento. Os estados corporais resultantes desta “distância de si” têm como foco o entorno, encarado como a somatória do meio ambiente profissional e social daquele que dança, atua, “está em performance”.

Desta maneira, Vianna, propõe uma conexão, pura e dura, do sujeito com o tempo-espacço em que este habita, geralmente uma cidade, ao invés de um trabalho abrigado sob um sentimento de inserção em um contexto, mais, modernamente, histórico.

Andar pelas ruas e olhar, entrar na sala de aula, prestando atenção no que ali se faz, a cada dia acordar em um cômodo da casa. Em Klauss, as palavras de ordem são: olhe, “mire, veja” ROSA (2011) fora e dentro da sala e do palco- colocar-se no mundo como em um laboratório de pesquisa.

“Durma cada dia em um cômodo”, como Vianna indicava e de fato o fazia, como o testemunhado, ao me deparar, numa manhã de pesquisa, com um colchão sobre o piso do único banheiro de seu apartamento paulistano da Alameda Santos. “Observe as janelas e as portas de todas as casas por onde passar” em seu caminho até os ensaios, como aconselhou à atriz Bruna Lombardi durante preparação para a minissérie da TV Globo - *Grande Sertão: Veredas* (1985).

Estes estamentos localizam os processos de Vianna no centro de ações de uma alteridade profunda, o “centramento em si”, sentimento presente na individualidade moderna, desfocando-se, até mesmo, da expressão de grandes histórias – fábulas - da modernidade, quando o artista da cena coloca-se a serviço de imensos temas humanos.

Por contraste, localizam-nos em uma “estranheza de si”, também trabalhada em formas processuais de outros grandes mestres contemporâneos, como em Pina Bausch através dos arrodeamentos maiêuticos, constituídos pelas perguntas que a alemã propunha a seus intérpretes.

No Brasil, tanto em Vianna como em sistemas de criação de outros artistas, como no BPI de Graziela Rodrigues (1997), esta “estrانheza de si” seria menos procurada mediante estas “perguntas-respostas” (constituídas também de palavras) e mais por mergulhos em situações de alteridade espacial, colocando-se estudantes e artistas em embates perceptivos donde devem sair como diferentes *corpos-territórios*. (NAVAS, 2008)

Em Vianna, a “estrانheza de si” muda a vida em laboratório, encarnando-se processos onde a improvisação, como estratégia de mediação, transforma-se em território de fronteira: entre vida e arte, entre espaço de fora e espaço de dentro (NAVAS, 2011). Nesta fronteira, a busca pelas razões de cada *corpo território* se organiza a partir duma proposta limite de percepção de consciente e programado fluxo. É um “entre-lugar” específico da encarnação de processos perceptivos conduzidos sob o signo de uma alteridade mais aflorada. Nela, cada bailarino ou ator, deve almejar um estado único de porosidade para abrigar significados até mesmo dramatúrgicos, em sua acepção pré-brechtingiana. (PAVIS, 2007)

As estratégias de confronto com o mundo, cotidianamente buscadas através da observação, não somente de si (e de uma particular história corporeo-coreográfica), mas da rua, janelas, portas, tetos, luz e sombra, colocam seus alunos em estado de “suspenção perceptiva”, ou em vias de se aceder a ele.

De tanto perceber, perder-se-ia o sentido de um processo criativo iminentemente centrado em si - e nas técnicas, enquanto ferramentas de habilidades profissionais (LOBO & NAVAS, 2003) -, abrindo-se as comportas para uma mais madura consciência do e pelo *corpo-território*. Neste sentido, a busca de Vianna seria a “suspenção do juízo perceptivo” (NAVAS, SANTAELLA-BRAGA, ROCHELLE, SIRIMARCO, SIQUEIRA, 2014), aqui também encarado como um “entre-lugar”.

Segundo Santaella (2012), perceber “é se dar conta de algo externo a nós, o percepto”, circunstância que ao percepto traria uma característica peculiar, de outro modo não haveria diferença entre perceber e sonhar, alucinar, devanear ou pensar abstratamente.

Uma das características da percepção seria, então, aquela do *sentido da externalidade* que acompanha o percepto, que, apesar disto, nunca é um *primeiro*, posto que, nossos esquemas mentais confrontados com “algo que se apresenta” já estão preparados para produzir um efeito interpretativo. Assim, nada podemos dizer (ou dançar) sobre o que nos aparece a não ser pela mediação de *juízos perceptivos* – de *interpretações*, que são também os *julgamentos de percepção* ou signos.

Existem momentos, no entanto, que frente a determinadas circunstâncias, geralmente resultado de reiteração de ações ou de um acontecimento que fende o cotidiano, ficamos imersos em uma espécie de “suspensão do juízo perceptivo”, também denominada “suspensão perceptiva”.

Diferentemente do que acontece em um “estado habitual e cotidiano”, no qual se configura um estado cognitivo mais policiado, na “suspensão perceptiva” (NAVAS, SANTAELLA-BRAGA, ROCHELLE, SIRIMARCO, SIQUEIRA, 2014), instauram-se novas possibilidades. Isto se dá, por exemplo, quando frente a um espetáculo que nos encanta ou nos afronta desabrocha-se um estado cônscio, poroso e desarmado, ficando o julgamento perceptivo em suspensão: hesitante e à espera de aparecer.

A proposta de Vianna, de um “mire-veja” constante, esta expressão aqui se apresentando como uma proto-categoría inspirada em ROSA (2011), propicia que esta suspensão de juízo perceptivo transforme-se em busca permanente na vida, sala de aula, estúdio de ensaio e palco.

No contexto de um quase desintegrar-se no “aqui-e-agora”, o ambiente não é encarado como fonte de sentido, ou de dramaturgia de origem (NAVAS, 2002), mas como celeiro de ferramentas e táticas de um sistema de criação, em que o outro - ser humano, janela, cachorro, pedra, carro, grito, ruído, umidade e secura - é fundamental. Polo emissor de perceptos - *vistos/sentidos/observados/percebidos* - deve sacudir o bailarino e o ator em jornadas em direção às plateias.

Em Vianna, este “entre-lugar” é topologia para uma suspensão criativa que, mediada pela improvisação, constitui-se em construção e reconstrução permanente.

Desta feita, não é gratuito que, avesso à fixação dos cânones de seu trabalho, na derradeira fala do documentário “Memória Presente: Klauss Vianna”(1996), ele se refira, em suave resposta à observação de seu filho Rainner, que seu trabalho seria como um boneco de areia à beira da praia: colocado em pé, iria, cedo ou tarde, desmoronar.

A suspensão da areia, em construção perene e sólida até a próxima onda, é uma metáfora-chave para entender Vianna. É também uma chave para a discussão em torno do “concreto e o efêmero em dança” (NAVAS, 2013), magistralmente encarnada em muitas das grandes obras de criadores do século XX e XXI.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. (2004). *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia 1*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34 Itda.
- LOBO, L. & NAVAS, C. (2003). *Teatro do Movimento, um método para o intérprete-criador*. Brasília: LGE.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1978) *Le visible et l'invisible*. France: Gallimard.

- NAVAS, C. (1992). Klauss Vianna em São Paulo. *Dança Moderna*. Ed. Cássia Navas e Linneu Dias. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.
- _____. (2002). Dança: escritura, análise e dramaturgia. Anais II Congresso da ABRACE- Salvador: UFBA.
- _____. (2008). Corpos-território em danças-mídia. Anais do V Congresso ABRACE- Belo Horizonte: UFMG
- _____. (2011). Cartografia do dentro-e-fora, poética em ação. *Caderno de Anotações, a poética do movimento no espaço de fora*, Dudude Produções: Belo Horizonte.
- NAVAS, C. & ROCHELLE, H. & SANTAELLA-BRAGA, C. & SIQUEIRA, A. & SIRIMARCO, G. (2014). Percepção, Percepções. Anais do II Seminário de Pesquisa/ PPG Artes da Cena, Campinas: UNICAMP.
- PAVIS, P. (2007). *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª Ed. São Paulo: Perspectiva.
- RODRIGUES, G. (1997). Bailarino - Pesquisador - Intérprete: Processo de formação. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- ROSA, J. G. (2011). Grande Sertão Veredas. 19ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- SANTAELLA, L. *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiótica*. São Paulo: Cengage Learning, 2012.
- TAVARES, J. (2010). *Klauss Vianna, do coreógrafo ao diretor*. São Paulo: Annablume.
- VIANNA, K. (2005). *A Dança*. São Paulo: Summus.
- _____. (1952) Pela criação de um ballet brasileiro. Belo Horizonte: Revista Horizonte.

Videográficas

CASALI, E. & NAVAS, C, (1992). *Memória Presente: Klauss Vianna*, TV ANHEMBI/SMC, São Paulo.

Multimídia

NAVAS, C (2013). *Permanente e efêmero, questões e um exemplo de recepção em dança*. Em CASSIANAVAS NA REDE, www.cassianavas.com.br

SOBRE OS AUTORES

Ana Carolina Mundim – Professora Adjunta da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no curso de Bacharelado em Dança e no Programa de Pós-Graduação em Artes. Doutora em Artes pela UNICAMP e pela Universitat Autònoma de Barcelona. É orientadora do Conectivo Nozes, fotografa e intérprete-criadora em dança e teatro.

Alexandre Donizete – Bailarino professional, diretor e assistente de direção em cias. de dança. Doutor em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Docente e Pesquisador do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás (UFG). Mestre em Biologia Celular e Estrutural pelo Instituto de Biologia da Universidade Estadual de Campinas.

André Carreira – Graduado em Licenciatura em Educação Artística (artes plásticas) pela Universidade de Brasília e Doutorado em Teatro pela Universidad de Buenos Aires. É professor da Universidade do Estado de Santa Catarina, no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Teatro. Dirige os grupos teatrais Experiência Subterrânea de Florianópolis e Teatro que Roda.

Cássia Navas Alves de Castro – Professora-Pesquisadora do Instituto de Arte, UNICAMP, Departamento de Artes Corporais, Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP), com especialização em política/gestão da cultura na Université de Dijon/UNESCO/Ministère de la Culture/França, é pós-doutora em Artes (ECA/USP).

Ciane Fernandes – Performer, coreógrafa e professora da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes

Cênicas pela New York University e Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (NY); e pós-doutora em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela UFBA. É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ1 do CNPq.

Daniel Reis Plá - Ator e diretor. É Doutor em Artes pela Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP (2012) e Professor adjunto no Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), onde leciona na graduação e lidera o Grupo de Pesquisa "Ecos do Sagrado na Cena Contemporânea". É membro da ABRACE desde 2009, atuando no GT de Etnocenologia. Também faz parte do GT *Performance and Religion* da International Federation for Theatre Research. Faz parte do projeto *Estudos da presença: um estudo em rede sobre o processo criativo em teatro*, que envolve diversas instituições do Brasil, Argentina e França, coordenado pelo professor Gilberto Icle. Possui artigos publicados em revistas especializadas e tem participado da organização de diferentes eventos artísticos e científicos, destacando-se no ano de 2013 o seminário *Workcenter em Santa Maria: Arte, Cultura e subjetividade*, com a participação de Thomas Richards e palestrantes de diferentes instituições brasileiras. Atualmente desenvolve pesquisa na área de processos de treinamento, criação e formação de atores, partindo da relação entre treinamento psicofísico, meditação e a noção de cultivo.

Jacyan Castilho de Oliveira – Professora Adjunta da Escola de Comunicação da UFRJ, no curso de Direção Teatral e Coordenadora do Curso de Graduação em Direção Teatral. Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com Pós-Doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Mestre em Teatro pela UNIRIO. Bailarina formada pela Escola Angel Vianna de Dança Contemporânea, no Rio de Janeiro. Diretora teatral do Groove Estúdio Teatral.

Joana Ribeiro - Professora do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Professora/pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC e do Programa de Mestrado Profissional em Ensino das Artes Cênicas/ MPEAC da UNIRIO. Possui mestrado e doutorado em Teatro pela UNIRIO, com estágio de doutorado no exterior, na Universidade de Paris-8, Vincennes - Saint

Denis. Realizou pós-doutorado pelo PRODOC/CAPES no PPGAC da UNIRIO. Atualmente colabora com a cooperativa de coreógrafos independentes Rörelsen, de Malmö (Suécia).

Jorge Larossa Bondía – Professor titular de Filosofia da Educação, do Departamento de Teoria e História da Educação, da Faculdade de Pedagogia, da Universidade de Barcelona, Espanha. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia. Publicou diversos artigos em periódicos brasileiros, assim como livros traduzidos para o português.

Mara Lucia Leal – Atriz-performer, pesquisadora e professora na área de criação cênica. Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo, mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas e doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. É docente do Curso de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e do Mestrado Profissional em Artes.

Mark Franko – Mark Franko é Professor de Dança e Coordenador dos Programas de Pós-Graduação do Departamento de Dança da Temple University, e ganhador do prêmio de melhor Pesquisa em Dança pelo CORD – The Congress on Research in Dance (2001). Editor do *Dance Research Journal* e editor fundador da série de livros *Oxford Studies in Dance Theor*, Frank publicou *Martha Graham in Love and War: the life in the work* (2012). Seus outros livros incluem *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, *Dancing Modernism/Performing Politics* e *The Work of Dance: Labor, Movement, and Identity in the 1930s, Ritual and Event: Interdisciplinary Perspectives*, e *Acting on the Past: Historical Performance Across the Disciplines*.

Nara Keiserman – Professora associada da UNIRIO, atuando na Graduação, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Ensino das Artes Cênicas. Possui Licenciatura em História pela UFRGS, Bacharelado em Diretor de Teatro pela UFRGS, Mestrado em Artes: Teatro pela USP, Doutorado em Teatro pela UNIRIO, Pós-doutorado na Universidade de Lisboa. Tem trabalhos como atriz, encenadora e preparadora corporal de elencos.

Narciso Telles – Professor do Curso de Teatro (licenciatura e bacharelado) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Ator, pesquisador, doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Tem experiência na área de Artes/Teatro, com ênfase em Interpretação e Padagogia do Teatro. Membro do Coletivo Teatro da Margem/Uberlândia-MG. É bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ2 do CNPq.

Renato Ferracini – É professor com credenciamento pleno e orientador no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena/UNICAMP. Possui graduação em Artes Cênicas pela UNICAMP, mestrado e doutorado em Multimeios também pela UNICAMP. É ator-pesquisador e atualmente Coordenador do LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP. Ministrou disciplinas em programas de pós-graduação como professor convidado na USP, UFPB, FURB, Universidade de Évora e Universidade Nova de Lisboa.

Rosa Primo Gadelha – Professora adjunta da Universidade Federal do Ceará (UFC), dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança. Doutora, com estágio de um ano no curso de dança da Université de Paris 8 (França), tendo finalizado o doutorado e mestrado em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. Possui graduação em Comunicação Social pela PUC-Campinas. É bailarina e criadora.

Sara del Carmem Rojo – Professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Possui Doutorado em Literaturas Hispânicas pela State University of New York, Pós-Doutorado em teatro italiano na Università degli Studi di Bologna e em teatro chileno na Universidad de Chile. É diretora teatral.

Virgínia Kastrup – Possui graduação em Psicologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mestrado em Psicologia também pela UFRJ, doutorado em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e pós-doutorado no CNRS, Paris e CNAM, Paris. É Professor Associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atua principalmente nos temas: cognição, invenção, produção da subjetividade, aprendizagem, atenção, arte e deficiência visual.

Organizadores

Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra) – Artista da dança. Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no Curso de Dança (Bacharelado e Licenciatura) e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Doutora em Educação e Mestre em Artes pela UNICAMP. No momento, desenvolve a pesquisa de pós-doutoramento, “Processos de criação e pedagogia da dança: configurações de um ideário relacional”, na ECA/USP. Foi a 1a Secretária da ABRACE na gestão 2013-2014.

Arnaldo Alvarenga – É dançarino, professor, coreógrafo e pesquisador com mais de 35 anos de experiência artística em dança. Professor adjunto da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) onde integra o corpo docente dos cursos de Graduação em Teatro e Licenciatura em Dança da Escola de Belas Artes. Participa como professor permanente do PROFARTES, mestrado profissional em Ensino de Arte e é professor colaborador do PPGARTES/UFMG, mestrado acadêmico e doutorado em Artes. Foi presidente da ABRACE (2013-2014).

Beatriz Cerbino – Professora Adjunta da Universidade Federal Fluminense (UFF) no curso de Produção Cultural e no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Artes /PPGCA. Possui doutorado em História pela UFF, com estágio de doutoramento na Universidade de Nova York, na Tisch School. É pesquisadora-fundadora da Rede Proprietas, projeto financiado pela FAPERJ. Atualmente é Jovem Cientista do Nosso Estado/FAPERJ.

Bya Braga – Atriz e diretora cênica. É diretora da Escola de Belas Artes da UFMG. Professora e pesquisadora na área de Interpretação e Improvisação teatral na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), com atividades no Curso de Graduação em Teatro e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO-RJ com estágio doutoral no Instituto de Teatro, Barcelona/ES e pesquisa prática na Escola MOVEO de Mímica Corporal Dramática. Participou da diretoria da ABRACE (2013-14).

Eugênio Tadeu - É doutor em Artes Cênicas - Pedagogia do Teatro, pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Educação pela Universidade Federal

de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é professor da área de Estudos Vocais e Musicais e da Licenciatura em Teatro, do Curso de Graduação em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG. É integrante do Duo Rodapião e do Grupo Serelepe EBA-UFMG, do Comitê Permanente do Movimento da Canção Infantil Latino-americana e Caribenha. Participou da diretoria da ABRACE (2013-14).

DIRETORIA ABRACE GESTÃO 2013-2014:

Diretoria:

Presidente – Arnaldo Leite de Alvarenga (Arnaldo Alvarenga) - UFMG
1^a secretária – Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra) - UNICAMP
2^a secretária - Maria Beatriz Braga Mendonça (Bya Braga) - UFMG
Tesoureiro – Eugênio Tadeu Pereira (Eugênio Tadeu) - UFMG

Conselho Editorial:

Ana Carolina da Rocha Mundim (Ana Mundim) - UFU
Cássia Navas Alves de Castro (Cássia Navas) - UNICAMP
Ana Beatriz Cerbino (Beatriz Cerbino) - UFF

Conselho Fiscal:

Narciso Laranjeira Telles da Silva (Narciso Telles) - UFU
Gabriela Córdova Christófaro (Gabriela Cristhófaro) - UFMG
Mônica Medeiros Ribeiro (Mônica Ribeiro) – UFMG

Suplentes:

Ana Cristina Carvalho Pereira (Ana Cristina) - UFMG
Katya de Souza Gualter (Katya Gualter) - UFRJ
Tânia Mara Silva Meireles (Tânia Mara) – UFMG

Daniel Reis Plá discute sobre “Corpo, técnica e vazio: a cena expandida contemporânea e os diálogos interculturais com o Oriente”; as autoras Cássia Navas Alves de Castro e Joana Ribeiro Tavares com o tema “Corpo, arte e pesquisa em Klauss Vianna, entre-lugares de dança-teatro”, e, por fim, Sara Rojo e Narciso Telles, trazendo a discussão “Teatro Latino- Americano e experiência ditatorial: práticas cênico-dramatúrgicas”.

Estes pesquisadores, cada qual com seus “cantos de experiências” e com suas palavras registradas nesta publicação, trouxeram ao Congresso novos desafios, provocando-nos a repensar nossa prática e nossa forma de abordar a Arte, o corpo e pesquisa na cena, sob a condição de uma experiência expandida.Tais reflexões apontam para a necessidade de, cada vez mais, ampliarmos as discussões mais coletivas, mais “indisciplinares” entre as áreas, instigando-nos a refletir sobre nossa prática e nossa forma de fazer o fazemos.

Esperamos que todos possam desfrutar das reflexões trazidas à tona para que continuemos a estreitar e fortalecer os laços de convívio, o diálogo e a integração entre pesquisadores, em uma perspectiva interdisciplinar, almejando também a transdisciplinaridade.

Ana Beatriz Cerbino

Ana Maria Rodriguez Costas

Arnaldo Leite de Alvarenga

Eugenio Tadeu Pereira

Maria Beatriz Braga Mendonça

PALESTRAS

PALAVRA MUDA. SOBRE LINGUAGEM, EXPERIÊNCIA E SUBJETIVIDADE | **Jorge Larrosa Bondía**

EPILOGUE TO AN EPILOGUE: HISTORICIZING THE RE-IN REENACTMENT | **Mark Franko**

COGNIÇÃO INVENTIVA, ARTE E CORPO | **Virgínia Kastrup**

MESAS

TEXTO 1 | DESMONTAGENS – O PARTILHAMENTO ESCANCARADO DE PERFORMANCES SOLO

Jacyan Castilho, Nara Keiserman, Mara Leal

TEXTO 2 | PROCEDIMENTOS DE PESQUISA EM ATUAÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE REFLEXÃO SOBRE
A CENA CONTEMPORÂNEA

André Carreira, Narciso Telles, Renato Ferracini

TEXTO 3 | A PRÁTICA COMO PESQUISA E A ABORDAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA

Ciane Fernandes

TEXTO 4 | ARTISTA-DOCENTE: DISCURSOS E PRÁTICAS DENTRO DO CONTEXTO UNIVERSITÁRIO

Ana Carolina Mundim, Alexandre Donizete Ferreira, Rosa Primo Gadelha

TEXTO 5 | CORPO, TÉCNICA E VAZIO: A CENA EXPANDIDA CONTEMPORÂNEA E OS DIÁLOGOS
INTERCULTURAIS COM O ORIENTE

O TREINAMENTO DO ATOR NO CONTEXTO DA PRÁTICA DE MINDFULNESS

Daniel Reis Plá

TEXTO 6 | TEATRO LATINO-AMERICANO E EXPERIÊNCIA DITATORIAL:
PRÁTICAS CÊNICO-DRAMATÚRGICAS

Sara Rojo, Narciso Telles

TEXTO 7 | CORPO, ARTE E PESQUISA EM KLAUSS VIANNA, ENTRE-LUGARES DE DANÇA E TEATRO

Cássia Navas Alves de Castro, Joana Ribeiro Tavares