

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM PERFORMANCES
CULTURAIS

EPÍSTOLAS PROFANAS
UMA ESTÉTICA DO SILÊNCIO NOS SERTÕES INFINITOS

MORGANA BARBOSA GOMES

Projeto de tese apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás.

Orientador: prof. Dr. Paulo Petronílio

Goiânia

2016

INTRODUÇÃO

Propomos uma leitura-escritura a partir da *Estética do Silêncio*, programa artístico que desenvolvemos através do Laboratório de Corpo-Criação-Performance-Interferência–LCCPI, sediado na Coordenação de Cultura/Pró-reitoria de Extensão, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, *campus* de Vitória da Conquista-BA, em 2015. Articularemos as questões conceituais do programa *Estética do Silêncio*, com as condições contextuais e metodológicas nas quais ele foi executado, o que confluirá para uma leitura do LCCPI, a partir dos eixos que o denominam: o corpo, a criação, a performance e a interferência. Partiremos de algumas problemáticas que nos movem: a experiência compartilhada em silêncio através de performances artísticas nas ruas das cidades; o programa artístico *Estética do Silêncio*, no LCCPI, como extensão universitária; as possíveis correspondências entre a arte e a filosofia contemporâneas, tendo em vista a produção de um conhecimento prático-teórico cuja cartografia implique, também, no método-forma da tese pretendida, com o intuito de colaborar para o desenvolvimento das Performances Culturais, como conceito e abordagem metodológica interdisciplinar.

O LCCPI foi criado em 2013, como um espaço-tempo para pesquisa prático-teórica, experimentos artísticos, elaboração de projetos técnicos e intercâmbios culturais, a partir dos eixos que o denominam:

CORPO: práticas corporais para o desenvolvimento psicofísico e da percepção sensorial dos participantes, dentre os quais exercícios do sistema Laban/Bartenieff, meditação, yoga, tai chi chuan, jogos performativos, improvisação e contato, movimento autêntico, biodança, bioenergética, pintura corporal, esquizodrama, oficinas de teatro físico, dança do ventre, palhaçaria, entre outros;

CRIAÇÃO: o processo criativo esteve presente em todas as fases do laboratório, desde a produção dos encontros à busca de expressões artísticas a partir das habilidades dos participantes, que propunham elementos para a composição de cenas performativas, fossem musicais, poéticas, audiovisuais, etc; partíamos de nossas inquietações individuais e coletivas, como: o que nos afeta em nosso cotidiano? Como podemos expressar esses afetos? Quais são as nossas competências expressivas?

PERFORMANCE: compreendida como princípio aglutinador dinâmico de diversas linguagens artísticas e áreas do conhecimento, experiências processuais com ou sem público no momento em que acontecem, previamente elaboradas ou espontâneas, cuja maior parte foi registrada pelos participantes, através de anotações, áudios, fotografias e vídeos, e compartilhadas, através da internet.

INTERFERÊNCIA: termo apropriado do Grupo de Interferência Ambiental (GIA, Salvador-BA), por sua vez influenciado pelo Programa Ambiental, de Hélio Oiticica, que propunha o

desprendimento das estruturas primordiais das artes visuais e sua expansão no espaço-tempo; consistia em compartilhar os nossos experimentos artísticos, através de cenas performativas em espaços públicos ou abertos, como ruas, praças, bibliotecas, festas, eventos sociais, construções abandonadas, etc, com participação dos transeuntes.

As interferências artísticas as quais nos referimos se relacionam ao que comumente se chamam de intervenções urbanas, nos circuitos da arte contemporânea. Ambas as expressões se referem às performances artísticas que instauram, com as suas poéticas micropolíticas, novas relações com as temporalidades e espacialidades dos cotidianos nas cidades. Legamos da nossa dissertação *Intermedialogias: uma cartografia poética sobre o Grupo de Interferência Ambiental-GIA*, em Salvador-BA, as contribuições do Programa Ambiental, de Hélio Oiticica, que aponta uma nova objetividade como estado típico da vanguarda brasileira, dotada de algumas características principais: *vontade construtiva geral* – caracterizada por uma falta da unidade no pensamento e, conseqüentemente, múltiplas tendências artísticas, das quais fariam parte a arquitetura brasileira, bem como os movimentos concretista e neoconcretista no país, frutos da assimilação antropofágica de diversas influências em nossa cultura; *tendência para a negação do objeto* – a incorporação do espaço e do tempo na estrutura da obra levaria ao desaparecimento do quadro e do cavalete, como superfícies tradicionais da pintura, trazendo-a ao espaço tridimensional, e transformando-a em um não-objeto, ou seja, a superação do objeto como fim da expressão estética; *participação do espectador* – a apropriação ou resignificação perceptiva por parte do espectador, seja corporal, tátil, visual ou semântica, provocaria uma ruptura com a contemplação transcendental da obra, levando, também, a sua abertura; *abordagem e posicionamento frente aos problemas políticos, sociais e éticos* - não bastaria ao artista ater-se, apenas, às questões estéticas de sua obra, como a descoberta das estruturas primordiais, nem às questões existenciais da sua vida, mas pensar o mundo, o ambiente e os problemas humanos em contextos coletivos, através de uma crescente consciência político-social e ético-individual; *tendência para proposições coletivas* – consequência das questões trazidas pela característica anterior, essas proposições poderiam ser efetuadas jogando produções individuais em contato com o público das ruas e propondo atividades criativas a esse público, na própria criação da obra; *ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte* - a antiarte seria uma ligação despersonalizada entre a manifestação criativa e a coletividade, de modo que as questões conceituais da obra de arte cederiam lugar à criação de condições experimentais, nas quais os artistas propõem situações de ampla participação do público, através de suas obras, ou seja, de uma arte ambiental.

Encontramos um germe da *Estética do Silêncio*, em diversas experiências do LCCPI, com uma investigação mais profunda, durante a execução desse Programa, pelo período de três meses, com Carga Horária total de 48h, distribuídas entre pesquisas individuais, estudos prático-teóricos

em grupo, produções dos encontros e interferências artísticas. Foram 14 encontros, com cerca de 2h cada, que aconteceram na Sala de Extensão Cultural, da UESB, e na Biblioteca Municipal José de Sá Nunes, com atividades distribuídas entre exercícios corporais, leituras de textos e filmes, relatos sobre as nossas experiências individuais com o silêncio, prática coletiva silenciosa, que aumentava 5' em cada encontro, chegando a 1h de silêncio em grupo, e as interferências artísticas, propriamente ditas. Boa parte dessas interferências consistiam em nos fazermos silenciosamente presentes, vestidos com máscaras cirúrgicas em diversas ocasiões e espaços, como bibliotecas, ônibus, eventos sociais, rodoviárias, bares, no cotidiano de cada um de nós, em praça pública, etc, além da reperformance *The Artist is Present*, de Marina Abramovic. A *Estética do Silêncio* foi executada, também, junto a uma oficina com o grupo *Olaria*, que resultou na elaboração do *Jogo Performativo para uma Estética do Silêncio* e de uma interferência artística na rodoviária da cidade de Vitória da Conquista-BA, junto ao grupo.

Nos propomos a uma atualização do programa artístico *Estética do Silêncio*, no decorrer da nossa pesquisa teórica, a partir de novas investigações práticas, no Centro Oeste brasileiro, onde estamos vivendo, por ocasião do doutorado. Essas investigações estão sendo realizadas em composição com artistas, professores e pesquisadores residentes e atuantes na região, especialmente na cidade de Goiânia, desde o primeiro semestre de 2016, desdobrando em performances artísticas pelas ruas da cidade, as quais temos denominado *Uma Estética do Silêncio nos Sertões Infinitos*. Essas performances consistem em travessias silenciosas pela cidade, vestidas com máscaras de boca, atualmente feitas a partir de mandalas de crochê, à imagem da máscara de Flandres, utilizada como castigo e punição aos escravos, na história do Brasil colonial. Como parte da atualização dessas investigações no espaço-tempo da pesquisa, cartografamos, também, a nossa participação na performance *Cegos*, proposta pela rede *Desvio Coletivo* (SP), no *Cena Contemporânea*, em Brasília-DF, em que nós, uma multidão anônima, caminhávamos lenta e silenciosamente, até os espaços de representação política do país e da cidade, em um protesto contra o atual Golpe de Estado, no país.

Também prosseguimos com as nossas investigações individuais, com as performances artísticas *Poemas & Sussurros* e *Epístolas Profanas*, que vêm sendo experimentadas desde 2012 e 2015, nos estados da Bahia e de Goiás, em que experimentamos as gradações e os efeitos da voz, em sussurros poéticos, como pistas para uma *Uma Estética do Silêncio*. *Poemas & Sussurros* consiste em um ato de sussurrar poemas inventados por nós e por outras poetisas, aos ouvidos das pessoas. Essa performance pode ser feita em qualquer lugar, preferencialmente em eventos sociais e/ou espaços públicos. A ruptura com a representação poética se refere não apenas a sua estrutura linguística, mas também à escolha de meios através dos quais os versos (des)aparecem. Se a inscrição poética reproduz ainda um desejo de eternidade, os versos sussurrados produzem afetos

efêmeros, intensificados pela presença da meia-voz e do quase-contato-corporal. Embora na literatura encontremos, já, um corpo que se manifesta como presença-ausente, com intensidades variáveis, em *Poemas & Sussurros* o investimento do corpo na palavra requer a presença ao vivo do próprio corpo, tanto o do performer como os das testemunhas de seu ato. As imagens produzidas pelos poemas se dissolvem no espaço-tempo logo assim que sussurrados, cabendo um processo de produção do ouvinte, seja para a sua memória, esquecimento ou produção de sentidos. *Poemas & Sussurros*, foi concebida durante o nosso mestrado em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Bahia, e executada no *Cazação* e na *Feira de Artes, Maravilhas e Esquizitices*, em Salvador-BA, 2012, na *I Mostra Literária*, em Vitória da Conquista-BA, 2014, e no *Roçadeira: encontros performáticos em lugares improváveis*, em Goiânia-GO, 2015.

Produziremos esta tese como se fosse uma performance acadêmica, uma leitura/escritura a partir da segunda versão do nosso projeto literário de mesmo nome, que consiste em cartas escritas e organizadas em livros-objeto artesanais, durante os anos de 2013 a 2015, expandida em uma performance ao vivo, na qual, sentadas em uma cadeira, vestidas com máscaras de boca, convidamos os transeuntes dos lugares em que atuamos a testemunharem o nosso silêncio. Sentados frente a frente, performers e testemunhas, estabelecemos um contato visual e sonoro, mediados através do áudio em que sussurramos cartas para outrem. A performance artística *Epístolas Profanas* foi executada na exposição *Paulo Tiago: a verdade na alma*, na 11ª edição da *Mostra Cinema Conquista* e durante o *Conquista Ruas: festival de artes performativas*, em Vitória da Conquista-BA, em 2015 e 2016, respectivamente.

A partir das nossas experiências com o silêncio em performances artísticas, desde a execução do programa *Estética do Silêncio*, no LCCPI, às novas investigações durante a pesquisa, e de uma correspondência entre as nossas e outras experiências com o silêncio na história da arte e na arte contemporânea brasileira, produziremos leituras-escrituras que constituirão uma cartografia epistolar, desejando colaborar para o desenvolvimento de uma epistemologia da arte, nas Performances Culturais.

OBJETIVOS

- Criar um pensamento a partir das experiências com o programa artístico *Estética do Silêncio*, desde o LCCPI (UESB), às performances executadas durante a pesquisa;
- Agenciar uma correspondência entre as nossas experiências artísticas em silêncio e outras referências na história da arte e na arte contemporânea brasileira;
- Produzir uma cartografia epistolar articulando as performances artísticas com os conceitos da filosofia contemporânea apresentados na fundamentação teórica deste projeto;

JUSTIFICATIVA

O que pode a performance no sertão?¹ Partiremos dessa provocação para justificar a nossa tese, sem aspirar, contudo, a afirmação de uma identidade territorial, mas a singularidade expressiva de uma resistência que se manifesta na encruzilhada das Performances Culturais.

Félix Guattari (2007) propõe uma nova análise social e estética fundamentada por uma espécie de ecologia profunda, na qual já não há distinção entre o meio ambiente, as relações sociais e a subjetividade humana. A “ecosofia” insere-se dentro de um deslocamento com as teorias sociais clássicas, a partir da qual os modos de produção capitalísticos estão presentes não apenas em função das estruturas do Estado e das relações econômicas, mas também na produção de uma subjetividade inconsciente, que permeia todos os campos de expressão semiótica e incide nos modos de espacialização e temporalidade. A subjetividade produzida pelo capitalismo seria responsável pela produção de indivíduos normalizados segundo sistemas hierárquicos de valores, segregação, culpabilização, disciplinarização, submissão e relações de dependência com o Estado (GUATTARI & ROLNIK, 2008). As dimensões estéticas e analíticas implicadas nas três ecologias, o meio ambiente, o *socius* e a psique, constituem o campo da micropolítica, cuja problemática não mais se situa no nível da representação, mas no confronto das maneiras com que se produz subjetividade, em escala planetária. Trata-se do reconhecimento de uma produção de subjetividade própria do sistema capitalista, da busca por pontos de ruptura desses dispositivos como focos importantes de resistência política a partir da experiência vivida, do reconhecimento de processos minoritários e suas especificidades. A perspectiva ecosófica propõe uma contraposição à subjetividade capitalística promovida pelos meios dominantes, através da apropriação dos meios de produção de subjetividade por parte dos indivíduos e grupos sociais, ativando processos de singularização. Os processos de singularização, como contestação do sistema de representação política constituem-se como microrevoluções imprevisíveis e processuais, responsáveis pela criação de novas condições de vida coletiva e, portanto, de novas formas de realidade, sensibilidade, produção e relação com o outro, que experimentamos em nossas performances artísticas.

Dentre as diversas produções do LCCPI, a escolha da *Estética do Silêncio* deve-se à emergência contemporânea do silêncio como experiência singular, na arte e na vida, e ao fato de considerarmos o lançamento de um Programa a fase de maior maturidade metodológica do LCCPI, como experiência de extensão universitária. Tomemos a denominação do Programa Ambiental, de Hélio Oiticica, bem como as considerações da pesquisadora brasileira Heleonora Fabião, ao tratar das poéticas e políticas da cena contemporânea, influenciada pela noção de programa como motor

¹ Parafrazeamos Lúcio Agra, em seu vídeo *O que pode a performance no nordeste?*
<https://www.youtube.com/watch?v=WTElAs4NVuM>

de experimentação, em Deleuze & Guattari (2007). “O performer não improvisa uma ideia: ele cria um programa e programa-se para realizá-la. (...) Ao agir seu programa, desprograma organismo e meio.(...) Um programa é um ativador da experiência” (FABIÃO, 2014, p. 1). Ressaltamos que o programa artístico *Estética do Silêncio*, do LCCPI, esteve inserido no Programa Multicultural, da Coordenação de Cultural/PROEX/UESB, que, por definição, contemplava, também, outros projetos, cursos e eventos vinculados. As micropolíticas da *Estética do Silêncio* e do LCCPI, estiveram, portanto, articuladas com as estruturas macropolíticas da Coordenação de Cultura, e com as definições da Extensão universitária, que determinaram as nossas condições de trabalho e favoreceram a nossa preferência pela atuação nas ruas, compreendendo que “salas de aula são todos os espaços, dentro e fora da Universidade, em que se apreende e se (re)constrói o processo histórico social em suas múltiplas determinações e facetas” (Política Nacional de Extensão Universitária, 2012, p. 18). Ressaltamos a potência da Extensão universitária e essa condição do LCCPI, diante, sobretudo, da ausência de disciplinas específicas de performances nos cursos de graduação de diversas áreas, no Brasil, especialmente no campo das artes, e, com isso, a importância, não apenas das práticas extensivas, em si, mas, também, da sua inserção nos projetos de pesquisa. “Essa importante forma de produção de conhecimento – a Extensão universitária, pode e deve ser incorporada aos programas de mestrado, doutorado e especialização, o que pode levar, à qualificação, tanto das ações extensionistas quanto da própria pós-graduação” (PNEU, 2012, p. 19). Aplicamos algumas das diretrizes definidas para as ações da Extensão universitária, como a interação dialógica entre a Universidade e a sociedade, através das performances artísticas na cidade, a interdisciplinaridade, característica comum às Performances Culturais, e a indissociabilidade do ensino-pesquisa-extensão, segundo a qual a Extensão, em sentido inverso, acaba por se constituir como meio de ensino, cujo caráter eminentemente prático do campo das artes e da cultura, não deixa de implicar, ainda, longos processos de pesquisa.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Susan Sontag inicia o ensaio que inspirou a nossa tese, *A Estética do Silêncio*, no livro *A vontade Radical* (1987), afirmando que toda época precisa reinventar o seu próprio projeto de espiritualidade, do qual a Arte teria sido a metáfora mais ativa, na modernidade. A autora identifica uma série de crises e processos de desmistificação da Arte, desde a unificação de numerosas e díspares atividades artísticas nessa denominação genérica, até a mudança do seu entendimento como expressão da consciência humana, para uma concepção pós-psicológica, em que ela torna-se um antídoto à capacidade de auto-alienação da mente, na afirmação de si própria. A partir desse novo mito, a arte deveria tender à antiarte, à eliminação do tema, objeto ou imagem, à substituição

da intenção pelo acaso e à busca do silêncio, o que implicaria em um apelo tácito ou aberto à abolição da própria arte.

Sontag observa que a opção pelo silêncio fora feita por artistas como Rimbaud, Duchamp, Apollinaire, Harpo Marx, Stein, Burroughs, entre outros, conferindo força e autoridade ao que foi interrompido, acrescentando-lhe uma nova fonte de vitalidade e uma atitude séria, em que a obra de arte tornar-se-ia um meio para alguma coisa que só poderia ser atingida pelo abandono dela própria. O silêncio, como um estado de espírito de ultimação antitético, teria sido descrito por Valery e Rilke, como uma zona de meditação, purificação e preparação para o aprimoramento espiritual, uma ordália que findaria na conquista do direito de falar e, ainda, um tipo de libertação da postura servil do artista frente ao mundo, que aparece como patrão, cliente, consumidor, oponente, árbitro e desvirtuador de sua obra.

Sontag percebe a renúncia do silêncio à sociedade como um gesto altamente social, que levaria o público a um movimento de ininteligibilidade, invisibilidade e inaudibilidade, deslocando-o, por fim, do seu estado de passividade e voyeurismo, em vias de uma aprimoramento da sua experiência. Essa negação do silêncio com relação à arte e ao público, supostamente em favor da vida, se constituiria como uma afirmação ascética, nunca plenamente alcançável, tal como o teria colocado John Cage, que para satisfazer qualquer critério estabelecido de arte, situara a execução de uma peça em um palco de concerto, na sua obra 4'33". Para Sontag, o silêncio teria figurado na arte, ora como decisão (Kleist, Lautréamont), ora como punição (Holderlin, Artaud). O silêncio implicaria o seu oposto e dependeria da sua presença, sendo necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para admiti-lo, bem como produzir algo dialético, em que ele, como uma espécie de programa em defesa de uma redução radical dos meios e efeitos na arte, continuaria a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso e elemento em um diálogo.

Ao reconhecer na arte ruidosa do nosso tempo os apelos ao silêncio, Sontag afirma que essa retórica implica uma determinação do artista em perseguir suas atividades de forma mais errática, conforme a noção de “margem plena”, de Breton. Assim, as noções de silêncio, vazio e redução promoveriam uma experiência de arte mais imediata e sensível, mais consciente e conceitual. Além disso, a arte empobrecida (Jerzy Grotowski) e purificada pelo silêncio transcenderia o caráter seletivo da atenção e suas distorções da experiência, para a qual ela teria sido um instrumento pedagógico, anteriormente, em vias de uma capacidade de atenção em todas as coisas, uma experiência minoritária, um desejo de atingir o ilimitado, não seletivo e completo conhecimento de Deus.

Sontag adverte para o esgotamento da linguagem como metáfora privilegiada para expressar o caráter mediado da criação artística e da obra de arte, sobretudo pelo peso da consciência histórica secular, concebida como a memória de todas as palavras já ditas, contra a qual a arte silenciosa

constituiria uma condição visionária e a-história, através de uma contraposição do convite ao olhar feito pela arte tradicional, pelo convite ao fitar da arte silenciosa, e o caráter essencialmente compulsivo, estável, modulado e fixo desse ato. O silêncio seria a metáfora para uma visão não-interferente, apropriado a obras de arte que são indiferentes antes de serem vistas, diante das quais o espectador se aproximaria como se contemplasse uma paisagem a requerer sua ausência, de modo a eliminá-lo como o sujeito que a percebe. A essa plenitude ideal, análoga à relação estética com a natureza, aspiraria uma grande parcela da arte contemporânea, através de estratégias de brandura, redução, disindividualização e alogicidade. O indivíduo silencioso se tornaria opaco para o outro, inaugurando uma séria de possibilidades de interpretação e imputação de discurso ao seu silêncio, provocando uma espécie de vertigem espiritual, tal como no filme *Persona*, de Bergman. Essa opacidade, contudo, poderia ser concebida de forma mais positiva e livre de angústia, na medida em que o silêncio poderia ser equiparado ao tempo interrompido, à eternidade e à inexistência ou nova forma de pensamento. O silêncio expressaria, ainda, um projeto mítico de libertação total e profecia de uma arte radical.

Sontag aponta outros usos possíveis do silêncio, para além da polaridade essencial à efetivação de todo sistema de linguagem, como atestar a renúncia ao pensamento, testemunhar sua perfeição, fornecer tempo para sua exploração ou, ainda, auxiliar o discurso a atingir a sua máxima integridade. O silêncio administrado pelo artista seria parte de um programa de terapia perceptiva e cultural, calcada mais no choque que na persuasão. A autora retoma ao pensamento de Mallarmé, segundo o qual a poesia é capaz de criar silêncio ao redor das coisas. O esvaziamento, em analogia ao silêncio, poderia ser alcançado com a redução permanente da linguagem, como o ato linguístico mais simples de nomenclatura das coisas, seja sob o humanismo de Rilke, ou a impessoalidade de Roussel, Andy Warhol e Robbe-Grillet, em vias de um aguçamento dos sentidos e autêntico estado de consciência, em contraposição aos efeitos tradicionais da obra de arte, de despertar, manipular e satisfazer as expectativas emocionais do espectador, o que nos levaria à arte do inventário, do catálogo, das superfícies e do acaso. Essa busca pelo mutismo não seria, contudo, uma rejeição absoluta à linguagem mas, antes, uma altíssima estima ao seu poder, força e perigo colocado a uma consciência livre. Outra estratégia apontada por Sontag para uma estética do silêncio seria a literalidade proposta por Wittgenstein, em sua tese “o significado é o uso”, e aplicada pelas narrativas de Kafka e Beckett, cujos efeitos de ansiedade, angústia, isolamento, lascívia e alívio se aproximariam daqueles provocados pela paisagem imaginária dos surrealistas, em oposição à noção de belo, na obra de arte tradicional. Sontag sugere que, se cada obra de arte nos dá uma forma, paradigma ou modelo de conhecimento de alguma coisa, tal epistemologia poderia propor uma derrubada das regras previamente consagradas, lançando o seu próprio conjunto de limites.

Sontag identifica dois estilos de silêncio nos artistas contemporâneos: o forte, caracterizado

em função da instável antítese entre o vazio e o pleno; e o brando, marcado pela preocupação com os modos de correção e padrões de compostura. De todo modo, o silêncio seria viável à arte e ao conhecimento modernos, somente se empregado com uma ironia sistemática, cujos recursos poderiam ser ponderados a partir de Sócrates, em que ela é tomada como um método complexo de busca e sustentação de uma verdade pessoal, ou de Nietzsche, em que sua difusão implicaria na decadência dos poderes de uma determinada cultura, abordagem última a que somos afins.

Experimentamos os sussurros poéticos como um caminho do meio entre a palavra e o silêncio, em que a voz não desaparece completamente, mas de maneira gradativa. Paul Zumthor apresenta o aspecto interdisciplinar de seus trabalhos sobre voz, tomando-a como um fenômeno central em toda cultura, afirmando que nas formas poéticas transmitidas pela voz a autonomia relativa do texto em relação à obra diminui muito, supondo o extremo em que o efeito textual desaparece sendo o lugar da obra investida dos elementos performanciais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e as relações intersubjetivas entre a representação e o vivido. Para Zumthor, a ideia de performance deveria ser estendida para englobar a recepção ao momento decisivo em que todos os momentos se cristalizam em uma e para uma percepção sensorial, um engajamento do corpo, questionando uma relação entre a literatura e o teatro, dada a teatralidade da performance. Zumthor se interroga sobre o papel do corpo na leitura e na percepção do literário, compreendendo-o em relação a sua experiência com o texto e com o mundo, esforçando-se para assim escutá-lo. As questões do corpo e da percepção sensorial colocariam um problema de método e de elocução crítica, tensionando uma ampliação das referências tradicionais. Ao questionar a presença corporal do leitor, Zumthor se interroga sobre o funcionamento, as modalidades e o efeito das transmissões orais da poesia, considerando a voz em sua qualidade de emanção do corpo que sonoramente representa, citando o livro *A voz viva*, de I. Fonagy.

Zumthor retoma às origens da palavra “performance” que, embora historicamente de formação francesa, teria vindo do inglês, nos anos de 1930 e 1940, apropriada do vocabulário da dramaturgia, espalhando-se, nos Estados Unidos, por etnólogos como Abramns, Ben Amos, Dundee, Lomax e outros, que, em seus objetos de estudo das manifestações culturais lúdicas de qualquer ordem, a tomavam em seu aspecto predominantemente prático e constitutivo da forma, uma noção central no estudo da comunicação oral. A linguística também teria se apropriado do termo “performance”, cujas regras regeriam simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e a resposta do público, engendrando o contexto real das frases e determinando o seu alcance. Zumthor menciona que muitas culturas teriam codificado os aspectos não verbais da performance, promovendo-a como fonte de eficácia textual, como competência, saber-ser que implicaria uma presença e uma conduta, comportando coordenadas espaço-temporais

e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo.

Zumthor retém alguns traços da análise de Dell Hymes, em 1973, intitulada *Avanços em performance*: a performance se referiria à realização de um material tradicional conhecido como tal, podendo ser definida como reconhecimento; a performance se situaria em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional, aparecendo com emergência e fenômeno que ultrapassa o curso comum dos acontecimentos; a performance poderia ser classificada em três tipos, a saber, a atividade de um ser humano em seu grupo social, o comportamento, traduzido como uma ação qualquer, e a conduta, comportamento relativo às normas socioculturais aceitas ou rejeitadas na qual o sujeito afirma a sua responsabilidade. A performance modificaria o conhecimento, marcando a comunicação, sem uma mediação neutra, e colocaria a forma em transmutação, um fenômeno heterogêneo e o único modo vivo da comunicação poética.

Zumthor parte da hipótese de que o que na performance oral pura é realidade experimentada, seria da ordem do desejo, na leitura, havendo, em ambos os casos, uma implicação do corpo. A presença ativa do corpo seria a diferença entre a prática discursiva poética e as demais, cuja natureza seria determinada pelo efeito do prazer. Ao questionar as relações que a performance mantém com a voz e com a escrita, Zumthor apresenta alguns aspectos: propõe uma ampliação da tese de Mac Luhan de que a cultura seria determinada pela evolução dos meios e modos de comunicação, para as suas aplicações, levando em conta das modalidades do meio, o modo pelo qual, em um dado grupo social, sua função seria assumida pela consciência do indivíduos; a performance se referiria, de modo imediato, a um acontecimento oral e gestual, em que a presença do corpo seria um elemento irreduzível, com implicações metodológicas como a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra, em sua ordem do indizivelmente pessoal, donde a emanção poética; a performance se ligaria ao espaço através do corpo.

Zumthor cita o artigo *Poética*, de Josette Féral, publicado em 1988, segundo o qual o corpo do ator não seria o elemento único ou critério absoluto da teatralidade, pois o espaço de ficção estabeleceria relações de uma encenação, ou seja, uma espetacularidade. A teatralidade, segundo Féral, seria produzida, ainda, por uma relação de alteridade entre os espaços cênicos intencionais do autor e do espectador. A situação performancial apareceria como operação cognitiva e fantasmática de quem desempenha e de quem contempla, criando o espaço virtual do outro, na medida em que seria uma colocação em cena do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário.

Para Zumthor, tal como a poesia, a performance só poderia ser apreendida por intermédio das suas manifestações específicas. Zumthor observa que a maior parte das definições de performance põe ênfase na natureza do meio, oral e gestual. A poesia seria um fato de ritualização da linguagem, donde a convergência entre a performance e a poesia, que aspiram à qualidade de rito. A poesia teria, entre outros poderes da linguagem, o papel performativo, o que não se

equivaleria ao performancial, funções da forma da linguagem que se opõem e englobam uma à outra das seguintes maneiras: enquanto a cultura seria a prática própria a um grupo humano em todos os domínios do conhecimento, constituindo o fundamento da vida em sociedade, e vice versa, as manifestações artísticas postulariam a existência de um sistema organizado, de expressão da comunidade, postulando uma ordem social que lhes garante a existência e a duração, supondo a necessidade e a convergência de três elementos constitutivos da literatura, um grupo de autores, um conjunto de textos e a participação de um público. Enquanto a linguagem em sua função comunicativa e representativa insere-se em um tempo biológico, a prática poética se situaria em um esforço primordial de emancipação da linguagem, que se realizaria de modos diferentes em cada contexto cultural.

Zumthor retoma às origens da escrita como uma revolta humana contra o tempo, como uma necessidade econômica, no oriente médio, e em rituais na China. A performance seria um termo antropológico, relativo às condições de expressão e da percepção, um ato de comunicação como tal que se refere a um momento tomado como presente, significando a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira imediata. A performance seria um momento de recepção, um estado de confronto entre o performer e o receptor. Todo texto poético seria performativo na medida em que nele ouvimos aquilo que nos diz, percebemos a materialidade, o peso da palavra, sua estrutura acústica e as reações que ela provoca em nossos encontros nervosos. Zumthor cita o poeta Jacques Roubaud “a poesia diz o que ela diz dizendo-a”, afirmando, fundamentado em Austin, que dizer é agir. Zumthor retoma a García Lorca e Artaud, para afirmar a importância central que convém atribuir à voz em toda reflexão sobre a poesia e a leitura como uma necessidade de ouvir e conhecer do ser humano do século XX. A partir do poeta espanhol e do dramaturgo francês, Zumthor afirma que o modelo teatral, em nossa cultura, representa a complexidade da prática poética e que a voz, em sua qualidade de emanção do corpo, seria um motor essencial da energia coletiva. Ele faz uma relação entre o texto e o corpo de quem o escreve ou lê, a partir dos efeitos produzidos por ele, e identifica, na história de um texto poético escrito, os momentos de formação, transmissão, recepção, conservação e reiteração.

Ao tratar das situações de oralidade pura como discurso performatizado, Zumthor observa a co-presença na transmissão e na recepção, e a conservação através da memória que implicaria, ao mesmo tempo, a reiteração, com incessantes variações re-criadoras, as quais ele denomina “movência”. Enfatiza a performance como ato de presença no mundo e em si mesma, desde a etnografia em contextos de pura oralidade às práticas místicas denominadas *devotio moderna*, na Idade Média, em que os cristãos teriam tentado instaurar um diálogo direto, sem mediação corporal, entre o leitor e o texto recomendando uma leitura puramente visual, tornando-se o padrão de leitura no Ocidente, a qual a poesia teria resistido. Essas mutações históricas contribuíram para tornar o

modo de comunicação performancial desvalorizado e característico da cultura popular. Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete seria presença plena de poderes sensoriais. A diferença entre o texto poético escrito e um texto transmitido oralmente seria a intensidade da presença. Observa uma dissimetria das situações de percepção, em vários tipos de performance, uma em que a audição seria acompanhada de uma visão global da situação de enunciação, outra em que faltaria algum elemento de mediação, como a visualização, ou, ainda, a leitura visual individual, que seria o grau performancial mais fraco. Para Zumthor, haveria uma mudança na estrutura do sentido da leitura e da performance como processo global de significação. Os antigos teriam tido consciência da relação entre o corpo na percepção do poético, distinguindo entre as partes da retórica, a *pronunciatio* e a *adio*, que teriam por fim produzir um efeito sensorial sobre o ouvinte. A retórica da Antiguidade teria ensinado que para ir ao sentido de um discurso seria preciso atravessar as palavras, uma intervenção corporal sob forma de uma operação vocal, seja pronunciada ou interiorizada. Reafirma a relação do corpo com o pensamento e com o texto, compreendendo o discurso que alguém faz sobre o mundo um corpo-a-corpo. Na poesia, o corpo seria ao mesmo tempo o ponto de partida, de origem e de referência do discurso, dando as dimensões e significados do mundo na medida em que o seu sentido seria percebido no corpo. O conhecimento poético, denominado por Du Bos e Brémond, em 1930, seria conhecimento do corpo. Para Zumthor, toda poesia atravessaria e integraria a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo, em busca do objeto.

Ao tentar definir os caracteres físicos da voz percebidos como positivamente presentes na poesia, Zumthor parte da literatura na acústica, médica, psicanalítica, dos anos de 1930, para propor algumas teses, a saber: a voz é o lugar simbólico do corpo, por excelência, inobjetivável; a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade que funda a palavra do sujeito; todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando vocalizado; a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura corpo; a voz não é reflexo, mas realidade; escutar um outro, é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte, tornando-se nosso lugar pelo tempo da escuta, tal como no fato poético; a voz seria uma coisa, possuindo materialidade e repousaria no silêncio do corpo, emanaria dele e depois voltaria; o silêncio poderia ser duplo, na medida em que ambíguo, absoluto, nada e integrado ao jogo da voz, entraria no processo de significância, não exatamente como signo, mas como sopro, tal como na comunicação oral da religiões; a linguagem humana se ligaria à voz, situada entre o corpo e a palavra; dizendo qualquer coisa, a voz se diz; a voz seria uma forma arquetipal, ligadas ao sentimento de sociabilidade; o fundamento de um certo número de valores míticos de difusão universal promoveriam uma voz sem corpo, provocativa; voz implicaria ouvido; o silêncio precederia a poesia, objetificada através da voz, sendo extensão da própria linguagem exaltada, promovida ao universal.

A imposição da lógica capitalista no contexto mundial, através dos modos de produção econômica e suas representações simbólicas, instituiu uma cultura global de automatização dos corpos, através de estratégias de dominação, como a apropriação das relações de espaço-tempo e dos meios de produção de desejo e de subjetividade, além do investimento do poder no corpo dos indivíduos (Foucault, 2008). Para tratar do investimento do corpo em *Uma Estética do Silêncio* partiremos das abordagens indisciplinadas do corpo, especialmente do conceito de “corpo sem órgãos”, cunhado por Artaud.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar (ARTAUD, 2014, p. 42).

Deleuze e Guattari (2007) retomam ao conceito de corpo sem órgãos, criado por Artaud, destacando-lhe as qualidades da desarticulação como propriedade, da experimentação como operação e do nomadismo como movimento. Em seu texto *A literatura e a vida*, Deleuze observa três aspectos que estariam em perpétuo movimento, no pensamento de Artaud: “a omissão das letras na decomposição da linguagem materna; sua retomada numa nova sintaxe ou novos nomes com valor sintático, criadores de uma língua; enfim, as palavras-sopro, limite assintótico para onde tende toda linguagem” (DELEUZE, 2011, p. 17). O Teatro da Crueldade, de Artaud, que teve nas cartas um forte meio de expressão, nos interessa, especialmente, em sua crítica ao logocentrismo na cena pela linguagem radical do corpo.

“(…) a questão que se impõe é de se permitir ao teatro reencontrar sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, mas que terá a mesma importância intelectual e significação sensível que a linguagem das palavras (...) onde os gestos, as atitudes, os signos, serão inventados à medida que forem pensados e diretamente no palco” (ARTAUD, 2008. p. 80).

Sugerimos *Uma Estética do Silêncio* que parta dos princípios do Teatro da Crueldade, na medida em que traz à cena diversos tipos de ruídos, com os seus sentidos em movimentos e em múltiplas direções, para além do palco. Tanto para Artaud, quanto para Deleuze, há uma ampliação das abordagens linguísticas de signos que legaram leituras estruturalistas em que a linguagem é concebida como discurso verbal, estritamente. Os signos cruéis de Artaud e os signos da diferença, de Deleuze, obedecem a uma lógica que já não é racional, fundada pela consciência do sujeito, tal como esses termos foram construídos pelas teorias modernas, mas sensorial, em que o sentido não é significado, mas um conhecimento produzido através das sensações, tal como o buscamos, com as

nossas experiências em silêncio.

Em seu texto *Proust e os signos*, Deleuze propõe um sistema de signos correspondente à pluralidade dos mundos, que interessa a nossa investigação acerca do silêncio como expressão artística. Ele parte de uma leitura do romance *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, para tratar dos diversos tipos de signos, que seriam específicos, constituindo a matéria desse ou daquele mundo, e cujas interpretações seriam um processo de aprendizagem. Deleuze identifica alguns tipos de signos, a saber: os signos mundanos, que seriam signos vazios, surgiriam como substitutos de uma ação ou de um pensamento, ocupando-lhes o lugar, sem remeter a uma significação transcendente ou conteúdo ideal, antecipando e anulando ação e pensamento, em sua declaração autossuficiente; os signos do amor, que seriam signos mentirosos, nasceriam e se alimentariam da interpretação silenciosa dos seres amados, e da multiplicidade das almas e dos mundos contidos em cada um deles; os signos sensíveis, que seriam signos materiais, imperativos da alegria; os signos da arte, que seriam signos imateriais, encontrariam seu sentido em uma essência ideal e reagiriam sobre todos os outros, de modo que todos os aprendizados, pelas mais diversas vias, seriam inconscientes da própria arte. Ele distingue quatro estruturas de tempo que estariam relacionados a sua classificação de signos, de modo a se cruzarem uns aos outros, em combinações complexas que acabariam por constituir sistemas de verdades; o tempo perdido (signos mundanos); o tempo que se perde (signos do amor); o tempo redescoberto (signos sensíveis); o tempo original absoluto (signos da arte). A busca pela perda de tempo seria ritmada não apenas pela memória, mas por uma série de decepções descontínuas e pelos meios postos em prática para superá-las, em cada série. Ser sensível ao signo, considerar o mundo como coisa a ser decifrada seria um dom alcançado através de encontros necessários, como as decepções que nos fazem pensar, momentos fundamentais na busca do aprendizado. Deleuze se refere, ainda, ao tempo redescoberto do artista, que seria complicado em sua essência, extratemporal, pois que abarcaria todas as suas séries e dimensões. A essência se encarnaria na obra de arte através do estilo como tratamento da matéria que se transmuta e espiritualiza, dotadas de duas potências, a diferença e a repetição. Haveria uma união entre o signo e o sentido, bem como entre a essência e a matéria: “Identidade de um signo como estilo e de um estilo como essência: esta é a característica da obra de arte” (DELEUZE, 2003, p. 40). Através dessa leitura do romance de Proust, Deleuze sugere que não há fatos nem verdades, mas signos e interpretações. “Não há logos, só há hieróglifos” (DELEUZE, 2003, p. 95). Para ele, são os signos da arte que nos fazem pensar, donde a sua importância.

Os estudos acerca do tempo nos interessam pois há novas temporalidades que instauramos em nossas performances artísticas, ao relacionarmos a escuta proporcionada pelo silêncio com a lentidão dos corpos em movimento. As leituras de Deleuze acerca do tempo colaboram para a nossa experiência de expansão do tempo na performance artística e para compreender essas sobreposições

temporais no corpo, na cidade, na tese, etc., e as relações que coexistem nessa produção. Em suas leituras de Deleuze, Peter Pal Pelbart também faz uma crítica à apropriação capitalista do tempo e à impossibilidade do silêncio na contemporaneidade, em que estaríamos vivendo uma espécie de saturação de todos os sentidos, como meio de controle, apontando para a necessidade de criar dispositivos de interrupção, como um desafio individual e coletivo.

“Deleuze (...) dizia que é preciso criar vacúolos de silêncio para poder ter algo a dizer. Então, essa maneira de criar silêncios para que possam surgir coisas não previstas, não formatadas previamente, é o que alguns artistas, alguns criadores, mas também alguns experimentos coletivos, tentam sustentar hoje. Tentam produzir outro ritmo, outra respiração, outros vazios, outros silêncios para que algo possa fazer sentido novamente” (PELBART, 2016, p.1).

Pelbart aponta para a perspectiva do silêncio como experiência social. “Não necessariamente o silêncio é para ouvir a si mesmo. É uma condição para ouvir os outros, as outras vozes da História, as várias tribos que nos rodeiam” (PELBART, 2016, p.1). É essa perspectiva social do silêncio que investigamos, através de processos artísticos compartilhados com aqueles que declaram essa disposição voluntária.

Trazemos à cena a relação que Deleuze & Guattari fazem entre os territórios nas Cidades e nos Estados, a partir de uma leitura da pré-história europeia. Para eles, ao contrário das suas construções históricas a partir da noção de território, as Cidades e os Estados operariam por desterritorializações de imanência e de transcendência, em suas *extensio politica* e *spatium imperiali*, respectivamente. A filosofia produzida por filósofos migrantes teria encontrado na Grécia as suas condições fundamentais, a saber, as relações de sociabilidade e de amizade a partir do prazer das associações, bem como um gosto pelas opiniões e conversações, ao contrário das relações imperiais de rivalidades e interesses prévios. Para Deleuze & Guattari, a originalidade dos gregos teria sido procurar a relação entre as desterritorializações relativas, constituídas por forças históricas e geográficas dos territórios, à imagem de uma espiral, e as desterritorializações absolutas, donde os movimentos diagramáticos do pensamento, à imagem do infinito. Eles sugerem uma aproximação das figuras (paradigmáticas, hierárquicas, projetivas e referenciais) com os conceitos (sintagmáticos, vicinais, conectivos e consistentes), na desterritorialização do pensamento. Deleuze & Guattari estabelecem uma relação entre as cidades gregas, na antiguidade, como o capitalismo, o Estado e a filosofia, na modernidade, ambos constituídos pela conexão de um meio de imanência absoluto com um meio social relativo, donde a noção de democracia como sociedade moderna dos amigos, versão capitalista das cidades gregas. Nos interessamos por essa compreensão filosófica de Cidade e Estado, sobretudo em tempos de crise da democracia representativa no cenário da macropolítica brasileira, e pelo fato das cidades serem, também, o foco de atuação das nossas

performances artísticas, como experiências de apropriações estéticas, poéticas e políticas desse espaço-tempo heterogêneo em que vivemos.

Nos referimos à performance artística como anti-arte, na medida em que ela surge como uma manifestação contra a arte representativa e contra o próprio conceito de obra, em sua universalidade, evidenciando a experiência dos artistas e dos participantes de seu processo criativo e efêmero. Consideremos a capacidade que a arte tem de conservar a si mesma e a um composto de perceptos e afectos, como um ser ou uma linguagem da sensação, segundo Deleuze & Guattari. Os perceptos não seriam mais percepções e os afectos não seriam mais afecções, pois que independentes do estado daqueles que os experimentam, valendo por si mesmo e excedendo qualquer vivido. Os afectos seriam os devires não humanos da humanidade e os perceptos as paisagens não humanas da natureza. Segundo a lei de criação, o composto artístico, por definição, deveria manter-se em pé, sendo esse o seu desafio, independente da presença do artista, de quem participa da sua performance ou mesmo dos seus materiais, na eternidade coexistente com a sensação, cujas variedades de compostos seriam a vibração (a sensação simples), o enlace (quando duas sensações ressoam uma na outra, em um corpo a corpo energético) e o recuo (quando duas sensações se separam). O objetivo da arte seria separar o percepto das percepções do objeto e dos estados de um sujeito percipiente, separar o afecto das afecções, como passagem de um estado a outro, através de métodos que variam conforme cada artista e que faz parte da performance. Deleuze afirma, ainda, que a memória intervém pouco na arte, que convocaria a fabulação criadora, a fabricação de deuses e gigantes por parte dos artistas como videntes, como alguém que se torna e que produz um estilo, como o atleta afetivo, definido por Artaud, em vias de uma composição estética. Ele distingue a fabulação da imaginação ou da projeção do eu, uma vez que o artista como vidente e ouvitor atingiria devires ou potências, fazendo passar as ideias que ele vê e escuta através de desvios e paragens produzidas nos interstícios da linguagem, constituindo o seu fora. A conservação das performances artísticas, bem como das artes cênicas, efêmeras por natureza, depende exclusivamente da intensidade dessas afecções e do poder de fabulação criadora dos seus participantes, pois que duram apenas no momento em que acontecem, embora deixem, eventualmente, como parte da exibição de um processo contínuo, vestígios materiais, rastros da atuação, expondo o efeito do tempo e as contingências espaciais. A propósito dessa capacidade de conservação, em sua *Carta a Serge Daney*, Deleuze retoma às finalidades da arte propostas pelo historiador austríaco Alois Riegl, a partir da sua relação com a natureza, a saber: embelezá-la, como um teatro ou uma enciclopédia do mundo, sugerindo que há algo para ver atrás da imagem, uma espécie de suplemento; espiritualizá-la, como uma pedagogia da percepção a favor de novas formas de composição e associação, pela sustentação da imagem, como o antiteatro espiritual dos rostos; rivalizá-la, donde o desenvolvimento interno da linguagem artística, tal como as operações da

magia. As performances artísticas seriam consideradas anti-arte, no sentido de rivalizarem com a natureza, em sua conservação material, dada as condições efêmeras, supondo a autonomia dos afectos e perceptos provocados por elas, que não se propõem a representar a natureza ou a realidade social, mas a produzir novos mundos possíveis, experimentá-los e, por fim, expressá-los, artisticamente.

Situaremos as especificidades das performances artísticas no amplo contexto das Performances Culturais. Richard Schechner apresenta os Estudos da Performance como um sistema que poderia ser compreendido a partir das imagens do leque e da rede. Segundo a imagem do leque, a performance seria um termo inclusivo, do qual fariam parte o teatro, bem como os rituais, as performances da vida cotidiana e as apresentações espetaculares, como pontos num *continuum*. A rede seria esse sistema visto de forma mais dinâmica e disforme, onde cada ponto interage com os outros. Schechner afirma que, algumas vezes, especialmente no teatro, é necessário viver de modo que “como se” fosse igual a “ser”, e que performances são fazer crer nesse jogo, por prazer. Aborda as preparações para a performance, tanto por parte dos atores, quanto dos expectadores, desde as fases do treino, das oficinas, dos ensaios, do aquecimento e do esfriamento. Chama a atenção para a importância do esfriamento, ou desaquecimento, que teria sido pouco estudado e praticado no teatro euroamericano, bem como para a importância da avaliação, através de comentários, críticas e livros que estabeleçam como determinadas performances alimentam os atuais sistemas da vida social e estética. Para Schechner, tanto as narrativas, como as ações corporais dramáticas e as transformações no tempo e espaço, também incluem a performance, que não só jogariam fora das formas, mas com as formas, deixando ações suspensas e sem fim. Ele afirma que as performances, por serem subjuntivas, liminares e perigosas, são duplamente cercadas por convenções e molduras, meios de fazerem os lugares, os participantes e os eventos de alguma maneira mais seguros, diante de ações que podem ser levadas ao extremo. Relaciona a performance ao comportamento restaurado definido como “ações físicas, verbais ou virtuais, que não são feitas pela primeira vez, que são preparadas ou ensaiadas (...) também conhecido como comportamento duas vezes vivenciado” (SCHECHNER, 2006, p. 2), reconstrução consciente e ressignificada dos papéis sociais, em contextos específicos.

Schechner estabelece uma conexão entre o pensamento antropológico e o teatral como base interdisciplinar e intercultural dos Estudos da Performance, e apresenta os pontos de contato que ele identificou entre a antropologia e o teatro, a saber: *Transformação do ser e da consciência*: haveria uma transformação da consciência durante a performance, na qual o performer seria um “não eu” e um “não não eu” em sua própria identidade, não podendo ser capaz de afirmar quem ele é, nessa multiplicidade e ambivalência identitária de eus coexistindo em uma tensão dialética não resolvida, e posta como tal, diante de expectadores, ou testemunhas, como ele denomina o público das

performances transportadoras. Haveria técnicas de preparação para o performer, a observação, a prática, a imitação, a correção e a repetição. A beleza da consciência performática seria ativar as alternativas “isto” e “aquilo”, simultaneamente. Alguns diretores de teatro teriam explorado as possibilidades criativas do tipo de transformação incompleto e problemático pelo qual passa o performer e os expectadores, como Ziame, Brecht, Grotowski e, também, Stanislavski; *Intensidade da performance*: o que estaria diretamente relacionado com a audiência, de modo que a força da performance estaria na sua relação com a audiência, ou seja, entre os performers e aqueles para quem a performance existe. A performance reuniria energias, modulando intervalos de som e silêncio, haveria uma densidade crescente e decrescente de eventos temporal, espacial, emocional e cinestésicamente, seja por repetição ou por acumulação, como em Laura Dean, Trisha Brown e Philip Glass. Compreender a intensidade da performance seria descobrir como uma performance constrói, acumula e usa a monotonia; *Interações entre audiência e performers*: a audiência modificaria a performance e se modificaria com a performance, a propósito das performances nômades transformadas pelas audiências viajantes; *Sequência total da performance*: constituiriam sete partes, treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performances, esfriamentos e balanços, que seriam enfatizadas de forma diferente em alguns gêneros e culturas. O treinamento seria enfatizado pela maior parte dos diretores de teatro ocidental, enquanto o esfriamento e a avaliação seriam mais escassos. Segundo essa sequência, a performance envolveria uma separação, uma transição e uma incorporação análogos aos ritos iniciáticos; *Transmissão do conhecimento performático*: seria conhecer os grandes eixos dramáticos, de forma integrativa e predominantemente oral. Novas formas de treinamento implicariam, também, novas formas de transmissão de conhecimento, que seriam uma base para trocas entre as pessoas do teatro e da antropologia. *Como as performances são geradas e avaliadas?* As performances seriam não apenas passíveis como demandariam, para o seu aprimoramento, de críticas, seja do público, dos teóricos, ou dos especialistas, que seriam realmente efetivas quando apoiadas por mais práticas e mais ensaios, em um processo contínuo.

Schechner cita diretores de teatro que teriam colaborado para o desenvolvimento dos Estudos da Performance, em seus aspectos interculturais e interdisciplinares, como Peter Brook, diretor do International Center for Theater Research, em Paris, e Eugênio Barba, fundador do Odin Teatret, na Dinamarca. Ao citar os rituais encenados por Edith e Vitor Turner, Schechner propõe enfatizar não apenas os aspectos cognitivos e experienciais dessas etnografias encenadas, mas também as suas qualidades cinestésicas. Define a antropologia do teatro como o estudo do comportamento biológico e cultural do ser humano em uma situação teatral, e afirma que essa convergência entre a antropologia e o teatro é a ocasião histórica para todos os tipos de trocas. Para ele, seu objetivo estaria mais próximo ao da meditação profunda, em uma consideração dessa

complexidade para pensar a espécie humana como *sapiens*, *fabricans* e *ludens*, ou seja, aqueles que pensam, fazem e jogam, performativamente. Afirma que as atividades da performance são fundamentalmente processuais, com repetições, rejeições e reposições constantes, e que o comportamento performativo nunca pertence completamente ao performer, diferindo o controle consciente do fluxo intuitivo, no teatro de Stanislavski, do trânsito entre intuição e reflexão, no teatro de Brecht, influenciado pelo teatro asiático. Aponta para uma força centrípeta que engole tudo o que acontece no palco ou ao redor dele, compreendendo-o como um agregado tempo/espaço/espectador/performer. A atuar seria o paradigma da liminaridade, conceito definido por Van Gennep, no ritual, e apropriado, também, por Victor Turner, no drama social, e o foco da técnica de treinamento do performer não seria transformar uma pessoa em outra, mas permitir que o performer atue entre duas identidades. Schechner destaca a importância do desaquecimento para trazer o performer de volta pra a esfera habitual da existência, compreendendo a atuação como uma arte de transformação temporária de ida e de volta.

Schechner expõe dois tipos de performance que ocorrem ao mesmo tempo: a transportadora, na qual o performer especializado vai do mundo real ao mundo performativo, de uma referência de tempo/espaço à outra, de uma personalidade à outra ou às outras, seja de forma voluntária, como na interpretação, ou de forma involuntária, como no transe; e a transformadora, evidentes em ritos de iniciação, que transformam pessoas de um status ou identidade a outra, com a presença de testemunhas que são pessoas próximas ao transformado, qualquer que seja a sua habilidade. Identifica quatro variáveis que operam em toda performance: seu papel transformador ou transportador; o status social dentro de performance; a posição social do performer; a qualidade da performance avaliada pelos mestres; Diferencia o sistema teatral grego, à imagem de uma corrente, no qual todos os elementos e efeitos teatrais servem como ideia chave, do sistema teatral indiano, à imagem de uma trança, em que a performance se aglomera e relaxa nos diversos fios que operam de forma não-linear. O papel do espectador também se alternaria em cada tipo de performance. Enquanto na performance transportadora, o espectador individualmente experienciaria as suas próprias reações em um nível de respostas pessoais, na performance transformadora, ele seria como um testemunha que mantém níveis de proximidade com o transformado; Observa uma mudança no estatuto do espectador, desde o teatro experimental, nas décadas de 60 e 70, que envolvia a sua participação, o palco ambiental e a criatividade coletiva, tal como podemos observar na arte contemporânea de forma geral. Aponta a tendência da interculturalidade, na qual haverá uma coexistência entre o conhecimento linear e o metafórico, produzido pelas artes.

METODOLOGIA

Pesquisadores da performance artística confluem para a necessidade de formas específicas a sua apreensão teórica quer em termos de método de pesquisa ou da escrita a respeito, devido as suas características anti-representativas, donde advém a indissociabilidade prático-teórica. Essa síntese contribui para a cartografia, como método e forma de pesquisa, através da qual produziremos uma leitura das experiências com *Uma Estética do Silêncio*, via um conhecimento sensível do real. A cartografia como método e forma de pesquisa traduz a imanência criativa de um pensamento à espreita da dinâmica do seu objeto, através de uma atenção sensível, concentrada e aberta, caracterizando-se pelo rastreio, toque, pouso e reconhecimento atento (KASTRUP, 2007). Assim, mais acompanharemos a questões evocadas do que as representaremos como objeto de pesquisa. Deixaremos-nos seduzir pelas suas relações de força e de movimento, sem que haja separação entre a análise e a experiência, ou seja, aquilo que passa, acontece, e toca (BONDÍA, 2002). A cartografia, cuja produção de saber é atravessada pela invenção como exigência do método (ESCÓSSIA; KASTRUP; PASSOS, 2014), um fazer implicado no pensar, se constitui em produção de realidade, e se manifesta em duas situações durante a pesquisa: na aproximação com os processos já vivenciados na execução do programa artístico *Estética do Silêncio*, no LCCPI, revisitados através dos nossos arquivos, como fotos, vídeos, áudios e anotações pessoais; na atualização de *Uma Estética do Silêncio nos Sertões Infinitos*, durante a pesquisa, tendo em vista a primazia da experiência prática, nas pesquisas artístico-culturais; na elaboração de um pensamento sobre arte que se constitui, também, como um processo de criação e, conseqüentemente, uma escrita performativa, um ato de escrever com a experiência e não sobre ela, a propósito das nossas *Epístolas Profanas*.

A cartografia está sendo implementada como método e forma de pesquisa em diversos programas de pós-graduação, no Brasil, e temos como referência emblemática a tese de doutorado em Psicologia Social, de Suely Rolnik, publicada no livro *Cartografia Sentimental*. Em sua cartografia, Rolnik tece uma narrativa, através da criação de figuras-tipo do feminino, que transitam pela crise identitária da “noivinha”, e pelas transformações contemporâneas do desejo. Essas figuras são produzidas a partir da experiência da autora como mulher que atravessa a contracultura no Brasil, a ditadura militar, o exílio e o processo de redemocratização do país. Sua vida é matéria prima para a produção de uma teoria conceitual sobre as políticas de subjetivação, nos referidos contextos. “Pode-se dizer que o texto é autobiográfico, desde que entendamos por 'auto', aqui, não a individualidade de uma existência, a do autor, mas a singularidade do modo como atravessam seu corpo, as forças de um determinado contexto histórico (ROLNIK, 2011, p. 22). O título *Cartografia Sentimental* sugere a capacidade que Rolnik teve de se deixar afetar pelas questões por ela tratadas, no caso, o *corpus* da sua geração, através de uma vulnerabilidade às forças do mundo, uma alteridade irreduzível, presente em seu corpo através das sensações produzidas pelo contexto sócio-

político-cultural por ela vivenciado: “Dissolvem-se aqui, as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo” (ROLNIK, 2011, p. 22). Rolnik produz uma sequência de cenas sob as perspectivas da percepção e do olho vibrátil, cuja dinâmica constitui “a dimensão micropolítica do texto, sua natureza cartográfica” (RONLIK, 2011, p.13). As diversas facetas das noivinhas são como as personagens conceituais definidas por Deleuze & Guattari, na medida em que “[...] operam os movimentos que descrevem o plano de imanência do autor, e intervêm na própria criação dos conceitos” (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 85). A criação de personagens conceituais é uma estratégia narrativa dos filósofos, seus heterônimos, que se diferencia das personagens produzidas pelos artistas na literatura, no cinema ou no teatro: “A diferença entre os personagens conceituais e as figuras estéticas consiste de início no seguinte: uns são potências de conceitos, os outros, potências de afectos e perceptos (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 88).

Buscando criar condições para o exercício do pensamento, na perspectiva construtivista que exige, para tal, um plano que lhe dê uma existência autônoma, recorreremos à pluralidade dos sujeitos, com as *Epístolas Profanas*, cartas para outrem. Outrem, essa entidade que não é o objeto da nossa perspectiva e, sim, um outro sujeito, também, com relação a nós. Outrem, que não é ninguém, que não é para quem escrevemos, mas diante de quem o fazemos, os quais acabamos por nos tornar. No livro *O que é a filosofia?* Gilles Deleuze e Félix Guattari apresentam o conceito de outrem com os seus componentes inseparáveis (mundo possível, rosto existente, linguagem real), retomando-o de Leibniz, Wittgenstein e Michel Tournier, operando, também, as suas dobras. E por nos fazer passar de um mundo a outro, como as múltiplas perspectivas de Escher, outrem nos levará à criação de um novo espaço perceptivo, movente, por sua natureza, bem como a novas temporalidades relacionadas.

Poderíamos dizer, nos termos gramaticais da nossa língua materna, que as cartas para outrem são escritas na primeira pessoa do plural, do gênero feminino, que já não se trata de uma identidade sagrada, mas de um devir mulher em nós, outrora indeterminadas, condição da nossa escrita e da nossa fabulação criadora. O desafio é que não sabemos quem somos, pois somos muitas e assumimos, também, as variações filosóficas e as variedades artísticas que nos constituem e a outrem: sujeitos impessoais, expressões de uma possibilidade, invenção de uma escritura múltipla.

“A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível. A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto dos desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (DELEUZE, 2011, p. 12).

As cartas nos parecem ainda um meio possível para fazer expressar o silêncio que produzimos para saber escutar. No texto *Kafka: para uma literatura menor*, Deleuze & Guattari citam o estudo *O vampiro e as cartas*, da jornalista francesa Claire Parnet, analisando, tal como ela, as cartas de Kafka, escritas sem a intenção de serem publicadas. Eles produzem uma leitura das cartas de Kafka, como uma espécie de pacto diabólico em comunicação transversal com outros elementos da sua máquina de escrever, as novelas com os seus devires animais, e os romances com os seus agenciamentos maquínicos, destacando a possibilidade de interrupção, tanto das cartas, como das novelas e dos romances, dadas as suas potências infinitas. Deleuze e Guattari observam, na literatura de Kafka, a repetição da cabeça inclinada de suas personagens, olhando fotografias, seguida do ato de levantarem a cabeça, acompanhado por sons. Eles atribuem às cabeças inclinadas e erguidas, formas de conteúdo que se opõem entre si, e às fotografias e aos sons, formas de expressão que não se opõem de maneira binária. Deleuze e Guattari observam, ainda, que Kafka evoca a matéria sonora em estado intenso e puro, ao invés de músicas compostas, semioticamente formadas e significativamente sujeitas, sugerido que ele tenha feito uma descrição literária do concerto 4'33", de John Cage, em *Descrição dum combate*. “Devoto quer tocar piano porque está prestes a ficar feliz; 2º não sabe tocar; 3º não toca mesmo nada (...); 4º é felicitado por ter tocado muito bem” (KAFKA apud DELEUZE & GUATTARI, 2003, P. 23). Deleuze & Guattari observam que o interesse de Kafka “é uma pura matéria sonora intensa, continuamente em relação com a sua própria abolição, som musical desterritorializado, grito que escapa à significação, à composição, ao canto, à palavra, sonoridade em ruptura a fim de escapar a uma sujeição ainda demasiado significativa” (DELEUZE e GUATTARI 2003, p. 23). Os sons que acompanham o movimento de erguer a cabeça não apareceriam, portanto, como formas de expressão, mas como matérias de expressões não formadas, como processos de desejo. Deleuze & Guattari diferenciam a literatura maior, que seguiria um vetor que vai do conteúdo à expressão, da literatura menor, que começaria pela enunciação, inventando palavras, rompendo com as formas da expressão e sugerindo novas derivações que quebram “a estrutura simbólica, assim como a interpretação hermenêutica, a associação leiga de ideias ou o arquétipo imaginário” (Deleuze & Guattari, 2003, p. 25). As cartas produziriam uma duplicação dos sujeitos da enunciação, formas de expressão de quem as escreve, e dos sujeitos de enunciado, formas de conteúdo sobre o qual elas são escritas. Os desejos das cartas consistiriam em fazer transferir os movimentos reais dos sujeitos de enunciação para os movimentos aparentes dos sujeitos do enunciado. Os destinatários, por sua vez, seriam sujeitos de enunciação em potencial que talvez não existissem fora do fluxo das cartas, que implicam, também, um risco de refluxo contra os remetentes, esse perigo que enfrentamos. A aversão dos sujeitos de enunciação acabaria por se apresentar como obstáculo exterior que o sujeito do enunciado se esforça por vencer através da carta, utilizadas para inocentar ou culpabilizar as partes integrantes da

comunicação epistolar. Deleuze e Guattari fazem uma relação entre a literatura de Kafka e a de Proust que, do mesmo modo, teria celebrado uma fonte de força longínqua como condição da carta, fazendo sobressair o amor pela palavra ao amor por quem elas são dedicadas, ao passo em que a vida e a escrita seriam inseparáveis, bem como o desejo e a enunciação história, política e social. Desejamos a linguagem, ainda, como forma de expressão, bem como uma experiência do fora na linguagem, com as potências inumadas do silêncio e suas expressões cartografadas nas nossas *Epístolas Profanas*.

Escrevemos cartas com/em silêncio, até que ele se transforme de conteúdo em expressão, então calaremos. Tal como Kafka relaciona o movimento de erguer a cabeça aos sons assignificantes, buscamos uma performance aproximativa entre o conteúdo das *Epístolas Profanas* e a expressão de *Uma Estética do Silêncio nos Sertões Infinitos*. Buscamos acompanhar o ritmo dessas travessias com as nossas cartas, como uma performance conceitual ou uma cartografia prático-teórica dotada de conteúdo-expressão. Desconfiamos que o processo de escritura das cartas será como um movimento lento de erguer a cabeça, pois, aqui, também, o corpo está presente, na prática de leitura-escritura implicada na produção desta teoria, bem como nas performances urbanas e acadêmicas executadas durante a pesquisa.

A cartografia a qual nos propomos se constitui à imagem do mapa poético-conceitual traçado pelos problemáticas colocadas em cena através das *Epístolas Profanas: uma Estética do Silêncio nos Sertões Infinitos*. O termo profanação pode ser compreendido na perspectiva de Giorgio Agamben, a propósito de retomar o uso das coisas sacralizadas, através de estratégias políticas como os rituais e os jogos. “Profanar não significa, apenas, abolir as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas (...) para transformá-las em meios puros” (AGAMBEN, 2007, p. 65). Em nossas escrituras, tomamos o meio como começo e como fim, ou seja, o processo como proposta e como produto, estabelecendo uma relação entre o método da pesquisa e o processo criativo a qual ela se refere. Sugerimos com isso uma epistemologia da arte, na qual o privilégio do sujeito filosófico ou do objeto científico se (trans)formam na síntese sujeito-objeto, que teria sido o desejo de artistas como Oiticica e Artaud.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARTAUD, A. **Ao senhor Van Caulaert**. In: Linguagem e Vida: Antonin Artaud. Org. Guinsburg, J. Fernandes, S., Mercado, A. (orgs). Perspectiva: São Paulo, 2008.

_____. **Escritos de um louco**. Disponível em:

<http://bibliotecanomade.blogspot.com.br/200/01/arquivo-para-download-para-acabar-com-o.html>,

acessado em 06 de Outubro de 2014.

BONDÍA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Campinas: Revista Brasileira

de Educação, n. 19, 2002.

DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Forense Universitária. Rio de Janeiro, 2003.

_____. **A literatura e a vida**. In: Crítica e Clínica. Ed. 34. São Paulo, 2011.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Kafka: para uma literatura menor**. Assírio & Alvim. Lisboa, 2003.

_____. **Como criar para si um corpo sem órgãos?** In Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Ed. 34. São Paulo, 2007.

_____. **Introdução: rizoma**. In Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia. Ed. 34. São Paulo, 2007.

_____. **O que é filosofia?** Ed. 34. São Paulo, 2010.

ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FABIÃO, E. **Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acessado em 20 de setembro de 2014.

FOUCAULT, Michel. **Corpo-poder**. In: A Microfísica do poder. 11ª edição, Rio de Janeiro, Editora Graal, 2008.

_____. **O corpo utópico**. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>, acessado em 01 de outubro de 2014.

_____. **Os corpos doces**. Vigiar e punir: Nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes 2012.

FÓRUM DE PRÓ-REITORES DE EXTENSÃO DAS UNIVERSIDADES PÚBLICAS BRASILEIRAS. **Política Nacional de Extensão Universitária**. Manaus, 2012.

KASTRUP, Virgínia. **O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo**. Rio de Janeiro: Revista de Psicologia e Sociedade, 2007.

OITICICA, Hélio. **Museu é o mundo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Rio Grande do Sul: Sulina, 2011.

PELBART, P. **O tempo não reconciliado**. In Gilles Deleuze: uma vida filosófica. Org. Éric Alliez. Ed. 34 Rio de Janeiro, 2010.

_____. **Tudo é feito para conexão absoluta, a mais saturada possível**. Entrevista disponível em <http://www.revistacontinente.com.br/especial/19362-tudo-%C3%A9-feito-para-conex%C3%A3o-absoluta,-a-mais-saturada-poss%C3%AAdvel.html>, acessada em 31 de Agosto de 2016.

SCHCHNER, Richard. **O leque e a rede**. In: Performance e Antropologia de Richard Schechner (or. Zeca Ligério). Ed Mauad. Rio de Janeiro, 2012.

_____. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Cadernos de campo. São Paulo, 2011.

_____. **Performers e espectadores: transportados e transformados**. Revista Moringa, v. 2, n. 1. João Pessoa, 2011.

SONTAG, Susan. **Estética do Silêncio**. In: A vontade radical. São Paulo: Schwarcz, 1987.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. Cosacnaif. São Paulo, 2007.