

---

## PROGRAMA PERFORMATIVO<sup>1</sup>: O CORPO-EM-EXPERIÊNCIA<sup>2</sup>

Eleonora Fabião (UFRJ)<sup>3</sup>

### Resumo

*“Programa Performativo: o corpo-em-experiência” trata de teoria e composição de performance e suas relações com a criação teatral contemporânea. Aqui descrevo e discuto performances realizadas por William Pope.L para propor um procedimento composicional específico: o programa performativo. Nesta reflexão a noção de “Corpo-sem-Órgãos” desenvolvida por Gilles Deleuze e Félix Guattari a partir da obra de Antonin Artaud é referente fundamental. O programa é compreendido como “motor da experimentação” – enunciado que norteia, move e possibilita a experiência. Tratar do programa performativo no âmbito da criação teatral é ainda evocar temas como cena expandida, corpo-em-experiência, experiência de criação de corpo e dramaturgia de ensaio.*

**Palavras-chave:** Performance, Programa Performativo, Experimentação, Corpo-sem-Órgãos, Dramaturgia do Ensaio.

### Abstract

“Performative program: the body-on-experience” refers to performance theory and composition and its relationship to contemporary theatrical creation. Here, I describe and discuss performances made by William Pope.L to propose a specific compositional procedure: the performative program. In this paper the notion of “body-without-organs” developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari from the work of Antonin Artaud is essential referent. The program is understood as “motor of the experimentation” – statement that guides, moves and allows the experience. Treating the performative program within the theatrical creation is still evoke themes as expanded scene, body-on-experience, experience of body creation and rehearsal dramaturgy.

**Keywords:** Performance; Performative Program; Experimentation; “Body-without-organs”; Rehearsal Dramaturgy.

---

<sup>1</sup> Nota do Editor: as notações de referencia são da própria autora.

<sup>2</sup> Este texto é uma versão ampliada do artigo “Performance: modos de pertencer e criar mundo” In: *Bienal Internacional de Dança do Ceará Um Percurso de Intensidades* (Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011). Aqui foco no tema da mesa em que participei no II Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas: “Condução de trabalho: pedagogias, treinamentos e processos criativos”.

<sup>3</sup> Eleonora Fabião é performer e teórica da performance. Professora do Curso de Direção Teatral e da Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Federal do Rio de Janeiro, é Doutora em Estudos da Performance (New York University). Fabião tem realizado performances e publicado no Brasil, Europa e Américas. Instituições onde lecionou recentemente incluem Departamento de Estudos da Performance (NYU), Departamento de Teatro da Freie Universität Berlin, Norwegian Theater Academy, Departamento de Artes do Movimento da IUNA (Buenos Aires) e SP Escola de Teatro. Em 2011 recebeu o prêmio FUNARTE “Artes na Rua” com o projeto “Ações Cariocas”.

Se tivesse que dar outro nome ao que faço,  
se não chamasse de performance,  
chamaria de *prática*.

**William Pope.L, “O Artista Negro Mais Amigável da América©”**

## 1. A prática da performance

Trajando paletó e gravata pretos, camisa branca, e levando na mão um vasinho com pequenas flores amarelas, William Pope.L rasteja pelas ruas de Nova Iorque. Esta performance – “Rastejamento na Tompkins Square” (“*Tompkins Square Crawl*” 1991) – é parte de uma série de rastejamentos iniciada no final dos anos 1970. A operação é mínima: ao invés do caminhar civil, civilizado, bípede, Pope.L desiste da verticalidade e se arrasta como um bicho rasteiro ou um soldado em campo de batalha. Ao invés de evitar sujar o paletó e movimentar-se de modo eficiente e discreto como bom senso e senso comum recomendam, o performer emporcalha-se, executando uma ação extenuante e de forte impacto visual em sua dissonância comportamental. Ao invés de otimizar gasto e benefício, utiliza o máximo de energia para realizar deslocamento mínimo. Ou seja, perde tempo ao invés de ganhar tempo na cidade capital do capital. Fato é que William Pope.L, homem afro-americano de origem humilde, através de uma ação de simplicidade atroz, radicaliza seu atrito (contato) com o corpo do mundo e literaliza seu atrito (resistência) às normas de boa conduta neste mundo. O vasinho de flores amarelas é o toque-lírico? Absurdo? Humorado? Ridículo? Poético? Patético? Sublime? Pueril? Triste? Indispensável para que a ação ganhe mais camadas de significação e assim vibre mais; ou ainda, para que torne-se mais descabida qualquer tentativa de fechar uma interpretação da peça. Em geral, performers não pretendem comunicar um conteúdo determinado a ser decodificado pelo público mas promover uma experiência através da qual conteúdos serão elaborados. Pope.L: “Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo”.<sup>4</sup>

Pois no caso desta performance, uma das “conversas” instigadas pelo artista aconteceu no momento mesmo do rastejamento. Um passante negro indignou-se com o amigável Pope.L, suas florezinhas amarelas e o cinegrafista branco contratado pelo artista. “Você pagou esse *cara* para te filmar rastejando na rua **irmão?**” “Eu visto um terno como esse para ir **trabalhar!**” “Você não tem **permissão** para fazer **isso**” – disse o transeunte na tentativa de persuadi-lo a levantar-se<sup>5</sup>. Pope.L não parou; solicitou a seu

<sup>4</sup> Pope L. citado por BESSIRE, Mark H.C.. “The Friendliest Black Artist in América©” In: William Pope.L, The Friendliest Black Artist in America©, Mark H. C. Bessire (ed.) (Cambridge and London: MIT Press, 2002), p. 22.

<sup>5</sup> Op. Cit. p. 174-175. (grifos meus)

interlocutor que o deixasse **trabalhar**; propôs que conversassem uma vez concluída a performance. O passante retirou-se e foi chamar a polícia.

A Pope.L interessa gerar “zonas de desconforto”<sup>6</sup> – como diz, realizar ações que tragam “desconforto fresco para um problema antigo”<sup>7</sup> e apenas aparentemente resolvido. Na “Peça ATM” (“*ATM Piece*” 1997)<sup>8</sup>, por saber da existência de uma lei que proíbe pedintes de posicionarem-se a menos de 3 metros da porta de bancos e caixas eletrônicas, Pope.L demarca a distância entre seu corpo e uma agência do *Chase Manhattan Bank* com uma corda de linguças da mesma medida – amarra uma extremidade em seu pulso e outra na porta do banco para que, com a demarcação claramente estabelecida, se mantenha dentro da lei. Sem camisa, vestindo uma saia até a metade das coxas feita com cédulas de 1 dólar, botinas marrons e óculos de grau, o amigável performer adere comicamente à lei. Seu objetivo não é pedir mas dar aos clientes que adentrem o banco, uma a uma, as cerca de 80 cédulas que compõem sua saia. Porém a *strip-tease* dura apenas os segundos que antecedem a chegada de um segurança que se comunica com seu superior por walkie-talkie: “Há aqui um homem negro amarrado à porta com uma corda de linguças”<sup>9</sup>. “Peça ATM” é cena-não-cena que inclui walkie-talkies, atos de fala, fardas, paletós, cidadãos, calçada, câmeras, dinheiro, cor, raça, gênero, classe, leis e tudo o mais que for engolfado pelo performer, sua ação, sua saia e suas linguças. Porém, apesar das ações cáusticas que performa, Pope.L não se considera nem um revolucionário, nem um militante, mas um lembrete: “sou mais provocador que ativista”<sup>10</sup>.

Em “Levitando Leite de Magnésia” (“*Levitating Magnesia Milk*”, 1992) o provocador complicador *copyright* veste pijamas e gorro de Papai Noel. Numa galeria, senta-se numa poltrona e coloca diante de si, sobre um engradado de bebidas branco virado de lado, um frasco de leite de magnésia. Fixa na vitrine do espaço um pôster virado para a rua com o enunciado do programa em andamento: “Vou sentar numa poltrona por 3 dias (de quinta à sábado) e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”<sup>11</sup>. Ao lado da poltrona, garrafas d’água, comida, papel higiênico e uma comadre. Pope.L passa então os 3 dias dedicado a fazer flutuar o branco caldo laxativo que, como se sabe, faz descer fezes marrons seja de homens brancos, azuis, verdes, pretos ou amarelos. Pope.L diz: “Meu trabalho, de certa maneira, é perguntar aos americanos que auto-imagem eles querem para si. Queremos uma imagem de medo e obediência, ou de aventura e democracia?”<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Ver CARR, C. “In the Discomfort Zone” In: Op. Cit. p. 48-53.

<sup>7</sup> Pope L. citado por WILSON, Martha. “Limited Warranty” In: Op. Cit. p. 45.

<sup>8</sup> Nos Estados Unidos, Automatic Teller Machine (ATM) é caixa eletrônica ou banco automático.

<sup>9</sup> Pope L. citado por WILSON, Martha. “Limited Warranty” In: Op. Cit. p. 45.

<sup>10</sup> Pope.L citado por BESSIRE, Mark H. C.. In: Op. Cit. p. 23.

<sup>11</sup> Op Cit. p. 213.

<sup>12</sup> William Pope L. entrevistado por Chris Thompson:

“Levitando Leite de Magnésia” ativa misturas bizarras: extra-sensorialidade e ultra-organicidade, deboche e tenacidade, cara-de-pau e lirismo, piada e solidão, utopia e fingimento, política de identidade e idiotia de delirante, ritual e circo, mágica e merda. Trata-se de dramaturgia feita de contradições à *la Pope.L*, misto de xamã e palhaço como se descreve. O *performer* comenta a pulsão paradoxal de sua cena-não-cena: “Esta arte não faz sentido. Eu suspeito das coisas que fazem sentido. Talvez eu tenha medo de falsa segurança. Entretanto contradição faz sentido para mim. Quando eu consegui aceitar que algo era verdadeiro e não verdadeiro, me senti em casa”.<sup>13</sup>

## 2. Programa performativo

Sugiro que a desconstrução da representação, tão fundamental na arte da performance, é operada através de um procedimento composicional específico: o **programa performativo**. Chamo este procedimento de “programa” inspirada pela uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no famoso “28 de novembro de 1947— como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”<sup>14</sup>. Programa é motor de experimentação porque *a prática do programa* cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política. Ou, para citar palavra cara ao projeto político e teórico de Hanna Arendt, programas são **iniciativas**.

Muito objetivamente, o programa é o *enunciado* da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que **possibilita, norteia e move** a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade. Outro exemplo de programa performado por William Pope.L: dispor vidros de maionese numa calçada e tentar vender cada colherada por 100 dólares (“Vendendo Maionese”, “*Selling Mayonnaise*” 1991) – ação para performer negro, calçada cinza e produto branco com valor ofuscante. Outro: sobre a bandeira americana esticada na calçada, comer o *Wall Street Journal* (“Comendo o *Wall Street Journal*”, “*Eating The Wall Street Journal*” 1991).

<http://muse.jhu.edu/journals/paj/summary/v024/24.3thompson.html> (consulta realizada em 11/7/2013).

<sup>13</sup> Pope.L citado por WILSON, Martha. Op. Cit. p. 45.

<sup>14</sup> DELEUZE, Gilles e Félix GUATTARI “28 de novembro de 1947 – como criar para si um Corpo sem Órgãos” In: *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol.3* (São Paulo: Editora 34, 1999), p. 12.

Humor negro e indigestão certa sobre calçada cinza com bandeira branca, azul e vermelha.

Através da realização do programa, o performer suspende o que há de automatismo, hábito, mecânica e passividade no ato de “pertencer” – pertencer ao mundo, pertencer ao mundo da arte e pertencer ao mundo estritamente como “arte”. Um performer *resiste*, acima de tudo e antes de mais nada, ao torpor da aderência e do pertencimento passivos. Mas **adere**, acima de tudo e antes de mais nada, ao contexto material, social, político e histórico para a articulação de suas iniciativas performativas. Este *pertencer performativo* é ato tríplice: de mapeamento, de negociação e de reinvenção através do corpo-em-experiência. Reconhecimento, negociação e reinvenção não apenas do meio, nem apenas do performer, do espectador ou da arte, mas da noção mesma de pertencer como ato psicofísico, poético e político de aderência-resistência críticos.

### 3. O corpo-em-experiência e a experiência de criação de corpo

Desarticulador de processos ditos “naturais”, o performer e suas práticas criam, sugiro, o que Deleuze e Guattari chamam de “Corpo sem Órgãos”. Como propõem, o Corpo sem Órgãos “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas”<sup>15</sup>. Explicam que a criação de um CsO sempre envolve a elaboração de um programa e o seu desenvolvimento em duas fases: “Uma é para a fabricação do CsO, a outra para fazer aí circular, passar algo”<sup>16</sup>. Nesta prática, enfatizam a indissociabilidade entre “*Corpus* e *Socius*, política e experimentação”<sup>17</sup>. E convocam à invenção psicofísica: “Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Corpo pleno, Viagem imóvel, Anorexia, Visão cutânea, Yoga, Krishna, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu”<sup>18</sup>. Por que não desistir da verticalidade, tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia, pagar 100 dólares por uma colherada de maionese ou comer o jornal de economia mais consistente de sua nação? Onde bom senso e senso comum dizem: seja funcional e produtivo, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nossos hábitos, convenções, padrões.

Através da realização de programas, o artista desprograma a si e ao meio. Através de sua prática acelera circulações e intensidades, deflagra encontros, reconfigurações, conversas, como diz Pope.L, “faz coisas acontecerem”. Através do corpo-em-

<sup>15</sup> Ibid. p. 9.

<sup>16</sup> Ibid. p. 12.

<sup>17</sup> Ibid. p. 10.

<sup>18</sup> Ibid. p. 11.

experiência cria relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários. Performances são composições atípicas de velocidades e operações afetivas extra-ordinárias que enfatizam a politicidade corpórea do mundo e das relações. O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política, econômica. Um performer pergunta sobre capacidades e possibilidades do corpo; sobre pertencimento, exclusão, mobilidade, mobilização; pergunta: de quem é esse corpo? a quem pertence o meu corpo? e o seu? É um desestabilizador profissional do que Deleuze e Guattari chamam de:

Os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o *organismo*, a *significância* e a *subjetivação*. [...] Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo, senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado, senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado, senão você será apenas um vagabundo”<sup>19</sup>.

Para um performer, “organismo”, “sentido” e “sujeito” são **atos** – nem algo, nem dados, nem plenos, nem prontos, nem repetíveis, mas atos, atos performativos – e, como tal, configurações momentâneas de aderências-resistências, modos relacionais em devir.

Os autores enfatizam uma regra imanente à experimentação: as “injeções de prudência”<sup>20</sup>. Advertem:

Não se atinge o CsO e seu plano de consistência desestratificando grosseiramente. [...] o CsO não pára de oscilar entre as superfícies que o estratificam e o plano que o libera. Liberem-no com um gesto demasiado violento, façam saltar os estratos sem prudência e vocês mesmos se matarão, encravados num buraco negro, ou mesmo envolvidos numa catástrofe, ao invés de traçar o plano. O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca”<sup>21</sup>.

Da mesma forma, não se atinge o **corpo performativo** grosseiramente. O corpo performativo não pára de oscilar entre a cena e a não-cena, entre arte e não-arte, e é justamente na vibração paradoxal que se cria e se fortalece.

<sup>19</sup> Ibid. p. 22. (grifo meu)

<sup>20</sup> Ibid. p. 11.

<sup>21</sup> Ibid. p. 23-24.

Proponho que a filosofia prática articulada em “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”, **apesar de e justamente por** não tratar do fazer artístico, endereça questões importantes para a teorização e a prática da performance. A partir da noção de CsO é possível imaginar o vigia do *Chase Manhattan Bank* complementando sua descrição do “homem negro amarrado à porta com uma corda de linguças”. Pelo radinho ele diria: “Há aqui um depravado, desviante, vagabundo subvertendo a relação entre pedintes e possuidores, ricos e pobres, entre classificados e desclassificados. Imagine que ele quer dar dinheiro aos nossos clientes! E diz que é artista! ‘Artista’?!? O elemento é um arruaceiro utilizando nossas caixas automáticas, leis, hierarquias, símbolos, valores, marca, lógica e discurso para ativar um Corpo sem Órgãos, para suspender organização, valoração, sentido e identidade. Pensa que pode sacudir significantes e significados, estratos, demarcações, fronteiras, leis e costumes como se fossem chocalhos? E o subversor usa linguças! Uma corrente de fedorentas, gordurosas e obscenas linguças! Sou vigia de banco, não estou aqui para ser engolfado num programa performativo e fazer corpo com este pervertido que se faz de ingênuo!”

#### 4. Programa performativo e criação teatral

Interessam-me as relações entre performance e teatro. Aqui, por questão de recorte, tratarei das maneiras como venho trabalhando e vendo ser trabalhada esta proposta de “programa performativo” no âmbito da criação teatral.

Primeiramente é preciso dizer que a lida com programas se inclui em discussões amplas em torno da noção de **cena expandida** (ou “campo ampliado” citando Rosalind Krauss<sup>22</sup>) investigada por tantos artistas hoje. Esta expansão não diz respeito somente a absorção de qualquer matéria e questão do mundo em processos de criação artística – os mais diversos materiais, metodologias, dispositivos, suportes, espaços, durações, agentes – mas também a experimentação com a própria noção de arte.<sup>23</sup>

Em livro publicado recentemente – *Living as Form: socially engaged art from 1991-2011* (2012) – Nato Thompson discute este movimento e diagnostica a seguinte operação: “Assim como Duchamp colocou o urinol no museu no começo do século XX, talvez não seja surpresa alguma encontrar artistas retornando o urinol para o real no começo do século XXI”<sup>24</sup>. Porém, o curador alerta: “Esta manobra pode ser facilmente

<sup>22</sup> Ver KRAUSS, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field” (1978) In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge and London: MIT Press, 1999).

<sup>23</sup> Interessados em dialogar sobre a noção de cena ampliada, promovemos no Curso de Direção Teatral da Escola de Comunicação da UFRJ em novembro de 2011, o simpósio *Cenas Transversais: Artes em Trânsito*. Reunimos cerca de 25 artistas e pesquisadores independentes ou ligados a diversas instituições – UFMG, UFF, UERJ, PUC-RJ, UFRRJ, UNI-RIO, University of Roehampton/UK, McGill University/Canada, New York University/USA – para apresentar trabalhos, debater, palestrar. Este simpósio organizado pelas professoras Adriana Schneider, Carmem Gadelha, Gabriela Lírio, Livia Flores e por mim, é parte do movimento de implantação do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFRJ.

<sup>24</sup> THOMPSON, Nato. *Living as Form: socially engaged art from 1991-2011* (Massachusetts and London:

interpretada como mais uma referência na história da arte. Entretanto, suspeito que a interpretação mais importante seja que esta manobra reflete uma recalibragem necessária do meio cultural no mundo de hoje”<sup>25</sup>. Quando “a arte entra na vida”, diz Thompson, a questão motivadora, muito mais do que “o que é arte?”, será “o que é vida?”. Este novo deslocamento do urinol, desta vez “para o real” como articula o autor, não é uma simples devolução do objeto para seu habitat natural mas parte de uma **vontade performativa** de desnaturalização dos habitats, de seus habitantes e das relações entre gente, meio, coisa, tradição. O urinol no museu tornou-se, depois de quase um século de maturação, um re-educador dos sentidos, da sensibilidade, da percepção. Sua potência – força estética, vigor crítico, capacidade de disparar pensamento, relações, devires, economias, lógicas – foi incrementada ao longo de quase cem anos de digestão, reações e desdobramentos. Cabe ao criador interessado em continuar investigando possibilidades de arte, de pensamento, de materialidade, de mundo através do seu trabalho (como fez Duchamp), seguir desfamiliarizando o familiar e gerando espaço para que outras formas de vida, de instituição, de produção e recepção possam ser articuladas, propostas, vividas. A ampliação da cena exige um permanente questionamento sobre a razão de ser da cena em fluxo histórico.

Pois venho acompanhando como esta investigação sobre cena ampliada e sobre o fazer performativo da arte e da vida através da prática da performance e de intervenções urbanas, vem crescendo no cotidiano de grupos brasileiros de teatro. São casos, cada um a seu jeito e tempo, o “Teatro de Narradores”, os “Argonautas”, os “Inomináveis”, a “Cia. Senhas”, o “Coletivo Bruto”, os “Irmão Guimarães”, a “ciateatroautônomo”, para citar apenas alguns exemplos. Neste movimento, tanto o campo da performance é ampliado pela perspectiva de artistas com formação em teatro, como espetáculos teatrais ganham em vibração performativa. Aqui, especificamente, interessa refletir sobre modos como o programa performativo vem informando a “Condução de trabalho: pedagogias, treinamentos e processos criativos”, tema da mesa na qual participei com Sérgio Carvalho no II Simpósio Internacional Reflexões Cênicas Contemporâneas, organizado pelo Grupo LUME em fevereiro de 2013 na UNICAMP.

Sugiro que através da prática de programas performativos, o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. A concepção e realização de programas possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do **corpo**, investigar **dramaturgias do corpo**. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista.

---

MIT Press, 2012), p. 33.

<sup>25</sup> Ibid. Idem.

Tenho experimentado programas como vias de encontro e agenciamento, como elementos de troca e diálogo dentro de grupos, entre grupos e entre artistas. Programas podem ser dados, ofertados, presenteados. Podem ser armas, escudos, geradores de conflito, elementos “disruptivos”. Criam-se programas para serem realizados individual ou coletivamente; oferecemos programas uns aos outros; concebemos aquele **um** específico, destinado **àquela** determinada pessoa, **naquele** exato momento; criamos programas para a elaboração de novos programas. E claro, há também a possibilidade de inserção de programas na malha do espetáculo aumentando sua vibração performativa. Depende. Depende das aventuras de **significância**, **subjetivação** e **organização** que queiramos proporcionar uns aos outros; que queiramos proporcionar a nós mesmos e aos espectadores, participantes, colaboradores, coautores, cúmplices ou testemunhas dos trabalhos. Depende das temperaturas relacionais, dos tipos de contato que queiramos vivenciar. Depende. Depende das poéticas e éticas em questão. Tudo depende.

Porém, faço aqui uma ressalva que me parece necessária: penso ser descabido realizar programas cujo objetivo seja levantar material para uma futura cena à maneira de uma improvisação ou laboratório. O que a performance possibilita é uma ampliação da pesquisa sobre **cena** e sobre **presença** justamente por ser **cena-não-cena**. Transforma-la num método para levantamento de material é esvazia-la de sua imediatidade, de sua urgência; é enquadrá-la numa funcionalidade que a descaracteriza e enfraquece – esta seria a arte de **não** fazer performance. Em outras palavras: assim como uma performance não é “ensaiável”, não faz sentido transformá-la em ensaio. Porém, **desdobrar** a performance realizada em novas experimentações – experiências de escrita, de criação dramaturgical, de teatro, de vida – isto sim me parece condizente e potente. Assim como percebo, **uma performance é um disparador de performances**. O presente texto, por exemplo, nasce como um desdobramento das práticas de William Pope.L. Os músculos que acionam esta escrita vem sendo desenvolvidos em performances que realizo desde 2008 em ruas e praças de centros urbanos. Ou seja, entendo que escrever sobre a obra deste artista é uma das dimensões da minha prática performativa.

Outra questão que a performance energiza no âmbito dos processos de criação teatral diz respeito aos modos de **ensaiar**: como ensaiamos? porque ensaiamos? porque ensaiamos como ensaiamos? Considerando-se que **dramaturgia de ensaio** e **dramaturgia do espetáculo** são dois lados da mesma moeda, me pergunto: que modo de ensaiar será preciso para gerar tais ou quais qualidades de **relação** (entre os atuantes, entre atuantes e os demais presentes, entre os demais presentes); e que modos de ensaiar serão adequados para gerar tais ou quais qualidades de **presença** (dos atuantes e dos demais presentes)? Seria “o ensaio” a preparação de algo por vir ou o trabalho em si num de seus muitos momentos e modos de aparição? Porque ensaiar na coxa? Seria fértil combinar procedimentos abertos e fechados, públicos e privados? Depende. Depende das necessidades e dos interesses. Talvez esta peça precise ser ensaiada na praia e não numa sala de ensaio; talvez precise ser ensaiada na rua, o mais longe possível de tetos e paredes; talvez aquela outra deva ser montada a partir, exclusivamente, de ensaios de mesa; e esta aqui de ensaios à maneira do “Teatro de Arte de Moscou”, *ipsis litteris*; talvez esta cena não deva ser ensaiada, apenas

combinada e realizada. Depende. Depende das dramaturgias de ensaio que se invente para ativar as dramaturgias de cena que se almeja. Depende. Depende das dramaturgias de ensaio que se inerve para que o corpo necessário possa se desenvolver. Tudo depende. O que a prática da performance sugere é: suspender a *prioris* composicionais, ontológicos, institucionais, mercadológicos; inventar, a cada vez, o programa de ação mais condizente com as questões em pauta.

Finalizo retornando à epígrafe deste texto. Disse Pope.L numa entrevista: “Se tivesse que dar outro nome ao que faço, se não chamasse de performance, chamaria de *prática*”. Uma “prática”. Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática “acutilante” e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tónus e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e **presença de espírito**. Mas então, como preparar-se para performar? Ouso uma resposta: **vivendo a vida**. É a **vida vivida** até aquele momento que possibilita a concepção de cada programa e sua realização. Escreveu a poetisa Wislawa Zymborska: “Cada começo é só continuação, e o livro dos eventos está sempre aberto no meio”<sup>26</sup>.

## Bibliografia

BESSIRE, Mark H. C. **William Pope.L**, the friendliest black artist in America©. Cambridge and London: MIT Press, 2002.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia. vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-guard and other modernista Myths**. Cambridge and London: MIT Press, 1999.

THOMPSON, Nato. **Living as form**: socially engaged art from 1991-2011. Massachusetts and London: MIT Press, 2012.

SZYMBORSKA, Wislawa. **[Poemas]**. Trad. Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

## Entrevistas

---

<sup>26</sup> SZYMBORSKA, Wislawa. [poemas] tradução Regina Przybycien (São Paulo: Companhia das Letras, 2012), p. 97.



---

**William Pope.L entrevistado por Chris Thompson:** Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/paj/summary/v024/24.3thompson.html> Acesso em 11 jul. 2013.