



UNIRIO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES – CLA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
ESCOLA DE TEATRO

FERNANDA PAIXÃO

PERFORMANCE RELACIONAL:
COMPOSIÇÕES ENTRE BEBÊS E ADULTAS/OS

Rio de Janeiro
Outubro de 2020

FERNANDA PAIXÃO

PERFORMANCE RELACIONAL:
COMPOSIÇÕES ENTRE BEBÊS E ADULTAS/OS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (PPGAC/UNIRIO), como requisito para obtenção do título de mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Professora Dra. Tania Alice

Rio de Janeiro
Outubro de 2020

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

P142 Paixão, Fernanda
Performance Relacional: composições entre bebês e
adultas/os / Fernanda Paixão. -- Rio de Janeiro,
2020.
143

Orientador: Tania Alice.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2020.

1. performance arte. 2. arte relacional. 3.
educação. I. Alice, Tania, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

PERFORMANCE RELACIONAL: COMPOSIÇÕES ENTRE BEBÊS E ADULTAS/OS

POR

FERNANDA PAIXÃO MOREIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA



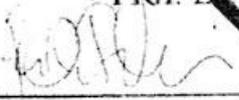
Profa. Dra. Tânia A. Feix (Orientadora)



Prof.ª Eleonora F. de A. - UFRJ



Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara - UFF



Prof. Dr. Roberto Charles Feitosa de Oliveira - UNIRIO

A Banca considerou a Dissertação: aprovada

Rio de Janeiro, RJ, em 15 de outubro de 2020

À minha avó Alzira (in memoriam) pela
contribuição incondicional nos meus estudos e
à/aos bebês desse mundo por nos lembrarem de
toda potência humana.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Regina e ao tio Zeca por terem me incentivado e me apoiado com amor nestes dois anos de dedicação ao mestrado, à minha irmã Paula e minha prima Cláudia por serem exemplos para mim nos estudos, ao meu tio Marcos por tanta inspiração e escuta, ao meu pai pelo incentivo à disciplina.

À minha orientadora Tania Alice por ter me dito sim e orientado essa pesquisa com tanto cuidado e talento, ao grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas pela escuta e contribuição, ao meu colega Marcelo Asth por toda caminhada em conjunto, ao professor Charles Feitosa pela imensa generosidade e recepção em seu grupo de pesquisa, à Flavia Naves por ser ponte, à turma do mestrado por tantos desabafos, grupos de estudo e cumplicidade.

À banca de qualificação composta pela Professora Dra. Carmela Soares, Professor Dr. Luiz Guilherme Vergara e Professor Dr. Charles Feitosa, além de minha orientadora, pelas palavras fundamentais em meio a esse processo. Às minhas amigas Bárbara e Thaís pelo apoio amoroso na etapa de seleção.

Aos espaços Culturais Casa 38 e Solar dos Abacaxis por serem espaço de experimentação e arte para a cidade do Rio de Janeiro.

À/aos queridas/os amigas/os da Casa Cósmica, Simon, Paulinha, Elco, Marina e Val por tudo e tanto, à Dani por ser suporte e amor nesse ano desafiador.

Às mães, pais, educadoras e à/aos bebês participantes de todos os encontros: Fran, Tamires, Marcelo, Lu, Alice, Monique, Noah, Martin, Theo, Helena, Juliana entre outros que passaram pelo encontro, sem elas/es estas reflexões não seriam possíveis. Ao SenseLab e à pesquisadora Ana Ramos pela hospitalidade, contribuições e trocas.

À CAPES pelo financiamento fundamental desta pesquisa, ao Teatro por ter me trazido até aqui, à UNIRIO por ter sido casa por tantos anos.

RESUMO

Esta pesquisa investiga os aspectos relacionais da *performance arte*. A partir de uma série de performance entre adultas/os e bebês que aconteceram na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, no espaço cultural Casa 38, Centro Cultural Solar dos Abacaxis e Coletivo Parental Alecrim, me deparo, como artista-pesquisadora, com questões acerca do encontro, autonomia, controle e escuta. Impulsionada por essas inquietações/reflexões e pelos encontros com as/os bebês, construí, como fase final da pesquisa, a performance relacional intitulada "EU - NÃO - SOU", desta vez para e com adultas/os. Nessa pesquisa cartográfica, trago essas reflexões em conversa com autores e artistas como Claire Bishop, D.W. Winnicott, David Lapoujade, Eleonora Fabião, Felix Guatarri, Gilles Deleuze, Lygia Clark, Nicolas Bourriaud, Renato Noguera, entre outros.

Palavras-chave: Performance relacional. Bebê. Encontro.

[ABSTRACT]

This research investigates the relational aspects of performance art. From a series of performances between adults and babies that occurred at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, in the cultural space Casa 38, Centro Cultural Solar dos Abacaxis and Coletivo Parental Alecrim, I can reflect, as an artist-researcher, with questions about encounter, autonomy, control and listening. Driven by these reflections and the meetings with the babies, I built, as the final phase of the research, the relational performance entitled "I - AM - NOT", this time for and with adults. In this cartographic research, I bring these reflections in conversation with authors and artists such as Claire Bishop, D.W. Winnicott, David Lapoujade, Eleonora Fabião, Felix Guatarri, Gilles Deleuze, Lygia Clark, Nicolas Bourriaud, Renato Noguera, among others.

Keywords: Relational performance. Baby. Meeting

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Lenka Clayton - <i>63 Objects Taken from my Son's Mouth 2011 - 2012</i> / acorn, bolt, bubblegum, buttons, carbon paper, chalk, Christmas decoration, cigarette butt, coins (GBP, USD, EURO), cotton reel, holly leaf, little wooden man, sharp metal pieces, metro ticket, nuts, plastic “O”, polystyrene, rat poison (missing), seeds, slide, small rocks, specimen vial, sponge animal, sticks, teabag, wire caps, wooden block / size laid out as shown 40" x 40" x 1".....	x
p.18	
Figura 02 – Bebê experimentando objeto.....	
p.19	
Figura 03 – Baby Clyde (11 weeks old) 37” x 25” handmade white Kozo (Mulberry) paper, unframed.....	
p.20	
Figura 04 – Bebê Theo dentro da caixa com apoio meu e da educadora Juliana; Helena, Martin, eu, Noah e Juliana; Noah e eu. Fotos: Alice, mãe da Helena.....	
p.28	
Figura 05 – Salto no vazio.....	
p.29	
Figura 06 – Público da exposição, criança e adulto que não se conheciam; eu no final do trabalho.....	
p.32	
Figura 07 – Performance <i>Naif</i> na Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.....	
p.43	
Figura 08 – Mãe e filha na Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.....	
p.44	
Figura 09 – Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.....	
p.45	

Figura 10 – Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.....			
			p.46
Figura 11 – Indígenas da aldeia Mata Verde.....			
			p.56
Figura 12 – Público de crianças alfabetizadas em português, o cacique Amarildo, sua esposa Juliana e cacique Jurema.....			
			p.59
Figura 13 – Performance no SenseLab.....			
			p.64
Figura 14 – Caminhando 1			
			p.69
Figura 15 – Caminhando 2.....			
			p.70
Figura	16	–	Caminhando
3.....			p.73
Figura	17	–	Caminhando
4.....			p.76
Figura 18 – Caminhando 5.....			
			p.84
Figura 19 – Caminhando 6.....			
			p.85
Figura 20 – Abril.....			
			p.89
Figura 21 – Alexandre.....			
			p.89
Figura 22 – Carolina.....			
			p.90
Figura 23 – Dúnia.....			
			p.91

Figura 24 – Gris.....	p.92
Figura 25 – Guilherme.....	p.93
Figura 26 – Lorena.....	p.93
Figura 27 – Monica.....	p.94
Figura 28 – Tania Alice.....	p.94
Figura 29 – Fernanda.....	p.95
Figura 30 – QR Code da performance eunaosoufinal2.....	p.98

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	p.12
1.1 Cartografia pessoal	p.12
1.2 Obras e artistas influenciadores dos <i>Encontros-Performance</i>	p.17
1.3 Caminhos de composição da escrita	p.21
1.4 As seções da dissertação	p.23
2 DEITAR, ROLAR E RASTEJAR	p.27
2.1 <i>Encontro-Performance</i>	p.27
2.2 <i>Performance Naif</i>	p.42
2.3 <i>Encontro na aldeia</i>	p.55
2.4 <i>Naif no SenseLab</i>	p.63
3 ENGATINHAR E SENTAR	p.69
4 CAMBALHOTAR	p.88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.109
6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p.111
7 ANEXO	p.117
7.1 artigo escrito durante o mestrado - Arte relacional com bebês: o encontro como performance	p.118
7.2 artigo escrito durante o mestrado - Performance com bebês: deitar e rolar	p.129

1 INTRODUÇÃO

1.1 Cartografia pessoal

Eu, Fernanda, nasci no Rio de Janeiro, cresci no bairro de Santa Teresa e desde muito cedo estive entre realidades muito distintas. Vivo a cidade de formas muito diversas, ora maravilhosa, ora agressiva. “A tensão flutuante do Rio”, como canta Caetano Veloso, sempre fez parte da minha constituição como ser. Sou filha de pai e mãe com realidades sociais distintas, quase opostas, e cresci em um bairro construído pelas mesmas contradições. Minha infância foi violenta, alegre, doce, rude. Acredito que existem territórios mais amenos que a cidade do Rio, contudo, penso que não há vidas amenas.

A palavra amena de acordo com o dicionário Michaelis é, entre outros significados, algo “que transcorre de modo simples e agradável, sem sobressaltos”. Essa é uma pesquisa cheia de sobressaltos, surpresas e imprevisibilidades, sobretudo por se tratar de encontro. Encontrei com muitas pessoas para escrever, performar e viver as práticas performativas com as/os bebês, com as adultas/os e comigo mesma.

Que encontros e conversas podem compor essa pesquisa? A prática da performance, as leituras e as conversas com colegas compõem o pensamento, a escrita. Essa é uma pesquisa-criação, pesquisa-composição. Muitos termos que constituem a escrita partem de leituras e encontros com autores que me influenciam, assim como o biólogo chileno Humberto Maturana que nos fala sobre a convivência e o viver humano baseado no encontro:

(...) todo o viver humano consiste na convivência em conversações e redes de conversações. Em outras palavras, digo que o que nos constitui como seres humanos é nossa existência no conversar. Todas as atividades e afazeres humanos ocorrem como conversações e redes de conversações. Aquilo que um observador diz que um Homo Sapiens faz fora do conversar não é uma atividade ou afazer tipicamente humano. Assim, caçar, pescar, guardar um rebanho, cuidar das crianças, a veneração, a construção de casas, a fabricação de tijolos, a medicina... como atividades humanas, são diferentes classes de conversações (MATURANA, 2015, p.31).

Antes de me iniciar como pesquisadora neste programa de mestrado, eu comecei minha vida acadêmica na graduação em Artes Cênicas. Fiz parte de uma iniciação científica com o Professor Dr. Zeca Ligièro sobre o teatro de Augusto Boal no Núcleo de Estudos Afro-Ameríndios – NEPAA na UNIRIO e estava começando a construir esse sonho da pesquisa.

A primeira vez em que me sentei na sala da UNIRIO, no bairro da Urca, como estudante da graduação, eu olhei para a janela e vi o Pão de Açúcar. Minha avó materna sempre desenhava para mim essa paisagem, durante vários anos eu pedia para ela esse desenho, sempre o perdia e pedia de novo. Talvez essa sala de aula tenha sido desenhada por minha avó: uma mulher que nasceu em 1917 e sempre quis fazer faculdade, mas seu pai não permitiu.

Ela era aficionada em que as/os netas/os e os filhos fossem para a universidade, estudassem. Para ela “conhecimento é a única coisa que ninguém te tira.” Falava essa frase repetidas vezes na minha infância. Alguns anos depois, soube dos processos de perda e falência da família e entendi que o conhecimento permanece para além da materialidade. Um pouco mais velha, percebi, também, que seu sonho de fazer faculdade foi arbitrariamente interrompido por seu pai, pelo motivo de ser mulher. Sua mãe, minha bisavó, era menor de idade, morreu cedo e se casou sem escolher com quem. E pelo que sei, ela não conseguiu pensar se gostaria de trabalhar com alguma coisa ou estudar algo. Mais tarde, minha avó se casou com um pesquisador botânico e ela acompanhou sua pesquisa, teve filhos e os criou fora do Brasil por conta do trabalho de seu marido acadêmico. Minha avó, então, construiu caminhos para filhos, filhas, netos e netas. Seu mapa tinha como destino para eles e elas a universidade. Não sei bem o que ela achava que era cursar uma faculdade, nunca soube o que ela faria, se ela a cursasse.

Hoje, estando em uma pós-graduação em artes, nesse tão sonhado ensino superior, percebo a pesquisa como intervenção na realidade e experiência. Essa percepção se dá pelo estudo das reflexões presentes no livro *Pistas do método cartográfico*, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrupp e Liliana da Escóssia. Nesta obra, as/os autoras/es apresentam uma importante contribuição no que diz respeito às falsas dicotomias *fazer-saber e saber-fazer*. Na pesquisa-intervenção, o saber emerge do fazer, e saber é fazer (PASSOS; KASTRUPP; ESCÓSSIA, 2015, p.18). As metas nesta pesquisa, assim como refletem as/os autoras/es, não são previamente estipuladas, mas descobertas ao longo do processo.

O processo escolhido, o ponto de início desta caminhada acontece no encontro entre adultas/os e bebês. Encontros intergeracionais foram construídos em um espaço de convivência proposto por mim, pesquisadora. Comecei a buscar esse entrelaçamento de saberes, promovendo os encontros na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, entre outros espaços que mais à frente descreverei.

Intitulei essas atividades como *Encontro-Performance*. Coloco os dois conceitos lado a lado, com o intuito de evidenciar este espaço como encontro com o outro, mas também como ato de ir ao encontro da performance nesses primeiros estágios da pesquisa. Eu encontro a performance e percebo o encontro como performance.

Reconheço o entrelaçamento de saberes existentes em todas as esferas sociais, ensinamentos tradicionais, em escolas, universidades e ensinamentos da vida vivida, na descoberta do mundo, em diferentes idades, nas vísceras e no intelecto. Nesse reconhecimento, me encontrei com estes seres humanos ainda em tenra idade.

Como eu encontrei as/os bebês? Há algum tempo, trabalho como artista educadora em museus e em projetos de educação não formal. Desde 2012 trabalhei em muitos projetos e minha primeira experiência foi no Programa Educativo do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), onde estive por quase dois anos. No CCBB as Artes Visuais eram o fio condutor das experiências em educação. Estive em outros programas educacionais, como a Biblioteca Parque da Rocinha, lá eu fui mediadora de leitura e arte educadora nos espaços de leitura para infância. Fui também arte educadora do ponto de cultura Instituto de Arte Tear, lugar onde entendi de forma mais profunda as artes integradas e a interdisciplinaridade na educação da criança.

Nos últimos anos começaram a surgir oportunidades de mediar experiências com bebês. Uma das oportunidades aconteceu no projeto *Naif para Nenéns* do Museu de Arte Naif que se situava no bairro do Cosme Velho, Rio de Janeiro¹. O projeto foi idealizado pela pedagoga e coordenadora do programa educativo do museu Tatiana Levy. Segundo ela:

Quanto mais jovem a criança, mais o seu corpo está envolvido no processo de compreensão do mundo que a rodeia. O movimento, o tocar e o sentir fazem parte da aprendizagem. Ao colocar objetos na boca, explorar a sua textura, rolar, tocar e ouvir, os bebês começam a reconhecer o seu ambiente. Observar e olhar para obras de arte também faz parte do processo. Os cuidadores dão conselhos sobre formas de fomentar a capacidade de observação dos bebês e ficam muitas vezes encantados e surpreendidos quando testemunham as respostas alegres do bebê enquanto olham para as obras de arte. O olhar intenso, o riso, os gritos de encantamento, os

¹ O museu encerrou suas atividades em 2017.

movimentos dos braços e os corpos indo na direção da arte indicam que o bebê está fazendo conexões com as obras da exposição (LEVY, 2013, p.52, tradução nossa)².

Eu conduzia, como artista educadora, um passeio com bebês pela galeria de arte. Ao longo dos encontros, percebia as formas de comunicação possíveis com pessoas que ainda não falam, às vezes não caminham, mas que engatinham, riem, rastejam, tocam nos objetos, apertam, beijam, choram e vivem uma variedade de emoções em poucos minutos. Junto com elas/es, nós adultas/os também vivemos muitas emoções.

Pude perceber que, na presença de bebês, as/os adultas/os dão pequenos gritos, riem alto, fazem movimentos contorcidos com o corpo, emitem sons e todo um estado bastante variado de comportamento. As/os cuidadoras/es também oscilam entre uma felicidade imensa e uma irritação, por conta das demandas básicas que o neném solicita: cocô, xixi, choro, cólica, irritação, muita vontade de colocar a mão em tudo e a boca em tudo. Essas são algumas das impressões que tive ao acompanhar muitas famílias ao longo de um ano de projeto no museu e outras famílias de amigos, parentes ou transeuntes dos espaços pelos quais passava na cidade do Rio de Janeiro.

Nesse momento, descrevo a partir de observações feitas no contexto de uma cidade/capital brasileira, sem perseguir qualquer tipo de definição sobre comportamentos de crianças da primeira infância. Considero essas observações como um importante ponto de partida para a escolha de pesquisar e praticar performances com bebês. Essa visceralidade exposta na relação entre adultas/os e bebês foi uma das minhas primeiras motivações para a pesquisa.

Faço aqui um paralelo metafórico com o termo visceralidade utilizado pelo pesquisador em performance Richard Schechner. O autor é um dos fundadores dos Estudos da Performance na Universidade de Nova Iorque – NY, tendo contribuído imensamente em nível teórico e prático nas pesquisas desta linguagem. A visceralidade é tema intrínseco em seus treinamentos para a/o performer. Não pretendo explicitar o treinamento oferecido por Schechner, porque o trabalho com a visceralidade tem um aprofundamento físico em seus

² The younger the child, the more his or her body is involved in the process of understanding the surrounding world. Moving, touching and feeling are all part of learning. While putting objects in their mouths, exploring their texture, rolling around, touching and listening, babies start to acknowledge their environment. Observing and looking at works of art is also part of the process. The caregivers are give advice on ways to foster the babies's observation skills and are often delighted and surprised when they witness the babies's joyful responses as they look at the works of art. Intense staring, laughter, screams of enchantment, arm movements and bodies thrust forward in the direction of the art indicate that the baby is making connections with the pieces on display.

treinamentos, porém trago um pouco de sua prática como uma analogia às articulações que faço entre as motivações da pesquisa e a estrutura de escrita que proponho.

o sistema visceral é a fonte, a primeira casa da performance (...) as vísceras conectam o performer com o centro do corpo, as vísceras começam na boca, nariz, orelhas, olhos, e seios paranasais, concentram-se na garganta, e levam aos pulmões e ao estômago; as vísceras incluem todos os órgãos da digestão, o coração, o fígado, o baço e a bexiga, os esfíncteres anal e urinários (SCHECHNER, 2009, p.338-339).

A visceralidade, portanto, se dá nessa observação sensorial do mundo com todos os cheiros, gostos, tatos e a respiração que traz para dentro o ar do mundo e expelle suas toxinas. O mundo entrando e saindo do nosso corpo via vísceras. Os seres humanos em seus primeiros anos de vida vivem isso pela primeira vez e essa foi a outra motivação: observar a descoberta do outro e poder rever de outra forma o que já foi visto por mim.

No museu, trabalhávamos com materiais diversos, com texturas e cores diferentes e evitávamos certos brinquedos, por exemplo: casa, boneco etc. Dávamos preferência a objetos cotidianos como pano, coisas de cozinha, para que eles pudessem dar o sentido e o movimento que escolhessem. Comecei a perceber o quão inspirador todo esse ambiente era para minha prática artística, onde eu podia rever objetos conhecidos de outras formas. Eu desacostumava meu olhar sobre as coisas que estavam no espaço, inspirada nos olhares das/os bebês que ainda não estavam acostumadas/os.

Ao continuar o pensamento sobre as vísceras, Schechner discorre sobre a coluna, as extremidades e o rosto. Esses são os quatro sistemas do treinamento da/o performer, segundo o autor.

Eu começo a trabalhar com o sistema da coluna ao mesmo tempo do que com o sistema visceral. Esses dois sistemas são tão básicos para o desenvolvimento do performer, e tão intimamente conectados, que nenhum pode ser mais importante do que o outro. (...) O sistema da coluna começa na articulação na base do pescoço, o eixo da rotação da cabeça, e vai até o osso do quadril na base da coluna, o eixo da rotação do quadril e do corpo. É nessas articulações que o sistema da coluna se encontra com o visceral (SCHECHNER, 2009, p.346).

As minhas percepções e motivações em relação às/os bebês e o que seria uma pesquisa em performance com eles encontram uma estrutura ao longo do processo. Neste sentido metafórico, a coluna encontra as vísceras. As decisões metodológicas para a pesquisa se evidenciam ao longo dos encontros com as/os bebês e suas/seus responsáveis.

1.2 Obras e artistas influenciadores dos Encontros-Performance

Percebo que faço parte de uma geração de artistas pesquisadores que estão inserindo em suas pesquisas acadêmicas a prática artística com mais protagonismo, rompendo a falsa dicotomia, dentro de uma pesquisa em artes, entre teoria e prática. Esta pesquisa entende a prática como pensamento teórico produzido ao mesmo tempo em que é realizada e assim ela contribuiu em todas as reflexões feitas nesta dissertação.

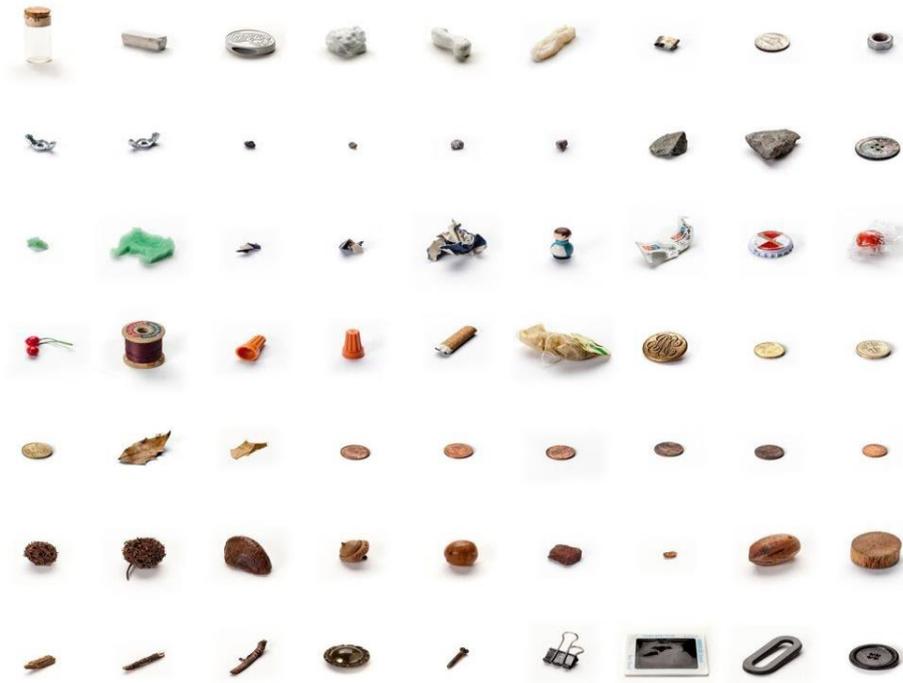
Algumas pesquisas-criação que eu pude acompanhar com proximidade através de grupos de pesquisa e intercâmbios acadêmicos influenciaram minha escrita por terem esse mesmo entendimento acerca da prática e da teoria em uma pesquisa em artes, como a tese de doutorado da performer e pesquisadora brasileira Carolina Bonfim, intitulada *O corpo como arquivo do Outro: apropriação, incorporação e transmissão*. A tese foi defendida na Université Libre de Bruxelles e na École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre em 2019. A pesquisa tratou, por meio da prática artística em artes visuais e performance, as relações possíveis entre identidade, arquivo imaterial e transmissão de conhecimento através do corpo.

Há também as pesquisas de Marcelo Asth – *Performances do envelhecimento no Brasil: uma cartografia*, com tese de doutorado defendida na UNIRIO no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas em 2020. Sua pesquisa investiga o conceito de performatividade para compreender ações performativas que lidam com o tema do envelhecimento. Asth criou espaços de laboratório e performances junto a idosas/os que compuseram sua escrita. Outra base de estudos é a dissertação de Mestrado de Flávia Naves CORPO-FIGURA, defendida na Universidade Federal Fluminense – UFF no Programa de Pós Graduação Estudos Contemporâneos das Artes em 2019. Naves escreveu a dissertação em formato de cartas, trazendo relatos e reflexões analíticas deste *corpo-figura* vivenciado por meio de performances onde a artista discute questões relacionadas à descolonização do corpo. Flávia e Marcelo são ambas/os brasileiras/os, pesquisadores e performers.

Tenho como referência, também, artistas que trazem este universo da primeira infância para a arte contemporânea, como por exemplo a artista visual britânica Lenka Clayton e suas obras *63 Objects Taken from my Son's Mouth* e *The distance I can be from*

my son: no primeiro trabalho Clayton dispõe objetos que seu filho bebê recolhe e, no último, podemos observar um vídeo³ onde o bebê se distancia sozinho da mãe em um parque observado por uma câmera. Clayton lançou em 2016 uma residência artística para mulheres artistas em puerpério. *An artist residency in motherhood*⁴ é uma plataforma online que reúne por volta de 750 artistas em 55 países, cada mulher participante divulga seu portfólio de trabalho online.

Figura 01 - Lenka Clayton - *63 Objects Taken from my Son's Mouth 2011 - 2012* / acorn, bolt, bubblegum, buttons, carbon paper, chalk, Christmas decoration, cigarette butt, coins (GBP, USD, EURO), cotton reel, holly leaf, little wooden man, sharp metal pieces, metro ticket, nuts, plastic "O", polystyrene, rat poison (missing), seeds, slide, small rocks, specimen vial, sponge animal, sticks, teabag, wire caps, wooden block / size laid out as shown 40" x 40" x 1".



Fonte: site da artista⁵

Trago também como referência a artista educadora brasileira Bia Jabor, cofundadora do espaço Casa 38 na cidade do Rio de Janeiro, onde promove encontros e ateliês voltados para arte e infância. Tive a oportunidade de participar de seu projeto Piquenique Sensorial, um espaço de livre brincar para bebês, onde diversos objetos ficam expostos para experimentação das crianças e seus acompanhantes. Lenka e Jabor contribuíram para uma

³ Disponível em: <https://vimeo.com/49564932>. Acesso em: 25 set. 2020.

⁴ No site é possível averiguar com detalhes a proposta da artista. Disponível em: <http://www.artistresidencyinmotherhood.com/> Acesso em: 25 set. 2020.

⁵ Disponível em: <http://www.lenkaclayton.com/objects-from-my-sons-mouth> acesso em 29 de set. de 2020

ampliação de minha visão dos objetos e as possíveis relações feitas pelas/os bebês, além das experiências que eu já havia tido anteriormente como artista e educadora.

Figura 02 – Bebê experimentando objetos



Foto: arquivo da Casa 38.

O artista visual estadunidense Michael Namkung é também uma inspiração, sobretudo com sua obra *Baby Pictures*, na qual um bebê (filho do artista) se movimenta em uma superfície onde há um papel e embaixo tinta, gerando uma pintura a partir de seus movimentos, como uma espécie de carimbo. Abaixo temos a pintura feita com os movimentos do bebê Clyde, seu filho, com 11 semanas, exposta no site de Namkung⁶. O

⁶ Disponível em: <https://www.michaelnamkung.com>. Acesso em: 25 set. 2020.

artista apresenta pinturas de Clyde com 20, 23 e 28 semanas até 10 meses de idade, compondo ao todo 70 pinturas.

Figura 03 – Baby Clyde (11 weeks old) 37” x 25” handmade white Kozo (Mulberry) paper, unframed



Baby Pictures inspirou o primeiro *encontro performance*, onde utilizo a tinta com bebês e que será apresentado na seção I. Esses três artistas me acompanham desde os primeiros momentos da pesquisa. A manipulação das matérias que está presente no trabalho desses artistas me traz possibilidades de texturas, cores e me leva a construir performances sensoriais.

O teatro também pode ser bastante sensorial, existe uma gama de trabalhos de teatro para bebês, porém meu caminho me levou a observar as/os bebês na arte educação e nos centros culturais, onde posso deixar de lado por enquanto algumas questões do teatro como: dramaturgia, cenário, iluminação e me ater à relação com as coisas e com as pessoas, construindo uma obra artística com *proximidade*. Esse termo é apresentado na obra *A arte da Performance*, do historiador da arte argentino Jorge Glusberg (2013), como um dos aspectos da *performance arte*. Falarei um pouco mais sobre esse aspecto na seção I e irei discorrer sobre esse e outros aspectos ao longo de toda a escrita.

1.3 Caminhos de composição da escrita

Borboletas me convidaram a elas.

O privilégio insetal de ser uma borboleta me atraiu.

Por certo eu iria ter uma visão diferente dos homens e das coisas.

Eu imaginava que o mundo visto de uma borboleta seria, com certeza, um mundo livre aos poemas.

Daquele ponto de vista:

Vi que as árvores são mais competentes em auroras do que os homens.

Vi que as tardes são mais aproveitadas pelas garças do que pelos homens.

Vi que as águas têm mais qualidade para a paz do que os homens.

Vi que as andorinhas sabem mais das chuvas do que os cientistas.

Poderia narrar muitas coisas ainda que pude ver do ponto de vista de uma borboleta.

Ali até o meu fascínio era azul.

(Borboletas. Manuel de Barros)

A escrita desta dissertação se dá por meio de práticas performativas com bebês. Estabeleço, portanto, diálogo com estudiosas da pesquisa da pediatra húngara Emmi Pikler, o psicanalista inglês D.W Winnicott, que trazem reflexões sobre esta fase da vida, no intuito de perceber quais objetos e qual melhor forma de preparar o espaço de convívio entre mim e os convidados.

O que é performance? O que é performance relacional? São perguntas que norteiam a escrita desta pesquisa. Existem inúmeras reflexões sobre as possibilidades de definição e vertentes da palavra *performance*. Para isso, escolhi um aporte teórico em que privilegio as reflexões que trazem a palavra performance para o contexto da arte. Não utilizo, nesta pesquisa, os significados da palavra em níveis mais antropológicos, empresariais (em termos de rendimento) e cotidianos (por exemplo: - hoje tive uma boa performance na arrumação da cozinha) que esta nomenclatura possa vir a ter.

Para abordar as possibilidades e definições em transformação dessa palavra, me debruço sobre as reflexões da performer e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião, da pesquisadora e performer franco-brasileira Tania Alice, do pesquisador brasileiro Renato Cohen, do professor e pesquisador argentino Jorge Glusberg e da historiadora da arte e curadora estadunidense Roselee Goldberg.

Os aspectos relacionais serão analisados à luz do crítico de arte francês Nicolas Bourriaud e o conceito de *Estética Relacional* proposto por ele, em conjunto com a leitura crítica feita por Claire Bishop, britânica e historiadora da arte.

1.4 As seções da dissertação

Seção I – deitar, rolar, rastejar. Nessa seção, dedico-me aos “relatos” do *Encontro Performance* que foi realizado na cidade do Rio de Janeiro, em uma creche parental e no espaço cultural Solar dos Abacaxis e da performance *Naif* realizada na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UNIRIO, no espaço cultural Casa 38, na aldeia indígena Mata Verde em Maricá-RJ e na Universidade de Concórdia, Montreal – CA.

Apresento neste *translato* as motivações em realizar encontros fora da Universidade. Cada estímulo relacional traz à tona muitas questões que atravessam os saberes antropológicos, artísticos, educacionais, biológicos. No entanto, proponho uma exposição de percepções e reflexões que estejam situadas na esfera da arte contemporânea.

Chamarei essas narrativas de *translatos*, conceito desenvolvido pelo artista e pesquisador Diego Baffi. O *translato*, segundo o autor, é uma escrita que se cria no ato de voltar ao acontecimento, estabelecendo novas reflexões e articulações sobre o acontecido.

Nesse sentido, proponho que, em lugar de um relato (‘voltar a levar’), pensemos a elaboração dos escritos do artista pesquisador interessado em discutir conhecimentos desenvolvidos a partir da elaboração ou apresentação de um acontecimento cênico como um translato. A proposição deriva do conceito de transcrição (CAMPOS), a partir do qual se considera que toda a tradução – aqui entre o acontecimento artístico e o acontecimento da escrita – exige uma recriação, ou antes, uma vinculação ao proposto inicialmente como instaurador de um espaço poético e uma co-criação nesse novo espaço de potência (BAFFI, 2010, p.3).

Articulo os *translatos* com reflexões acerca do conceito de *programa performativo*, elaborado por Eleonora Fabião e aprofundo as reflexões acerca do conceito de performance com as contribuições das/os autores já citados anteriormente.

Esta primeira seção tem como proposta a apresentação de todos os encontros, articulando-os aos aspectos relacionais da *performance arte* em conversa com as/os autores Nicolas Bourriaud, Claire Bishop, Sueli Rolnik, Djamila Ribeiro, Jorge Glusberg. Expando esta conversa para as reflexões das/os pesquisadores da infância D. W Winnicott e Anna Tardos, além das perspectivas da antropóloga indígena Sandra Benites e do filósofo brasileiro Renato Noguera.

Ao deitar-se, rolar e rastejar em performance, o chão me sustenta nos movimentos e meu ponto de vista se mantém perto do solo. Todo o meu corpo está em atrito com a

materialidade do chão – dura e inflexível. Meus olhos alcançam somente algumas alturas e ângulos do espaço. Essas qualidades dos movimentos inspiram a escrita.

Seção II – engatinhar e sentar. A escrita tem a fluidez do deslocamento, análogo ao movimento humano do engatinhar. Neste momento em que engatinhamos, nós humanos construímos maior independência no deslocamento pelo espaço em que estamos inseridos. Ampliamos nosso campo de visão ao estarmos em quatro apoios. Logo após este deslocamento tão próximo ao chão, ganhamos amplitude e ampliamos nossas possibilidades ao caminhar.

Nesta seção trarei à luz reflexões que se destacaram nas práticas performativas *translatadas* na seção anterior. A primeira questão que discuto é acerca da condução: até onde a performer conduz e quando ela é conduzida pela/o outra/o?

Essa reflexão será feita por meio dos acontecimentos vividos na performance *Naif* e ao longo da escrita trarei a proposição *Caminhando*, da artista visual brasileira Lygia Clark – essa obra é para ser feita individualmente, em qualquer lugar a ser escolhido pela/o participante, sem necessariamente a presença da artista, por meio das instruções que ela nos oferece, ele é um objeto feito com papel, tesoura e cola.

Caminhando será uma espécie de costura da escrita. Enquanto escrevo a seção II, farei alguns *Caminhando* e irei me deixar conduzir por esse fazer propondo um novo fluxo de escrita: o que cada *Caminhando* feito me traz de sensação e como essa sensação pode conduzir o estilo da escrita? O trabalho de Clark será uma espécie de dispositivo para escrever. Trago o trabalho de Clark como experiência empírica para esta pesquisa, sem me ater em análises de seu trabalho como artista visual, assim como suas diferentes fases e nomenclaturas. O ato de fazer essa proposição da artista contribuiu como reflexão para a questão da condução que surgiu nos encontros feitos na pesquisa. O ato da escrita, portanto, se faz em com esta proposição artística.

Outra reflexão a ser discutida é o olhar observador, o exercício de observar a si e a/o outra/o. Percebo a necessidade de retomar as leituras do livro, citado anteriormente, *Pistas do método cartográfico*, organizado por Passos, Kastrup e Escóssia, privilegiando o artigo *Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador*, escrito pelos psicólogos e pesquisadores do método cartográfico Eduardo Passos e André do Eirado. Segundo os autores: “Intervir para o cartógrafo não pode ser, portanto, conduzir ou dirigir o outro como se levasse nas mãos coisas” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2015, p.123).

Neste artigo, a dissolução do ponto de vista do observador está intimamente relacionada ao posicionamento da/o pesquisador/a em relação ao direcionamento da ação com a/o outra/o. As leituras da abordagem de diálogo da pediatra húngara Emmi Pikler e suas estudiosas/os também são um importante apoio teórico para esta reflexão. Emmi Pikler contribuiu imensamente para as reflexões sobre escuta e autonomia na relação entre adultas/os e bebê nas esferas familiares e educacionais. Lanço mão da pergunta: o que acontece com a/o adulta/o quando ela/ele se deixa conduzir pela/o bebê?

Seção III – cambalhotar. O impulso, a transição, voltar ao chão e sair dele. Saltar, olhar por outras perspectivas, dar voltas em si. Essa seção traz a etapa da pesquisa em que narro e disserto sobre a performance EU – NÃO – SOU construída sem bebês, tendo como material de inspiração todos os encontros anteriormente narrados. Essa performance foi realizada no mês de maio de 2020 por meio do aplicativo online *zoom*, por estarmos em um momento de isolamento social devido à crise pandêmica do vírus COVID-19.

Esse trabalho se constrói com base na pergunta: Quem sou eu? Essa pergunta surgiu após a série de encontros entre adultas/os e bebês, onde eu desconstruo uma hierarquização de saberes intergeracional e me aprofundo em uma auto-observação por meio da relação entre pessoas que verbalizam e pessoas que ainda não verbalizam (bebês).

O questionamento se intensificou no isolamento social e então a performance EU – NÃO – SOU foi elaborada. Essa nova elaboração artística teve como influência os conceitos de *devoir* elaborado pelos filósofos Felix Guatarri e Gilles Deleuze e o *devoir-criança* investigado na obra *Devoir Criança do pensamento*, organizada pelo filósofo franco-brasileiro Daniel Lins, o filósofo francês David Lapoujade, entre outras referências surgidas em meio ao isolamento social em 2020 na cidade do Rio de Janeiro.

O conceito de experiência perpassa todas as seções. Para a pesquisadora Tania Rivera: “a experiência não é um encontro entre eu e o mundo. Ela não se identifica com um instante de felicidade (ou infelicidade). Ela talvez nunca se apresente de frente, mas sempre de viés ou fora de hora” (RIVERA, 2012, p.85). Nesta dissertação narro *no* acontecimento. Além de Rivera, os pesquisadores de filosofia da educação Jorge Larrosa e John Dewey, entre outros, contribuem como inspiração para a escrita desta dissertação teórico-prática.

No ato de escrever, a experiência se torna presente, ao mesmo tempo que permanece no passado e reverbera nas ações futuras, porque a experiência nos constitui. Ela acontece e

eu sou experimento do próprio acontecimento. Não estou entre os bebês e seus cuidadores, estou com eles, no espaço, sendo observada e sentida por todos, afetando e sendo afetada.

Por fim, as *considerações finais* são reticências finais, onde evidenciarei as influências dos encontros intergeracionais na criação em performance. Traçarei um paralelo entre os condicionamentos vigentes na relação entre adultas/os e bebês observados ao longo dos encontros e os respectivos recondiçionamentos realizados via processo criativo e suas influências no tecido social.

2 DEITAR, ROLAR, RASTEJAR

Os *translatos* narram a construção de um espaço de livre brincar realizada por adultas/os e bebês. As experiências são desencadeadoras da escrita e das reflexões sobre performance.

Para John Dewey em seu livro *Arte como experiência*: “quando os objetos artísticos são separados das condições de origem e funcionamento na experiência, constrói-se em torno deles um muro que quase opacifica sua significação geral (...)” (DEWEY, 2010 p.60). Dewey se refere, nesse caso, à teoria da arte e à importância de, ao refletirmos sobre a obra artística, atermo-nos aos detalhes da matéria e dos atos que constituem a experiência geradora da obra.

Considero esta primeira seção, em que narro as primeiras experiências, como um convite à/o leitora/o a adentrar no universo dos atos, dos encontros e das sensações. Por meio da narrativa dessas experiências, abordaremos alguns pontos-chaves desta dissertação.

2.1 Encontro Performance⁷

Em um primeiro momento iniciei uma série de visitas em uma creche parental⁸ no bairro de Santa Teresa, onde nasci. As/os participantes da creche eram quatro bebês de 1 (hum) ano e meio aproximadamente, uma educadora, o pai e a mãe de um dos bebês. Em minha visita, eu passava uma manhã com ela/es, brincando com o que elas/es estavam brincando, observando-as/os até a hora do almoço, em que eu ajudava as/os adultas/os a darem o alimento para as/os quatro: montávamos uma pequena mesa bem baixa, quase perto do chão com cadeirinhas de bebê, pratos e talheres próprios para eles. Após esses encontros, construí a série de *Encontros-Performance*, nome provisório do que viria a se transformar em uma performance. Eu ainda estava indo ao encontro da performance e estabeleci um limiar entre performance, oficina e encontro. O primeiro *Encontro-Performance* foi

⁷ Artigo publicado sobre a experiência. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/15257>. Acesso em: 25 set. 2020.

⁸ Creche parental é um formato de creche autogerenciada pelos familiares e/ou responsáveis das crianças.

oferecido por mim, na creche parental citada acima. Nesse encontro estávamos as/os bebês – Helena, Theo, Martin e Noah – e as adultas – Alice (mãe da Helena), Juliana (cuidadora) e eu.

Esse encontro foi concebido como uma instalação de caixas de papelão e potes de tintas com as cores primárias que ficaram no espaço, disponíveis para manuseio. Descreverei abaixo o programa performativo elaborado nesse encontro. Esse termo é bastante utilizado pela performer e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião. Ao refletir sobre a construção de performance e a expressão *programa*, Fabião é influenciada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980) em seu célebre artigo *28 de novembro de 1947 – como criar para si um corpo sem órgãos*.

Segundo a autora: “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” (FABIÃO, 2013, p.4). No *translato* do segundo *Encontro – Performance* seguirei o diálogo com a autora acerca das reflexões que o conceito de programa performativo nos traz.

Programa Performativo *Encontro Performance I*

- 1: Dispor arbitrariamente: caixas de papelão de diversos tamanhos, *urucum* e três potes de tintas com as cores primárias no espaço.
- 2: Trazer as/os bebês e adultas/os para o espaço e deixar elas/es entrarem sem mim no ambiente das caixas.
- 3: Entrar no ambiente e me mover de acordo com o que acontece na relação.

Este programa teve como constituinte o encontro. Propus um ambiente com materiais que imprimem no espaço as movimentações feitas por cada participante: o papelão novo, sem dobras e em sua cor “crua”, é transformado por tintas nas cores primárias que ao se misturarem apresentam outras cores, o fruto urucum com seu pigmento vermelho natural é exposto no chão ao redor dos potes de tintas industrializadas. Deixei todas as cores expostas no ambiente sem oferecê-las diretamente às crianças, à medida que elas descobriam as tintas o espaço ia sendo transformado.

Esse espaço de convivência performativa constituiu-se em um ambiente relacional verbal e pré-verbal. No encontro realizado, a descoberta das tintas pelas crianças transformou o ambiente com uma livre mistura das cores.

O papelão com as manchas de tinta concretizou-se como o registro estético desse encontro e dos movimentos dos corpos ali presentes. A obra teve a duração das interatividades e, às vezes, do tempo físico do material. Em um determinado momento do encontro, a tinta secou no corpo da bebê e tornou sua estadia desconfortável. Nas fotos abaixo é possível perceber a modificação do ambiente e dos corpos ao longo da exploração das/os bebês. Ao longo da escrita, haverá diversas fotos das/os participantes das performances e encontros, todas/os autorizaram as fotos e estão cientes da pesquisa.

Figura 04 – Da esquerda para direita: o bebê Theo dentro da caixa com apoio meu e da educadora Juliana; Helena, Martin, eu, Noah e Juliana; Noah e eu.



Fotos: Alice, mãe da Helena.

Nesse dia, iniciei meu encontro à performance e ao que pode vir a ser uma prática performativa com bebês. O conceito de performance nesta dissertação privilegia reflexões e

algumas práticas que surgem a partir de referências advindas de movimentos artísticos das décadas de sessenta e setenta. Essa reflexão contribui para uma consolidação teórica e reflexiva das práticas com as/os bebês, diferenciando os limiares entre atividade, oficina, encontro e performance.

O pesquisador argentino Jorge Glusberg (2009, p.11) cita o pintor francês Yves Klein e sua obra *Salto no Vazio*, realizada em 1962, como uma possível iniciação do que se tem denominado hoje arte da performance. A obra é uma foto em que o artista é registrado no meio de um salto, nunca se soube se é uma montagem, muitas suposições são feitas ao entorno desta foto, porém a imagem nos revela um corpo em ação. A foto, tirada pelo fotógrafo Harry Shank, nos mostra a ação do corpo do artista como a obra em si.

Figura 05 – Salto no vazio.



Fonte: Página Gazeta do Povo⁹

⁹ Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/juliana-gisi-lanca-obra-com-analise-de-discurso-de-fotografias-98w7ebawngunt2ddzh41f8syi/>. Acesso em: 29 de set. de 2020

Para Glusberg e muitos autores que escolho como referencial, o corpo como obra em si é um aspecto da performance. É importante lembrar que o uso do corpo em rituais religiosos, teatrais e de dança é realizado das mais variadas formas. Um jogo de futebol pode ser considerado performance, por exemplo, porque performar é um acontecimento, um marco dentro de uma estrutura previamente concebida, porém qual é o corpo da/o performer no contexto da arte? Glusberg traz a característica da proximidade dessa linguagem artística:

A relação arte-corpo é, por essência, uma relação de fundamental importância sobre vários pontos de vista. Em primeiro lugar, porque o trabalho do corpo nas performances institui um contato direto entre emissor e receptor sem a intermediação técnica de nenhum equipamento eletrônico moderno exceto pela utilização de som ou vídeo. Por esse motivo, aquela relação mencionada é de enfrentamento, e elimina os significados que cada meio de comunicação agrega por sua conta aos conteúdos que transmite. Neste sentido a experiência da proximidade é intrínseca na performance, e a força de transmissão de atitudes comportamentais não se mostra sobrecarregada por elementos de outra espécie. As cenografias são, geralmente, simples e não estão a serviço da verossimilhança (GLUSBERG, 2013, p.59).

O aspecto da *proximidade* traz esclarecimentos de alguns pontos que marcam o encontro acima: não é uma oficina, porque não ensino nada para elas/es, não ensino como se mexe em tinta, nem as possíveis misturas que podem fazer com elas, não trago nenhum jogo de entrar e sair das caixas; tampouco é somente um encontro despropositado, tem elementos preconcebidos, como as caixas e tintas.

As caixas são objetos de profundidade, o olhar contorna sua realidade, ela contém sempre o visível e o invisível simultaneamente que instiga o movimento da descoberta. O filósofo francês Merleau Ponty contribuiu com estudos sobre a infância por meio da corrente filosófica da fenomenologia que articula a teoria com a experimentação e os sentidos. O autor, em seu livro *O visível e o invisível*, afirma que “através da profundidade, as coisas coexistem cada vez mais intimamente, deslizam umas nas outras e se integram” (MERLEAU-PONTY, 2012, p.203).

Quando a/o bebê entra na caixa, ela/e descobre e constrói intimidade com o objeto que vai se mostrando gradualmente para ela/e. As descobertas se dão tanto pelo tato quanto pela visão. Evidencia-se, portanto, uma não primazia da visão no conhecimento sobre as coisas.

O encontro tem um propósito: desencadear dispositivos relacionais entre adultas/os e bebês e mover os posicionamentos comuns de uma adulta e de uma bebê, por exemplo, a

proposição de todas e todos se mancharem de tinta e brincarem como uma investigação de todas e todos, deslocando um padrão social comum de que brincadeira é “coisa” de criança.

Para sua realização, solicitei a cada participante adulta que viesse com roupa para manchar de tinta e que arrumasse as/os bebês para mancharem-se também. Uma das adultas veio pronta para manchar-se, porém não se sentiu confortável e preferiu fotografar, ela não se sentia à vontade de brincar com a tinta, tentou entrar algumas vezes e parou. A cuidadora informou que não trouxe a roupa adequada e que sentia muita pena em não entrar.

Eu estava com uma roupa escolhida para manchar, porém percebi que inicialmente me coloquei em uma postura de educadora, com um olhar focado na experiência da criança, um olhar que não direciona uma atividade, mas que observa. Aos poucos, fui encontrando este corpo que brinca e descobre junto o ambiente que já havia se modificado com a presença de todas/os. Nesse momento fui ao encontro do ato de performar e de um possível corpo de performer. Retomo, portanto, o autor Jorge Glusberg com um apontamento acerca da consciência do performer:

A consciência do *performer* transcende a organização de uma *performance*, colocando de forma clara as condições em que o trabalho foi produzido. Toda *performance* se apoia numa auto-ironia, numa certa auto-crítica: o que se aplica à própria sujeição aos programas institucionalizados. Deste modo o *performer* cria sobre a arena da *performance* uma clara consciência de seus atos imprevistos e de seus fracassos. Porque o discurso do *performer* está cheio de buracos e fissuras. Como o caminho que alude o célebre poema de Antonio Machado, a *performance* se elabora ao desenvolver-se (GLUSBERG, 2013,p.84).

A autoconsciência se evidencia no exercício reflexivo e teórico que estabeleço nesta dissertação sobre a prática em performance que realizo. Ao mesmo tempo as reflexões sobre performance não se esgotam nos encontros que proponho com as/os bebês. Essas proposições são detonadoras de reflexões sobre *performance arte*, infância, escuta e modos de relacionar. Dentro dessas possíveis formas de comunicação entre seres humanos com experiências no mundo tão diversas, traço uma auto-crítica e uma auto-ironia baseada nos fracassos que encontro em investigar os materiais expostos e estar no espaço que organizo com a mesma entrega das/os bebês presentes.

A auto-ironia também reflete o desembaraço comum em que as/os adultas/os se encontram ao se posicionarem de formas mais brincantes e sensoriais com as crianças, desestabilizando um modo cotidiano mais racional de suas responsabilidades diárias de adulta/o.

Ao conversar com as adultas participantes, após o *Encontro Performance*, chegamos juntas à conclusão de que minha roupa poderia ser branca e assim evidenciar meu corpo manchado, brincado, meu corpo experimento. Realizei a performance novamente na exposição – *Manjar: amar em liberdade* realizada no espaço cultural Solar dos Abacaxis – Rio de Janeiro em dezembro de 2018. Abaixo podemos visualizar o registro desse novo formato:

Figura 06 – da esquerda para direita: público da exposição, criança e adulto que não se conheciam; eu no final do trabalho.



Foto: © Renato Mangolin

Nessa exposição, a divulgação do encontro foi direcionada às/os bebês, porém somente adultas/os e uma criança de 4 anos compareceram. O *Encontro Performance* teve uma outra roupagem, outro tempo – mais acelerado de descobertas – porque a criança de quatro anos já experimenta há mais tempo tintas e caixas.

Neste ambiente, os corpos de quem participava começaram de uma forma e foram se modificando esteticamente com a tinta ao longo da brincadeira. Eu como performer

investigava e explorava aquele ambiente novo, com as expectativas interrompidas: outro público, totalmente diferente, apareceu e foi preciso lidar com as abordagens de cada idade. A fala era muito presente, a menina criança construía muitas histórias e sua verbalização já era bastante desenvolvida.

Todas essas particularidades contribuíram para a elaboração da performance *Naif* que mais adiante apresentarei. Considero que esses primeiros encontros não foram encontros despropositados, não foram oficina, como havia dito, mas estiveram em um limiar entre espaço de livre brincar e performance, pois eu ainda me coloquei em uma posição de observar e facilitar o processo criativo da/o outra/o. Esse limiar e as diferenças entre uma ação e outra estão sendo apresentados nessa pesquisa como elucubrações das possibilidades de definição da palavra *performance*.

De acordo com as heranças artísticas que foram elaboradas na década de sessenta como vimos acima, é possível perceber que performance é uma linguagem artística, interstício entre as artes do corpo e visuais, em constante transformação na contemporaneidade. A performer e pesquisadora franco-brasileira Tania Alice ressaltava a importância de não perseguirmos uma definição essencialista do que é performance e sim o que “vem sendo” performance:

[...] podemos entender a linguagem da performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nessa transformação que podemos ver a potência principal da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação (ALICE, 2016, p.23).

Atento-me, portanto, aos aspectos relacionais dessa prática, cuja relação entre performer, bebês e suas/seus responsáveis é o principal motivo do trabalho. O entendimento de encontro como performance é analisado por meio da expressão *estética relacional* ou *arte relacional* difundida pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud para refletir sobre práticas artísticas contemporâneas em articulação com as críticas da historiadora de arte britânica Claire Bishop. Segundo o autor, na contemporaneidade, a arte tem estabelecido uma relação de interatividade direta com o receptor.

[...] a arte relacional não é um *revival* de nenhum movimento, o retorno a nenhum estilo; ela nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino a

atividade artística. Seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte. [...] a interatividade não é uma ideia nova... A novidade está em outro lugar. Ela reside no fato de que essa geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a dar forma à sua atividade (BOURRIAUD, 2009, p. 61-62).

Por meio dessa consideração que Nicolas Bourriaud faz em relação à interação, proponho uma reflexão acerca do encontro como performance. O autor, em seu livro *Estética Relacional*, propõe ainda que “a arte é um estado de encontro fortuito” (Ibid., p.27). Bourriaud analisa essa sentença, evidenciando os diversos espaços de convivência construídos nas cidades na contemporaneidade e como a arte relacional pode favorecer um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas.

O termo *relacional* é colocado em sua obra como uma noção ampla do aspecto relacional intrínseco na arte como um todo. Uma pintura pode ser relacional, pois estabelece relações afetivas e estéticas com o receptor, além de influenciar suas percepções de mundo, porém o que Bourriaud aponta no termo *estética relacional* – e muitas vezes nomeia de *arte relacional*, como podemos ver na citação acima – são obras em que a relação entre artista e participante é a obra em si.

Ao definir a estética relacional, o filósofo cita o termo *forma*, que segundo Bourriaud podemos entender como uma estrutura, uma unidade coerente: “a estética relacional constitui não uma teoria de arte, que suporia o enunciado de uma origem e de um destino, e sim uma teoria da forma” (BOURRIAUD, 2009, p.26).

O que chamamos de *forma*? Uma unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo: a obra de arte não detém o monopólio da forma; ela é apenas um subconjunto na totalidade das formas existentes. (...) Assim nascem as formas: do desvio e do encontro aleatório entre dois elementos até então paralelos. Para criar um mundo, esse encontro fortuito tem de se tornar *duradouro*: os elementos que o constituem devem se unificar numa forma, isto é, “os elementos têm de dar liga”. “A forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro”. (...) Assim, toda obra é modelo de um mundo viável. Toda obra, até o projeto mais crítico e demolidor, passa por esse estado de mundo viável, porque ela permite o *encontro fortuito* de elementos separados (Idem, p.26-27).

Que modelos de mundo viáveis são construídos pelas obras de arte que exemplificam a reflexão de Bourriaud? Claire Bishop (2012), em seu artigo *Antagonismo e estética relacional*, questiona os aspectos formais que o autor elege em suas análises de arte

relacional, os artistas e os exemplos escolhidos pelo autor, e traz à tona algumas reflexões acerca dos contextos políticos em que a arte da performance está inserida e o quanto constituinte isso deveria ser nas reflexões acerca da arte relacional, segundo a autora.

As comidas que o artista argentino/tailandês Rirkrit Tiravanija oferece ao público são uma performance citada na obra *Estética relacional* como um exemplo estruturante das análises de Bourriaud (2009). Segundo Bishop o questionamento de *para que público e em que contexto social* essa performance está acontecendo não é trazido como fundamental para uma estética relacional e sim somente seus aspectos estruturais de relação entre artista e participante.

As relações sociais construídas nas obras de arte atribuídas por Bourriaud como *estética relacional* estão, ao ver de Bishop, em uma construção micro-utópica de novos mundos e formatos sociais por pessoas da mesma esfera social, com os mesmos interesses, como, por exemplo, encontros entre galeristas e artistas (BISHOP, 2012, p.123). Uma das reflexões que a crítica britânica traz é a existência de outros tipos de abordagens que não propõem construir novos mundos e sim evidenciar as opressões vigentes.

Bourriaud se esforça enormemente para distanciar o trabalho contemporâneo daquele das gerações anteriores. A principal diferença, em seu ponto de vista, é a mudança de atitude em relação à transformação social: em vez de uma pauta “utópica”, os artistas de hoje buscam apenas encontrar soluções provisórias aqui e agora; em vez de tentar transformar seu ambiente, os artistas hoje estão simplesmente “aprendendo a habitar melhor o mundo”; em vez de ansiar por uma utopia futura, essa arte estabelece “microutopias” funcionais no presente (ER, p. 18). Bourriaud resume vividamente essa nova atitude em uma única frase: “Parece mais urgente inventar relações possíveis com os vizinhos de hoje do que entoar loas ao amanhã” (ER, p.62). Esse ethos de um faça-você-mesmo microutópico é o que Bourriaud percebe como o significado político central da estética relacional (BISHOP, 2012, p.112).

Nesta pesquisa não tenho como intuito perseguir alguma preferência de arte relacional a ser seguida, no entanto, entendo como primordial a discussão política que aqui se apresenta. Em determinado momento da pesquisa, eu me questionei em relação às conversas que estabeleço nos encontros com bebês e com quem estabeleço essas conversas. Em contraposição aos artistas citados por Bourriaud, Claire Bishop cita o artista espanhol Santiago Sierra:

Esses artistas estabelecem “relações” que enfatizam o papel do diálogo e da negociação em sua arte, mas o fazem sem que essas relações sucumbam ao conteúdo do trabalho. As relações produzidas por suas performances e instalações são marcadas por sensações de mal-estar e desconforto, em vez de pertencimento,

porque os trabalhos reconhecem a impossibilidade de uma “microutopia” e, em vez disso, sustentam uma tensão entre observadores, participantes e contexto. Parte integrante dessa tensão é a introdução de colaboradores de realidade econômica distinta que, por sua vez, servem para desafiar a percepção da arte contemporânea como um domínio que engloba outras estruturas sociais e políticas (SIERRA apud BISHOP, 2012, p.125).

Um dos trabalhos de Sierra citados por Claire Bishop é *Uma pessoa remunerada por 360 horas de trabalho contínuo*, em que o artista dividiu, com uma parede de tijolo, um salão situado em um Centro de Arte Contemporânea em Nova York (P.S.1). Em um dos lados da parede uma pessoa ficava trancada, recebendo comida por um buraco, essa pessoa cobrou ao artista \$10 (dez dólares) por hora. O trabalho durou 360 horas, ou seja, duas semanas.

Tiravanija dava comidas às/os convidadas/os, enquanto Sierra colocou o dinheiro como moeda de troca para um participante, os ambientes construídos também nos remetem a realidades opostas. Todos os exemplos trazidos por Bourriaud e Bishop nos auxiliam a acompanhar a discussão acerca das possibilidades relacionais.

Os encontros com as/os bebês propostos nesta pesquisa apresentam ainda outros questionamentos relacionais. Eu tenho uma intenção de estabelecer um ambiente agradável, um lugar de experiências e micro-utopias, portanto tenciono modos vigentes de relação entre adultas/os e bebês, em que a ideia de entretenimento está em suspensão. Em uma atmosfera agradável, lugares e postos muitas vezes bem definidos, entre o que é para bebê ou criança e o que seria um posto de adulta/o, estavam também em suspensão. Gerou-se um desconforto. Esse desconforto irá se intensificar na performance *Naif* que relatarei mais à frente.

Ao observar o grupo de bebês a que tive acesso, pude perceber uma característica social mais privilegiada economicamente e um grupo familiar majoritariamente branco. Em uma busca pela diversidade e ampliação dos acessos a uma pesquisa acadêmica, estabeleci ao longo da pesquisa novos diálogos com a comunidade. Ofereci a performance *Naif*, construída após esses encontros, gratuitamente no espaço da Universidade pública. Relatarei, mais à frente, as estratégias de divulgação e a realidade que surgiu com a tentativa de expansão de perfil do público.

Entendo a proposição dos *Encontros* como articuladores de novas formas de convívio e interação. É por meio dos encontros que a performance e o espaço de convivência se constroem – nesse sentido, o trabalho feito por mim se afina com o que Bourriaud propõe em

termos de criação de microrrealidades e comunidades, mesmo que efêmeras. Para Tomaz Tadeu, pesquisador brasileiro e tradutor da obra *Ética* de Spinoza, o encontro é constituinte do corpo:

Duas linhas atravessam o plano de imanência spinozista traçado por Deleuze. A dos movimentos e a dos afectos. Em ambas, o que importa é saber o que acontece quando dois ou mais corpos (quaisquer!, não necessariamente o meu ou o teu) se encontram. "Encontro" é a palavra-chave. É só num encontro que um corpo se define. Por isso, não interessa saber qual a sua forma ou inspecionar seus órgãos e funções. Individualmente, isoladamente, um corpo tem pouco interesse (TADEU, 2002, p.53).

Essa perspectiva de transformação, remodelações que surgem no encontro e nesse aspecto relacional da arte inspira diretamente o espaço de convivência lúdico proposto para o encontro entre bebês e adultos/os. Eu observava a ela/es e a mim mesma: quais vontades de exploração eu tinha, como eu brincava com a tinta, me sentia confortável neste ambiente de práticas infantis e principalmente: eu conseguia não conduzir o olhar da/o bebê?

Ao me colocar nesse desafio relacional com seres humanos em um estágio de descoberta do mundo ainda tão inicial e dependente de *outra/o* que lhe cuide, torna-se propício trazer neste momento da escrita os autores, já citados na introdução, que refletem sobre o desenvolvimento infantil. O psicanalista inglês D. W. Winnicott contribuiu imensamente para o pensamento sobre alteridade e desenvolvimento físico e emocional do ser humano em fase inicial. Trago também as referências do pesquisador e artista educador brasileiro Gandhi Piorski, que analisa elementos da estética nos jogos lúdicos infantis, e da artista educadora dinamarquesa Anna Marie Holm.

A convivência e o encontro nesta pesquisa têm como ponto de observação e interesse as conversações que são construídas entre as/os participantes. Segundo o biólogo Humberto Maturana, “[...] a cultura é uma rede fechada de conversações que constitui e define uma maneira de convivência humana como rede de coordenações de emoções e ações [...]” (2015, p.33). A performance como encontro se constrói nessa rede ao mesmo tempo em que constrói a rede de conversações.

Não houve intuito de perseguir um tipo de produção com as tintas: as/os bebês poderiam optar por não mexerem nelas. A escolha dos materiais se deu por serem prováveis objetos de interesse da criança e por darem possibilidades de descoberta e de diversão, assim a convivência se torna fluida entre elas e as/os adultos/os. Esse espaço será analisado, neste texto, em consonância com o que o psicanalista D.W Winnicott chama de espaço potencial.

Desde o início, o bebê tem experiências maximamente no espaço potencial existente entre o objeto subjetivo e o objeto objetivamente percebido, entre extensões do eu e o não-eu. Esse espaço potencial encontra-se na interação entre nada haver senão eu e a existência de objetos e fenômenos situados fora do controle onipotente (WINNICOTT, 1975, p. 159-160).

Para Winnicott, esse espaço potencial só pode acontecer em uma relação de confiança a qual a/o bebê adquire com esses elementos externos. A construção de um espaço de convivência e de confiança se tornou uma premissa básica para a elaboração da performance, que é, acima de tudo, um lugar para o brincar.

A experiência criativa vivida na brincadeira tornou-se uma mediação entre elas/es e o mundo e uma forma lúdica de transitar entre as suas subjetividades e a objetividade do mundo externo. Assim, como as/os bebês estavam experimentando e conhecendo o ambiente externo, eu também não sabia, antecipadamente, como o encontro iria se desenvolver, quanto tempo levaria e como eu deveria me comportar nessa aproximação.

Os objetos de papelão eram macios e a tinta possuía uma forma líquida instigante para o tato – as/os responsáveis das/os bebês presentes na performance foram consultadas/os previamente sobre o uso de tinta, e informaram à performer que as crianças já tinham sido iniciadas no uso desse material e não estavam mais com o hábito de experimentar os elementos através da boca, a tinta usada foi guache antialérgica. O encontro aconteceu na casa de uma das famílias e isso foi um facilitador na construção de confiança, já que todas/os bebês conheciam a casa. A movimentação delas/es ao redor e dentro das caixas e a descoberta das tintas foi imediata, elas/es tiveram autonomia no movimento.

O tato se radicalizou na experiência das/os bebês no momento no qual fizeram o contato com a tinta, que é um material mais pegajoso e cola no corpo. O pesquisador da infância Gandhi Piorski, em seu livro *Brinquedos de Chão*, reflete sobre cada material da natureza e sua importância no desenvolvimento do ser:

As matérias pegajosas são excelente brinquedo para libertar as crianças marcadas pela obsessão asséptica, perfeccionista. Aproximam as crianças das imagens da germinação, imagens seminais. As mãos distraídas são capturadas pelo grude, jogadas na desordem, experimentam novas provocações de fuga. [...] O corpo se permite colar à substâncias. São metáforas de enlace amoroso. Esses brinquedos das gosmas e dos sujões criam férteis campos de imagens da entrega, confiantes (PIORSKI, 2016, p. 123).

A mistura das cores primárias despertou uma especial atenção das/os bebês. Elas/es observaram a modificação das cores diante de si, o movimento das suas mãos nas tintas trazia novas cores que se imprimiam no espaço e transformavam o ambiente. Para além do espaço, elas/es pintaram a si mesmos e, assim, as figuras de seus corpos iam se modificando ao longo da experiência. Elas/es eram agentes da construção daquela atmosfera.

O tempo da performance foi chegando ao seu fim, à medida que a tinta secava no corpo das/os bebês. Elas/es ficaram incomodados e começaram a chorar. No início, nós, adultas/os, não percebíamos o motivo do choro, até que a mãe da Helena disse: “é a tinta seca”. Nesse momento, o movimento não era mais fluido e o material causava resistência e dureza. A mangueira com água começou a fazer parte do encontro e, então, recuperamos a disposição delas/es.

Ao longo da experiência do encontro e na relação estabelecida com as/os bebês na creche, pude perceber as interseções entre o processo no brincar e o processo criativo na arte contemporânea. A artista educadora Anna Marie Holm expõe aspectos da arte feita por bebês em seu livro *Baby-art: os primeiros passos com a arte. Baby Art*, como aponta o subtítulo do livro, segundo Holm (2007), é o momento em que o ser humano experimenta os primeiros processos artísticos em sua fase inicial de vida. Holm escreveu algumas características desta prática que ela nomeia de *baby art*:

[...] acontece aqui e agora, conexões diferenciadas, a arte não é apenas objeto, se define ao investigar, eu e você e o que surge deste encontro, o trabalho acontece no desenrolar do processo, interações, as formas são criadas enquanto estamos juntos neste processo dinâmico (...) (HOLM, 2007, p. 89).

Anna Marie Holm, ao perceber os aspectos da construção artística do bebê, estabelece uma comparação entre o processo artístico do adulto em arte contemporânea e da criança. Aqui neste texto enfatizo a seguinte característica citada acima: “eu e você e o que surge deste encontro”, pois performar com crianças trouxe a necessidade de refletir sobre o começo dos vínculos – a primeira vez em que se descobre um movimento, um material, as angústias desse processo inicial da vida. Se a estética é relacional, tudo isso está em jogo e é parte intrínseca do processo criativo. Cada processo de descoberta da criança, em diferente escala, é análogo ao processo contínuo de descoberta no meu processo de construção artística enquanto performer.

A tinta pegajosa no corpo traz a alusão do enlace amoroso e a performance, como encontro, é um enlace amoroso. O bebê se atraiu pela matéria e a trouxe até seu corpo, misturou-se com ela e, em um dado momento, a mudança de seu estado, líquido e macio para o modo áspero e seco, causou uma rejeição na criança e um desejo de desenlace entre ele e a matéria. No *encontro-performance* a criança brinca, se vincula e se desvincula.

Quando elas/es entraram no ambiente, Martin, Noah e Theo foram explorar as caixas, enquanto a Helena derrubava o pote inteiro de tinta no papelão em seu corpo. Assim que os meninos viram a tinta esparramada no chão, suas atenções se voltaram somente para ela e, assim, ficaram por muito tempo. As caixas remexidas não eram mais uma grande atração. Eu, ao contemplar essa interação, senti uma enorme frustração, pois a tinta havia sido despejada de forma muito rápida no chão, segundo a minha expectativa individual de como a exploração deveria ser feita, porém foi necessário suspender o impulso que tive de esconder os outros potes e aceitar o ritmo de investigação proposto pelas crianças.

As imagens que resultaram dos movimentos se tornam estética aos olhos das/os adultas/os. Segundo Piorski, a criança não estetiza porque a infância é, em si, um ato estético, “[...] podemos dizer que a criança não estetiza o mundo, mas nas imagens do brincar, habita a virtude estética” (2016, p. 58).

O trabalho de arte relacional traz, ao ser humano em desenvolvimento inicial, a oportunidade de dilatar suas percepções sensoriais e visitar diferentes ambientes com uma maior riqueza de estímulos e, dessa forma, construir os enlaces de alteridade. Por outro lado, a/o artista, adulta/o responsável e/ou educadoras/es que estão em relação de escuta com a criança nesse ambiente performático dilatam suas percepções acostumadas e habituais de um mundo aparentemente conhecido e, então, a tinta, o papelão, a caixa se revelam em sua potência lúdica.

Estar em performance com bebês me trouxe enquanto artista a oportunidade de investigação e ampliação da nossa percepção. A dessacralização da hierarquia dos saberes desestabilizou as supostas relações de poder. A relação entre adultas/os e bebê se reconstruiu com o olhar daquela/e que vê pela primeira vez, a/o bebê – um ser humano pesquisador do mundo desconhecido. Nesse encontro, foi possível dar-se conta de que as coisas conhecidas são, ao mesmo tempo, sempre um pouco desconhecidas.

2.2 Performace *Naif*

Para desenvolver esta performance, propus novamente um espaço de convivência entre bebês e adultos/os na Universidade. O encontro evidenciou os desafios da comunicação intergeracional, verbal e pré-verbal, além de trazer a família para o ambiente acadêmico e aproximá-la da pesquisa. Vejo, portanto, a comunidade externa como agente das pesquisas desenvolvidas na universidade. Todas/os as/os participantes estavam extremamente interessadas/os nas publicações sobre a experiência.

Em francês, *naif* significa ingênuo. Essa palavra é usada para definir um estilo de arte em que as/os artistas são autodidatas, pintam sem ter uma formação acadêmica ou algum estudo técnico específico de pintura¹⁰. A performance traça um uso experimental e não funcional de objetos de diversas naturezas. Já pude observar muitas vezes o uso pejorativo da expressão *Naif* nas conversas cotidianas, como algo que não tem um conhecimento, que não é apurado. Como estou tencionando as hierarquias de saberes, me parece oportuno o uso desta palavra para título da performance. Quem define o que é apuração? O nome *Naif* surge também por uma ligação, anteriormente narrada, que eu tive com a arte *Naif* e o museu dedicado a este tipo de arte.

Programei-me para estar com objetos lúdicos entrelaçados no meu corpo, em uma das salas da universidade, transformada em espaço de convivência para os encontros com bebês e adultos/os de diversos lugares do Rio de Janeiro. A escolha dos objetos se deu por meio de um acervo pessoal, que fazia parte do meu universo particular. Escolhi também objetos de cores fortes, formas e consistências diversas. Na Universidade, foram realizados três encontros e alguns outros em espaços privados na cidade do Rio de Janeiro, a divulgação foi feita em redes sociais. Descrevo abaixo o programa performativo desenvolvido nesse encontro:

¹⁰ Informações retiradas no site Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5357/arte-naif>. Acesso em: 15 de jun . 2020.

Chegada – No início do encontro uma pessoa que não seja a/o performer recepciona família e bebês. Essa pessoa oferece algumas mensagens escritas em um origami de *tsuru* para a/os convidada/os sortearem.

Qual é a distância que a/o bebê pode e consegue ficar de você? / Por quanto tempo você consegue não conduzir a/o bebê? / Perceba como a/o bebê explora os objetos e explore também. / Quanto tempo você consegue ficar sem verbalizar? / Qual é o movimento que a/o bebê mais gosta de fazer? Faça também.

Após esse momento, as/os participantes se acomodavam no espaço como quisessem. Ao fundo, um som de água pingando, algumas percussões de mão espalhadas pelo espaço e o piano da sala estava aberto.

Programa Performativo:

1 – Deitar-se no chão da sala com alguns objetos entrelaçados no meu corpo:

Papagaio, dinossauro e tucano de tecido, um polvo de madeira, xequerê, palha dentro de filó, instrumentos feitos com tampinhas de plástico, luvas de pano para limpar casa, leque com plumas, uma máscara do personagem da *commedia dell`arte* Pantalone, uma garrafinha com fitas do Senhor do Bonfim dentro, diabolô e tubos de borracha colorida entrelaçando todos os objetos.

2 - Mover o corpo com os objetos pela sala com somente cinco ações por uma ou três horas: deitar-se, rolar, rastejar, engatinhar, sentar-se e em algum momento chegar a ficar de pé e assim caminhar, saindo de um estado de silêncio e vínculo com as/os bebês e adultas/os presentes. Não verbalizar, somente fazer sons sem palavras, trocar olhares com as/os bebês e brincar com os objetos no meu corpo e com os que estão espalhados pela sala.

Objetos espalhados pela sala: tecidos, tapetes de Yoga e alguns instrumentos musicais de tamanho pequeno.

Os objetos, o som e as ações eram parte de um programa performativo construído por mim, a fim de suscitar reflexões acerca da performance relacional, da infância e da existência como uma jornada rumo a acontecimentos que ainda não conhecemos. Após a realização

desse programa, que descrevi acima, com bebês e adultos/os em um encontro intergeracional, pude entender quando Eleonora Fabião diz que “ao realizar um programa o performer suspende automatismos (...) desprograma a si e ao meio” (FABIÃO, 2013. p.5). Não penso em me precipitar definindo quais mudanças a performance que venho realizando com bebês gera no mundo e sim em me ater aos automatismos que pude suspender em mim, que ao mesmo tempo são hábitos, costumes de uma sociedade na qual estou inserida. Assim, me relaciono com o meio ambiente pelo meu corpo que é cultural e é parte de uma complexidade de realidades sociais.

Figura 07 – Performance *Naif* na Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro



Foto: Joanna Balabram

Figura 08 – Mãe e filha na sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



Foto: Joanna Balabram

Figura 09 – Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



Foto: Ana Raquel Machado.

Figura 10 – Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



Foto: Joanna Balabram

Essas ações foram decididas quando eu mudei minha perspectiva relacional com essas/es participantes da primeiríssima infância: queria construir uma performance *com* bebês e não *para* elas/es. Após essa constatação, minha primeira decisão foi abaixar-me e diminuir a distância espacial que existe entre os corpos de uma adulta e das/os bebês. Essa atitude me fez pensar em como cheguei a caminhar. Para isso, eu precisei buscar auxílio de práticas corporais que nos conduzem a essas respostas ou a essa pergunta.

Atualmente, no Brasil, alguns pesquisadores em dança participam do programa de estudos *Body Mind Centering* – BMC¹¹, desenvolvido pela pesquisadora e educadora

¹¹ É uma abordagem de estudo do movimento, da consciência e do corpo baseada na anatomia humana,

estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen. Eu pude entrar em contato com esse estudo por meio das aulas oferecidas pelas pesquisadoras e coreógrafas Andrea Jabor, Dani Lima e Maria Elvira Machado no Rio de Janeiro. Em alguns encontros, Andrea, Dani e Maria propuseram essa sequência de ações que fazem parte do nosso desenvolvimento inicial – deitar-se, rastejar, rolar, engatinhar e sentar-se. Pude perceber que o meu movimento de engatinhar não estava internalizado, ao invés de fazê-lo cruzado, eu o fazia homo lateralmente. Investiguei com meus familiares meu histórico neste tenro desenvolvimento e descobri que quase não experimentei esse estágio do engatinhar. Continuei a busca à pergunta inicial com ajuda de alguns autores como o psicólogo Stanley Keleman, entre outros. Segundo Keleman (1992, p.36), “o engatinhar é o primeiro momento em que começamos a superar a impotência. O engatinhar também libera a cabeça para sondar o ambiente estimulando uma organização do espaço que nos leva a sentar”.

Na performance, eu voltei ao estado do engatinhar e pude sondar o ambiente junto às/os bebês que participaram dos encontros. Esse deslocamento de alturas e percepções me coloca em uma não hierarquia de saberes. Eu estava dentro de uma instituição de ensino superior, como aluna da Pós-Graduação, aprendendo a engatinhar com seres humanos que ainda não falam, muito menos leem e escrevem. Por elas/es estarem ainda aprendendo a língua portuguesa e descobrindo o mundo, muitas vezes estabelecemos uma relação de condução do seu olhar, dos seus movimentos, além de estabelecermos uma dinâmica de aprovação e não aprovação bastante intensa.

Anna Tardos, psicóloga húngara dedicada ao desenvolvimento infantil e estudiosa da abordagem de Emmi Pikler que apresentei acima na introdução, reflete sobre alguns destes hábitos em atividades dirigidas pelos adultos para as crianças:

Os adultos, em geral, e professoras e educadoras, em especial, desejam obter de forma imediata resultados espetaculares concretos. Por isso, querem terminar o desenho planejado, mesmo que guiando a mão da criança. É por isso, que gostam de dar diretrizes, passo a passo, já que assim tornarão o desenho da bola, da gota d’água, do muro, em resultados visíveis da atividade. O resultado fica mais importante do que a criança (TARDOS, 2016, p.82).

Nesse sentido, começo a relatar aqui as suspensões dos automatismos relacionais que vinha estabelecendo com as/os bebês. Todas as questões suscitadas nesta pesquisa referentes

utilizando toque, voz, movimento e mente. Disponível em: <https://www.bodymindcentering.com/about/>. Acesso em: out. 2019.

à infância são pensadas por meio da linguagem da performance. Trago, portanto, como disparador das reflexões o programa performativo e sua potente desprogramação de automatismos próprios que são, ao mesmo tempo, sociais. O fato de não verbalizar contribuiu de forma contundente para essas suspensões, em raros momentos emiti alguns sons, inspirada nas vocalizações das/os próprias/os bebês.

- Isso! Muito Bem! Olha aqui! Aqui! Êee!! Palmas! Sacolejar de objetos a fim de chamar atenção da/o bebê, pegar no colo, levar de um ponto a outro do espaço com o intuito de mostrar algo, foram expressões e hábitos muito comuns das/os adultas/os que pude notar nos encontros com as/os bebês. Enquanto isso eu rastejava, sentava, rolava, deitava, engatinhava trocando olhares e alguns sorrisos com todas/os. Em muitos momentos queria dizer: - Aqui!! Eu estou aqui! Olha todos esses objetos que coloquei no meu corpo! Esse instrumento tem barulho de água, olha!! No entanto, não pude. Precisei silenciar essas vontades em mim, descobrindo outro modo de me relacionar.

As/os bebês me notavam, às vezes chegavam perto, durante muito tempo olhavam de longe, tinham medo, se sentiam atraídos, tocavam bem de leve os objetos e em muitos momentos eu ficava no espaço sem estabelecer um contato direto com alguma criança, meu corpo estava pulsando sem aprovação, sem uma atenção dada e nem solicitada.

O encontro terminava quando eu levantava e ia arrumando as coisas da sala, muitas mães e pais vinham falar algo, agradecer, perguntar, outras/os não diziam nada e o aplauso, comum no teatro, não tinha espaço, nem fazia sentido. Em um dos encontros, realizado em um espaço fora da Universidade, uma adulta me perguntou: qual o sentido da performance? E disse que me perguntava isso porque falar é importante para o desenvolvimento da criança, comentou também que não sabia se era para ele falar ou ficar quieto, mas que acabou falando um pouco. Eu respondi que não era nem para falar, nem pra ficar quieto.

Como performer, eu não falo neste encontro, mas não digo como as/os outras/os devem se comportar. No espaço da UNIRIO, como lugar de pesquisa, as mães e os pais relatavam desafios e me pediam meu contato para ler a dissertação no final, artistas-pesquisadores também foram assistir e conversamos sobre o trabalho depois.

Ao retirar a palavra de quem é propositor da experiência, é possível rever o hábito de condução, se é necessário conduzir e conseqüentemente aprovar. Quando direcionamos algo, nós temos em mente algum ponto de chegada e, então, observamos se a criança segue conforme pensamos essa trajetória ou não. Em um dos dias, na UNIRIO, veio uma criança

de quatro anos, acompanhando seu irmão bebê na experiência. Para ela foi bastante desafiante, ela corria pelo espaço e gritava: como eu brinco? E eu ali adulta, rastejando, engatinhando, rolando, deitando-me sem direcionar nada a ela e nem ao menos falar algo que a conforte.

Eu pensei em falar para ela ficar no espaço, olhar, ver e que ela podia tocar nos objetos, que a sala era grande e tive vontade também de até cantar uma música conhecida e fazer ritmos com o *xequerê*, mas eu não podia, não era disso que se tratava o programa performativo.

Eu estava programada e ao mesmo tempo desprogramando essa “programação” de dizer como a/o bebê deve experimentar o mundo que existe na relação entre adultos/os e bebês na maior parte do tempo, seja na escola, em casa e nas atividades artísticas. Quando não dizemos como se deve brincar, damos a oportunidade de ela dizer como ela vai brincar e assim aprender a pensar, a construir seu mundo. Em nenhum momento defenderei nesta pesquisa que o correto é não falar e muito menos que não podemos mostrar algo, fazer alguma atividade *para* a criança, porém é do interesse desta pesquisa suspender as possibilidades de comunicação habituais entre aquele que já viu, já conhece e aquele que está descobrindo. Anna Tardos fala em seu artigo “Autonomia e/ou dependência” que a/o bebê:

quando deitado na sua cama, ele contempla ao seu redor em silêncio, mexe suas pernas, por uns instantes seu olhar se volta para seu punho; ou quando justamente está ocupado com seu lençinho, com a ponta do cobertor que se enrosca em sua mão. O adulto vai até a criança, distraíndo a sua atenção, faz com que cesse de imediato o processo de atividade iniciada por ela e desvia seu interesse (TARDOS, 2016, p.60).

Esse espaço de livre exploração como performer e das/os participantes tem uma preparação anterior: visando à segurança da experiência, tomadas, pregos, farpas, são retirados ou tapados, os objetos não podiam ser muito pequenos, nem cortantes. Cada objeto foi escolhido pelo critério de cores contrastantes, texturas e formas diferentes, alguns eu ganhei, como a garrafinha com fitas coloridas do Senhor do Bonfim, que, apesar de não ser devota, quis acoplar ao meu corpo. São objetos que também fazem parte da minha trajetória de alguma forma.

Entre engatinhar e escrever existe a corporalização do pensamento. Corporalizar no dicionário Houaiss é definido como “dar corpo a; materializar. Tornar palpável, patente, evidente”. Corporalizar este pensamento acerca da performance relacional com bebês

detonou outros entendimentos que somente via as ações corporais eu pude perceber, entender. Para Cohen corporalização é:

a consciência da célula sobre si mesmas. Você abandona seu mapeamento consciente. É uma experiência direta; não há passos intermediários nem mudanças. Não há guia nem testemunha. Há uma consciência muito conhecida do momento experimentado iniciado nas próprias células. Nesse caso, o cérebro é o último a saber. Há um conhecimento completo. Há um entendimento tranquilo. Desse processo de corporalização surge sentimento, pensamento, testemunho, compreensão (...) (COHEN, 2015, p.279).

As cinco ações feitas por mim têm a função de possibilitar um entendimento mais completo da experiência relacional e uma percepção mais aguda do meu corpo diante da/o outra/o, com a/o outra/o. A primeira das cinco ações é deitar-se, eu me deitava com as costas no chão, os braços estendidos ao lado do corpo. Essa forma de deitar-se é conhecida na Yoga como *Shavassana* (a postura do descanso), mas eu ficava de olhos abertos, deixando o peso do meu corpo no chão antes de qualquer participante do encontro entrar. Quando elas/es entravam, eu já estava nessa posição.

O tempo em que me movia e olhava para alguém sempre dependia de cada dia. Angel Vianna nos fala sobre o ato de deitar-se, em uma entrevista concedida à Ana Vitória Freire: “- só a colocação dos meus apoios no espaço já me traz uma consciência maior e sou capaz de confiar no meu corpo e me entregar para a experiência de viver. Descobrir as maneiras de trabalhar o corpo, não ficar só em uma forma, é radical...” (VIANNA apud FREIRE, 2018, p. 226).

Essa entrega inicial foi imprescindível para que eu abrisse espaço na minha mente e no meu corpo para trabalhar em performance com crianças e me relacionar com elas de outra forma. Eu sempre trabalhei como arte educadora em projetos para crianças, oferecendo oficinas de arte a elas. Considero que tenho uma prática de escuta cada vez mais ampla com a criança, mas como diz Angel: “não ficar só em uma forma é radical”. O vínculo, a atenção, o entendimento sobre mim e sobre elas se evidenciaram de uma forma mais profunda.

Em uma aula, eu sempre tinha um “objetivo”, um conteúdo, alguma experiência para proporcionar que atendesse às demandas do currículo ou ementa do projeto pedagógico no qual eu estava inserida. Na performance, o que acontecia era somente existirmos juntas e isso foi radical.

O aspecto relacional desse programa performativo se dava sempre entre adultas/os e bebês, pois as/os adultas/os participantes ficavam na posição também de cuidadoras/es das/os

pequenas/os, ao menos para levá-las/os até o espaço. Às vezes um/a ou outra/o bebê corria para o banheiro e então mães e pais fechavam a porta, pequenos cuidados, não era necessária muita assistência das/os adultas/os, somente estar ali. Às vezes algum/a bebê se angustiava muito e necessitava do colo da mãe, do pai ou de alguém que estivesse cumprindo essa função. Eu me relacionava com todas/os elas/es, em silêncio e fazendo os cinco movimentos.

Os dois maiores desafios relacionais para mim foram lidar com as expectativas e com a necessidade de aprovação do meu trabalho por parte das/os participantes. Muitas vezes as/os bebês ficavam muito tempo sem “me notar” e isso era angustiante, eu pensava: “Minha figura está aqui, extremamente chamativa, eles não vão vir até mim?”

No primeiro encontro, o Bem, de sete meses, foi o primeiro a chegar. Ele ficou vinte minutos perto da porta de entrada segurando um plástico bolha que estava no chão (o plástico bolha foi retirado dos encontros seguintes para diminuir a quantidade de plástico), eu estava ansiosa para que ele se aproximasse, os pais também estavam ansiosos, até que em algum momento a mãe colocou ele do meu lado.

Depois a mãe do Bem me disse que havia sorteado a pergunta - *Quanto tempo você consegue não conduzir a criança?* E, por isso, consegui mantê-lo um tempo ali no plástico bolha. Ela estendeu o tempo de sua pressa em conduzi-lo, mas em algum momento chegou no seu limite e levou-o para perto de mim. Quando o Bem estava ao meu lado, trocamos olhares durante muito tempo e depois ele pegou no instrumento que fazia som de água, no restante do tempo era meu short branco que lhe chamava mais atenção. Em todas os encontros, as/os bebês ficavam mais de uma hora experimentando seus movimentos no espaço e o manuseio dos objetos, totalmente presentes na enorme sala de chão de madeira, imersas/os em suas investigações que eu não podia entender, somente divagar sobre possibilidades do que elas/es poderiam estar sentindo.

Após a aproximação do Bem, eu comecei a brincar com os objetos e a relacionar-me com eles como eu queria. Elas/es nunca fizeram como eu fazia, mas estavam ali, brincando com o que queriam e eu com o que eu queria. Após essas “batalhas” internas, minha atenção estava ora imersa nos meus desejos e nas trocas de olhar com as/os bebês, movimentos feitos a partir do que elas/es puxavam em mim, ora em certa preocupação em fazer algo para conduzir as/os bebês, porém eu me desacostumei a essa prática de condução e mantive os cinco movimentos em silêncio.

Nessa experiência vou de encontro também à performance. A linguagem vai se apresentando para mim, mesmo que sem uma definição rígida. Aliás, as definições sobre o que é performance não são a busca desta pesquisa, pois esse sentido está sempre em transformação.

Penso que ao fazer os movimentos do desenvolvimento da primeira infância, eu vivi o limiar entre ser e representar, pois, como adulta, eu não preciso engatinhar. Se pensarmos que representar é poder ver o mundo com o ponto de vista de outras/os, diferentes de você, podemos pensar que a representação influencia o programa performativo que realizei.

O meu estado interno, assim como os desafios que estes movimentos me causam, me faz ser de outra forma. Por outro lado, é bastante distante do modo de representação em que construímos um personagem; sou eu, Fernanda, agindo de outra forma com a mesma identidade. Como não há definições fixas sobre o que é performance, pode ser possível representar em performance? Penso que é possível ao menos colocar em jogo a representatividade.

No caso da performance *Naif*, eu descubro, ao longo da ação, um estado de vir a ser criança, vir a ser eu mesma, de vir a ser mãe, pai, cuidadora. Tudo é um “vir a ser”, pois esses estados não se estabelecem como forma definida, nunca chegam a ser. Todos esses modos de existir habitam o meu corpo em relação com as/os participantes e com o espaço. O que é vigente em mim mesma se transforma.

O conceito de *infancialização*, elaborado pelos filósofos brasileiros Renato Noguera e Marcos Barreto (2018, p.627), clareia um pouco o que venho descobrindo com as rupturas que o processo performativo traz para a pesquisa: “infancializar é uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida”.

Noguera e Barreto trazem esse conceito de forma profunda no artigo intitulado *Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas*. Neste artigo, os filósofos articulam sabedorias africanas e indígenas de determinadas etnias, ampliam e colocam em uma lente grande angular algumas perspectivas em relação à infância.

Nos encontros feitos na UNIRIO, pude perceber um perfil de público majoritariamente branco e aparentemente de classe média. Eu estava estabelecendo uma troca com um universo familiar em que fui criada: zona sul carioca, branca. Ao olhar para aquelas/es participantes na sala de aula da UNIRIO percebi que havia uma mesma

perspectiva em relação à infância e então decidi construir uma cartografia de encontros fora daquele ambiente universitário.

Estabeleci contatos com creches municipais e algumas diretoras difundiram a divulgação do encontro para as mães, ofereci encontros durante a semana, mas nenhuma creche tinha transporte e suporte para trazer as turmas de berçário para a UNIRIO. Em um dos dias, uma mãe indígena se inscreveu, porém não pode comparecer por conta de imprevisto pessoal. Essa inscrição seguida da ausência dessa indígena e os saberes adquiridos por meio do artigo de Nogueira e Barreto acerca da infância Guarani me mobilizaram a ir até uma aldeia Guarani.

A aldeia foi o primeiro destino da minha saída da UNIRIO, o segundo destino foi no outro lado do continente: América do Norte – Canadá, em uma Universidade privada, dentro de um programa de pós-graduação. Aqui no Brasil eu sou geralmente considerada branca, porém na América do Norte eu não sou branca, sou latina. Em princípio estaria em contato com famílias brancas norte-americanas, porém o Canadá é bastante cosmopolita com muitos negros, indígenas, árabes. Não sabia ao certo que ambiente encontraria, porém uma coisa estava certa: eu não seria uma branca.

Esse foi o segundo e último destino desta caminhada em busca de relações intergeracionais fora do meu ambiente familiar, a cidade do Rio de Janeiro e a UNIRIO - Universidade em que estudei por muitos anos e que me formou enquanto artista e pesquisadora. *Naif* seguiu para dois polos: Canadá e Aldeia Indígena Guarani no interior do estado do Rio de Janeiro. No Canadá fui a Montreal para um laboratório chamado *SenseLab*.

Eu tive acesso a esses dois destinos por conta de vínculos feitos anteriormente: na aldeia de Maricá eu pude contatar o cacique por meio de um amigo, artista e educador. O *SenseLab* é um laboratório de pesquisa que alguns/as pesquisadoras/es brasileiras/os seguem como referência, funciona como uma plataforma internacional de artistas, pesquisadores, filósofos com base na Universidade de Concórdia na cidade de Montreal, Canadá. Nessa plataforma são discutidos, de forma presencial e online, diversos assuntos referentes aos campos da arte, ativismo e filosofia.

Engatinhar, sentar-se, rastejar, deitar-se, rolar, brincar com caixas e tintas livremente foram os enunciados que elaborei para esses encontros. Por meio deles, pude vislumbrar modos de vida e de relação em que as estruturas de condução e controle são aos poucos eliminadas, abrindo espaço para o desconhecido de si e da/o outra/o. Abaixo irei *translatar*

os meus encontros na aldeia indígena Mata Verde e logo após em Montreal. O que há de distinto entre todos nós? O que nos une?

2.3 Encontro na Aldeia

Em 12 de julho de 2019, estive pela primeira vez na aldeia guarani Mata Verde no município de Maricá – Rio de Janeiro. Guarani é uma etnia indígena da América, o povo Guarani se divide em três grupos: *kaiowá*, *ñandeva* e *m'byá*. Na aldeia que visitei pude conhecer o grupo *m'byá*. Tinha interesse em saber como as/os indígenas guaranis cuidavam das/os bebês, havia ouvido falar e lido um pouco sobre suas formas peculiares de cuidado.

Naif foi realizado dentro da oca dos produtos de artesanato da aldeia, uma espécie de “loja” e onde elas/es recebem as/os visitantes. Realizei o mesmo programa performativo feito na Universidade com as/os bebês moradores da cidade do Rio de Janeiro. Havia entrado em contato com o cacique Amarildo via whatsapp antes de ir até lá, o mediador da nossa conversa foi um amigo em comum entre mim e o cacique.

O vídeo da performance realizada na Universidade, o mesmo que exponho no *translato* acima, foi enviado ao cacique. Ele se interessou em mostrar na aldeia. Por outro lado, eu disse a ele que me interessava em conversar sobre como as/os bebês guaranis são cuidados, pois havia lido um texto da socióloga indígena guarani Sandra Benites sobre a palavra *amba*. Assim, eu iria mostrar um modo particular – como mulher, branca, moradora do centro urbano – de me relacionar com as/os bebês e eles me contariam a forma deles. Benites explica sobre o *amba* em seu Trabalho de Conclusão do curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica na Universidade Federal de Santa Catarina:

Nhe'ẽ kuery estão no amba, em quatro amba na realidade, partes que são lugares sagrados de onde vem o dhe'ẽ. O amba é divino, limpo, de onde vem o dhe'ẽ porã. Ele está acima de yvy rupa – nosso leito, suspenso, está no plano espiritual. (...) Para sabermos a origem do dhe'ẽ realizamos o nhemongarai - batismo. O ritual do nhemongarai é fundamental para sabermos a personalidade e a habilidade de cada Guarani. Pois, conforme já dissemos, ao revelar o amba, sabemos o nome da mitã – nenê, e sabemos qual será o seu reko - jeito. Cada amba – morada divina, e cada tery – nome, implica: um jeito de ser, um agir específico para cada indivíduo. Quero dizer que o reko de cada Guarani depende do amba, mas principalmente do nome (BENITES, 2015, p.17-18).

Segundo Benites, o *Nhe'ẽ* é o fundamento da pessoa guarani, uma tradução mais adequada para a língua portuguesa é o espírito-nome, diferente de algumas traduções que divulgam como palavra-alma. Alma e espírito para os guaranis têm significados muito diferentes (Ibid, p.12), e é no *amba* que surge o espírito do ser que nasce. Quando a criança começa a dar os primeiros passos, os pais fazem o *amba 'i* para elas, um lugar protegido onde aprendem a dar os primeiros passos (Ibid., p.16).

A palavra *amba* foi apresentada a mim em 2015, em um Instituto de arte¹² na cidade do Rio de Janeiro, onde trabalhei como educadora com crianças. Um dos espaços onde nos reuníamos se chamava *amba*. Enquanto trabalhava ali sentia aquele nome de origem guarani reverberando no meu corpo. Fiquei uns meses sem saber seu significado, até que perguntei para uma colega branca, moradora da cidade como eu, e ela me respondeu que significava lugar sagrado. Ali estive, durante quatro anos, trabalhando com crianças naquele espaço que era chamado carinhosamente de lugar sagrado, por meio da linguagem da arte. Quatro anos depois, recém havia encerrado o ciclo de oficinas naquele *amba* e então tive contato com o texto de Sandra Benites e li a palavra *amba*. Fui até a aldeia atrás desse lugar, dessa sabedoria. No caminho a Marica comecei algumas anotações:

Maricá, 12 de Julho de 2019.

A caminho da aldeia em Maricá. Penso em como vou começar a conversa com as/os indígenas e a pergunta: - O que é performance? Não me sai da cabeça. Não sei como falar sobre isso com eles, talvez descobrir juntos o que é performance seja o mais honesto a se fazer. Investigar o que é performance, me relacionar com bebês e adultos guaranis, entrar em contato com a infância deles, por meio disso entrar em contato com a minha (PAIXÃO, 2019).

¹² Instituto de Arte Tear.

Figura 11 – Indígenas da aldeia Mata Verde



Fotos: Joanna Balabram (12/ julho/2019)¹³.

Após a performance, conversamos sobre infância na cidade, de acordo com a experiência particular que tenho e eles me contaram sobre a infância guarani. Na conversa estavam o cacique Amarildo e sua esposa Juliana, quatro mães, uma com seu filho – o bebê Alisson que está na foto acima. Alisson é um nome provisório e para a comunidade branca,

¹³ Todos possuem autorização de imagem via carta de anuência do cacique da aldeia.

seu nome guarani ainda não foi recebido pelos pais.

Elas me perguntavam sobre os objetos e os significados, eu dizia que cada objeto tinha uma textura diferente e cores vibrantes e esse era o meu critério – experimentação sensorial. Eles estranharam, pois pensaram que teria um significado espiritual. Por um minuto minhas escolhas perderam o sentido para mim. Ao contarem que a/o bebê guarani só fica com a mãe até os dois anos, eu apresentei a realidade da creche e das contratações de uma profissional chamada babá na cidade. Quando percebi estava expondo as agressões que sofri de algumas babás e do dia em que corri risco de vida ao ser deixada na rua por uma delas. Novamente estranhei os acordos feitos na cidade, apesar de entender minha mãe que precisava trabalhar.

Por outro lado, narrei que havia muitos grupos de pessoas em diversas creches que se uniam para cuidar das/os filhas/os de outras mulheres, proporcionando um ambiente de livre brincar seguro para cada bebê. Chegamos a uma sensação juntas de que a/o bebê branca/o está no destino como um lance de dados, um espírito colocado na grande sorte dos encontros e desencontros. Senti-me estranha, ao mesmo tempo percebendo os dados de minha realidade sem perseguir certezas.

No livro *Ações* de Eleonora Fabião, a autora relata diversas performances realizadas ao redor do mundo e no Brasil e em todas elas o encontro com o outro é um aspecto marcante. A pesquisadora e psicanalista Tania Rivera escreve um ensaio sobre algumas ações de Fabião e traz como reflexão o *outro*:

(...) a posição do estranho seria aquela da outridade, para usar um termo de Octavio Paz. "A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade". formula o poeta e crítico mexicano. A arte busca outros - pois ela é sempre endereçamento a alguém - mas o que nela se encontra é outra coisa: a dimensão da diferença como inerente ao próprio eu (RIVERA, 2016, p.297).

Rivera escreve o ensaio com um aporte teórico influenciado pelas ideias de *outro* do psicanalista Sigmund Freud e do poeta mexicano Otávio Paz acerca do significado de poesia, entre outras referências que não pretendo trazer nesta pesquisa. No entanto, em todo seu ensaio ela frisa o encontro com o outro como uma possibilidade de estranhar-se a si mesmo. Em todos os encontros vividos e *translatados* aqui, os modos de existir que me constituíam foram constantemente “postos à prova”. Ao sair da aldeia, após o primeiro encontro, segui com anotações das minhas sensações em relação ao encontro:

Maricá, 17 de julho de 2019.

Ainda estou digerindo a experiência de encontro com os guaranis. Havia mulheres, o cacique Amarildo e um bebê. A proposta de os bebês tocarem nos objetos não fez sentido. O bebê não era autorizado pela mãe a sair de seus braços. Até dois anos os bebês guaranis ficam somente no colo da mãe, eles me disseram. Os objetos que eram de plástico se evidenciaram de uma forma negativa no meu corpo dentro daquela oca com os indígenas. O instrumento musical feito com plásticos recicláveis na cidade tem um sentido de sustentabilidade que na aldeia não faz sentido. O ato de reciclar não faz sentido se não há acúmulo do material, se não há consumo em grande escala.

Vi um brinquedo de plástico na mão do bebê, era um leãozinho bem pequeno. Vi uma cerveja em uma xícara rosa de plástico, os únicos objetos desse material a ser visto durante todo o encontro. Ainda assim, o ato de reciclar não fazia sentido, naquele instrumento de plástico reciclável continha a maior quantidade desse material existente na aldeia inteira. Nenhuma criança tocou meu corpo como aconteceu na cidade.

Preciso mudar a performance. Como cuidar de gente? Essa pergunta não me sai da cabeça. Após a ação, o bate-papo em torno dessa questão foi muito rico. Eu me expus. Expus minha infância. Eles querem que eu volte e a performance vai precisar ser outra. Quero performar a pergunta: - Como cuidar de gente?

(PAIXÃO, 2019)

No primeiro dia em que fui à aldeia, realizei o programa performativo tal qual havia feito na cidade. Foi na conversa após a performance que percebi o diálogo acontecer de forma mais fluida. Digo isso porque antes de falar eu me sentia estranha, todos riam e falavam em guarani, eu não entendia e continuava me movimentando pela oca com os objetos entrelaçados no meu corpo. As crianças brincavam com alguns instrumentos que eu deixei pelo espaço. Houve um momento em que eu rastejava tentando “pegá-las” como um pique-pega. Foi um rápido momento de troca entre mim e elas.

Ao escrever isso, percebo que não há como saber se a troca não estava ocorrendo, mas eu não sabia o que elas estavam sentindo ou pensando. No momento da conversa sobre infância, diálogo com bebês e cuidados a troca se evidenciou e eu já me tornava uma estranha com uma certa clareza do estranhamento e assim encontrávamos humanidades em comum: independentemente de como, o ato de cuidar é importante para a sobrevivência de todos os povos.

O cacique Amarildo e as mães indígenas presentes na performance solicitaram que eu voltasse à aldeia. Vi-me em meio a uma situação importante de conflito social que surgiu em nossa conversa por conta dos diferentes modos de cuidar entre aldeia e cidade: a escola municipal da prefeitura de Maricá dentro da aldeia. A escola tem o intuito de estabelecer uma educação integrada entre indígenas e o currículo normativo da prefeitura, segundo eles essa

integração não acontece. Eles me viram como uma pessoa que poderia ajudá-los a entender o que é uma escola, no ponto de vista não indígena.

Minha história enquanto artista está totalmente entrelaçada com *educação*, por isso, senti vontade de mudar todo meu percurso da pesquisa e seguir em uma performance engajada nesse aspecto. A pergunta Como Cuidar de gente? Veio à tona e segui para a aldeia com um novo programa performativo, descrito abaixo.

Inicialmente, considerei um desvio da minha pesquisa e separei educação e performance em dois eixos. Após ir à aldeia com o novo programa performativo, entendi que educação e performance não estão separadas e que fazem parte das reflexões lançadas desde o princípio – quando me encontro com adultas/os e bebês e lanço a discussão das relações intergeracionais. Esse encontro entre adultas/os e bebês me leva sempre a um questionamento sobre o ser e o estar nesse mundo. Como escolhemos estar e ser? Quais modos de existir são sustentáveis?

Programa Performativo da performance *como cuidar de Gente?*¹⁴

1 – Sentar-se em frente a um pequeno monte de folhas secas pintadas de vermelho, tocar uma caixinha de música.

2 – Entregar a caixinha para as/os participantes. Escrever a pergunta *como cuidar de gente?* com as folhas secas e ouvir das pessoas presentes uma possível resposta.

¹⁴ Alguns registros em vídeo da performance na aldeia. Disponível em: <https://youtu.be/B8oZouojqCg>; <https://youtu.be/5ROVaeFiXxk>; <https://youtu.be/vtrtez8OsFw>; <https://youtu.be/Ar4vtYJG62s>. Acesso em: 24 set. 2020.

Figura 12 – Público de crianças alfabetizadas em português, o cacique Amarildo, sua esposa Juliana e cacique Jurema.



Foto: Joanna Balabram.

Nesse dia a conversa foi mais curta, a Cacique Jurema foi convidada para estar presente junto ao cacique Amarildo, fiquei mais de uma hora esperando Jurema chegar, enquanto isso, eu tive que segurar as folhas para que não voassem. Cacique Amarildo, outro indígena e algumas crianças me observavam, até que o cacique disse: - Sua função agora é segurar estas folhas. Nós rimos e eu me mantive sentada segurando as folhas durante uma hora.

Os homens estavam bebendo um pouco de cerveja e iam me falando sobre a presença da escola da prefeitura municipal que existe dentro da aldeia. Contavam-me que o pajé

gostaria de orientar as/os professoras/es todos os dias sobre seus planejamentos em sala de aula e que isso não ocorria. Conversávamos sobre educação enquanto eu segurava as folhas.

Um dos indígenas disse que as/os professoras/es brancas/os não viam sentido em conversar com o pajé todos os dias para saber o que falar com as crianças. As/os professoras/es já vinham com um planejamento prévio e não davam aulas ao ar livre, somente dentro da pequena sala. Trago uma reflexão da filósofa Djamila Ribeiro acerca da hierarquia de saberes construída na sociedade:

Dentro desse projeto de colonização, quem foram os sujeitos autorizados a falar? O medo imposto por aqueles que construíram as máscaras serve para impor limites aos que foram silenciados? Falar, muitas vezes, implica receber castigos e represálias, e justamente por isso, muitas vezes, prefere-se concordar com o discurso hegemônico como modo de sobrevivência? E, se falamos, podemos falar sobre tudo ou somente sobre o que nos é permitido falar? Numa sociedade supematista branca e patriarcal, mulheres brancas, mulheres negras, homens negros, pessoas transexuais, lésbicas, gays podem falar do mesmo modo que homens brancos cis heterossexuais? Existe o mesmo espaço e legitimidade? Quando existe algum espaço para falar, por exemplo, para uma travesti negra, é permitido que ela fale sobre Economia, Astrofísica, ou só é permitido que fale sobre temas referentes ao fato de ser uma travesti negra? Saberes construídos fora do espaço acadêmico são considerados saberes? (RIBEIRO, 2019, p.77).

Ao trabalhar com crianças e ao aprender a escutá-las, olhei para todo o caminho que já havia feito na educação enquanto educanda: creche, cuidados terceirizados com babás e cuidadoras desconhecidas, algumas violentas com os cuidados a mim e outras tinham tanto amor que me faziam confundir quem era minha mãe: ela ou a mulher que chegava à noite do trabalho? Ensino fundamental, ensino médio, prova para faculdade, decisão sobre o que queria fazer ao longo da minha vida. Ensino superior: abandono de uma graduação, entrada em outra, disputa por uma vaga no mestrado.

Agora, eu como pesquisadora e pós-graduanda me vejo recuperando saberes básicos com indígenas e olhando para o sistema educacional vigente com muitos pontos de interrogação. O sistema educacional e os lugares de fala vigentes que constituem nossa sociedade são sustentáveis em meio a tanta diversidade?

Depois de uma hora, segurando as folhas e ouvindo muitas reivindicações das/os indígenas em relação à escola, a cacique Jurema veio ao nosso encontro. Com sua chegada, comecei a tocar a caixinha de música e a olhar para todas/os, estivemos ali sem palavras durante um tempo nos olhando. As folhas na minha frente, eu já não podia segurá-las, pois tocava a caixinha de música, algumas delas voaram, eu observei.

A caixinha foi um objeto com que as/os indígenas se conectaram muito no encontro anterior, as mães ficaram tocando por algumas horas, por isso a acoplei ao novo encontro. Entreguei a caixinha para as crianças, elas passavam de mão em mão e todas/os, inclusive as/os adultas/os, tocavam enquanto eu escrevia com as folhas vermelhas “Como cuidar de Gente?”

A conversa foi curta, o vento chegou muito forte e a cacique não podia ficar muito tempo, ela explicou muitas coisas que já haviam sido ditas na vez anterior. Receitas, preparos e cuidados para a mulher grávida. Sonhos anteriores à/o bebê existir, a dimensão dos sonhos é muito prestigiada entre os guaranis. Eles sonham os seres que vão vir.

2.4 Naif no SenseLab

Ao longo do mestrado fiz uma viagem pessoal até o Canadá e nessa circunstância me aproximei do *SenseLab*. O laboratório é uma proposição dos filósofos Erin Manning e Brian Massumi. Erin e alguns pesquisadores da Universidade de Concórdia acolheram a Performance *Naif* para ser vivida presencialmente no espaço do *SenseLab*.

A conversa, iniciada por e-mail, teve alguns apontamentos em relação ao propósito do laboratório que se estabelece como um lugar de troca e pesquisa e não um espaço para apresentações. Como disse Manning (2019) a mim por e-mail: o *SenseLab* é um lugar onde “mexemos a panela”, algo como cozinhar junto uma ideia, expô-la a outros pontos de vista. Por isso, quando falei a palavra performance, foi causada uma resistência inicial, pois em inglês essa palavra é usada de forma geral para artes do corpo, cênicas onde há um público separado da/o artista.

Foi trazido, nessa conversa, o termo *performance art*, utilizado por Diana Taylor nos estudos da performance na Universidade de Nova York, já citado anteriormente. Porém escolhemos utilizar a expressão *relation experience* (experiência relacional) para divulgar e convidar adultas/os e bebês para participação. Essa expressão traz o sentido do que fizemos aqui no Brasil, na UNIRIO e na aldeia indígena e coloca em evidência essa palavra experiência, tão cara a essa pesquisa. O filósofo da educação Jorge Larrosa traz em suas reflexões sobre a experiência que:

O sujeito da experiência não é em primeiro lugar, um sujeito ativo, e sim um sujeito passional, receptivo, aberto, exposto. O que não que dizer que seja passivo, inativo (...) na experiência o que se descobre é a própria fragilidade, a própria

vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que repetidamente escapa ao nosso saber, ao nosso poder e à nossa vontade (LARROSA, 2017, p.42).

Um encontro onde a condução da adulta/o à forma como a/o bebê deveria se movimentar ou para onde ela/e deveria dar atenção estava suspenso, ali eu estava me movendo junto com a/o bebê sem nenhuma pretensão de passar qualquer tipo de experiência no uso dos objetos ou na movimentação do espaço, conforme já foi dito anteriormente.

Em Montreal, algo ainda mais radical havia entre mim e as pessoas que eu encontraria: a língua, a cultura. Estava no norte da América, ninguém falava português e o inglês é uma língua que conheço, mas não a domino. Aliás, não sei se consigo dominar o português tampouco e após tantos encontros como esses eu não sei o que é dominar algo. Existe, no entanto, uma diferença na conversa em inglês, que é uma comunicação que sempre tem uma palavra que me escapa o entendimento, um jeito e muitas expressões que desconheço.

Essa esfera da linguagem estava mais evidente na mediação com o *SenseLab* e na conversa que aconteceu com as/os responsáveis das/os bebês. Nessa conversa havia um pesquisador brasileiro, Giovanni Timbó – mestrando no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, que falava melhor inglês que eu e, juntos, ajudamo-nos neste entendimento mais profundo da língua. A performance *Naif* é predominantemente não verbal e então, naquele contexto intercultural, nós todas/os pudemos descansar do entendimento intelectual e de possíveis explicações verbais. Respiramos juntas/os.

O espaço do *SenseLab* é constituído por diversos objetos cortantes, linhas, panos, cada coisa tem uma textura e um tamanho específico, a sala não tem como pretensão criar um espaço de instalação visual, são objetos que são deixados pelos pesquisadores que frequentam ou frequentaram o local e estão sempre em movimento sendo deslocados do espaço ou não. Para o encontro com as/os bebês os objetos não fizeram com que o espaço fosse seguro para suas livres movimentações, então fizemos no corredor em frente à sala do laboratório.

Esse espaço trouxe outra abordagem ao trabalho, o toque. No Brasil fiz em salas muito grandes, na Concórdia University o espaço era sensivelmente menor. O meu corpo inevitavelmente tocava o corpo das pessoas que estavam sentadas. Colocamos um tapete para deixar o chão quente e todos dividiram esse tapete (vide foto abaixo). Precisei estar atenta para que meu corpo não se tornasse invasivo naquele espaço, tempo e relação.

Figura 13 – performance no SenseLab.



Foto: Giovanni Timbó

Em seu livro *Politics of touch: sense, movement, sovereignty* Erin Manning diz:

Linguagem em circulação, gestos em movimento: isto é uma política de toque. A política do tato não é o exercício de uma hierarquia de poder, mas uma abertura para uma produção de poder que nos incita a agir. (...) Uma política de toque implica uma *in-criação* política em espiral, um eterno retorno do irreconhecível. Uma política do tato é a afirmação de que temos de fazer espaço e tempo para a política, onde este espaço e tempo pode exceder o estado vigente (das relações). Políticas de tato são táticas discursivas, táticas do irreconhecível. (...) Tocar é excitar o toque, como verbo, como terminologia, para desviar e questionar a sua inserção num vocabulário que procuraria estabilizar a política e corpo uma vez mais. Tocar é reconhecer que também devo ser tocado por si para o poder tocar (MANNING, 2007, p.14-15, tradução nossa)¹⁵.

Irreconhecível talvez seja a palavra que traga minha sensação constante enquanto estava nessa experiência relacional. Um sentimento de fora de lugar era contínuo, pois a Universidade não autorizou o uso de nenhuma sala, porque eram necessários dias de antecedência para reservar. O corredor era um lugar que não tinha uma autorização e também não havia uma desautorização. Era o não saber do poder. As pessoas balbuciavam em inglês e eu não entendia, era o não saber da linguagem, era vocabulário falho.

A performance, eu e as/os bebês, um devir bebê, um saber e não saber. Por uma hora eu estava redescobindo o próprio programa performativo elaborado minuciosamente no Brasil.

O corredor era um espaço entre algumas salas em que havia pessoas trabalhando, algumas saíram para ver, estar junto, alguns objetos do *SenseLab* foram levados para o corredor e estabelecemos uma espécie de extensão do espaço para o corredor, um lugar transitório, construído. Aquele corredor já não era mais um lugar de passagem, mas um lugar de encontro com pesquisadores, mães e bebês.

Havia seis pesquisadores, duas mães, dois bebês e uma criança de 5 anos que precisava ficar no espaço, porque sua mãe estava trabalhando na Universidade, a criança ficou muito inquieta correndo pelo espaço, eu precisei manter a proposta de movimentação em silêncio até que todas e todos se disponibilizassem para aquela movimentação que eu propunha. As/os bebês notaram rapidamente os movimentos do meu corpo junto aos objetos, as/os pesquisadoras/es ainda se mantiveram no início mostrando objetos e chamando a

¹⁵ Language in circulation, gestures in movement: this is a politics of touch. Politics of touch are not the exercise of hierarchical power, but an opening toward a production of power that incites us to act. (...) Language in circulation, gestures in movement: this is a politics of touch. Politics of touch are not the exercise of hierarchical power, but an opening toward a production of power that incites us to act. (...) A politics of touch implies a spiraling politics in-creation, an eternal return of the unknowable. A politics of touch is the affirmation that we must make space and time for politics, where this space and time can exceed the current state (of affairs). Politics of touch are tactical discursive tactics of the unknowable. (...).

atenção das/os bebês. Aos poucos, o ambiente, a movimentação e a fala de todas e todos foi se modificando para uma linguagem corporal, quase sem palavras e um estado de atenção sem muitas proposições.

Após uma hora, o som que estava tocando ao fundo, um som de águas das Paineiras, Santa Teresa - RJ- terminou e com o silêncio eu também cessei meus movimentos. Iniciamos uma rápida conversa entre adultas/os sobre o encontro. Uma mãe disse que entrou no espaço com a frase: *qual distância você consegue ficar do seu bebê?*

E ela teve a sensação de quase enlouquecer com as tentativas que fez de estar distante de seu filho: *“A pergunta que eu sorteei foi: qual a distância que você consegue ficar do bebê? Eu estou sempre sentindo essa diferença entre controle e proteção, aqui eu senti proteção, a proposta estava boa, mas a sensação de ficar distante dele me deixa louca, eu começo a suar. (...) Eu gostei muito da forma como você conduziu o encontro e como isso foi evoluindo, você estava distante, mas protegendo. Como você consegue estar distante e ao mesmo tempo proteger?”* (mãe de bebê participante, 2020, informação verbal¹⁶). Perguntou-me essa mãe. Pesquisadores e as mães presentes me perguntaram sobre meu interesse em não controlar a situação, de acordo com as perguntas que estavam no papel. Na conversa, pudemos observar os impulsos individuais de controle ao longo da experiência sem julgar como certo ou errado.

Outra reflexão importante que uma pesquisadora do *Senselab* trouxe: *“Essa questão da distância é muito interessante, porque tem a distância física, mas também tem outros jeitos de distanciar-se, às vezes você está com o bebê nos braços e tem uma grande distância. Essa é uma boa questão nas relações canadenses. Qual é a distância agora, como e por quê? Como está se movendo...”* (pesquisadora, 2020, informação verbal)¹⁷ Essa conversa teve o auxílio de meu colega, o pesquisador Giovanni Timbó, que traduzia simultaneamente algumas partes que eu não conseguia acompanhar em inglês.

Qual é a distância agora como e por quê? Essa pergunta reverbera em mim e não consigo encontrar uma resposta. Ela evidencia uma distância que sempre existe entre as pessoas, trata-se de perceber essa distância no momento da performance. Essa percepção me orienta no sentido de entender como posso me aproximar da/o participante e se posso. Ao falar sobre as relações canadenses, não temos dados suficientes para especular qualquer tipo

¹⁶ Informação fornecida pela mãe em 4 de mar. 2020.

¹⁷ Informação fornecida pela pesquisadora em 4 de mar. 2020.

de forma habitual nas relações canadenses em que se pode notar um distanciamento mesmo na proximidade física. Não tenho interesse de postular formas étnicas de se relacionar por meio dos encontros que tive.

Inevitavelmente já tive acesso a relatos ao longo da vida sobre uma possível tendência norte-americana de evitar o toque, ainda assim não poderia me deter nesse ponto. No entanto, antes do encontro essa informação me influenciou a ter uma atenção maior ao tocar. Ironicamente, foi o lugar onde eu mais toquei e fui tocada, por conta do tamanho do espaço. Pude perceber no início do encontro um distanciamento sutil à proposta da performance: enquanto nos movíamos pelo espaço e inevitavelmente nos encostávamos, as/os adultas/os estavam em uma intenção imensa de entreter as/os bebês, aos poucos todas/os começaram a perceber minha abordagem e fluir em um tipo de conversa onde já não era mais necessário entretê-las/os.

O questionamento acerca do controle feito explicitamente nessa conversa está intrínseco às reflexões a serem abordadas na próxima seção. Quando estamos no controle em relação à/o outra/o, podemos experimentar o fluxo amoroso? Chamo de fluxo amoroso o vínculo por meio do qual eu consigo olhar a/o outra/o e observar sua autonomia sem precisar que ela/e faça algo que corresponda às minhas expectativas. Na seção II, detenho-me aos três pontos citados na introdução: até onde a/o performer conduz e quando ela é conduzida pelo outro? O olhar observador e o exercício de ver sem interpretar o que o outro está pensando. Todos os encontros na aldeia, nas Universidades e na creche foram apresentados nesta seção como uma teia de relações, reflexões e ideias.

3 ENGATINHAR E SENTAR

A prática artística se apresenta como pensamento e compõe a pesquisa junto à escrita, duas linguagens se amalgamam e constroem a pesquisa em arte. Desloco-me em chão firme, visualizo todos os encontros já feitos até aqui. Já em pé, caminho e sigo. Agora, em caminho mais estreito, olhando atentamente as questões que mais me tocaram nos encontros entre bebês, adultos/os e pesquisadores. Sigo em conversa com autores e artistas que comungam com reflexões acerca da performance e do existir na contemporaneidade.

Inauguro esta seção construindo meu próprio *Caminhando* (1963), como dito na introdução, proposição da artista brasileira Lygia Clark. A artista nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais. Pintora e escultora, Clark estudou com Burle Marx e Fernand Léger, se mudou para o Rio de Janeiro e fez parte do grupo carioca de neoconcretismo junto a Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, mas se desvinculou do grupo, passando a construir vertentes particulares ao seu trabalho.

Segundo Suelly Rolnik, *Caminhando* inaugura um passo radicalizador na obra da artista no projeto de religar arte e vida (ROLNIK, 1999, p.2). Esse trabalho é definido por Clark não como obra de arte, mas como proposição:

(...) “caminhando” é o nome que dei à minha última proposição. Daqui em diante atribuo uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante. O “caminhando” leva todas as possibilidades que se ligam à ação em si mesma: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto. Faça você mesmo um “Caminhando”: pegue uma dessas tiras de papel que envolvem um livro, corte-a em sua largura, torça-a e cole a de maneira que obtenha a fita de Moebius. Em seguida tome uma tesoura, crave uma ponta na superfície e corte continuamente n sentido do comprimento. Preste atenção para não cair no corte já feito – o que separaria a faixa em dois pedaços. Quando você tiver dado a volta na fita de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato. À medida que se corta na faixa ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho (CLARK, 1980, p.25-26).

Ao ler esse manual de como fazer o objeto, eu visualizei meu próprio caminho de escrita neste objeto relacional de Lygia. Ao fazer essa proposição, percebi que estava entrando em contato com uma esfera mais íntima do aspecto relacional da arte, assim como é íntima e muitas vezes solitária a escrita de uma dissertação. Cortei uma faixa de papel, segui os passos que Lygia recomenda e experimentei meu próprio *Caminhando*. O momento

da escolha foi rápido e ao longo do estreitamento da fita de Moebius¹⁸ pensei como seria se tivesse escolhido o outro lado, segui a “caminhada” até o fim do meu próprio atalho.

Seguirei construindo “*Caminhando*” até a finalização da escrita desta segunda seção. E assim, continuarei no processo de prática-pensamento que começou na primeira seção com proposições minhas e agora componho a escrita com proposição de Lygia. Meu corpo não entenderia essa proposição somente lendo sobre ela.

O fazer deste objeto conduzirá e entrelaçará na escrita as questões acerca da condução, da observação e dos aspectos relacionais da performance. À medida que faço este objeto, observo no meu corpo como conduzo meus movimentos e como sou influenciada pelo passo-a-passo proposto por Lygia.

Figura 14 – Caminhando 1



Foto: acervo pessoal da autora.

¹⁸ Fita de Moebius é um objeto não orientável criado pelo matemático August Ferdinand Moebius. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45659225>. Acesso em: 15 jun. 2020.

Figura 15 – Caminhando 2

Foto: acervo pessoal da autora.

Começo a escrever a segunda seção desta dissertação em meio ao isolamento social que enfrentamos mundialmente devido ao vírus *covid 19*. *Caminhando* se torna, portanto, um atalho onde eu me apoio para seguir a escrita, coloco-o como um apoio que organiza o pensamento a ser expresso em uma escrita acadêmica.

Ao pensarmos a performance relacional como uma abordagem onde o encontro com a/o participante é o principal motivo da performance e é nele que ela se constrói, como dito anteriormente (vide pag.26), *Caminhando* contribui para essa reflexão por ganharem sentido no momento em que a/o participante os toca e usa, porém este trabalho de Clark contribui sobretudo para esta percepção sobre conduzir ou ser conduzido no fazer da performance. *Caminhando* não se trata de uma obra de arte, como dito acima, e nem de uma performance, mas a proposição da artista nos induz a escolhas, observações, conduzir o objeto e deixar-se ser conduzida pelo próprio material.

Os estados de presença da performer, das/os adultas/os e das/os bebês compunham o espaço e construíam a performance em conjunto. Essa combinação intergeracional era o motivo e a própria performance, conferindo a ela um caráter relacional. Em Lygia, o envolvimento da/o participante se dá por meio do objeto, não tendo necessariamente o corpo da artista implicado no momento da interação, porém o corpo da/o participante está totalmente inserido e comprometido com o acontecimento que surge na sua interação com o objeto a ser construído proposto pela artista.

Quando Lygia propõe que a/o participante não corte no mesmo lugar que já foi cortado para que o caminho continue e decida se ele continua pela esquerda ou direita, a artista coloca em questão algo crucial do processo criativo: a escolha. A escolha que fazemos molda o futuro trabalho. Quando o atalho da fita de Moebius termina, podemos ver a forma que foi criada a partir da escolha do corte. Os meios do fazer artístico são compartilhados com a/o participante, esse fazer em conjunto traz a arte e o processo criativo em uma relação direta com as escolhas da vida, as decisões políticas, o processo criativo da vida.

Essa fita é um estudo matemático sobre a possibilidade de uma forma não ter um dentro e fora definido. Em uma caixa, por exemplo, podemos visualizar o fora e depois, ao investigá-la, podemos ver o dentro. Na fita de Moebius o dentro e fora estão igualmente visíveis. As obras de arte, assim como o corpo humano, têm o dentro expressado no fora, porém aqui em *Caminhando* essa realidade do que está dentro e o que está fora é evidenciada de forma radical. O processo está à mostra. A obra de arte, nesse caso, é o fazer e o vivenciar as reflexões desse fazer.

Como em *Caminhando*, imagine que nesse tipo de cortes a forma inicial da superfície topológico-relacional do mundo vá se multiplicando e se diferenciando, num processo contínuo de composição e recomposição. Nessa micropolítica, as ações do desejo constituem, portanto em atos de criação que se inscrevem nos territórios existenciais estabelecidos e suas respectivas cartografias, rompendo a cena pacata do instituído (ROLNIK, 2018, p.61).

Ao fazer meu segundo *Caminhando*, sinto o aperto do estreitamento da fita, pois meu caminho vai terminando. Ao mesmo tempo em que meu movimento cessa, a forma da fita se mostra para mim, a forma do meu objeto nasce.

Figura 16 – Caminhando 3



Foto: acervo pessoal da autora.

As escolhas do caminho desta pesquisa foram feitas com escuta e atenção ao universo de cada participante nos encontros. A contribuição de cada pessoa conduziu em muitos momentos meu olhar em relação à *performance arte*. Como já dito, aqui nesta seção iremos refletir sobre o ato de conduzir e sobre ser conduzido. Quando escolhemos e quando estamos sendo levados? Ao preparar os Programas Performativos dos encontros, escolhi minuciosamente cada objeto, som e os movimentos que faria, tendo em consideração a autonomia de ações, tanto minhas quanto das/os participantes.

O fato de não direcionar atividades, não significa que não estou conduzindo, pois todas as escolhas que fiz para preparar o programa conduzem as/os participantes – uma cor

vibrante, um objeto que faz algum barulho, o som de água que pode acalmar ou entediar, os meus movimentos. Cada reação e/ou ação daqueles que ali estavam presentes conduziam os meus movimentos e meus estados emocionais. As perguntas que me interessam para refletirmos esta cartografia são: o que escolhemos? Temos consciência do que escolhemos?

A escolha pode ser nos deixarmos conduzir. O tipo de programa performativo que construí prepara um ambiente que está na direção contrária do entretenimento comercial mais comum oferecido para a infância, onde temos brinquedos já prontos, com forma, cor e função, espaços de convivência com atividades conduzidas com um tempo pré-determinado pelo educador ou animador, onde o processo individual é padronizado em grupo. Esse tipo de experiência nós podemos encontrar em shoppings, lojas de brinquedos, entre outros espaços, onde o produto precisa ser muito bem definido para ser monetizado.

No livro *Esferas da Insurreição*, Sueli Rolnik escreve sobre a obra de Clark no capítulo intitulado *o Inconsciente colonial-capitalístico* e nos apresenta com uma reflexão política urgente em meio ao capitalismo que vivemos, quando tenciona a questão da escolha dentro desse sistema e o compara a uma cafetinagem (ROLNIK, 2018, p.32). Nossos corpos utilizados para um lucro que não nos corresponde necessariamente. Até que ponto nós decidimos nosso destino, nosso caminho? Rolnik faz uma profunda reflexão desde a nossa realidade mundial pós-segunda guerra e sobre a construção de um capitalismo que nos retira a potência de criação para servirmos a uma corrida produtiva.

A indústria da infância, com produtos para crianças e bebês, constrói desde muito cedo o imaginário do ser humano. A indústria vende brinquedos com indutores de gênero, como a cor azul para meninos e a rosa para meninas, brinquedos de guerra e aventura para um gênero, de cozinha para outro, e sobretudo os brinquedos prontos – uma casa já montada, por exemplo, figurações que representam a vida real, inserindo o ser humano em um mundo de reproduções. Para seguir refletindo sobre abuso da vida no capitalismo pós-industrial, Rolnik tece paralelos especificamente com a obra *Caminhando* e nos convida a um paralelo entre as formas da proposição de Clark e as formas do mundo:

(...) o convido, leitor, a um exercício de fabulação: projete uma fita de Moebius sobre a superfície do mundo e o imagine como uma superfície topológica feita de todo tipo de corpos (humanos e não humanos), em conexões variadas e variáveis - o que nos permitiria qualificá-la de "topológico-relacional". Imagine também que uma de suas faces corresponda as formas do mundo, tal como moldado em sua atualidade; enquanto a outra corresponda as forças; as que nele se plasmam em sua condição de vivo e também aquelas que o agitam, desestabilizando sua forma vigente. Imagine ainda que, como na fita de Moebius, tais faces sejam

indissociáveis, constituindo uma só e mesma superfície uniface. De fato, não há forma que não seja uma concretização do fluxo vital e, reciprocamente, não há força que não esteja moldada em alguma forma, produzindo a sustentação vital da mesma, como também suas transfigurações e inclusive sua dissolução, num processo contínuo de diferenciação. Com isto em mente, examinemos primeiro como apreendemos respectivamente, formas e forças, o tipo de experiências que tais capacidades promovem, bem como a dinâmica da relação que se estabelece entre ambas (CLARK, 1980, p.25-26).

Meu aceite a esse convite de Rolnik, após ter feito os encontros e a performance com as/os bebês, teve uma dimensão de amplitude de consciência extremamente frutífera para a continuação da escrita, muitos entendimentos foram se realizando à medida que eu via as forças e as formas em um mesmo lugar. Consigo após essa leitura enxergar enquanto performava a expropriação da potência e a apropriação desta. Ao desprogramar-se no Programa Performativo, como nos convida Eleonora Fabião, vemos ao mesmo tempo: os resquícios dessa cafetinagem (expropriação) em nossos corpos; e aonde nós queremos chegar – a apropriação da nossa potência criativa, que é para mim o caminho e destino de toda performance e de toda arte.

Nesse sentido, podemos olhar para o fazer artístico como um ato de composição de mundo compartilhado. Construir espaços de arte em lugares não instituídos e/ou recompor os espaços instituídos, como as galerias de arte, com novos modos de mostrar e fazer. Uma das formas que esses artistas aqui citados escolheram para reconstruir os espaços já instituídos de arte é o aspecto relacional que estamos estudando.

Agora paro e faço mais um *Caminhando*. Segui a linha até que ela se estreitasse totalmente e se findasse. Senti angústia de estar em um caminho tão estreito. Ao passar pela torção do papel, percebi que entraria em algum lugar que eu poderia chamar de “dentro”, mas o caminho não se enveredava para dentro de nada, pois como sabemos não há dentro nem fora na fita de Moebius. Um formato diferente surgiu: um círculo de papel pendurado dentro do caminho.

Figura 17 – Caminhando 4



Foto: acervo pessoal da autora

Aproveito este círculo e dou volta ao próprio termo relacional, trazendo o termo participativo. O crítico de arte e curador mexicano Pablo Helguera, em sua pesquisa sobre arte contemporânea socialmente engajada (ASE) e participativa, analisa diferentes tipos de participação que nos clareia sobre algumas escolhas possíveis em relação ao conduzir e ser conduzido. O texto abaixo foi traduzido por Mariana Stolze, no âmbito de sua iniciação artística na Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro – UNIRIO com orientação da Prof. Dra. Tania Alice.

Toda arte é participativa porque requer a presença do espectador; o simples ato de estar em frente a uma obra-de-arte é uma forma de participação. As condições de participação para a ASE são muitas vezes mais específicas, e é importante que se entenda isso no intervalo de tempo em que este tipo de arte acontece.

Participação nominal. O visitante ou espectador contempla a obra de maneira reflexiva, num distanciamento passivo que é, no entanto, uma forma de participação. O artista Muntadas postou este aviso para uma de suas exposições: “Cuidado: Percepção requer Participação.”

Participação dirigida. O visitante conclui uma tarefa simples para contribuir com a criação de uma obra (por exemplo, *A Árvore dos Pedidos* de Yoko Ono [1996], na qual os visitantes eram encorajados a escrever um pedido num pedaço de papel e pendurá-lo numa árvore).

Participação criativa. O visitante fornece conteúdo para um componente da obra dentro de uma estrutura estabelecida pelo artista (por exemplo, no trabalho de Allison Smith, *A Convocação* [2005], no qual cinquenta voluntários em uniformes de Guerra Civil estão envolvidos em uma reconstituição, declarando as causas pelas quais eles, pessoalmente, estavam lutando).

Participação colaborativa. O visitante compartilha a responsabilidade de desenvolver a estrutura e o conteúdo da obra em colaboração e diálogo direto com o artista (o projeto em andamento de Caroline Woolard *Nossos Bens*, onde os participantes oferecem bens ou serviços com base no interesse e na necessidade, é um exemplo dessa maneira de trabalhar) (HELGUERA, 2011, p.14-15)¹⁹.

Tanto a performance *Naif* quanto os *encontros-performance* não se encaixam de forma definitiva em nenhuma dessas categorias. Qual tipo de participação se requer em um espaço de convivência? Há um compartilhamento de responsabilidade para a construção desse ambiente de encontro, como na participação colaborativa. Há criação, pois as descobertas e os modos de usar e investigar o espaço me influenciaram diretamente, inclusive a performance final desta pesquisa foi construída a partir das sensações e inspirações que tive com cada encontro e cada ser. Há também algum direcionamento, ao entrar as/os adultas/os sorteiam perguntas que as/os conduzem a um tipo de reflexão. Há a possibilidade de ser nominal para alguma/alguém adulta/o que queira observar os corpos se moverem pelo espaço.

Como queremos enquanto artistas dialogar com a/o outra/o? Até onde a/o performer conduz e quando ela/e é conduzida/o pela/o outra/o? Entrelaço essa questão com o segundo ponto; o olhar observador e o exercício de ver sem interpretar o que a/o outra/o está pensando.

¹⁹ (...) all art is participatory because it requires the presence of a spectator; the basic act of being there in front of an artwork is a form of participation. The condition of participation for SEA are often more specific, and it is important to understand it in the time frame during which it happens. (...) **1 Nominal participation.** The visitor or viewer contemplates the work in a reflective manner, in passive detachment that is nonetheless a form of participation. The artist Muntadas posted this warning for one of his exhibitions: “Attention: perception requires Participation.” **2 Directed Participation.** The visitor completes a simple task to contribute to the creation of the work (for example, Yoko Ono’s Wish Tree [1996] in which visitor are encouraged to write a wish on a piece of paper and hang it on a tree). **3 Creative Participation.** The visitor provides content for a component of the work within a structure established by the artist (for example, Allison Smith’s work *The Muster* [2005], in which fifty volunteers in Civil War uniforms engaged in a reenactment, declaring the causes for which they personally were fighting). **4 Collaborative Participation.** The visitor shares responsibility for developing the structure and content of the work in collaboration and direct dialogue with the artist (Caroline Woolard’s ongoing project “Our Goods”, where participants offer goods or services on the basis of interest and need, is an example of this way working).

Desde o primeiro encontro com as/os bebês no Coletivo Parental Alecrim eu já havia feito uma escolha em relação a como me relacionar enquanto artista com a/o *outra/o*, minha escolha era construir uma performance mais condizente com uma relação baseada na escuta ao corpo da/o *outra/o*, no caso as/os bebês e familiares – observar e não tirar conclusões.

Essa foi minha jornada até aqui, escutar e ser escutada – experimentar e ser experimentado. O psicanalista Christian Dunker e o palhaço, ambos brasileiros, Claudio Thebas no livro *O palhaço e o Psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas* falam que:

Uma das coisas que tem tornado a experiência da escuta mais difícil e rara é que os progressos de nossa individualização nos tornam cada vez mais buscadores de resultados concretos e mensuráveis, o que nos subtrai do caminho e nos coloca antecipadamente em pontos de chegada. Escutar é essencialmente estar no caminho. Observe uma mãe ou um pai levando uma criança a pé para a escola. Enquanto os adultos correm querendo chegar, seus filhos brincam de pisar só nas pedras brancas, só nas pedras pretas, de andar em cima da linha ou de chutar pedrinha. Perguntam a todo instante, o que é isso, e por que aquilo. Obcecados, ou viciados em chegar, os adultos se esquecem de que a vida é feita de idas, idas e idas. Não à toa ao ficarmos velhos nos chamarão de idosos. Cegos e surdos ao caminho olhamos, às vezes tarde demais, para trás (DUNKER; THEBAS, 2019, p. 56).

O livro citado acima é um estudo sobre escuta e a reflexão de uma possível escuta lúdica baseada nas sensações e descoberta das brincadeiras, por exemplo a brincadeira de jogar pedrinha e observar as cores do chão. A ludicidade é uma forma como a criança escolhe escutar/perceber o caminho. Utilizo a palavra percepção, pois a criança estava usando seus sentidos de forma mental e corporal para a observação e apreensão do caminho. Caminho este já tantas vezes feito – da casa para sua escola.

O caminhar com adultas/os e crianças juntos traz uma reflexão importante para todo este processo de pesquisa: o programa performativo como caminho, elaborado previamente. Como experimentar com a/o *outra/o* um roteiro que você construiu solitariamente? Ao pensar no roteiro da nossa performance, temos expectativas em relação às atitudes da/o participante, queremos que ela/e chegue a uma conclusão específica?

A escolha desta pesquisa-ação é de estar em co-funcionamento, funcionar como um só corpo, em que o que percebo no espaço e na/o *outra/o* influencia diretamente meus sentidos e minha ação. Essa influência é uma realidade nas relações humanas, mas nem sempre temos consciência e, portanto, muitas vezes nos dispomos a impor uma única percepção a um grupo de pessoas.

Na prática conhecida por Comunicação Não – Violenta (CNV), elaborada pelo psicólogo estadunidense Marshall Rosenberg, somos convidadas/os a experimentar o ato de observar sem avaliar. Acredito que essa ação contribui bastante para o que estamos discutindo nesta seção:

A CNV não nos obriga a permanecermos completamente objetivo e a nos abstermos de avaliar. Ela apenas requer que mantenhamos a separação entre nossas observações e nossas avaliações. Ela apenas requer que mantenhamos a separação entre nossas observações e nossas avaliações. A CNV é uma linguagem dinâmica, que desestimula generalizações estáticas; ao contrário, as avaliações devem sempre se basear nas observações específicas de cada momento e contexto. O semanticista Wendell Johnson observou "Nossa linguagem é um instrumento imperfeito, criado por homens antigos e ignorantes. É uma linguagem animista, que nos convida a falar a respeito de estabilidade e constâncias, de semelhanças, normalidades e tipos, de transformações mágicas, curas rápidas, problemas simples e soluções definitivas. No entanto, o mundo que tentamos simbolizar com essa linguagem é um mundo de processos, mudanças, diferenças, dimensões, funções, relações, crescimentos, interações' desenvolvimento, aprendizado, abordagem, complexidade. E o desencontro entre este nosso mundo sempre em mutação e as formas relativamente estáticas de nossa linguagem é parte de nosso problema" (ROSENBERG, 2006, p.50).

Estar entre bebês pode contribuir para que exercitemos uma possível linguagem mais afinada com as mudanças, diferenças, dimensões relações e complexidades. A/o bebê ainda não entrou na linguagem apreendida no sistema semântico recheado de definições e adjetivos, ele se comunica com as vísceras, com o tato, o cheiro, o paladar, a visão. Assim como nós, porém sem a verbalização que nos leva a definições muitas vezes rápidas. Nessa comunicação não verbal abrimos espaço para uma escuta mais sutil. Como podemos perceber o universo daquele que ainda não fala?

Retomo aqui o livro *Abordagem Pikler: educação infantil*, citado anteriormente na seção I, organizado por Judith Falk – uma das mais influentes pesquisadoras dos estudos sobre diálogos com bebês da pediatra húngara Emmi Pikler – para continuarmos essa reflexão sobre as possibilidades de comunicação. A/o bebê ainda não fala e não pode expressar verbalmente suas vontades, permitindo um maior espaço de preenchimento das vontades alheias de pessoas que não estão atentas a uma percepção menos verbal. Nesse livro, no capítulo *A mão educadora*, Anna Tardos, psicóloga e especialista em primeira infância e filha de Emmi Pikler, diz:

O recém-nascido estremece ao ser tocado de forma inesperada. Tentar acessar as diferentes partes do seu corpo com movimentos bruscos e fortes demais é, para o bebê, fonte de sensações desagradáveis. Se para virar a cabeça, ou levantar seus braços e pernas, a partir de sua posição espontânea, não se espera com paciência o

relaxamento de seus músculos, os movimentos do adulto certamente deverão vencer sua resistência (TARDOS, 2016, p.67).

Essa citação traz a realidade dos cuidados básicos com a/o bebê, que não foram contemplados no programa performativo da Performance *Naif*, porém nos encontros que tive com o Coletivo Parental Alecrim eu me voluntariei para fazer esses cuidados que se resumiram mais à alimentação. Por meio do cuidar e da responsabilidade em prover ações de sobrevivência às/os bebês, com empatia à vida diária das mães e pais de cada bebê, me senti em condições de preparar o que seria o Programa Performativo do *Encontro-Performance e Naif*. Ainda no capítulo *A mão da educadora*:

Quando, para limpar o bumbum, a educadora coloca o bebê, às vezes até crianças de 12 a 18 meses, embaixo da torneira, como se fosse um casaco que leva pendurado no braço, impedindo seu movimento, ela consegue realizar a operação com rapidez. Porém a criança, não sabe, a princípio, o que vai acontecer. Não sabe qual será o próximo gesto da educadora; quando o jato de água irá molhar suas pernas; quando irá começar a ensaboá-la ou enxaguá-la. A criança não tem nenhuma possibilidade de participar da ação, nem de expressar os seus sentimentos de satisfação ou descontentamento, por exemplo, se a temperatura da água está agradável ou não. A educadora não pode enxergar seus olhos. A partir disso, se deduz que tudo o que acontece com ela não é de interesse, ou importância, para a educadora (TARDOS, 2016, p.69).

Ao fazermos atividades dirigidas e necessárias à vida da/o bebê, por mais que exista um ponto de chegada, há no meio do caminho uma lacuna imensa para a escuta. Cresci com minha mãe me contando que um dia me deram banho na banheira, mergulhando minha cabeça na água e desde então tive pavor de água. Ao chegar à praia em minha primeira infância, me lembro de que o mar era uma banheira gigante e assustadora. Água era a única palavra que não aprendia direito e falei *aqua* por muito tempo. O processo relacional da escuta permeia todas as nossas relações na maturidade. A pergunta como queremos, enquanto artistas, dialogar com a/o outra/o? é nutrida pela escuta e por uma composição de mundos com a/o outra/o.

Ao pensarmos em condução, podemos observar que nossas escolhas artísticas – a roupa que usamos, os objetos, o som ou os movimentos que fazemos – são parte fundamental do ato de conduzir. Há uma condução nessas escolhas, não controlável, pois não sabemos como cada pessoa lidará com nossas escolhas. Os objetos que escolhi eram coloridos sobre uma base branca de roupa. Pelo que pude observar no museu de arte *Naif*, as/os artistas *Naif* usavam muitas cores fortes e contrastes em suas pinturas, o que atraía muito as/os bebês. A performance que leva o nome *Naif* teve inspiração nas cores desse tipo de pintura; o som

coloquei de uma água por ser um elemento predominante do nosso útero e a meu ver poderia dar uma sensação de acolhimento. O filósofo canadense Brian Massumi no artigo *A arte do corpo relacional: do espelho tátil ao espelho virtual* afirma:

Há uma primazia do movimento. Primitivamente, o movimento não possui direção. Mas assim que os objetos surgem, juntamente com eles surge uma objetividade de direção, num primeiro momento, de maneira não tão clara. O corpo ainda está sendo movido, mas os movimentos gradualmente tornam-se menos aleatórios e mais padronizados. Primeiramente o corpo é movido fora de sua zona de controle, alimentado por um caos de apetites. Os apetites se assentam em direções preferenciais, assim como a percepção se assenta em objetos que designam um objetivo para o esforço dos apetites. O apetite começa descontrolado, mas depois se torna direcionado. Começa inconscientemente, mas emerge na consciência juntamente com a emergência do sistema de objetos e sua ordem espacial extensiva. (...) Antes de que alguém possa dizer que estamos de alguma maneira subjetivamente em posse de nós mesmos, nossos corpos são possuídos pelo movimento que toma posse de seu próprio senso de orientação, mapeando suas padronizações emergentes em uma ordem extensiva (MASSUMI, 2016, p.14).

Nesse artigo, Massumi traz um estudo denso sobre sinestesia, empatia e percepção. O espelho tátil é uma experiência de percepção humana em que, ao ver alguém sendo tocado e ao sentir esse toque como se fosse ao próprio corpo, constrói-se uma experiência de empatia, de sentir com a/o outra/o. O corpo virtual é toda a potência da experiência, seja a matéria concreta ou aquilo que vibra no espaço com nossos movimentos, porém os estudos sobre o conceito de virtual são extensos na pesquisa de Massumi. Essa reflexão sobre a percepção contribui na reflexão acerca da composição da relação entre artista, adultos/os e bebês participantes. Mesmo na maturidade somos atraídos e conduzidos muitas vezes por um objeto.

Algumas coisas aconteciam durante a performance e uma/um bebê se agitava, chorava, queria sair do espaço. Aliás, era uma condição básica, liberdade de ir e vir. Durante duas horas o encontro estava acontecendo na sala e as pessoas chegavam e saíam à hora em que queriam. Muitas vezes, eu não conseguia perceber o que vibrava na sala que pudesse ter colaborado para certos movimentos das/os bebês. Massumi traz algumas informações sobre esta sinestesia nesta fase da vida:

O corpo da criança é um caos de trancos e barrancos involuntários. O bebê é possuído pelo movimento, é uma criatura cuja atividade é indireta. O potencial de desenvolvimento de nosso corpo é o caos primitivo. Nossa vida se inicia corporalmente perdida em uma intensidade de qualidades fusionadas em experiências. Longe de ser um caos no sentido de uma aleatoriedade absoluta, o fusionar da experiência em tempo real é completamente repleto de diferenciações,

pré-traçando ordens potenciais que são muito numerosas mutantes para serem medidas. Aos poucos, aos solavancos da repetição, algumas conexões multissensoriais começam a ser erguidas no relevo: um toque nos lábios e o gosto de leite, o som de passos se aproximando anunciando a iminente chegada de um toque nos lábios e o gosto de leite; uma textura contra a pele; uma forma registrada repentinamente em uma mão que cegamente tateia. A partir dessa caoticidade auto-organizativa, nexos de experiências intersensoriais gradativamente aparecem e se colocam à frente e contra aquilo que doravante será o background experiencial do fusionar da experiência (MASSUMI, 2016, p.13-14).

Performar junto às/os bebês é compor um espaço com esse caos criativo. Como ele afeta e atua em nossa sinestesia? Dentro deste espaço relacional somos conduzidos novamente por esse caos enquanto adultos/os? Esse espaço de arte relacional composto em performance traz um viés social da performance em que a/o artista contribui e participa ativamente do desenvolvimento da criança e de forma empática vive esse ato de convivência e cuidados com a/o bebê.

Como dito na introdução, o livro *Pistas do método da cartografia*, organizado pelos psicólogos Eduardo Passos, Virgínia Kastrupp e Liliana da Escóssia, contribuiu para as reflexões em torno desses pontos abordados nesta seção. No capítulo *Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador*, escrito pelos pesquisadores e psicólogos André do Eirado e Eduardo Passos, os autores abordam que o paradigma do cartógrafo “não é o do conhecer, mas o do cuidar, não sendo também o do conhecer para cuidar, mas o do cuidar como única forma de conhecer, ou ainda, o paradigma da inseparabilidade imediata entre cuidar e conhecer” (EIRADO; PASSOS, 2009, p.122-123).

Reconheço o cuidar para conhecer um dos paradigmas desta pesquisa. A pesquisa realizada em conjunto com bebês nos leva enquanto pesquisadores há uma ética do cuidado explícita, porém abrangemos aqui o cuidar como ética de pesquisa. Cartografia, segundo os organizadores do livro, é acompanhamento de percursos, implicação de processos de produção, conexão de redes e rizomas (PASSOS; KASTRUPP; ESCÓSSIA, 2009, p.10). A noção de Rizoma é trazida pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari: ‘A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática: princípio “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real”’ (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21 apud PASSOS; KASTRUPP; ESCÓSSIA, 2009, p.10).

Neste sentido, atuo em performance e pesquiso como cartógrafa. Na cartografia proposta na obra, o cartógrafo se implica na experiência, no sentido de que não há

neutralidade, vive uma experiência transversal, pois os pontos de vista estão diluídos, o que não significa nulos – e sim, diversos pontos de vistas são formados em meio à experiência.

“A pesquisa é definida como um caminho (hódos) predeterminado pelas metas dadas de partida. Por sua vez, a cartografia propõe uma reversão metodológica: transformar metáhódos em hodós-metá” (PASSOS; KASTRUPP; ESCÓSSIA, 2009, p. 10). As metas e os pontos de vista vão sendo construídos e desconstruídos ao longo do caminho. Afinal, como seria construído um ponto de vista de acordo com uma pesquisa cartográfica?

(...) é preciso discutir em geral as condições primárias da incorporação de um ponto de vista. Essas condições são a performatividade da experiência e a inseparabilidade entre ser (existir, viver), conhecer e fazer (intervenção). Qualquer experiência pode se tornar performativa e conformar sua força de pôr a realidade e fazer coemergir eu/mundo (Idem, p.10).

Um exemplo que Eirado e Passos utilizam para falar sobre os efeitos da performatividade da experiência é quando nos sentimos ofendidos por alguém e então construímos um ponto de vista de ofendido em relação a outro de ofensor (EIRADO; PASSOS, 2009).

De acordo com os autores, esses pontos de vista devem ser efêmeros, mudando de acordo com o movimento desta realidade construída, quanto maior as certezas que o pesquisador tenha por meio dos efeitos da performatividade, menor sua capacidade de transversalidade e menor a dissolução do ponto de vista (EIRADO; PASSOS, 2009). Nós reconhecemos a performatividade e as múltiplas possibilidades de narrativas a serem construídas. Ao reconhecer essa performatividade nos mantemos na experiência. Os autores trazem outro exemplo para falar sobre a dissolução deste ponto de vista: o caso de uma pessoa que se lembrou de um abuso sexual que viveu. Assim que ela se lembra dessa situação, já constrói um ponto de vista de vítima em relação a um algoz, saindo da base da experiência:

(...) a *experiência de base*, aquela que dá ensejo ao surgimento da realidade de si e do mundo, se esvaece e em seu lugar surge uma experiência pensada como propriedade do sujeito e como condicionada pelo objeto: a realidade se submete a um ponto de vista. Há aqui uma espécie de *inversão da base*: num primeiro momento a experiência de lembrar é o que condiciona o cossurgimento da vítima e de seu algoz, mas, uma vez surgidos, passam a condicionar a experiência que lhes deu origem – a base se inverte, tornando-se agora sujeito/objeto e não mais uma experiência. Esse paradoxo da inversão da base pode ser pensado como a chave para a compreensão do problema metodológico da dissolução do ponto de vista do observador que estamos tratando neste texto e que concerne à relação entre ser (existir, viver), conhecer e fazer (intervenção). Nossa aposta é que a inversão da base, que é responsável pelo surgimento de um ponto de vista proprietário, deve-

se a uma perda de liberdade frente à experiência e nos faz responder de forma estereotipada diante das situações cotidianas. Perder a base da experiência é tornar-se uma coisa que experimenta, não reconhecendo assim a performatividade da experiência e se constringendo diante de um sentido dado (grau mínimo de liberdade) (Idem, p.125).

Essa base da experiência trouxe consistência ao aprofundamento da minha presença enquanto performer. Havia um programa performativo, já descrito na seção anterior, e alguns dispositivos relacionais, perguntas e/ou sugestões para os acompanhantes das/os bebês, eles entravam e sorteavam um papel com essas sugestões. Eu, como sabia de todas as reflexões que desejaria provocar, permanecia me movimentando com ações previamente elaboradas e não dizia como as/os adultas/os deveriam fazer. Muitas/os bebês eram conduzidos ao longo da experiência por adultas/os e a base da nossa experiência era construída com estes diversos ímpetos: conduzir, não conduzir, falar, não falar, entre outros. Não havia um facilitador da experiência.

Agora refaço um último *Caminhando*. Percebo a fragilidade do papel ao ser cortado pela tesoura e ainda mais a fragilidade do caminho que se construía a cada corte, ele ia se mostrando para mim, ao mesmo tempo em que ia se encurtando, desaparecendo até ficar bem fino e chegar ao seu fim. Abaixo, formas e caminhos que compuseram esta seção, parte e todo do pensamento aqui partilhado.

Figura 18 – Caminhando 5



Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 19 – Caminhando 6



Foto: acervo pessoal da autora.

4 CAMBALHOTAR

Cambalhotar, verbo intransitivo, não carece de complemento. O ato é uma volta em si mesma, cabeça no chão, pés que impulsionam e vão para o ar. Aqui nesta seção chego com perspectiva virada. Recebi o sábio conselho do mestre Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara para dar esta cambalhota. Vergara, influenciado pela expressão do crítico de arte Mario Pedrosa “cambalhotas no cosmo”, reflete sobre novos modos de existir e um possível devir circular:

Os sentidos apontando para novas transformações que não deixam de ser uma chamada para o pragmatismo utópico da ação-praxis transmodal de produzir novas conexões entre diferentes modos de existência e devir circular, cambalhotas para novas ontologias – epistêmicas, da “linguagem-infância” (VERGARA, 2019, p. 264).

Modos de existir que também são táticas de revolução:

Anacronicamente, a utopia negativa da desobediência e des-forma epistêmica constitui o pragmatismo utópico da ação, das lutas e táticas de “cambalhotas” para o subterrâneo (underground) dos “inacabamentos existenciais” da revolução dos afetos e das estruturas formadoras de novos modos de comportamento, de viver, daí também apontando para outras ontologias (VERGARA, 2019, p. 266).

Nesta seção farei um *translato* sobre a experiência relacional EU-NÃO-SOU, realizada pelo aplicativo *zoom cloud meeting* como criação final desta pesquisa. Uma experiência construída em cambalhota. Após ter engatinhado e rolado com as/os bebês, me desprogramando de automatismos pessoais, a pergunta: *Quem eu sou?* veio à tona. Com a situação pandêmica, em que nossos trabalhos foram suspensos e nossos modos de existir reavaliados, a reflexão se intensificou e a cada tentativa de resposta uma contradição vinha em seguida: eu sou artista, eu não sou artista. Eu sou pesquisadora, eu não sou pesquisadora.

Como dito na introdução, dialogarei com os autores Gilles Deleuze e Felix Guatarri trazendo o conceito de devir para este *translato*, com o filósofo francês David Lapoujade e seu estudo sobre os modos de existência da obra de Étienne Souriau, entre outras/os. Abaixo descrevo o Programa Performativo de EU-NÃO-SOU para seguirmos nessas reflexões.

Programa Performativo:

A performance é feita com uma pessoa sempre indicada pela anterior, construindo uma rede de pessoas que eu desconheceria. Comecei com a orientadora desta pesquisa, Prof.

Dra. Tania Alice, essa escolha foi feita para que juntas pudéssemos sentir a potência da performance que guiaria os últimos caminhos da pesquisa. Tania indicou a pesquisadora brasileira Carolina Bonfim, que mora e trabalha na Bélgica. A rede começou em larga distância entre Brasil e Europa, depois voltou para América, no México e seguiu para o Brasil. Participaram ao todo onze pessoas, entre homens e mulheres, todas/os adultas/os. A rede não seguiu para além das onze pessoas, porque a última participante não indicou ninguém. Para cada pessoa, eu enviava uma mensagem por *whatsapp* com as seguintes instruções:

Essa performance é um encontro entre mim e você para juntas sermos um e outro e não sermos nada. É sobre a existência e o desapego de toda existência. Um esboço. Vida e Morte. Entre na reunião pelo link abaixo do aplicativo zoom: <https://us04web.zoom.us/j/9083736659>.

Ao chegarmos, nós vamos olharmo-nos por 1 minuto, depois eu vou dizer: eu sou (meu nome), eu não sou (meu nome). Você faz o mesmo com o seu nome. Seguimos nessa estrutura de fala: eu sou (algo que você acha que é) - eu não sou (a mesma coisa).

Cada vez, um de nós fala uma característica dentro dessa estrutura paradoxal de frases. O fim se dá naturalmente. No final eu vou tirar uma foto da tela (caso seja autorizado). Nossas vozes serão gravadas para uso em registro (caso seja autorizado pelo participante).

Após a experiência, você indica uma outra pessoa, me envia o contato dela e envie o meu para ela. A pessoa não precisa ser brasileira, ela pode falar na língua dela e eu na minha. As instruções posso dar em inglês ou espanhol (PAIXÃO, 2020).

Cada encontro durou um tempo diferente, não mais de 40 minutos. Não havia tempo estipulado, os silêncios guiavam o fim onde não delimitávamos uma despedida, eu ou a/o participante simplesmente saía da reunião online. A maioria das/os participantes entendeu as instruções, porém alguns repetiam os adjetivos que eu dizia para mim. A todos esses pausei a fala e disse: - diga o que você pensa de você.

Estive em um dilema, pois a ideia era não explicar nada durante o encontro, porém percebia que não estava fazendo sentido repetirem a minha frase, eu estava vivendo uma transformação por meio de uma construção linguística que a/o outra/o não conseguia acessar, portanto decidi fazer o adendo. E era como se começasse de novo. Foram duas pessoas que tiveram essa característica, das onze que participaram. Uma delas rompeu a estrutura e deu um grito: - eu não sei mais o que falar!! Logo após minha indicação de falar sobre suas características próprias, fiquei em silêncio e ela seguiu com muitas frases, após esse grito.

Percebi muitas nuances emocionais ao longo do jogo, algumas pessoas começavam a mostrar possivelmente nervosismo, uma delas gritou: - eu sou violenta, eu não sou violenta; eu sou uma escrota, eu não sou uma escrota. Muitas outras escolhiam caminhos mais

simbólicos como: - eu sou um pirulito, eu não sou um pirulito; eu sou um respiro, eu não sou um respiro. Outras pessoas ficavam muito em silêncio e em contato com discretos choros. Silêncios foram compartilhados nestes encontros e era o que mais me comovia, estar em suspensão com alguém que eu não conhecia, respirando sem ouvir sua respiração. Vivos atrás de uma tela que tornava impossível qualquer cheiro, vibração.

A curadora Mexicana Lorena Peña Brito, participante da performance, relatou por *whatsapp*, após a experiência, que se sentia muito comovida, triste e feliz ao mesmo tempo. Além de me atentar para o caráter íntimo da experiência que abre mão de todo circuito das artes para realização da performance. EU-NÃO-SOU é uma experiência de encontro informal, onde não há mediação de espaço institucional de arte como museus ou festivais.

Há uma institucionalização acadêmica, porque eu explicava ao me apresentar que a experiência faz parte do meu mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, porém eu mantive uma invisibilidade em relação à divulgação e promoção de qualquer tipo desta experiência. O “público” surgia por indicação, um a um e a comunicação era feita por telefone diretamente com a artista. Abaixo segue o *print screen*²⁰ da tela de cada participante.

Convido você, leitora/o, a olhar-nos e imaginar o que poderíamos e o que não poderíamos ser.

²⁰ Print screen é uma expressão em inglês apropriada pelo vocabulário digital no Brasil, significa fotografar a tela.

Figura 20 – Abril



Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 21 – Alexandre



Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 22 – Carolina



Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 23 – Dúnia

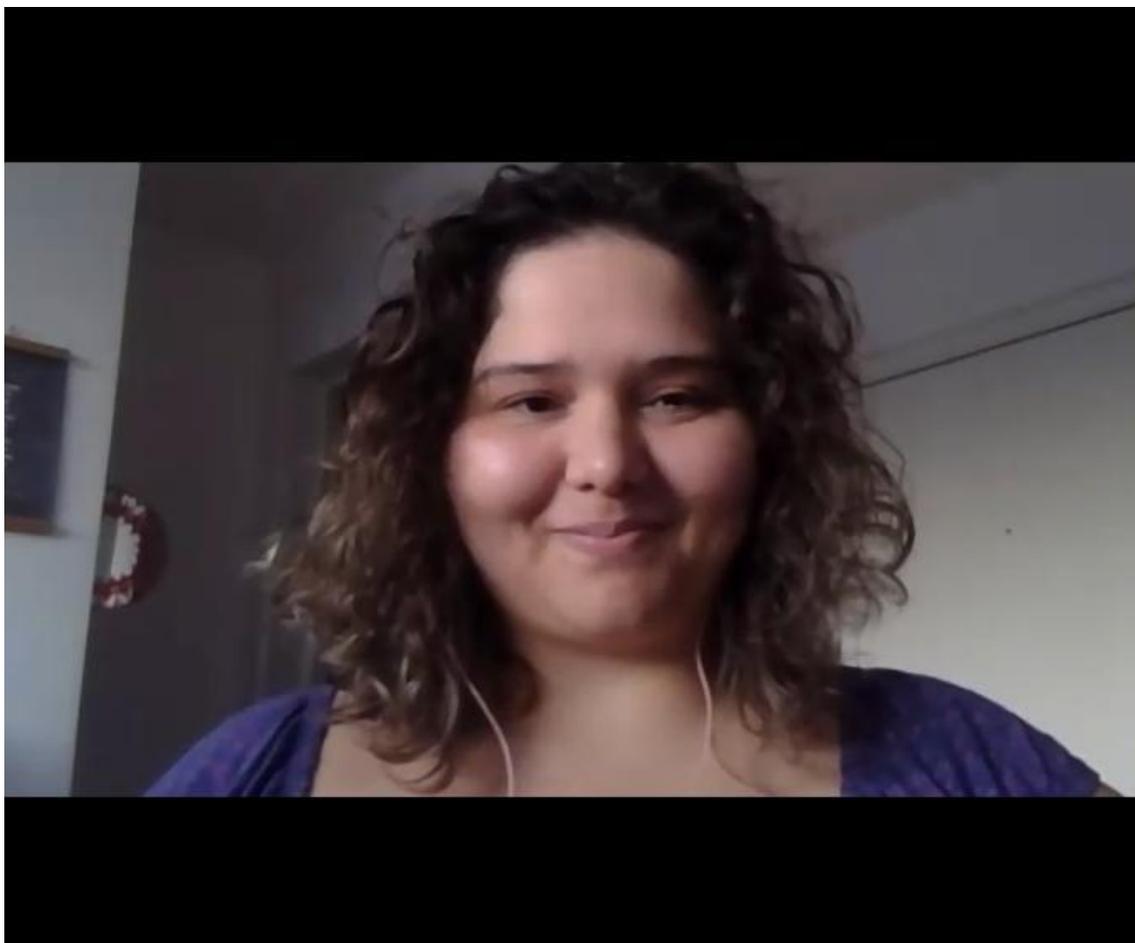


Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 24 – Gris



Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 25 – Guilherme



Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 26 – Lorena

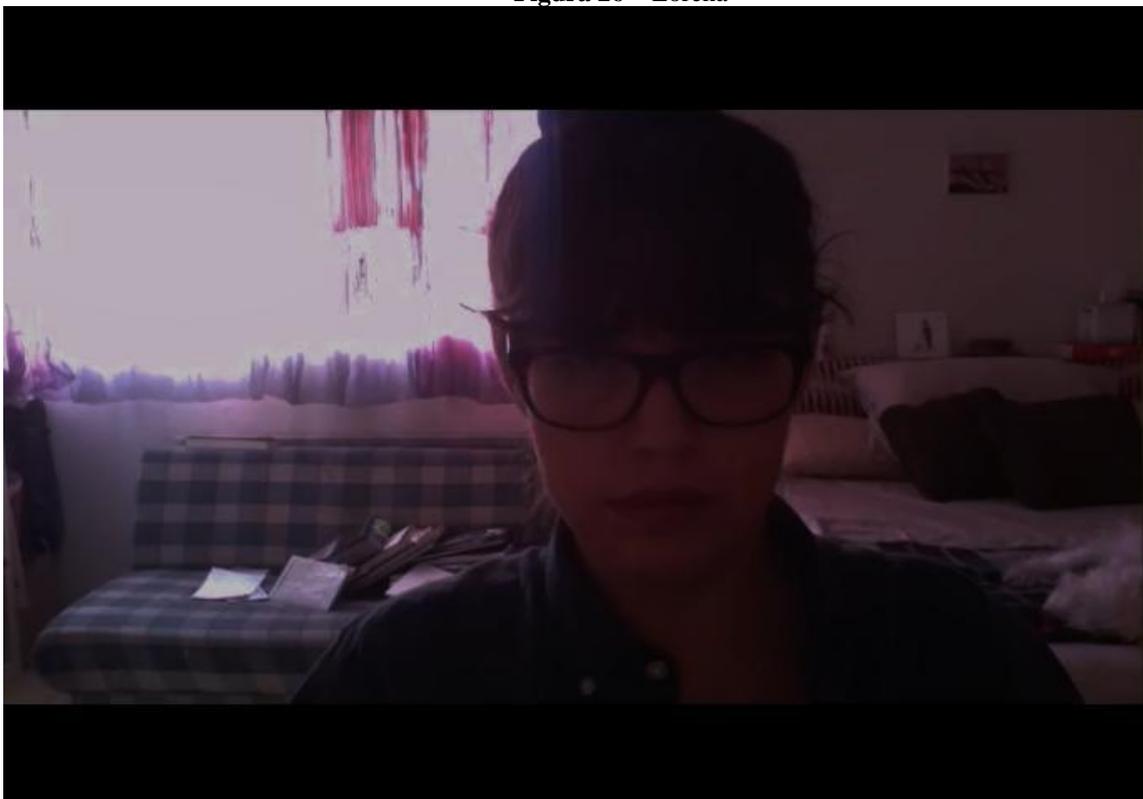


Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 27 – Monica

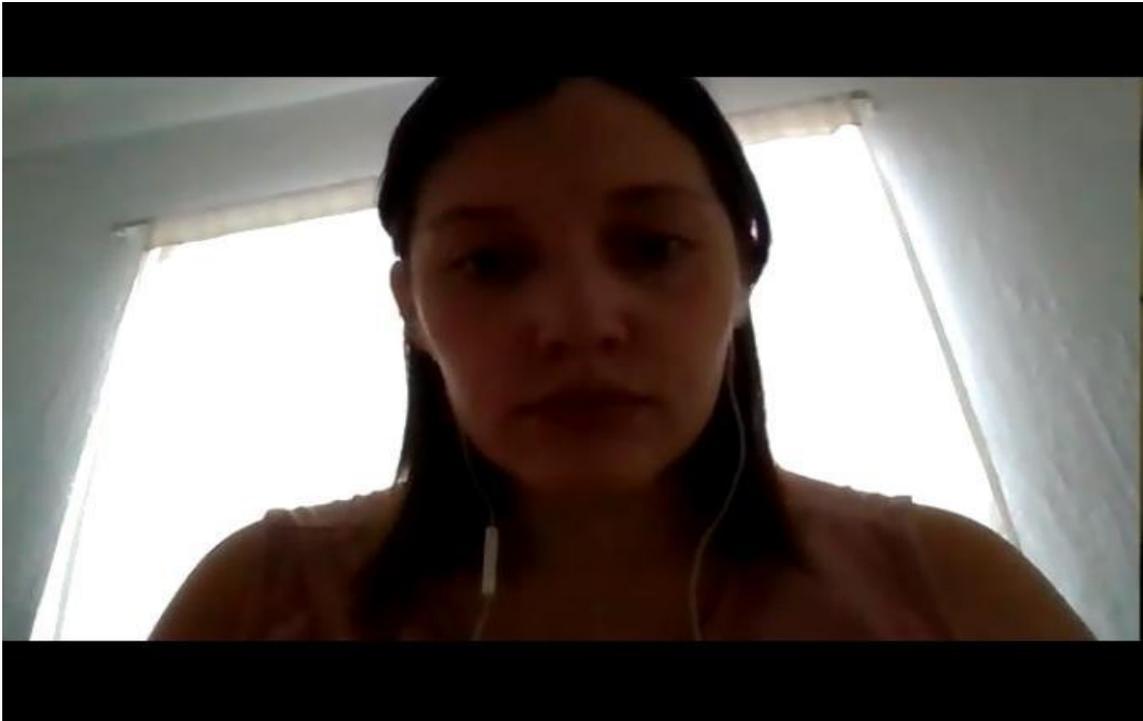


Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 28 – Tania Alice



Foto: acervo pessoal da autora.

Figura 29 – Fernanda

Foto: acervo pessoal da autora.

Em ordem os nomes: Abril, Alexandre, Carolina, Dúnia, Gris, Guilherme, Lorena, Monica, Tania Alice (orientadora desta pesquisa) e eu²¹. Por trás de cada rosto há um ambiente íntimo, caseiro. Não quis propor às/os participantes um fundo neutro, me interessava esse acúmulo de informação – o que será que ele pode informar sobre a gente? Esse ambiente caseiro também é o espaço em que a maioria das pessoas no mundo estão atualmente trabalhando, cuidando mais intensamente da família ou vivendo sozinhas dentro dele por mais tempo. A proximidade física em época de vírus se torna um perigo a nossa própria existência.

O filósofo Byung-Chul Han traz no livro *Sociedade do Cansaço* (2010) apontamentos específicos sobre algumas diferenças sociais entre o século XX e o século XXI. Para o filósofo, no século XX estávamos em um momento imunológico e bacteriano, onde se prevalecia o excesso de negatividade. A negatividade, segundo o autor, é uma rejeição ao estranho, à alteridade.

²¹ Todos acima me enviaram por escrito autorizações de imagem.

No século XX tínhamos muito mais muros, guerras, fronteiras e vivemos gripes e ataques bacterianos ao ser humano de forma desastrosa até a invenção da vacina e dos antibióticos.

O mundo organizado imunologicamente possui uma topologia específica. É marcado por barreiras, passagens e soleiras, por cercas, trincheiras e muros. Essas impedem o processo de troca e intercâmbio. A promiscuidade geral que hoje em dia toma conta de todos os âmbitos da vida, e a falta da alteridade imunologicamente ativa, condicionam-se mutuamente. Também a hibridização, que domina não apenas o atual discurso teórico-cultural mas também o sentimento que se tem hoje em dia da vida, é diametralmente contrária precisamente à imunização. A hiperestesia imunológica não admite qualquer hibridização (HAN, 2010, p.9).

Han aponta que no século XXI estamos em excesso de positividade, quando a doença majoritária é neuronal, distúrbios psíquicos e o câncer. O excesso de positividade se intensifica com a globalização, o rompimento das fronteiras e um novo olhar à/o outra/o, que já não é uma/um estranha/o e sim exótica/o e adentra o sistema individual de cada um de maneira mais fluida. “O estranho cede lugar ao exótico. O *tourist* viaja para visitá-lo. O turista ou o consumidor já não é mais um sujeito imunológico” (Idem, p.8). A/o estrangeira/o começa a fazer parte do ambiente como um igual: “O igual não leva à formação de anticorpos. Num sistema dominado pelo igual não faz sentido fortalecer os mecanismos de defesa” (Idem, p.10). O autor analisa as doenças causadas por um super desempenho e um excesso de positividade:

A violência da positividade que resulta da superprodução, superdesempenho ou supercomunicação já não é mais “viral”. A imunologia não assegura mais nenhum acesso a ela. A rejeição frente ao excesso de positividade não apresenta nenhuma defesa imunológica, mas uma ab-reação neuronal-digestiva, uma rejeição. Tampouco o esgotamento, a exaustão e o sufocamento frente à demasia são reações imunológicas (Idem, p.10).

Han escreveu este livro em 2010 e hoje, após dez anos, estamos em um momento extremamente viral, em que o encontro – ação cara a esta pesquisa – precisa ser virtual para assegurar nossa saúde. Percebo que hoje estamos face a face com dois extremos: viral – neuronal. Essa dicotomia que construí na organização das frases Eu Sou – Eu Não Sou põe o excesso de desempenho exigido em nossa sociedade à prova. O que temos que ser para responder a uma expectativa de mercado é o que escolhemos ser? Em termos de produtividade, uma das características mais prezadas atualmente são o foco e o objetivo, ou seja, existe uma necessidade de construção de uma forma de ser e viver que precisa estar

clara e definida para os consumidores dos seus produtos ou trabalho. Como lidamos com a mudança do caminho que viemos construindo?

Eu sou pesquisadora. Eu não sou pesquisadora. Quando eu falei isso durante o encontro, algo em mim congelou e por um momento pus em suspensão a necessidade de entregar esta dissertação, por um momento não era mais necessário ser Mestre. Foi um jogo com os meus objetivos, assim que finalizou o primeiro encontro no qual eu falei esta frase, olhei para a pesquisa com menos rigidez. Precisei falar esse adjetivo em quase todos os encontros para desprogramar o jeito de ser pesquisadora que havia construído nas minhas expectativas.

Por outro lado, há uma dimensão íntima com alguém que não conheço e uma possibilidade de conexão através de um recurso do século XXI, a internet. O primeiro minuto foi bastante íntimo, porque nos olhávamos em silêncio, sem dizer nada, sem precisar explicar nossa presença. Olhávamos uma/um à/o outra/o e depois iniciava uma sequência de fala que expunha o que pensamos de nós mesmas/os. Foi construído um ambiente de vulnerabilidade mútua ente desconhecidas/os. Duas participantes, Tania e Carolina, eram conhecidas minhas, mas a desconstrução que vem com a frase *eu não sou aquilo que disse que sou* gerava ao meu ver vulnerabilidade, mesmo entre conhecidas.

Construí um registro poético desta performance com todas as vozes juntas, uma mistura de pessoas desconhecidas, muitas vidas e universos particulares sobrepostos umas/uns às/aos outras/os com a promiscuidade e a falta da “alteridade imunologicamente ativa” como diz, em citação feita acima, Byung-Chul Han. Promiscuidade que na verdade se faz virtual, bem distante umas/uns das/os outras/os.

O registro pode ser visto pelo Qrcode²² abaixo ou pelo link: <https://vimeo.com/454516905>.

²² *Qrcode* é uma imagem que leva o leitor a um site específico. O leitor pode visualizar através do celular, colocando a tela da câmera em frente a imagem do *code* e então será direcionado para o site do vídeo.

Figura 30 – QR Code da performance *eunaosou*



Fonte: <https://vimeo.com/454516905>

Construir ambientes íntimos entre desconhecidas/os é fruto deste século globalizado. A intimidade e interação, que é matéria prima da arte contemporânea relacional, traz uma urgência em romper as barreiras rígidas da guerra, as fronteiras das intolerâncias culturais, entre outras. O século XX e o século XXI seguem em extremos positivos e negativos e nós humanos estamos sentados nesta gangorra. A arte da performance, como toda arte, a meu ver tem o ímpeto de perceber essas polaridades e seus sintomas e estar a serviço da construção de modos de existir que colaboram na construção de uma eternidade sustentável, mesmo que em micro realidades relacionais.

A mistura de vozes que exponho no vídeo de registro da performance talvez seja uma breve menção do que seria todos juntos, uma forma de ver tantos seres humanos falando de si e perceber como estamos falando de todos nós. Muitas palavras iguais foram ditas e todas/os tinham o mesmo entusiasmo com o convite de participar de um encontro online com alguém desconhecida/o em meio ao isolamento social.

Estamos atualmente em um balanço entre o excesso de alto desempenho da positividade e o excesso de negatividade que nos invadiu. Muitos indígenas, povos nativos que estão em um modo de existir mais envolvido com a natureza, longe do consumismo dos centros urbanos já nos alertam sobre a positividade e a violência neuronal. O pensador indígena brasileiro, oriundo do povo Krenak, Ailton krenak, em seu livro *A vida não é útil*:

A vida é fruição, é uma dança, só que é uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula utilitária. Uma biografia: alguém nasceu, fez isso, fez aquilo, cresceu, fundou uma cidade, inventou o fordismo, fez a revolução, fez um foguete, foi para o espaço; tudo isso é uma historinha ridícula. Por que insistimos em transformar a vida em uma coisa útil? Nós temos que ter a coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência. (KRENAK, 2020, p.108-109)

O livro *A vida não é útil* é fruto de um compêndio de palestras oferecidas por Krenak, muitas delas foram feitas em meio à pandemia – via online. É um livro construído com uma escrita advinda da oralidade e do momento presente. Estamos com um futuro nebuloso, que será clareado à medida que mudarmos ritmos e modos de produção, o alto desempenho está posto à prova. As relações também estão sendo postas a prova, é preciso estar consciente sobre os nossos limites relacionais e o que o isolamento pode construir de barreira em relação a alteridade.

Krenak traz um ponto de vista que remete a um modo de existir contrário ao modo de estar urbano e a um ponto de vista utilitário da vida, mas o que pode ser um *modo de existir*? Ao longo da escrita desta dissertação, eu tive contato com filósofos estudiosos da ontologia relacional, como Bruno Massumi, David Lapoujade, Erinn Manning, Felix Guatarri e Gilles Deleuze. Pretendo iniciar uma discussão acerca dos *modos de existir* e do conceito de *devenir*, conceitos importantes para esta ontologia.

Por esta dissertação estar circunscrita em um programa de Mestrado em Artes e ser uma pesquisa prática com apontamentos teóricos, gostaria de salientar que seguirei, em possível doutorado, as profundas reflexões que são detonadas por esses pensadores. O livro *Os diferentes modos de existir*²³ (tradução nossa) de Étienne Souriau está sendo estudado por mim com o intuito de continuar a pesquisa. Não será usado aqui, mas é uma obra de inspiração e referência. Entendo a dissertação de mestrado como um campo de estudo que nos abre para caminhos quiçá infinitos de reflexão.

O filósofo David Lapoujade estuda a obra de Étienne Souriau em diversos livros acerca dos modos de existência, trago aqui trechos da obra *Existência Mínima*. O filósofo reflete sobre os diversos pontos de vista que há no mundo. Para eles, todos nós estamos encaixados em pontos de vista de outras pessoas ou coisas (LAPOUJADE, 2017).

²³ *The different modes of existence*

Todo ser é uma maneira de ser e reciprocamente: toda maneira de ser é um ser distinto, que existe à sua maneira. (...) Desse ponto de vista, cada existência é tão perfeita quanto pode ser. Um pôr do sol, uma fachada de um edifício, uma ilusão de ótica, uma dança de elétrons, um triângulo isósceles, uma ideia abstrata. Nesse plano não há nenhuma hierarquia, nenhuma avaliação possível (Idem, p.27).

Lapoujade estuda esse pluralismo existencial do qual parte Souriau, a hierarquia construída socialmente nas relações está no contraponto dessa pluralidade e diversidade de modos de existir que podemos ver nas reflexões de David Lapoujade. O rompimento com as hierarquias, sobretudo no que tange aos saberes, é tema das reflexões que surgiram nesta pesquisa depois dos encontros intergeracionais feitos anteriormente. Na performance EU-NÃO-SOU o encontro se torna um espaço aberto para a colocação desta pluralidade e ao mesmo tempo o questionamento desse modo de existir: eu existo assim e ao mesmo tempo como é afirmar que não existo desse modo?

Trago aqui uma reflexão de Lapoujade acerca da percepção dos modos de existir do outro, o filósofo traz uma citação do livro *Avoir une âme*²⁴ (Ter uma alma) de Étienne Souriau:

Penso em uma criança que dispôs diversos objetos, grandes e pequenos, cuidadosamente, longamente, de uma maneira que ela achou bonita e ornamental, sobre a mesa de sua mãe, para “agradá-la” A mãe chega. Tranquila, distraída, pega um desses objetos do qual ela vai precisar, recoloca um outro no seu lugar de sempre, e desfaz tudo. E quando as explicações desesperadas que acompanham os soluços contidos da criança lhe revelam a extensão do seu pouco caso, ela exclama desolada: ah, meu amor, eu não vi que era alguma coisa! (AA, 17).
Eu não vi... O que é que ela não vê? Que “alguma coisa” é essa que a mãe não vê? Podemos dizer que é a disposição cuidadosa dos objetos que mostra a presença de um ponto de vista preciso da criança. Podemos dizer que é a “alma” da criança - inteiramente transportada para a disposição dos objetos. Nos dois casos, teremos razão; ela vê os objetos, pois mexe neles e os arruma, o que ela não vê é o modo de existência deles sob o ponto de vista da criança, a arquitetura esboçada diante de seus olhos. O que ela não vê é o ponto de vista da criança: ela não vê que há um ponto de vista – que existe a seu modo (LAPOUJADE, 2017, p.43-44).

O modo de existir de cada pessoa está inserido em um mundo, entrelaçado em diferentes pontos de vistas, que podem reconhecer o modo de existir do outro ou não, como no caso do exemplo acima.

Nossa perspectiva se encaixa em outra perspectiva, nosso ponto de vista em outro ponto de vista, como se houvesse uma intencionalidade, ou melhor, um princípio de ordem, visível na arquitetura do fenômeno. Não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas.

²⁴ *Ter uma alma* (tradução nossa)

O Ser não está fechado sobre si mesmo, encerrado em um em si inacessível (Idem, 2017, p.47).

Quando trago a pergunta: quem eu sou?, posso pensar também em quem não sou. O título da performance privilegia a negação do que já foi construído como modo de existência pessoal, pois o espaço de escuta compartilhado com as/os bebês me trouxe a possibilidade da redução dos pontos de vista que havia construído ao longo da vida.

Lapoujade nos traz que a redução pode auxiliar-nos a ver as perspectivas do mundo e tornar mais real aquilo que percebemos. Esse conceito da redução é trazido ao longo dos tempos na filosofia por pensadores como Descartes, Husserl e Platão de maneiras muito diversas. Trago a visão de Lapoujade que tem como influência o estudo desses três filósofos, porém sua perspectiva é baseada no estudo de Étienne Soriau acerca das existências plurais:

A importância da redução, em geral, é instaurar um plano que torne possível a percepção de novas entidades. Fazemos da redução um método, mas sabemos que a primeira função desse método é agir sobre a percepção de fazer ver, efetuar uma conversão do olhar. Trata-se de tomar perceptíveis novas classes de seres, até os que são invisíveis. Temos, então, um primeiro momento que consiste em empurrar para fora do plano todos os pressupostos, os preconceitos, as ilusões que bloqueiam essa renovação da percepção. A redução é, primeiramente, uma operação de limpeza (Idem, p.48).

A partir de *redução* gerada em mim por meio da dúvida: quem eu sou?, pude gerar um encontro entre pessoas com outras existências possíveis. Uma mesma palavra, ora antecipada pela frase EU SOU ora antecipada pela frase EU NÃO SOU, suspendia modos de existir já construídos. Eu sou violenta, eu não sou violenta.

violenta

pirulito

respiro

sou

janela

pesquisa

fedida

artista

professor

viado

pesquisadora

homossexual

preconceituosa

bissexual

religiosa

gorda

magra

curadora

tela

não sou

brisa

útil

vida

floresta

árvore

tecelã

mestranda

honestá²⁵

²⁵ Poema visual construído pela autora a partir das palavras escutadas em performance.

Palavras que me vêm à memória – enquanto escrevo – ao lembrar os encontros. Essas palavras nomearam as autopercepções de Abril, Alexandre, Carolina, Dúnia, Gris, Guilherme, Lorena, Monica, Tania e eu.

Retomo aqui os encontros entre mim, as/os bebês e suas/seus responsáveis. Foi após esses encontros, em conjunção com a pandemia e uma suspensão mundial de nossas atividades mais básicas, que a pergunta central da performance surgiu. Ao me perguntar *quem eu sou?* experimentei *devir* bebê. O mundo é percebido pela/o bebê pela primeira vez. Como seria para mim adulta apreender o mundo de novo, assim como a/o bebê descobre pela primeira vez as coisas? Como seria não ser aquilo que penso que sou?

Todas/os que ali estiveram comigo frente a frente, em uma presença virtual na performance EU NÃO SOU, e uma profusão de pessoas que estiveram em minha vida e conseqüentemente complementam essa escrita, fazem parte de uma aliança comigo que começou a ser feita em 1986 quando nasci. Neste ano vim ao mundo dentro de uma linhagem ancestral que constitui minha genealogia, porém quando começo a existir nesta forma humana transbordo minha existência de uma árvore genealógica e construo alianças com seres que não estão ligados a mim através de uma filiação.

A performance relacional evidencia isso, as/os artistas não só se aliam naturalmente com aqueles que participam de suas performances como instituem esse encontro como a própria obra. Trarei aqui, para encerrar esta última seção, o começo do estudo sobre o conceito de *devir* trazido por Gilles Deleuze e Felix Guatarri na obra *Mil Platôs (Capitalismo e esquizofrenia)* Vol. I e IV. Irei me ater ao ato de aliar-se e não imitar, feito ao longo desta pesquisa-criação.

Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a "parecer", nem "ser", nem "equivaler", nem "produzir" (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p.18).

Ao engatinhar na sala com as/os bebês, eu não mimetizei o comportamento delas/es, porém olhei para seu engatinhar e reaprendi a fazê-lo. Eu adulta me conscientizei de uma movimentação cruzada de nosso desenvolvimento humano. Como já foi dito na seção I, o engatinhar estrutura nossos movimentos seguintes, voltar a essa ação como adulta nunca me trará a sensação de quando eu era bebê.

Farei um paralelo com o pensamento acerca da questão da mimese no ato performativo por meio do artigo *Ação e representação nas artes performativas*, do pesquisador brasileiro em artes e comunicação Cassiano Sydow Quillici. O autor traz algumas problematizações em relação à representação na arte da performer, a palavra ação como uma escolha para sair da representação e o perigo da mimese:

A palavra “ação” ganha um lugar privilegiado neste tipo de programa. Tanto é assim que diversos performers a elegem como designação mais precisa de suas atividades. Ela manifesta, em primeiro lugar, uma atitude diante da arte e do mundo, uma escolha por tentar interferir mais diretamente nas relações sociais, no campo político, nas dinâmicas existenciais dos envolvidos (...) A performance não quer ser entretenimento, arte, militância política ou religião, pelo menos nos sentidos convencionais desses termos. Ela aspira convocar as próprias potências criativas do humano, antes mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida (QUILLICI, 2013, p.39-40).

O autor não afirma que em performance nunca se representa, pois podemos ocupar papéis sociais na sociedade e trazer algum tipo de representatividade, nem que seja a representatividade de ser performer nesta sociedade, porém o que nos interessa é pensar nesta interferência que não se dá em uma reprodução do que já existe e que replique padrões.

Quando não há o cultivo da interrogação em profundidade sobre a própria época e os papéis sociais que nela se representa, o artista corre o risco de mimetizar traços marcantes da nossa sociedade (...) nesses casos, a performance, que se quer ação criadora de novas realidades, pode tornar-se mera expressão sintomática de nosso tempo (QUILLICI, 2013, p.40).

Podemos pensar no processo criativo acontecendo em devir, o intuito destes encontros iniciais da pesquisa era construir um campo de experiência que proporcionaria uma base reflexiva para a construção de uma performance final. Os *encontros-performance* foram espaço de experimentação para mim, as/os responsáveis e as/os bebês.

Eu como performer estava ali naquele espaço de convivência familiar como uma estranha, todos as/os bebês vieram acompanhadas/os com suas mães e algumas/ns com outras pessoas amigas ou parentes, porém a figura da mãe estava sempre presente. Os laços afetivos eram todos fortes entre adultas/os e bebês, eu era uma estranha, não configurava na filiação, estava fora de uma série ou uma estrutura daquelas relações.

Eu estava entre o ponto inicial da vida e minha maturidade. Deleuze e Guatarri citam a figura das linhas em um quadro de Paul Klee: o que vemos na sua pintura são linhas que já

começaram antes da tela, a tela é o espaço entre, é o meio. Para os filósofos o devir está no meio, nem no ponto de chegada e nem em seu fim (DELEUZE; GUATARRI, 1997).

Esse espaço aberto para as possibilidades de criação em performance aconteceu entre o que cada ser humano trouxe de subjetividade, o que já existia no ambiente e o que ainda estaria por vir após o encontro. Essa outra coisa que surgiu nesse espaço de encontro, nesse caso a performance EU NÃO SOU também não precisa ser o fim. A obra de arte, assim como a pintura de Klee não é o fim, ela perpetua. O processo e a própria criação podem estar em devir.

Devir não tem a ver com correspondência e com uma série evolutiva, ele é *involução*:

(...) Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem outra que a da filiação. Ele é da ordem da aliança. (...) Preferimos então chamar de "involução" essa forma de evolução que se faz entre heterogêneos, sobretudo com a condição de que não se confunda a involução com uma regressão. O devir é involutivo, a involução é criadora. Regredir é ir em direção ao menos diferenciado, mas involuir é formar um bloco que corre seguindo sua própria linha, "entre" os termos postos em jogo, e sob as relações assinaláveis (DELEUZE; GUATARRI, 1997, p. 17).

O *devir* nada tem a ver com progredir ou manter, o estruturalismo que Deleuze e Guatarri criticam traz uma construção de pensamento baseada nas analogias, correspondências e evoluções filiais. O exemplo bíblico de que a mulher vem da costela do Adão traz uma filiação evolutiva diferente do que seria um encontro entre heterogêneos em que um ser não corresponde, nem é reproduzido pelo outro.

O *devir* tem um aspecto político que contribui para o entendimento de algumas escolhas relacionais desta pesquisa. Não há devir homem, somente devir-animal, criança, mulher, entre outros, dentro do que se pode chamar de minoria. O homem heterossexual, branco, ocidental não tem *devir*, ele age como massa molar e as minorias como moléculas, essas moléculas podem irromper e modificar esta estrutura molar. O *devir* é estar em movimento e revolução, modificando essa estrutura padrão.

Devir minoritário é um caso político, e apela a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa. É o contrário da macropolítica, e até da História, onde se trata de saber sobretudo como se vai conquistar ou obter uma maioria. Como dizia Faulkner, não havia outra escolha senão devir-negro, para não acabar fascista. (...) Tentemos dizer as coisas de outro modo: não há devir-homem, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares. A função de rostidade mostrou-nos de que forma o homem constituía a maioria ou, antes, o padrão que a condicionava: branco, macho, adulto, "razoável" etc., em suma o europeu médio qualquer, o sujeito de enunciação. Segundo a lei da arborescência, é esse Ponto central que se desloca em todo o espaço ou sobre toda

a tela, e que vai alimentar a cada vez uma oposição distintiva conforme o traço de rostidade retido: assim macho-(fêmea); adulto-(criança); branco-(negro, amarelo ou vermelho); razoável-(animal). O ponto central, ou terceiro olho, tem portanto a propriedade de organizar as distribuições binárias nas máquinas duais, de se reproduzir no termo principal da oposição, ao mesmo tempo que a oposição inteira ressoa nele. Constituição de uma "maioria" como redundância (DELEUZE, GUATARRI, 1997, p.80-81).

Eu sou mulher. Eu não sou mulher. Uma das múltiplas sentenças que falei e ouvi na performance EU – NÃO – SOU. Meu corpo é constituído por diversas características minoritárias – latino-americana, bissexual, mulher, artista. Porém, ao me relacionar com uma criança, e no caso da pesquisa, com uma/um bebê, eu posso ocupar o lugar de maioria segundo a oposição citada acima: adulto-(criança). O devir é, portanto, um ato político de desterritorialização, em que tudo que possa se tornar molar, rígido, dominante é desconstruído dentro de nós mesmas.

Na obra *Devir Criança do pensamento* organizada pelo filósofo Daniel Lins com contribuições de filósofos como Luiz B L. Orlandi, entre outros, podemos refletir acerca desse *devir-criança*, percebê-lo no filósofo como propulsor de involuções no pensamento:

(...) é a linguagem na qual funciona o que está implícito nas “questões das crianças”, por exemplo, “como uma pessoa é feita?” e nos “artigos indefinidos”, razão pela qual o “espinosismo” é acolhido como “o devir-criança do filósofo” Por que isso? Como entender o espinosismo como devir-criança do filósofo? Sabemos que devir-criança não é mero infantilismo de adulto e nem infantilização do pensamento. O que entrelaça os artigos indefinidos e as questões das crianças com o plano de imanência? Que há de comum entre uma criança e um plano de imanência que é traçado à medida que o filósofo está tomado pela criação dos conceitos, que serão assinados por ele como sendo seus conceitos? (ORLANDI, 2009, p.72).

O ser humano ainda bebê, não desenvolveu a linguagem verbal, muitos movimentos ainda estão em estado inicial. Quando estamos nesse estágio da vida, talvez sejamos a minoria mais aberta às dominações e ensinamentos padronizados. Nesse momento quando estamos descobrindo o mundo, como ele se apresenta para nós? De forma direta, conduzida? Com brinquedos já muito bem construídos, com pouca ou muita escuta? Choramos até cansar porque ninguém entendeu o motivo?

Para concluir (por enquanto), a oposição *criança – adulta/o* e mais radicalmente *bebê-adulta/o* pode ser um grande espelho social dos padrões que nos constituem e que reproduzimos. Como artistas que aspiramos uma interferência no tecido social motivada pelo estado de *devir*, o campo de possibilidades performativas se abre para dentro de si ao mesmo tempo que para fora.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde a introdução sabia que este momento final teria a qualidade das reticências. A pesquisa se tornou um caminho aberto para muitas reflexões no campo da performance relacional. O aporte teórico em diálogo com os outros campos de saberes, assim como a filosofia, apresentou-se neste trabalho como inspiração, suporte e como convite para seguir outras leituras acerca do aspecto relacional para além do âmbito das artes.

Reconheço a importância dos estudos da primeira infância como estruturantes no pensamento acerca das intersubjetividades. Este diálogo com a *performance arte* trouxe para as reflexões feitas nesta pesquisa uma dimensão analítica abrangente para o aspecto relacional da arte, além de incluir as experiências empíricas como educadora que tive ao longo da vida: arte, pesquisa e educação se entrelaçaram em prol de um pensamento.

Deitar-se, rolar, sentar-se, engatinhar e cambalhotar foram ações de performance e escrita. Ao deitar-me pude deixar o peso do meu corpo assegurado no limite do chão, enquanto assimilava o espaço que estava sendo construído em performance, ao mesmo tempo as palavras, sensações e conceitos se corporificavam em minha mente e assim pude expressá-las aqui. Neste mesmo limite do solo pude rolar, me movendo pelo espaço no mesmo nível das/os bebês, olhei de baixo para cima ou na mesma altura, ao rolar depurava meu deslocamento e as possibilidades de vínculo com as/os outras/os, assim como depurei a escrita e o entendimento dos encontros realizados por mim ao escrever.

Na segunda seção pude sair de dentro do espaço do encontro e olhar para tudo que vivi e reconhecer as questões que mais me tocaram, a condução e a observação, porém são muitas problemáticas que surgiram. Talvez este tenha sido o momento mais desafiante desta jornada de pesquisa, escolher o que me tocou para expor de forma mais específica e com mais detalhes à/o leitora/o.

As questões acerca da observação e da condução em performance foram ativadas em ambientes totalmente distintos como em uma Universidade no Rio de Janeiro, outra em Montreal-CA e na aldeia indígena. Essas diferenças de espaço são também diferentes intersubjetividades, cada ambiente me presenteou uma pesquisa inteira, mas a estrutura do mestrado me exigiu fazer escolhas polidas. Por outro lado, sempre precisamos fazer escolhas e disso se trata também um programa performativo.

A terceira seção se iniciou em tempos de pandemia, isolamento social. Eu ainda tinha a última performance para construir, que seria a performance final deste trabalho, e neste momento me perguntava o que poderia ser uma performance relacional em tempos de isolamento? A pesquisa sofreu uma suspensão e então me defrontei com perguntas existenciais no intuito de reaver minha forma de existir no mundo: qual é o sentido de ser artista e o sentido da performance aqui e agora?

Desviei minhas leituras para o ensinamento da filosofia *vedanta* do mestre indiano Ramana Maharshi e busquei entender a pergunta *quem eu sou?* que surgiu de forma tão intensa nestes tempos, li seu livro de mesmo título da pergunta. Divaguei sobre mim e o mundo e então elaborei um programa performativo de encontro online acima relatado. Neste momento voltei às referências da performance e pude seguir a jornada de pesquisa em casa, porém em relação com pessoas do mundo que estão vivendo a mesma tragédia viral que eu e em estado relacional resgatei a pesquisa.

Durante os encontros online resgatei também os sentidos da *performance arte* e pude perceber a manutenção de pulso vital que a arte pode exercer: muitos de nós estamos morrendo por um vírus, mas – até o último suspiro – como escolhemos estar vivos? A performance abre possibilidades para a/o artista e para quem participa dela, assim como a escrita para quem a escreve e a lê. Eu termino este trabalho com a sensação de que o fim não existe, convido a/o leitora/o a continuar conversando.

6 REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2008.

_____. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Ed. Argos, 2009.

ALICE, Tania. *Performance como revolução dos afetos*. São Paulo: Annablume, 2016.

BAFFI, Diego. Anti-artigo ou artigo para a diferença. Campinas: Anais ABRACE v.11, 2010.

BARKER, Sarah. *A técnica de Alexander: aprendendo a usar o seu corpo para obter a energia total*. Trad. Denise Bolanho. São Paulo: Summus, 1991.

BELENGUER, María Celeste; MELENDO, Maria José. El Presente de la Estética Relacional: hacia una crítica de la crítica. *Revista Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*. Bogotá. v. 6, n. 8, jan-jun, p.88-100, 2012.

BENITES, Sandra. *Nhe'ẽ, reko porã rã: nhemboea oexakarẽ - Fundamento da pessoa guarani, nosso bem-estar futuro (educação tradicional): o olhar distorcido da escola*. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura Intercultural Indígena do Sul da Mata Atlântica, Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2015.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza; In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. I, p.114- 119.

_____. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. I, p.197-221.

BISHOP, Claire. *The Social Turn: collaboration and its discontents*. ArtForum, v. 44, fev., p.178-183, 2006.

_____. Antagonismo e Estética Relacional. *Revista Tatuí*, Recife, n. 12, p. 109-132, 2012.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRETT, Guy. *Carnival of perception: selected writings on art*. Los Angeles: Turner A&R Press, 2004.

CINQUEMANI, Shana. Artistic Encounters: ethical collaborations between children and adults. In: SCHULTE, Christopher M. e THOMPSON, Christine Marmé (orgs.).

Communities of Practice: Art, Play, and Aesthetics in Early Childhood. Ed. Springer: Pennsylvania (EUA), 2018.

CLARK, Lygia. Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Meu Doce Rio*. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin, 1984.

CLAYTON, Lenka. *An Artist Residency in Motherhood*. Disponível em: <http://www.artistresidencyinmotherhood.com>. Acessado em: 22/03/2018

COHEN, Bonnie Bainbridge. *Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering*. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Trad. Luiz. B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

_____.; GUATARRI, Felix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Sueli Rolnik. São Paulo: editora 34, 1980. v. I e IV

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quelle émotion! Quelle émotion?*. Paris: Bayard Editora, 2013.

DEWEY, John. *A arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUNKER, Christian; THEBAS, Cláudio. *O palhaço e o psicanalista: como escutar os outros pode transformar vidas*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.

EIRADO, André do; PASSOS, Eduardo. Cartografia como dissolução do ponto de vista do observador. In.: PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUPP, Virgínia. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa, intervenção e produção de subjetividades*. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Revista do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, Campinas*, n. 4, dez. 2013. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/276/256>.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André. *AÇÕES/ACTIONS* Eleonora Fabião. 1ªed. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FALK, Judit (org.). *Abordagem Pikler: educação infantil*. São Paulo: Omniscência, 2016.

- FEITOSA, Charles; FERRACINI, Renato. A questão da presença na Filosofia e nas Artes Cênicas. *Revista OuvirOUver*, Uberlândia, v.13 n.1, p.106-118, 2017.
- FELDENKRAIS, Moshe. *Vida e movimento*. São Paulo: Summus, 1988.
- FREIRE, Ana Vitória Freire. Angel Vianna: da expressão corporal aos jogos corporais e a conscientização do movimento na dança contemporânea. Salvador: *Revista Repertório*, Salvador, ano 21, n. 31, p.214-235, 2018.
- GOLDBERG, Roselee. *Performance Art*. Barcelona: Destino, 1996.
- GLUSBERG Jorge. *A arte da performance*. Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva 2013.
- HAL, Foster. Arte Festivo. *Revista Otra parte*. Buenos Aires, n.6, 2005.
- HAN, Byung-Chul. *Sociedade do cansaço*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- HELGUERA, Pablo. Educação para uma Arte Socialmente Engajada. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Monica (Orgs). *Pedagogia no Campo Estendido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.
- HELGUERA, Pablo. Education for Socially Engaged Art. New York: Jorge Pinto Books, 2011. Trad. Mariana Stolze (bolsista iniciação artística) / Tania Alice
- HOLM, Anna Marie. *BABY-ART: os primeiros passos com a arte*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.
- JACKSON, Shannon. O que há de “social” na prática social?: experimentos comparativos em performance. In: HELGUERA, Pablo; HOFF, Monica (Orgs). *Pedagogia no Campo Estendido*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011.
- KELEMAN, Stanley. *Anatomia Emocional*. São Paulo: Summus, 1992.
- KESTER, Gran H. *Conversation pieces: community and communication in modern art*. California: University of California Press, 2013.
- KRENAK Ailton. *A vida não é útil*. Pesquisa e organização Rita Carelli. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- LAPOUJADE, David. *As Existências Mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- _____. *William James, a construção da experiência*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.
- LARROSA, Jorge. *Tremores*. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. São Paulo: Autêntica Editora, 2017.

_____. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*. n. 19, jan-abr, p.20-38, 2002.

LEVY, Tatiana. Babies and Museums: Connecting Generations through Art. *Revista Museum International*. v. 65, Issue 1-4, p.50-53, 2013.

LIGIÉRO, Zeca. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Nepaa, Mauad X, 2012.

LIMA, Dani. Corporalizar, subjetivizar, pensar, criar, *Revista Vazantes*, Fortaleza: UFC, v. 2, n.2, p.129-139, 2018.

LINS, Daniel. *Devir criança do pensamento*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.

LOPES, Beth. A performance da memória. *Revista Sala Preta*. São Paulo, n. 9, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57397/60379>.

MACHADO, Marina Marcondes. A criança é performer. *Revista Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 35, n. 2, 2010.

MAHARSHI, Ramana. Quem sou eu? Monchique: Centro de Retiros Karuna. Trad. Centro de Retiros Karuna, 2015.

MANNING, Erin. *Politics of touch: sense, movement, sovereignty*. Minneapolis: University of Minneapolis, 2007.

_____. *Research Exchange*. Mensagem recebida por Fernanda Paixão Moreira em 23 de jan. de 2020.

MATURANA, Humberto; VERDEN-ZOLLER, Gerda. *Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano*. Trad. Lia Diskin e Humberto Mariotti. São Paulo: Palas Athenas, 2015.

MASSUMI, B. A arte do corpo relacional: do espelho-tátil ao corpo virtual. Trad. Francisco Trento. *Galaxia*. São Paulo, n. 31, abr. 2016, p. 05-21. Disponível: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542016126462>.

MELIN, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PAIXÃO, Fernanda. *Diário de bordo/Caderno de anotações*. Maricá: [s.l.], 2019. 1 diário de bordo.

_____. *Programa Performativo*. Whatsapp. 23 de abr. de 2020. 06:11pm horário de Brasília). 1 mensagem de Whatsapp.

- NOGUERA, Renato; BARRETO, Marcos. Infancialização, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. *Childhood & Philosophy*, Rio de Janeiro, v.14, n.31, set.-dez, 2018, p.625-644.
- ORLANDI, Luiz B. L. O pensamento e seu devir criança. In: LINS, Daniel. *Devir criança do pensamento*. São Paulo: Forense Universitária, 2009.
- PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUPP, Virgínia. (Orgs.) *Pistas do método da cartografia: pesquisa, intervenção e produção de subjetividades*. Porto Alegre: Sulina, 2015.
- PIORSKI, Gandhi. *Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar*. São Paulo: Peirópolis, 2016.
- QUILICI, Cassiano. Ação e representação nas artes performativas. *Revista Rebento*, São Paulo, n.4, mai. 2013.
- _____. O campo expandido: arte como ato filosófico. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 14, n. 2, 2014, p.12-21.
- RIBEIRO, Djamila. *Lugar de Fala*. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- RIVERA, Tania. Experiência Revirada. In: KIFFER, Ana; REZENDE, Renato; BIDENT, Christophe. (orgs.) *Experiência e Arte Contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Circuito, 2012.
- _____. Por uma ética do estranho. In: FABIÃO; LEPECKI (orgs.). *Ações*. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.
- ROLNIK, Sueli. O inconsciente colonial capitalístico. In: _____. *Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: edições n-1, 2018.
- ROSENBERG, Marshall B. *Comunicação não-violenta: técnicas para aprimorar relacionamentos pessoais e profissionais*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Ágora, 2006.
- SCHECHNER, Richard. Performer. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.9, 2009, p.333-365.
- SOURIAU, Étienne. *The Different Modes of Existence*. Trad. Erik Beranek e Tim Howles. Minneapolis: Univcoal Publishing, 2015.
- TADEU, Tomaz. A arte do encontro: Spinoza + currículo + Deleuze. Porto Alegre: Revista Educação e Realidade v.27, 2002.
- TARDOS, Anna. A mão educadora. In: FALK, Judit (org.). *Abordagem Pikler: educação infantil*. São Paulo: Omniscência, 2016.
- TAYLOR, Diana. *Hacia una definición de performance*. Palestra proferida no Encontro Anual do Instituto Hemisférico de Performance e Política, Nova York, 2016, Nova Iorque.

Tradução Marcela Puentes. Disponível em:
<https://matanzanomadecontenidos.blogspot.com/2016/01/diana-taylor-hacia-una-definicion-de.html>.

_____. Atos de transferência. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. In: _____. *O arquivo e o repertório*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VERGARA Luiz Guilherme. Pós-fácil – O pragmatismo utópico do comportamental-grupal de Oiticica. *Poiésis*, Niterói, v. 20, n. 34, p. 261-286, jul./dez. 2019.

WINNICOTT, D.W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago editora, 1975.

FILMOGRAFIA

BEBÊS. Direção: Thomas Balmes. EUA, 2010. 1 DVD (79min).

7 ANEXOS

Arte relacional com bebês: o encontro como performance¹

Fernanda Paixão

Recebido em: 13/05/2019

Aprovado em: 04/06/2019

DOI: 10.5965/2358092521212019139

RESUMO

Este texto apresenta reflexões sobre criação de performance com bebês, a partir de uma experiência intitulada Encontro-Performance oferecida para um grupo de bebês por uma artista. Analisa aspectos da arte em sua abordagem relacional, correlações entre *baby-art* e arte contemporânea e os aspectos estéticos e afetivos da relação entre adulto e bebê, entendendo a performance como espaço potencial para artista e criança.

Palavras-chave: *performance; bebês; estética relacional.*

Este texto apresenta reflexões sobre uma proposição artística intitulada Encontro-Performance, oferecida por mim, autora, em uma creche parental² com crianças de um ano e seis meses e um ano e oito meses. Neste encontro estávamos, os bebês – Helena, Theo, Martin e Noah e os adultos – Alice (mãe da Helena), Juliana (cuidadora) e eu (performer).

Encontro-Performance foi concebida como uma instalação monocromática de caixas de papelão e potes de tintas com as cores primárias que ficaram no espaço disponíveis para manuseio. Esse espaço de convivência performativo constituiu-se em um ambiente relacional verbal e pré-verbal. No encontro realizado, a descoberta das tintas pelas crianças transformou o ambiente em pluri cromático com uma livre mistura das cores.

O papelão com as manchas de tinta concretizou-se como o registro estético desse encontro, um arquivo da pesquisa e da performance que só tem sentido dentro desse contexto. A obra tem a duração dos encontros, das interatividades e, às vezes, do

1 Este texto foi escrito no âmbito da disciplina Anarquia dos Sentidos no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, ministrada pelo Prof. Dr. Charles Feitosa.

2 Creche Parental é um coletivo de pais e mães formado para cuidar das crianças de forma conjunta, geralmente em suas próprias casas.

tempo físico do material, como no momento do encontro em que a tinta secou no corpo da criança e tornou a estadia dela desconfortável.

O encontro e a performance puderam ser entendidos como a mesma coisa. Este entendimento de encontro como performance será analisado por meio da expressão “estética relacional” ou “arte relacional” difundida pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud para refletir sobre práticas artísticas contemporâneas. Segundo o autor, na contemporaneidade, a arte tem estabelecido uma relação de interatividade direta com o receptor.

[...] arte relacional [...] nasce da observação do presente e de uma reflexão sobre o destino da atividade artística. Seu postulado básico – a esfera das relações humanas como lugar da obra de arte. [...] a interatividade não é uma ideia nova... A novidade está em outro lugar. Ela reside no fato de que essa geração de artistas não considera a intersubjetividade e a interação como artifícios teóricos em voga, nem como coadjuvantes (pretextos) para uma prática tradicional da arte: ela as considera como ponto de partida e de chegada, em suma, como os principais elementos a dar forma à sua atividade. (BOURRIAUD, 2009, p. 61-62).

Por meio desta consideração que Nicolas Bourriaud (2009) faz em relação à interação, proponho uma reflexão acerca do encontro como performance. O autor em seu livro “Estética Relacional” propõe ainda que “a arte é um estado de encontro fortuito”, analisa esta sentença, evidenciando os diversos espaços de convivência construídos nas cidades na contemporaneidade e como a arte relacional pode favorecer um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. Aqui, entendo a proposição Encontro-Performance como articuladora de novas formas de convívio e interação.

Nesta proposição, foram as interações feitas no encontro que compunham a performance, as ações, as pinturas, os movimentos. Compreendo que performance é uma linguagem artística, interstício entre as artes do corpo, visuais e em constante transformação na contemporaneidade. Atento-me, portanto, aos aspectos relacionais dessa prática, cuja relação entre performer

e os convidados, no caso bebês e seus responsáveis, é o principal motivo do trabalho. A performer e pesquisadora franco-brasileira Tania Alice Feix (2016) ressalta a importância de não perseguirmos uma definição essencialista do que é performance; e, sim, o que “vem sendo” performance:

[...] podemos entender a linguagem da performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nessa transformação que podemos ver a potência principal da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação. (FEIX, 2016, p. 23)

Esta perspectiva de transformação, remodelações e os aspectos relacionais da arte inspira diretamente o espaço de convivência lúdico proposto para o encontro entre bebês e adultos, onde podíamos brincar livremente sem uma condução feita aos movimentos dos bebês: os objetos estavam ali e as crianças os utilizavam como quisessem. Eu, adulta, observava eles e a mim mesma: quais vontades de exploração eu tinha, como eu brincava com a tinta, me sentia confortável neste ambiente de práticas infantis e principalmente: eu conseguia não conduzir o olhar da criança?

Vale ressaltar que esses encontros performativos com os bebês têm como objetivo uma reflexão maior sobre performance, relação, alteridade, que estão sendo investigados na minha pesquisa de mestrado. Após esta experiência, em que experimento um estado performativo neste ambiente da infância, irei elaborar uma performance em que não estarei necessariamente com as crianças.

Ao me colocar nesse desafio relacional com seres humanos em um estágio de descoberta do mundo ainda tão inicial e dependente de um outro que o cuida, percebi a necessidade de estar em diálogo com autores que refletem sobre o desenvolvimento infantil, assim como o psicanalista inglês D. W. Winnicott que contribuiu imensamente para o pensamento sobre alterida-

de e desenvolvimento físico e emocional do ser humano em fase inicial, o pesquisador e artista educador brasileiro Gandhi Pior-ski que analisa elementos da estética nos jogos lúdicos infantis, a artista educadora dinamarquesa Anna Marie Holm, o biólogo chileno Humberto Maturana, entre outros.

Na performance, foi criado um espaço de convivência entre adulto e criança, no qual o olhar do bebê desacostuma o olhar do adulto. A convivência e o encontro nesta pesquisa tem como ponto de observação e interesse as conversações que são construídas entre os participantes. Segundo o biólogo Humberto Maturana (2015, p. 33), “[...] a cultura é uma rede fechada de conversações que constitui e define uma maneira de convivência humana como rede de coordenações de emoções e ações [...]”. A performance como encontro se constrói nesta rede, ao mesmo tempo que constrói a rede de conversações.

Não houve intuito de perseguir um tipo de produção com as tintas: os bebês poderiam optar por não mexerem nelas. A escolha dos materiais se deu por, provavelmente, despertarem o interesse da criança e por darem possibilidades de descoberta e de diversão, assim a convivência se torna fluida entre elas e os adultos. Esse espaço será analisado, neste texto, em consonância com o que o psicanalista D.W Winnicott chama de espaço potencial.

Desde o início, o bebê tem experiências maximamente no espaço potencial existente entre o objeto subjetivo e o objeto objetivamente percebido, entre extensões do eu e o não-eu. Esse espaço potencial encontra-se na interação entre nada haver se não eu e a existência de objetos e fenômenos situados fora do controle onipotente. (WINNICOTT, 1971, p. 159-160).

Para Winnicott (1971), esse espaço potencial só pode acontecer em uma relação de confiança, a qual a criança adquire com esses elementos externos. A construção de um espaço de convivência e de confiança se tornou uma premissa básica para a elaboração da performance, que é, acima de tudo, um lugar para o brincar.

A experiência criativa vivida na brincadeira tornou-se uma mediação entre eles e o mundo e uma forma lúdica de transitar

entre as suas subjetividades e a objetividade do mundo externo. Assim, como as crianças estavam experimentando e conhecendo o ambiente externo, eu também não sabia, antecipadamente, como o encontro iria se desenvolver, quanto tempo levaria e como eu deveria me comportar nessa aproximação.

Os objetos de papelão eram macios e a tinta possuía uma forma líquida instigante para o tato – os responsáveis pelos bebês presentes na performance foram consultados previamente sobre o uso de tinta, foi informado por eles à performer que as crianças já tinham sido iniciadas no uso deste material e não estavam mais com o hábito de experimentar os elementos por meio da boca. A performance aconteceu na casa de uma das famílias e isso foi um facilitador na construção de confiança; todos os bebês conheciam a casa. A soltura deles pela caixa e a descoberta das tintas foi imediata, eles tiveram autonomia no movimento de entrar e sair das caixas e na mistura das tintas.

O tato se radicalizou na experiência dos bebês no momento no qual fizeram o contato com a tinta, que é um material mais pegajoso e cola no corpo. A criança e nós, adultos, não saímos ilesos de “sujar-se” desse contato com a tinta. Um dos desafios da performance era que nós, adultos, deixássemos-nos levar por esse contato da mesma forma que a criança. Fui conseguindo essa entrega ao longo da experiência, porém a mãe e a cuidadora que estavam presentes, citadas acima, apesar de se mostrarem com muito ímpeto para sujar-se, não o fizeram. O pesquisador da infância Gandhi Piorski, em seu livro “Brinquedos de Chão”, reflete sobre cada material da natureza e sua importância no desenvolvimento do ser:

As matérias pegajosas são excelente brinquedo para libertar as crianças marcadas pela obsessão asséptica, perfeccionista. Aproximam as crianças das imagens da germinação, imagens seminais. As mãos distraídas são capturadas pelo grude, jogadas na desordem, experimentam novas provocações de fuga. [...] O corpo se permite colar à substâncias. São metáforas de enlace amoroso. Esses brinquedos das gosmas e dos sujões criam férteis campos de imagens da entrega, confiantes. (PIORSKI, 2016, p. 123)

A mistura das cores primárias despertou uma especial atenção dos bebês. Eles observaram a modificação das cores diante de si, o movimento das suas mãos nas tintas trazia novas cores que se imprimiam no espaço e transformavam o ambiente. Para além do espaço, eles pintaram a si mesmos e, assim, as figuras de seus corpos iam se modificando ao longo da experiência. Eles eram agentes da construção daquela atmosfera.

O tempo da performance foi chegando ao seu fim, na medida em que a tinta secava no corpo dos bebês. Eles ficaram incomodados e começaram a chorar. No início, nós, adultos, não percebíamos o motivo do choro, até que a mãe da Helena disse: “é a tinta seca”. Nesse momento, o movimento não era mais fluido e o material causava resistência e dureza. A mangueira com água começou a fazer parte do encontro e, então, recuperamos a predisposição das crianças.

Ao longo da experiência do encontro e na relação estabelecida com os bebês na creche, pude perceber as interseções entre o processo da criança no brincar e o processo criativo na arte contemporânea. A artista e educadora Anna Marie Holm em seu livro “*Baby-art: os primeiros passos com a arte*” expõe aspectos da arte feita por bebês. *Baby Art*, como aponta o subtítulo do livro, segundo Holm, é o momento em que o ser humano experimenta os primeiros processos artísticos em sua fase inicial de vida (2007). Holm escreveu algumas características desta prática que ela nomeia de *baby art*:

[...] acontece aqui e agora, conexões diferenciadas, a arte não é apenas objeto, se define ao investigar, eu e você e o que surge deste encontro, o trabalho acontece no desenrolar do processo, interações, as formas são criadas enquanto estamos juntos neste processo dinâmico [...] (HOLM, 2007, p. 89).

Todas essas características fizeram parte da performance, dos momentos de visita e brincadeira com as crianças. Eu, enquanto artista, fui parceira de brincadeira dos bebês e cúmplice de suas descobertas das coisas do mundo. Anna Marie Holm, ao perceber os aspectos da construção artística do bebê, estabelece uma comparação entre o processo artístico do adulto em

arte contemporânea e da criança, aqui neste texto enfatizo a seguinte característica citada acima: “eu e você e o que surge deste encontro”, pois performar com crianças trouxe a necessidade de refletir sobre o começo dos vínculos - a primeira vez que se descobre um movimento, um material, as angústias desse processo inicial da vida. Se a estética é relacional, tudo isso está em jogo e é parte intrínseca do processo criativo. Cada processo de descoberta da criança, em diferente escala, é análogo ao processo contínuo de descoberta no meu processo de construção artística enquanto performer.

A tinta pegajosa no corpo traz a alusão do enlace amoroso e a performance, como encontro, é um enlace amoroso. O bebê se atraiu pela matéria e a trouxe até seu corpo, misturou-se com ela e, em um dado momento, a mudança de seu estado, líquido e macio para o modo áspero e seco, causou uma rejeição na criança e um desejo de desenlace entre ele e a matéria. No encontro-performance a criança brinca, se vincula e se desvincula.





Figura 1: Eu e você, o que surge desse encontro³

Fonte: arquivos da autora

Quando eles entraram na instalação, Martin, Noah e Theo foram explorar as caixas, enquanto a Helena derrubava o pote inteiro de tinta no papelão e em seu corpo. Assim que os meninos viram a tinta esparramada no chão, suas atenções se voltaram somente para ela e, assim, ficaram por muito tempo. As caixas remexidas não eram mais uma grande atração. Eu, ao contemplar essa interação, senti uma enorme frustração, pois a tinta havia sido despejada de forma muito rápida no chão, segundo a minha expectativa individual de como a exploração deveria ser feita, porém foi necessário suspender o impulso que tive de esconder os outros potes e aceitar o ritmo de investigação proposto pelas crianças.

Após um tempo de observação mais distante, eu comecei a brincar junto com os bebês de fazer misturas com as tintas, percebendo e seguindo o ritmo que eles estavam dando àquela investigação e, então, o jogo entre artista e criança se intensificou. A estrutura monocromática inicial foi construída para ser desconstruída. Essa desconstrução tornou evidentes aspectos relacionados a uma ordem inicial, em que os ma-

3 Da esquerda para direita: Helena, Noah e sua cuidadora, Martin, o espaço antes da chegada dos bebês; Helena e Theo.

teriais estavam postos de forma planejada e com uma organização minha (vide figura 4). Essa organização é um espaço pessoal que foi imediatamente contaminado pelo movimento do outro que adentrou o espaço.

As imagens que resultaram desses movimentos se tornam estética aos olhos dos adultos. Segundo Piorski, a criança não estetiza porque a infância é, em si, um ato estético, “[...] podemos dizer que a criança não estetiza o mundo, mas nas imagens do brincar, habita a virtude estética.” (PIORSKI, 2016, p. 58). Após a experiência desse encontro, tornou-se pertinente a dúvida em relação a essa afirmação de Piorski, pois, a meu ver, a mistura das tintas acontecendo, alguns bebês repetiram o ato de misturar e assim, o ato de construir novas cores se tornou consciente nas crianças. A criança, no entanto, estetiza? Não pretendo aqui esgotar essa discussão e responder à tal indagação, mas pensar na possibilidade da criança, sim, estetizar.

O trabalho de arte relacional traz, ao ser humano em desenvolvimento inicial, a oportunidade de dilatar suas percepções sensoriais e visitar diferentes ambientes com uma maior riqueza de estímulos e, dessa forma, construir os enlaces de alteridade. Por outro lado, o artista, adulto responsável e/ou educador que está em relação de escuta com a criança nesse ambiente performático, dilata suas percepções acostumadas e habituais de um mundo aparentemente conhecido e, então, a tinta, o papelão, a caixa se revelam em sua potência lúdica e mágica.

Estar em performance com crianças me trouxe, enquanto artista, e a todos os adultos participantes a oportunidade de investigação da nossa percepção acostumada. A dessacralização da hierarquia dos saberes desestabilizou as supostas relações de poder. A relação entre adulto e criança se reconstruiu com o olhar daquele que vê pela primeira vez, o bebê – um ser humano pesquisador do mundo desconhecido. Nesse encontro, foi possível dar-se conta de que as coisas conhecidas são, ao mesmo tempo, sempre um pouco desconhecidas.

REFERÊNCIAS

BORRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CINQUEMANI, Shana. Artistic Encounters: ethical collaborations between children and adults. In: SCHULTE, Christopher M. e THOMPSON, Christine Marmé (org). **Communities of Practice: Art, Play, and Aesthetics in Early Childhood**. Pennsylvania, USA: Edição 21, 2018.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FEIX, Tania Alice. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.

HOLM, Anna Marie. **Baby-art: os primeiros passos com a arte**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2007.

MATURANA, Humberto. **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano**. São Paulo: Palas Athenas, 2015.

PIORSKI, Gandhy. **Brinquedos do chão: a natureza, o imaginário e o brincar**. São Paulo: Peirópolis, 2016.

PONTY, Merleau. **O visível e o invisível**. vol. 40. São Paulo: Perspectiva, 2012.

WINNICOTT, D.W. **O brincar e a realidade**. Rio de Janeiro: Imago editora, 1971.

PERFORMANCE COM BEBÊS: DEITAR E ROLAR.

Fernanda Paixão¹

RESUMO: Este texto é um relato de experiência da prática performativa que realizei no âmbito de minha pesquisa de mestrado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro com um grupo de adultos e bebês. A prática abordou os aspectos relacionais da linguagem da performance e os desafios da comunicação inter-geracional, verbal e pré-verbal.

Palavras-chaves: infância; performance; programa performativo; relação; bebês.

PERFORMANCE WITH BABIES: REST AND ROLL

ABSTRACT: This paper is an experience report of the performative practice that I carried out as part of my master's research at the Federal University of Rio de Janeiro with a group of adults and babies. The practice addressed the relational aspects of performance language and the challenges of intergenerational, verbal and pre-verbal communication.

Keywords: childhood, performance art, performative program, relationship, babies.

Este relato traz reflexões acerca da minha pesquisa de mestrado em performance. Escolhi seguir um projeto de pesquisa-criação na qual a prática inspira a escrita e vice-versa. A abordagem que venho elaborando traz à tona o aspecto relacional da performance. Para desenvolver algumas reflexões acerca deste aspecto, propus um espaço de convivência entre bebês e adultos na Universidade. Chamei este espaço de *Encontro Performance*, o encontro evidenciou os desafios da comunicação intergeracional, verbal e pré-verbal.

Papagaio, dinossauro e tucano de tecido, um polvo de madeira, xequerê, palha dentro de filó, instrumentos feito com tampinhas de plástico, luvas de pano para limpar casa, leque com plumas, uma máscara do personagem da *commedia dell'arte* Pantalone, uma garrafinha com fitas do Senhor do Bonfim dentro, diabolô e tubos de borracha colorida entrelaçando todos os objetos no meu corpo.



2020 Bargas; Ayoub; Assaritti, Scarazzatto, Assis. Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos da Licença Creative Commons Atribuição Não Comercial-Compartilha Igual (CC BY-NC- 4.0), que permite uso, distribuição e reprodução para fins não comerciais, com a citação dos autores e da fonte original e sob a mesma licença

Me programei para estar com esses objetos entrelaçados no meu corpo, em uma das salas da Universidade transformada em espaço de convivência para os encontros com bebês e adultos de diversos lugares do Rio de Janeiro. Na Universidade, foram realizados três encontros, a divulgação foi feita em redes sociais. Fez parte do roteiro das minhas ações, não verbalizar e fazer somente cinco movimentos por uma ou duas horas de duração: deitar, rolar, rastejar, engatinhar, sentar e em algum momento chegar a ficar de pé e assim caminhar, saindo de um estado de silêncio e vínculo, que vou chamar de “estado performativo”, com os bebês e adultos presentes.

No início do encontro ou quando os convidados chegavam, adultos e bebês entravam no espaço e cada adulto era convidado a sortear uma mensagem escrita em um origami de *tsuru*. No total, havia cinco mensagens para serem sorteadas: *Qual é a distância que o bebê pode e consegue ficar de você? / Quanto tempo você consegue não conduzir o bebê? / Perceba como o bebê explora os objetos e explore também. / Quanto tempo você consegue ficar sem verbalizar? / Qual movimento o bebê mais gosta de fazer? Faça também.*

Após esse momento, os participantes se acomodavam no espaço como quisessem. Ao fundo, um som de água pingando, havia algumas percussões de mão espalhadas pelo espaço e o piano da sala estava aberto. Em alguns momentos um dos pais tocou piano, com seu filho no colo, ressoou na sala algumas notas esparsas.

Os objetos, o som e as ações eram parte de um “programa performativo”, construído por mim, a fim de suscitar reflexões acerca da performance relacional, da infância e da existência como uma jornada rumo a acontecimentos que não ainda não conhecemos. A expressão “programa performativo” foi elaborada pela pesquisadora e performer Eleonora Fabião ao refletir sobre a construção de performance, influenciada pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari. Segundo Fabião (2013, p. 4), “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”.

Os escritos e as performances de Eleonora me inspiram há alguns anos, mas após a realização desse programa, que descrevi acima, com os bebês e adultos em um encontro intergeracional, pude entender quando ela diz que ao realizar um programa o performer suspende automatismos (...) desprograma a si e ao meio (FABIÃO, 2013 p.5). Não penso em me precipitar definindo quais mudanças a performance que venho realizando com bebês gera no

mundo e sim me ater aos automatismos que pude suspender em mim, que ao mesmo tempo são hábitos, costumes de uma sociedade da qual estou inserida. Assim, me relaciono com o meio ambiente pelo meu corpo que é cultural e parte de uma complexidade de realidades sociais.

DEITAR, ROLAR, RASTEJAR, ENGATINHAR, SENTAR

Figura 1 - Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



Foto: Joanna Balabramⁱⁱ.

Figura 2 - Sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



Foto: Ana Raquel Machado.

Figura 3 sala Nelly Laport, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.



Foto: Joanna Balabram.

Estas ações foram decididas quando eu mudei minha perspectiva relacional com esses participantes da primeiríssima infância: queria construir uma performance *com* bebês e não *para* eles. Após essa constatação, minha primeira decisão foi abaixar-me e diminuir a distância espacial que existe entre o corpo de uma adulta e dos bebês. Essa atitude me fez pensar em como cheguei a caminhar. Para desenvolver essa reflexão, eu precisei buscar auxílio de práticas corporais que nos conduzem a essas respostas ou a essa pergunta.

Atualmente, no Brasil, alguns pesquisadores em dança participam do programa de estudos *Body Mind Centering* - BMCⁱⁱⁱ, desenvolvido pela pesquisadora e educadora estadunidense Bonnie Bainbridge Cohen. Eu pude entrar em contato com esse estudo por meio das aulas oferecidas pelas pesquisadoras e coreógrafas Andrea Jabor, Dani Lima e Maria Elvira Machado no Rio de Janeiro.

Em alguns encontros, Andrea, Dani e Maria propuseram essa sequência de ações que fazem parte do nosso desenvolvimento inicial – deitar, rastejar, rolar, engatinhar e sentar. Pude perceber que o meu movimento de engatinhar não estava internalizado, ao invés de fazê-lo cruzado, eu o fazia homo lateralmente. Investiguei com meus familiares meu histórico nesse

tenro desenvolvimento e descobri que quase não experimentei esse estágio do engatinhar. Continuei a busca à pergunta inicial com ajuda de alguns autores como o psicólogo Stanley Keleman. Segundo este autor: “o engatinhar é o primeiro momento em que começamos a superar a impotência. O engatinhamento também libera a cabeça para sondar o ambiente estimulando uma organização do espaço que nos leva a sentar”. (KELEMAN, 1992, p.36).

Na performance, eu voltei ao estado do engatinhamento e pude sondar o ambiente junto aos bebês que participaram dos encontros; esse deslocamento de alturas e percepções me coloca em uma não hierarquia de saberes. Eu estava dentro de uma instituição de ensino superior, como aluna da Pós-Graduação, aprendendo a engatinhar com seres humanos que ainda não falam, muito menos leem e escrevem. Estar em pé traz em si uma sucessão de movimentos iniciados no engatinhar e até no nascer, vir ao mundo. De acordo com essas sucessões, nós podemos perceber a complexidade de estar em pé, pois alcançamos uma maior independência de locomoção do que ao engatinhar, mas nunca de forma onipotente e sim com uma interdependência relacional. Não podemos ir e vir pelas ruas sem considerar as leis, as casas, os espaços públicos e privados, as sensações de segurança, os encontros e desencontros.

Há três padrões que nos levam da motilidade animal ao movimento humano, à postura ereta e ao caminhar: buscar, trazer e caminhar [...] aprender a ficar em pé envolve um domínio ainda maior de uma outra sucessão de movimentos, que vão do rastejar ao engatinhar, ao acocorar com os braços estendidos; fazer força para cima, depois levantar e, finalmente, ficar em pé sozinho. (KELEMAN, 1992, p.11; 32-33)

Stanley Keleman ao estudar as sucessões físicas do desenvolvimento humano também traz à luz as marcas do amor e da decepção: “do ponto de vista do processo, a vida é uma sucessão de formas, que se movem mais ou menos como num filme (...) a forma humana é marcada pelo amor e pelas decepções” (KELEMAN, 1992, p.11). Se estamos marcados pelos sentimentos e afetações, não somos senhores de nós mesmos por conseguirmos caminhar, as emoções estão, muitas vezes, relacionadas às relações com o outro e portanto sempre em constante impermanência.

Como artista tenho me interessado cada vez mais pelos espaços de convivência que a arte pode proporcionar e pelas conexões afetivas que se evidenciam nesses espaços. O bebê, que está diante de nós, é uma pessoa que produz sentidos para o mundo, constrói bases e inicia sucessões

de movimentos e afetos que o colocam em relação consigo mesmo e com o outro que está diante dele, mas também serão constituintes do ser adulto no futuro.

Por eles estarem aprendendo a língua portuguesa e não conseguirem verbalizar o que querem ou estão sentindo, muitas vezes estabelecemos uma relação de condução do seu olhar, dos seus movimentos, sem perceber o tempo próprio do bebê de descobertas e interesses. Além disso, nós estabelecemos uma dinâmica de aprovação e não aprovação dos movimentos do bebê constante. Anna Tardos, psicóloga húngara dedicada ao desenvolvimento infantil reflete sobre alguns desses hábitos em atividades dirigidas pelos adultos para as crianças que considero relevante para o trabalho com os bebês:

Os adultos, em geral, e professoras e educadoras, em especial, desejam obter de forma imediata resultados espetaculares concretos. Por isso, querem terminar o desenho planejado, mesmo que guiando a mão da criança. É por isso, que gostam de dar diretrizes, passo a passo, já que assim tornarão o desenho da bola, da gota d'água, do muro, em resultados visíveis da atividade. O resultado fica mais importante do que a criança. (TARDOS, 2010. p.82)

Neste sentido, começo a relatar aqui as suspensões dos automatismos relacionais que vinha estabelecendo com bebês. Todas as questões suscitadas nesta pesquisa referente à infância são pensadas por meio da linguagem da performance, trago portanto, como disparador das reflexões, o programa performativo e sua potente desprogramação de automatismos próprios que são, ao mesmo tempo, sociais.

Em raros momentos emiti alguns sons, inspirada nas vocalizações dos próprios bebês. Os adultos participantes ficam livres para verbalizar ou não. Eu escolhi essa forma de comunicação para, assim como os movimentos que faço, me aproximar da forma de estar no espaço dos bebês e vivenciar esta forma de presença. O fato de não verbalizar contribuiu de forma contundente a essas suspensões, com a fala eu poderia expressar rapidamente o que desejo, no entanto o tempo de quem não está verbalizando é diferente. Desta forma, eu era impelida a perceber no meu corpo impulsos e vontades sem formular rápidas resoluções verbais.

Não pretendo com este trabalho propor um tipo de relacionamento entre adultos e bebês sem verbalização, essa forma é somente uma escolha momentânea, dentre muitas outras escolhas possíveis. Ao longo do processo de construção dessa performance pude ver o documentário “Iniciativa, Cooperação e Reciprocidade” feito por Éva Kálló e Julianna Vámos, que mostra as cuidadoras do Instituto Pikler-Lóczy^{iv} descrevendo verbalmente as ações a serem realizadas com

o corpo do bebê antes de fazê-las. Após falar com ele, era recomendado perceber se o corpo do bebê evidenciaria alguma resistência ao movimento do adulto. Nesse caso, a verbalização era uma escolha para a relação entre adultos e bebês.

Essa performance traz à tona o aspecto relacional para todas as idades, portanto o encontro intergeracional me brindou possibilidades lúdicas e não cotidianas de experimentar presença, escuta e vínculo. Isso! Muito Bem! Olha aqui! Aqui! Êee!! Palmas! Sacolejar de objetos a fim de chamar atenção do bebê, pegar no colo, levar de um ponto a outro do espaço com o intuito de mostrar algo, foram expressões e hábitos muito comuns dos adultos que pude notar nos encontros com os bebês. Enquanto isso eu rastejava, sentava, rolava, deitava, engatinhava, trocando olhares e alguns sorrisos com as crianças. Em muitos momentos queria dizer: - aqui!! Eu estou Aqui! Olha todos esses objetos que coloquei no meu corpo! Esse instrumento tem barulho de água, olha!! No entanto, não pude. Precisei silenciar estas vontades em mim, descobrindo um outro modo de me relacionar.

Os bebês me notavam, às vezes chegavam perto, durante muito tempo olhavam de longe, tinham medo, se sentiam atraídos, tocavam bem de leve os objetos e em muitos momentos eu ficava no espaço sem estabelecer um contato direto com eles, meu corpo estava pulsando sem aprovação, sem uma atenção dada e nem solicitada.

O encontro terminava quando eu levantava e ia arrumando as coisas da sala. Nesse momento, muitos pais vinham falar algo, agradecer, perguntar, outros não diziam nada e o aplauso, comum no teatro, não tinha espaço, nem fazia sentido. Em um dos encontros, um adulto me perguntou: qual o sentido da performance? E disse que me perguntava isso, porque falar é importante para o desenvolvimento da criança, comentou também que não sabia se era pra ele falar ou ficar quieto, mas que acabou falando um pouco. Eu respondi que não era nem pra falar, nem pra ficar quieto. Eu como performer não falo nesse encontro, mas não digo como os outros devem se comportar. No espaço da UNIRIO, como lugar de pesquisa, os pais relatavam desafios e pediam meu contato para ler a dissertação no final, artistas-pesquisadores também foram assistir e conversamos sobre o trabalho depois.

Ao retirar a fala de quem é o proponente da experiência, é possível rever o hábito de condução, se é necessário conduzir e conseqüentemente aprovar. Quando direcionamos algo, nós temos em mente algum ponto de chegada e então, observamos se o bebê segue conforme pensamos essa trajetória ou não. Em um dos dias, na UNIRIO, veio uma criança de quatro anos,

acompanhando seu irmão bebê na experiência, para ela foi bastante desafiante, ela corria pelo espaço e gritava: como eu brinco? E eu ali, adulta, rastejando, engatinhando, rolando, deitando sem direcionar nada a ela e nem ao menos falar algo que a conforte.

Eu pensei em falar para ela ficar no espaço, olhar, ver e que ela podia tocar, se quisesse, nos objetos, que a sala era grande e tive vontade também de até cantar uma música conhecida e fazer ritmos com o xerquerê, mas eu não podia, não era disso que se tratava o programa performativo.

Eu estava programada e ao mesmo tempo desprogramando essa “programação” de dizer como a criança deve brincar que existe na relação entre adulto e criança na maior parte do tempo, seja na escola, em casa e nas atividades artísticas. Quando não dizemos como a criança deve brincar, damos a oportunidade de ela perceber como ela vai brincar e assim aprender a pensar, a construir seu mundo. Em nenhum momento defenderei nesta pesquisa que não podemos mostrar algo, fazer alguma atividade *para* o bebê, porém é do interesse desta pesquisa suspender as possibilidades de comunicação habituais entre aquele que já viu, já conhece e aquele que está descobrindo.

Anna Tardos fala em seu artigo “Autonomia e/ou dependência” que o bebê:

quando deitado na sua cama, ele contempla ao seu redor em silêncio, mexe suas pernas, por uns instantes seu olhar se volta para seu punho; ou quando justamente está ocupado com seu lencinho, com a ponta do cobertor que se enrosca em sua mão. O adulto vai até a criança, distraíndo a sua atenção, faz com que cesse de imediato o processo de atividade iniciada por ela e desvia seu interesse. (TARDOS, 2010, p.60)

Esse espaço de livre exploração da performer e dos participantes tem uma preparação anterior: visando a segurança da experiência, tomadas, pregos, farpas, são retirados ou tapados; os objetos não podiam ser muito pequenos, nem cortantes. Cada objeto foi escolhido pelo critério de cores contrastantes, texturas e formas diferentes, alguns eu ganhei, como a garrafinha com fitas coloridas do Senhor do Bonfim. Apesar de não ser devota quis acoplar ao meu corpo, são objetos que também fazem parte da minha trajetória de alguma forma.

Entre engatinhar e escrever existe a corporalização do pensamento. Corporalizar no dicionário Houaiss online é definido como “dar corpo a; materializar. Tornar palpável, patente, evidente”. Corporalizar este pensamento acerca da performance relacional com bebês detonou

outros entendimentos que somente via as ações corporais eu pude perceber, entender. Para Bonnie Cohen corporalização é:

a consciência da célula sobre si mesmas. Você abandona seu mapeamento consciente. É uma experiência direta; não há passos intermediários nem mudanças. Não há guia nem testemunha. Há uma consciência muito conhecida do momento experimentado iniciado nas próprias células. Nesse caso, o cérebro é o último a saber. Há um conhecimento completo. Há um entendimento tranquilo. Desse processo de corporalização surge sentimento, pensamento, testemunho, compreensão (...). (COHEN, 2015, p.279)

As cinco ações feitas por mim têm a função de possibilitar um entendimento mais completo da experiência relacional e uma percepção mais aguda do meu corpo diante do outro, com o outro. A primeira das cinco ações é deitar, eu deitava com as costas no chão, os braços estendidos ao lado do corpo. Essa forma de deitar é conhecida na Yoga como *Shavassana* (a postura do descanso), mas eu ficava de olhos abertos, deixando o peso do meu corpo no chão antes de qualquer participante do encontro entrar, quando eles entravam eu já estava nessa posição. O tempo em que me movia e olhava para alguém sempre dependia de cada dia. Angel Vianna nos fala sobre o ato de deitar, em uma entrevista concedida à Ana Vitória Freire : “ - só a colocação dos meus apoios no espaço já me traz uma consciência maior e sou capaz de confiar no meu corpo e me entregar para a experiência de viver. Descobrir as maneiras de trabalhar o corpo, não ficar só em uma forma, é radical...” (FREIRE, 2018, p. 226)

Essa entrega inicial foi imprescindível para que eu abrisse espaço na minha mente e no meu corpo para trabalhar em performance com bebês e me relacionar com elas de outra forma. Eu sempre trabalhei como arte educadora em projetos para crianças – não tanto com bebês, oferecendo oficinas de arte a elas. Considero que tenho uma prática de escuta cada vez mais ampla com a criança, mas como diz Angel - “não ficar só em uma forma é radical”. O vínculo, a atenção, o entendimento sobre mim e sobre elas se evidenciaram de uma forma mais profunda.

Em cada aula, eu sempre tinha um “objetivo”, um conteúdo, alguma experiência para proporcionar que atendesse às demandas do currículo ou ementa do projeto pedagógico ao qual eu estava inserida. Na performance, existe um programa performativo que inclui certos movimentos, objetos e uma sonoridade. Na relação com o bebê esses objetivos podem tomar protagonismo assim como com a criança. Percebo que a proposta relacional realizada em performance amplia minha escuta com pessoas de todas as idades

A sonoridade da performance é inspirada na água intrauterina, com o objetivo de confortar o bebê e trazer um aspecto de fluidez para o corpo de todos, a fluidez é intrínseca ao elemento água. Estes estímulos se constituem como uma estrutura, uma base para o encontro. Eu, como propositora, não tenho algum produto a ser construído com os participantes, assim o motivo da performance é o encontro em si.

O aspecto relacional desse programa performativo se dava sempre entre adultos e bebês, pois os adultos participantes ficavam na posição também de cuidadores dos pequenos, ao menos para levá-los até o espaço, às vezes um ou outro bebê corria para o banheiro e então os pais fechavam a porta. Às vezes algum bebê se angustiava muito e necessitava do colo da mãe, do pai ou de alguém que estivesse cumprindo essa função. Eu me relacionava com todos eles, em silêncio e fazendo os cinco movimentos.

Os dois maiores desafios relacionais para mim foi lidar com as expectativas e com a necessidade de aprovação do meu trabalho por parte dos participantes. Muitas vezes os bebês ficavam muito tempo sem “me notar” e isso era angustiante, eu pensava: “Minha figura está aqui, extremamente chamativa, eles não vão vir até mim?”

No primeiro encontro, o Bem^v de sete meses foi o primeiro a chegar. Ele ficou por volta de vinte minutos perto da porta de entrada segurando um plástico bolha que estava no chão (o plástico bolha foi retirado dos encontros seguintes para diminuir a quantidade de plástico), eu estava ansiosa para que ele se aproximasse, os pais também estavam ansiosos, até que em algum momento a mãe colocou ele do meu lado.

Depois a mãe do Bem me disse que havia sorteado a pergunta - *Quanto tempo você consegue não conduzir o bebê?* E por isso, consegui mantê-lo um tempo ali, no plástico bolha. Ela estendeu o tempo de sua pressa em conduzi-lo, mas em algum momento chegou ao seu limite e levou ele para perto de mim. Quando o Bem estava ao meu lado, trocamos olhares durante muito tempo e depois ele pegou no instrumento que fazia som de água, no restante do tempo era meu short branco que chamava mais a sua atenção. Em todos os encontros, os bebês ficavam mais de uma hora experimentando seus movimentos no espaço e o manuseio dos objetos, totalmente presentes na enorme sala de chão de madeira, imersos em suas investigações que eu não podia entender, somente divagar sobre possibilidades do que eles poderiam estar sentindo.

Após a aproximação de Bem, eu comecei a brincar com os objetos e a relacionar-me com eles como eu queria que o bebê fizesse, elas nunca fizeram como eu fazia, mas estavam ali, brincando com o que queriam e eu com o que eu queria. Após estas batalhas internas, minha atenção estava ora imersa nos meus desejos e trocas de olhar com os bebês, movimentos feitos a partir do que eles puxavam em mim, ora em uma certa preocupação em fazer algo para conduzir os bebês, porém eu me desacostumei a essa prática de condução e mantive os cinco movimentos em silêncio.

Nesta experiência vou ao encontro também da performance. A linguagem vai se apresentando para mim, mesmo que sem uma definição rígida. A performer e pesquisadora franco-brasileira Tania Alice ressaltava a importância de não perseguirmos uma definição essencialista do que é performance e sim o que “vem sendo” performance:

[...] podemos entender a linguagem da performance: como uma linguagem que não constitui apenas uma representação de determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. É nessa transformação que podemos ver a potência principal da performance: a performance não representa, mas é, transforma, recria, remodela modelos vigentes, tornando visível e palpável o invisível e o despercebido, e propõe alternativas para a transformação. (ALICE, 2016, p.23)

Penso que ao fazer os movimentos do desenvolvimento da criança, eu vivi o limiar entre ser e representar, pois eu não preciso engatinhar mais como adulta. Se pensarmos que representar é poder ver o mundo com o ponto de vista de outros, diferente de você, podemos pensar que a representação influencia o programa performativo que realizei. O meu estado interno, assim como os desafios que esses movimentos me causam, me faz *ser* de outra forma, por outro lado é bastante distante do modo de representação em que construímos um personagem; sou eu, Fernanda, agindo de outra forma com a mesma identidade. Pode ser possível representar em performance? Penso que é possível ao menos colocar em jogo a representatividade.

No caso do Encontro Performance, eu descobri, ao longo da ação, um estado de vir a ser criança, vir a ser mim mesma, de vir a ser mãe, pai, cuidadora. Tudo é um “vir a ser”, pois esses estados não se estabelecem como forma definida, mas sim como forma sempre mutante. São todos esses modos de existir que habitam o meu corpo em relação com os participantes e o espaço. O que é vigente em mim mesma se transforma. O filósofo moçambicano José Gil traz

em seu texto “A reversão” algumas reflexões sobre um devir na criança que se aproxima do que experienciei nesse estado performativo.

Uma criança brinca com um avião. Pega nele, descola, desliza no ar, dá-lhe uma aceleração depois abrandando, depois vira-o em um looping arrojado, aterrando, descola outra vez. Acompanha o movimento do avião, o ruído dos seus motores que marcam a velocidade, as diferenças. Há um devir-avião da criança. Nesse devir-avião surgem e sucedem-se fenômenos complexos: o avião adquire vida, uma *anima*, o avião sente, o seu movimento modula afectos e emoções, de tal maneira que a criança fala com ele e fá-lo responder-lhe. (GIL, 2009, p.19)

O filósofo traz para a vivência da criança a noção de *devir* de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Aqui nessa experiência estou em relação com o bebê que ainda não explora a brincadeira com a complexidade apresentada pelo filósofo, porém o vir a ser que eu, performer, pude experimentar se aproxima deste devir da criança. Eu não tinha como objetivo ocupar o lugar de bebê com sentimentos de alegria, rejeição, confusão, mas sim vivenciar tudo isso naquele momento e estando em *looping* nos movimentos de engatinhar, rolar, sentar, deitar. Esse *looping* colaborou para que eu fosse adentrando a sensação de estar como bebê.

Em busca de reflexões sobre o que pode ser esse estado performativo, venho dialogando com o conceito de *infanciação*, elaborado pelos filósofos brasileiros Renato Nogueira e Marcos Barreto que clareia o que tenho descoberto com as rupturas que o processo performativo traz para a pesquisa: “infanciação é uma maneira de perceber na infância as condições de possibilidade de invenção de novos modos de vida” (NOGUEIRA e BARRETO, 2018, p.627).

Engatinhar, sentar, rastejar, deitar e rolar foram os enunciados que elaborei para este programa performativo e por onde pude vislumbrar modos de vida e de relação em que as estruturas de condução e controle são aos poucos eliminadas, abrindo espaço para o desconhecido de si e do outro.

Estar em aproximação com um possível devir bebê ou uma infanciação do meu ser contribui para que eu pudesse experimentar o sentimento de alteridade de forma mais corporalizada. Assim, os trabalhos de educação e arte com bebês, crianças, adultos, podem se tornar um espaço de real escuta e aceitação do outro. Podemos abrir espaço para suas e nossas potencialidades e então o corpo do outro constrói conosco uma sucessão de forças que compõem realidades.

REFERÊNCIAS

- ALICE, T. **Performance como revolução dos afetos**. São Paulo: Annablume, 2016.
- COHEN, B. B. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.
- FABIÃO, E. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. São Paulo: **Revista do Lume**, n.4, 2013, P. 1-11.
- FREIRE, A. V. F. Angel Vianna da expressão corporal aos jogos corporais e a conscientização do movimento na dança contemporânea. Salvador: **Revista Repertório**, ano 21, n.31, 2018, , p. 214-235.
- GIL, J. A reversão. In: LINS, D. (Org.). **O devir criança do pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1 edição, 2009, p. 19-33.
- HOUAISS, A. e Villar, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa online**. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0> . Acesso em: Jun/2019.
- KELEMAN, S.. **Anatomia Emocional**. São paulo: Summus, 1992.
- NOGUERA, R. e BARRETO, M. Infanciação, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. Rio de Janeiro: **childhood & philosophy**, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018, pp. 625-644
- TARDOS, A. Autonomia e/ou dependência. In: FALK, Judit (org.). **Abordagem Pikler: educação infantil**. São Paulo: omniscência, 2016, p. 50-59.
- VÍDEO: INICIATIVA, Cooperação e Reciprocidade: o tempo do bebê**. Direção: Éva Kálló e Julianna Vámos. Realizado por Pikler-Lóczy Association Hungary, 2017. 1 DVD 38 minutos. NTSC colorido. Título original: Initiative, cooperation and reciprocity: the baby's time.

ⁱ Fernanda Paixão é artista, mestranda na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, recebe bolsa CAPES para auxílio à pesquisa e integra o grupo de pesquisa Práticas Performativas Contemporâneas com orientação da Prof. Dra Tania Alice. Formação: Licenciatura em Artes Cênicas (UNIRIO), email: fpamoreira@gmail.com, Rio de Janeiro – RJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2635-4918>

ⁱⁱ Todos os participantes autorizaram as fotos e estão cientes da pesquisa.

ⁱⁱⁱ É uma abordagem de estudo do movimento, da consciência e do corpo baseada na anatomia humana, utilizando toque, voz, movimento e mente. (ver em <https://www.bodymindcentering.com/about/>)

^{iv} Um orfanato criado pela pediatra Austríaca Emmi Pikler em Budapesta depois da Segunda Guerra Mundial. Fonte: <https://www.piklerloczy.org/es/emmi-pikler-y-el-instituto-1%C3%B3czy> . Este documentário foi assistido no curso Diálogos com Emmi Pikler com as professoras Cláudia Leão e Eleonora Filgueiras.

^v Bem é o nome do bebê participante do Encontro na Sala Nelly Laport – UNIRIO.