

## **Performance Art: um olhar sobre o corpo a partir da propedêutica estruturante da experiência**

*Jessica Vitorino da Silva Terra Nova*<sup>1</sup>

*Fabio Zoboli*<sup>2</sup>

*Renato Izidoro da Silva*<sup>3</sup>

### **Resumo**

Este ensaio pretende revisar e apontar as possibilidades pedagógicas da “propedêutica” – no sentido de um conceito que diz da preparação estrutural dos rumos da experiência – na perspectiva da *Performance Art*. A proposição desta manifestação é apresentada como possibilidade metodológica que permite a vivência dos conceitos pelos quais se pode imprimir nos sujeitos as diferentes formas de conceber o corpo. O modo estruturalista do pensamento sob esta perspectiva é subjugado a partir da proposição de que a propedêutica – suspensa aqui a partir da *Performance Art* – pode ser interpretada como uma forma possível de estruturar e determinar a experiência do sujeito frente a um objeto a ser conhecido no âmbito das práticas pedagógicas na escola.

**Palavras-chave:** Corpo; *Performance Art*; Propedêutica; Experiência; Educação.

1 Mestranda em Educação pela Universidade Federal de Sergipe – UFS. Graduada em Educação Física pela UFS. Membro do grupo de Pesquisa “Corpo e Governabilidade” do Departamento de Educação Física da UFS. E-mail: vitorino.jessica@gmail.com.

2 Professor do Departamento de Educação Física da UFS. Professor do Programa de Pós-graduação em Educação da UFS. Doutor em Educação Pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Membro do grupo de Pesquisa “Corpo e Governabilidade” do Departamento de Educação Física da UFS. E-mail: zobolito@gmail.com.

3 Professor do Departamento de Educação Física da UFS. Professor do Programa de Pós-graduação em Educação da UFS. Doutor em Educação Pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Coordenador do grupo de Pesquisa “Corpo e Governabilidade” do Departamento de Educação Física da UFS. E-mail: izidoro.renato@gmail.com.

## ***Performance Art: a look to the body through the structuring propaedeutics of the experience***

### ***Abstract***

This essay aims to revise and point the pedagogical possibilities of “propaedeutics” – in the sense of conceptualizing the structural preparation of the experience directions – from the perspective of the Performance Art. The presentation of the manifestation as methodological possibility is shown as a way to live the concepts and print on subjects the different ways to understand the body. The structuralist way of understanding this perspective is subdued from the proposition that the propaedeutics – through the Performance Art – can be interpreted as a possible way to structure and determine the subject experience against an object to be known within the pedagogical practices at school.

**Key Words:** Body; Performance Art; Propaedeutics; Experience; Education.

## ***Performance Art: una mirada al cuerpo a partir de la propedéutica estructurante de la experiencia***

### ***Resumén***

Este ensayo pretende revisar y precisar las posibilidades pedagógicas de la “propedéutica” – en el sentido de un concepto que dice de la preparación estructural de las direcciones de la experiencia – desde la perspectiva de la Performance Art. La proposición de esta manifestación se presenta como como una posibilidad metodológica que permite la experiencia de los conceptos por los cuales se puede imprimir en los sujetos las diferentes formas de concebir el cuerpo. El modo estructuralista de pensamiento bajo esta perspectiva es suplantado desde la proposición de que la propedéutica – suspendido aquí desde la Performance Art – puede ser interpretado como una posible manera de estructurar y determinar la experiencia del sujeto frente a un objeto a ser conocido en las prácticas pedagógicas en la escuela.

**Palabras Clave:** Cuerpo; Performance Art; Propedéutica; Experiencia; Educación.

## Introdução

Historicamente, a Educação esteve presa a uma significação epistemológica de ser humano – e consequentemente de corpo – própria da concepção de homem cartesiano, a qual absorve a força da racionalidade científica, da objetivação e da homogeneização metódica para a base das culminâncias filosóficas. Apesar da constante busca pela superação histórica de práticas arroladas ao tecnicismo e à sobreposição do mental frente ao corpóreo, a ênfase ainda têm caído a uma visão de corpo atrelada demasiadamente aos seus aspectos biológicos; um corpo visto fora de suas (inter)relações estéticas. Num contexto social mais ampliado, o corpo também é visto influenciado por ciências baseadas, fundamentalmente, no modelo anatômico e fisiológico, ressaltando a concepção de “corpo objeto”, pela valorização da fragmentação e isolamento de suas partes, bastante perceptível no modelo de “corpo-máquina” oriundo da cultura da dissecação, que há muito subsidiou a possibilidade de objetivar com veemência o controle do humano para o aumento do desempenho físico.

Sob tais prerrogativas, alude-se uma crise do corpo ou, quem sabe, uma crise dos conhecimentos e práticas erigidos sobre o corpo e, para superá-la, urgem novas metáforas de reivindicação, de críticas e de reflexões sobre o sentir/pensar/agir ampliando o modo do conhecer humano. Há a constante necessidade de buscar, criar e propor outras formas de ser e de atribuir sentidos à materialidade do corpo, em que a relação com o mundo, com o outro e consigo mesmo seja interposta como resposta a novas situações. Para balizarmos tais metamorfoses, podemos visualizar na arte algumas possibilidades, especialmente no campo da *Performance Art*, que inclui as referências estéticas nas dinâmicas de construção do conhecimento.

Na arte pós-moderna e contemporânea, por exemplo, o corpo deixa de ser mero conteúdo ou representação e passa a ser problematizado e interrogado como corpo vivo, vulnerável, um corpo que está no mundo (SANTARELLA, 2004) e, assim, participa das ações que geram conhecimento. A *Performance Art*, neste sentido, consiste

em um movimento vívido oriundo e concomitante ao da *Body Art* e ao do *Happening*, vistos como modos de produção contestatória, instigante e reflexiva no sentido de questionar valores sociais que controlam as relações cotidianas, principalmente aquelas ligadas à padronização racional do corpo, responsável por definir os limites do sentir e do ser sentido na interação com, por exemplo, as sexualidades, as dores, os espaços, os objetos e os outros atores/espectadores.

Inserido nessa discussão, na tentativa de contribuir com a superação da subestimação da dimensão estética do corpo nos processos de constituição de conhecimentos, este ensaio se pautou em uma revisão de literatura para fundamentar algumas possibilidades pedagógicas da *Performance Art* como proposição metodológica de ensino implicada na propedêutica (preparação e estruturação dos rumos da experiência) de conceitos filosóficos relativos aos estudos do corpo no campo das Ciências Humanas. Em suma, a *Performance Art* foi vislumbrada como uma mediação pedagógica de conceitos filosóficos que esbarram nos limites da compreensão humana entre o sentir (estética) e o pensar (razão) antes, durante e depois da ação.

Uma pedagogia propedêutica, sob este viés, proporciona uma concretude à experiência do pensamento sob a égide da vivência artística, cuja intenção é pautada na perspectiva de imbuir a mudança de comportamento nas dinâmicas produtivas do conhecimento. Por conseguinte, o objetivo prático deste é oferecer bases argumentativas para propor a *Performance Art* como possibilidade pedagógica/propedêutica para uma formação teórico-metodológica de professores implicados na proposição de novas práticas de ensino preocupadas com a compreensão de conteúdos relativos ao papel estético do corpo na construção de conhecimentos que visam superar o dualismo cartesiano, historicamente influente nas mais diversas práticas do campo educacional.

Não obstante, a referência filosófica inicial para nossa proposta argumentativa está na fenomenologia da percepção, realizada por Merleau-Ponty (1999), na medida em que afirma ser a apreensão do sentido das coisas não

um ato limitado ao espírito (*res cogitans*), mas um ato realizado na dimensão extensa do corpo (*res extensa*). Ou seja, as relações que se estabelecem entre o humano e o mundo são efetivadas, exclusivamente, através do corpo. A coisa se mostra, revela seu ser pela própria organização de seus aspectos sensíveis, isto é, extensíveis. É no corpo no qual se ancoram os sentidos, não no corpo diminuto a conceitos ou no corpo opaco e hostil, objeto dos anatomistas, mas no corpo situado, aquele que se confunde com o sentimento da “substância da nossa presença”, em constante relação de desejo, de interlocutividade, de intercorporeidade. Mesmo os símbolos da ciência não podem existir e dizer algo sem a dimensão da experiência corporal (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3).

Assim, o presente ensaio foi organizado em quatro momentos, segundo os quais procuramos nos debruçar sobre performance conforme dois conceitos: a) propedêutica e b) experiência. Na primeira parte, é apresentado um delineamento histórico-conceitual da *Performance Art*, a fim de capturar apenas algumas das suas composições e impressões artísticas, em se tratando de uma manifestação em constante configuração, em firme processo de construção. O segundo momento reserva algumas considerações pertinentes a respeito da *Performance* na qualidade de propedêutica capaz de promover transformações, mudanças de comportamentos e/ou como modo de organizar/estruturar a experiência de conhecimentos filosóficos.

O terceiro item buscou apontar relações profícuas e comparativas entre a proposição estética teatral e das artes ditas tradicionais com a perspectiva ontológica da *Performance Art* calcada na perspectiva do ser do indivíduo, alavancando o debate – em continuidade à perspectiva da proposição propedêutica – contra a perspectiva cartesiana, na sobreposição do mental frente ao corporal, muito evidenciado nas instituições formativas/educativas. O quarto e último momento, no tocante às formas de pensar o modo que se dá a construção do conhecimento através da experiência, procura-se conferir a importância da participação do corpo em todo o processo de formação humana. Para tanto, o modo estruturalista de pensar a *Performance* é subjugado sob a proposição do filósofo

Immanuel Kant, e este contribui na constituição da ideia de que a propedêutica – analisada aqui sob a ótica da *Performance Art* – pode ser interpretada como uma forma possível de estruturar e orientar a experiência do sujeito frente a um objeto a ser conhecido pela razão dependente da dimensão estética; isto é, corporal.

### A Arte viva da performance

O artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer à gramática.

Sigmund Freud

A *Performance Art* é considerada uma corrente artística reconhecida na década de 1960, embora consolidada como prática e linguagem artística apenas nos anos de 1970. Desde o início do século XX, a arte, junto aos seus parâmetros tradicionais, vinha sendo questionada como experiência válida para o conhecimento. Nesse sentido, as ações performáticas primitivas (protoperformances) foram utilizadas como forma de suportar a necessidade de romper com as proposições artísticas vigentes, apondo possibilidades de se criar e de perpetuar novas formas de arte, capazes de demonstrar as vias estéticas da compreensão.

Com um grande potencial de valor crítico, a *Performance Art* pode ser entendida como uma fusão de gêneros que emergiu dos movimentos de vanguarda (Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo etc.), implicados na provocação e no desafio da busca de um rompimento com a arte tradicional. A arte contemporânea e a *Performance* como linguagem partícipe de um contexto histórico “caótico” se encontram abertas à articulação de diferentes modalidades e formas artísticas sob o viés da interdisciplinaridade, na medida em que incorpora perspectivas científicas e tecnológicas em suas obras técnicas diversas, tais como as do teatro, da mímica, da dança, da fotografia,

da música, do cinema etc. Essa abertura e diálogo entre as diferentes formas de arte colocou em cheque os enquadramentos artísticos e sociais anteriores, na tentativa de romper com as barreiras e hierarquias pautadas entre arte e “não-arte” e arte e ciência.

Nesta trajetória histórica, propostas como a do *Happening*, da *Body Art*, da *Live Art* etc., que se desencadearam até chegar à *Performance* propriamente dita, tinham como denominador comum a desfetichização do corpo, ou seja, romper com a exaltação da beleza corporal objetiva e objetificada, bem como elevada durante séculos pela literatura, pintura e escultura, a fim de trazê-lo – o corpo – à sua função de instrumento na construção do conhecimento humano. Ou seja, à sua condição de sujeito que observa, sente, pensa e age; para além do objeto a ser observado, sentido e conhecido.

Em outras palavras, a *Performance* se constituiu em uma atividade cujo objeto é o mesmo que geralmente se utiliza como instrumento do conhecimento. O corpo, neste sentido, sugere a sua participação como guia no processo de criação e como produto artístico. Portanto, por este fato e por outros, *Performance* é considerada uma arte de ação, naturalmente efêmera, na qual toma o corpo como fundamental, como suporte das suas próprias produções. O corpo passa a estar no centro das proposições artísticas exigindo novas conexões estéticas e racionais nas formulações conceituais. O corpo é aquele que conhece e é conhecido. Aquele que conhece o outro e a si mesmo. É conhecido por si mesmo e pelo outro. Ao mesmo tempo ativo e passivo. Atribui e recebe atribuições predicativas.

[...] utilizar o corpo como matéria-prima, não se reduz somente à exploração de suas capacidades, incorporando também outros aspectos, tanto individuais quanto sociais, vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, ou, melhor ainda, em sujeito e objeto de sua arte (GLUSBERG, 1987, p.43).

No percurso histórico, o corpo como peça-chave da composição artística foi abordado e pautado pela *Body Art*, uma manifestação que surge no final da década de 1960,

que coloca o corpo como produto/produzidor de arte; o artista e seu corpo em um plano de reflexão.

[...] o nascente movimento da *body art* deslocava o ponto focal do produto para o processo, da obra para o criador. A *body art* assumia o corpo como suporte artístico. A ação do artista sustentava-se como mensagem estética por si mesma e o seu registro residual ou documental representava um epifenômeno (COHEN, 2002, p. 15).

Para Cohen (2002, p. 38), a *Performance* possui um sentido ontológico e, portanto, encontra-se ligada a um movimento que é maior, um modo de se encarar a arte, a *live art*, ou seja, arte ao vivo, ou ainda arte viva. Trata-se de um movimento de ruptura em que se almeja dessacralizar a arte, tirá-la de sua função meramente estética e elitista, para inseri-la como modo legítimo de reflexão sobre vida. Assim, busca-se uma aproximação direta da arte com a vida, um compromisso com o “ser a coisa” no aspecto ontológico, não apenas com o sentir, com as sensações da expressão estética. O espontâneo, o natural deve ser estimulado em detrimento ao elaborado, ao ensaiado.

A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de “espaços mortos”, como museus, galerias, teatros, e colocando-a numa posição “viva”, modificadora. Esse movimento é dialético, [...] de um lado, se tira a arte de uma posição sacra, inatingível, vai se buscar, de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, movimentar-se, beber um copo de água (como numa *performance* de George Brecht do Fluxus) passam a ser encarados como atos rituais e artísticos. John Cage diz: “Gostaria que se pudesse considerar a vida cotidiana como teatro” (COHEN, 2002, p. 38).

O *Happening* (‘acontecimento’), termo criado em 1959, foi também uma outra forma de expressão das artes visuais, com características das artes cênicas, que precedeu e, de certo modo, forjou os parâmetros pelos quais se constituíram a posteriori a arte da *performance*. O *happening*, definido muitas vezes como um sinônimo da *performance*, é pautado pelo aspecto da imprevisibilidade que envolve geralmente a participação do público espectador de maneira direta ou indireta.

De acordo com Cohen (2002), a *Performance* possui uma identificação com o anarquismo, pois tenta resgatar a liberdade na criação, sendo esta a força motriz da arte. Trata-se basicamente de uma linguagem de experimentação na qual não há preocupação nem compromisso mercadológico, midiático, nem com o próprio público ou com qualquer ideologia engajada. “O trabalho do artista de *performance* é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema” (COHEN, 2002, p. 45). Na paisagem urbana, a *Performance* se transfigura como forma de expressão não convencional, colocando em evidência questões sobretudo políticas e filosóficas – ligadas a questões existenciais básicas – para se atingir seu objetivo, que é provocar transformação.

Sem dúvida, a pós-modernidade foi um período de grande experimentação em todas as linguagens artísticas. São inúmeras as discussões de que a manifestação da *Performance* abarca em termos relacionais corpo e arte. Contudo, pode-se afirmar que o tema corpo na arte pode ser considerado um fator desalienante na medida em que une a produção ao seu produto, isto é, liga o corpo humano a seus comportamentos, incluindo aqueles relacionados à razão, ao conhecimento, à compreensão.

Muitas dessas características que se apresentam historicamente conferem à *Performance* uma forma de arte aparentemente sem estrutura, jogada ao acaso, ao acontecimento, ao momento. Pelo fato de ser tão aberta, troca viva, difusão e volúpia, existe uma profunda dificuldade de perceber tão diretamente a sua razão, o porquê de ser como é, a sua objetividade, a sua intenção, seu conteúdo manifesto pela forma – *performance* – corporal dada pelos movimentos e gestos. Sabe-se, porém, que nada é por acaso, tudo possui um propósito, um sentido, um significado, seja este o mais primitivo e desinteressado. Ação é reação, mas assim mesmo nos propomos a questionar: é possível haver algo sem estrutura alguma? É possível haver produção sem mediação da razão? Em que medida a criação não envolve uma intenção, uma preposição? O que a arte *performance* deseja atingir?

Como ela se estrutura? Quais os mecanismos utilizados por ela para tal? Qual seu projeto?

Ora, sendo assim, acredita-se que a *Performance*, apesar de propor tantas rupturas, tantas saídas para as amarras sociais e morais, não pode ser, em suma, totalmente desestruturada, improvisada; acaso. Há, na emergência histórica da *performance* um projeto político de formação dos corpos e das almas. Os precursores e continuadores da *Performance Art* tiveram e têm como intento a constituição de seres humanos diferentes da tradição moderna, cartesiana, racionalista e moralista. Ela possui uma intenção, que é de partilhar um novo ponto de vista corporal acerca da vida. Deseja falar algo. Opera signos, organiza-os, comunica sob os mais diversos artifícios estéticos e conceituais, sob os mais inusitados sentidos. Conferem permutas, transformações, mudanças. Prepara o indivíduo para algo, para alguma coisa, para questionar o contexto no qual se insere – e não é à toa que a *Performance* surge a partir de tal pressuposto.

Neste sentido, acredita-se que *Performance* não se trata apenas de desconstrução, mas o contrário. Constrói o seu discurso, porém, um discurso que provém do corpo, um discurso do movimento, não da palavra, da retórica. A gestualidade, por mais sem propósito e espontânea que se apresente, é um sistema de comunicação e, claro, transmite mensagens e, de certa forma, significantes. O ato de educar/formar institui intenções diversas, seja didática, metodológica, estrutural, racional, enfim, institui formas propedêuticas e, neste caso, propõe-se a *Performance* como uma destas. A *Performance* é intenção, articulação, linguagem, proposição de transformação das relações humanas no campo das experiências sociais, de preparação para o enfrentamento, para a formação do novo indivíduo que este novo contexto requer.

Crítica da razão cartesiana e da arte tradicional entendida apenas como fruição sensitiva desinteressada, a *Performance Art* implica uma preocupação que transcende o ponto de vista estético, da sensibilidade, do sentir apenas, mas o coloca na proposição vivencial do real, do visceral, do ser na sua perspectiva ontológica constituída pela experiência do pensamento racional, lógico e consciente. A *Performance* arranca o indivíduo da condição



passiva de espectador da arte e de objeto da ciência e o coloca na função de “interator”, de “co-criador” da cena, da realidade. O performer, em suma, se mune de uma base, uma estrutura que é repetível em suas intenções e/ou proposições, embora se deixe levar pela vazão da imprevisibilidade. Grita o sopro, emite cores, sons, gestos, movimentos, códigos, signos, organiza-os, comunica à sua maneira, à sua lógica. É carícia, mas também estrutura repetível a qual oferece ainda possibilidade de julgar o tipo de arte que assim pode ser denominada ou não.

Sendo assim, mesmo sob o contexto caótico, possivelmente desestruturado proposto pela *Performance Art*, propomo-nos a pensá-la como propedêutica, na qualidade de organização de uma experiência, a partir de seus princípios fundamentais. A propedêutica sob o olhar da *Performance* aqui colocada, visa a preparar o indivíduo para receber o grito, para se manter sob um ponto de vista crítico-reflexivo frente à realidade de um novo mundo natural, tecnológico e social. A *Performance* é uma operação sgnica; estrutura e organiza os signos que se encontram dispostos naturalmente, conferindo sentidos a estes ou aos significados que o performer deseja transmitir através da sua intencionalidade. Sumariamente, a *Performance* propedêutica assume um modelo básico, características que propõe compartilhamento de um novo senso comum social sobre um dado fenômeno.

A seguir, apresentamos a *Performance Art* segundo o ponto de vista propedêutico, que implica as noções de estrutura e planejamento, articuladas de modo a determinar as formas pelas quais os sujeitos poderão se relacionar estética, motora e cognitivamente com o mundo, de modo a preparar essa experiência.

### ***Construção-desconstrução-reconstrução: uma propedêutica em ação***

O homem branco toma a sua mitologia, indoeuropeia, o seu logos, isto é, o mythos do seu idioma, pela forma universal do que deve ainda querer designar Razão. O que não é de modo algum pacífico.

Jacques Derrida

Têm-se observado que a *Performance* carrega características eminentes para aqui serem entendidas sob a base conceitual da propedêutica. Como visto, a *Performance*, em sua forma de manifestação crítica, reflexiva, discursiva e, principalmente, de denúncia e de rupturas, coloca em cheque os dogmas, os cânones tradicionais instituídos socialmente, na tentativa de gerar uma consciência relativa aos aspectos que norteiam as questões políticas. Na qualidade de propedêutica, as ações performáticas em suas formas de organização e provocação inseridas no seu bojo da concretude expressiva da cena direcionam a tomada de novos posicionamentos e novos comportamentos dos indivíduos frente às experiências por esta sugeridas. As formas pelas quais as *performances* e seus agentes estruturam e operam os signos na constituição estética da experiência atribui aos indivíduos modos distintos de significar a realidade percebida.

Japiassú e Marcondes (2001, p. 157), no “Dicionário de Filosofia”, apresentam um breve fragmento em que se conceitua o termo “propedêutica”. Tal conceito, embora pautado sob uma perspectiva ampla/generalizada, julga-se central no entendimento da especificidade do termo em questão. Assim, trata-se de um

Estudo introdutório ou preparatório que serve de iniciação a uma ciência. Ciência cujo estudo serve de preparação ou introdução à outra. Ex.: a lógica como propedêutica à teoria do Conhecimento: “a lógica como propedêutica constitui um tipo de vestíbulo para as ciências” (Kant, Crítica da razão pura). Tratado científico de caráter introdutório e geral. Ex.: a Propedêutica filosófica de Hegel.

Em outras palavras, a propedêutica confere subsídios introdutórios, elementares e apriorísticos para que um determinado objeto, sob as suas inúmeras possibilidades relacionais, seja visto e percebido de uma forma específica e instituída pelos modos ou cânones racionais – lógicos – de organização da mesma. Neste caso, a *Performance* é vista como um modelo organizacional, um conjunto de intenções, de conjecturações sgnicas e simbólicas que tentam tornar socializada a percepção de um máximo de sujeitos

possíveis sobre um fenômeno. Mas, no caso da *Performance Art*, a propedêutica não pode se limitar a uma preparação lógica do pensamento no sentido a assimilação ou compreensão dos objetos do conhecimento. Nosso ponto de vista orienta que a pedagogia baseada na *performance* permite uma preparação estética e motriz para a recepção do ou interação com o fenômeno.

A arte, de modo geral, como propedêutica, foi utilizada em muitos casos, em muitos contextos e em muitas perspectivas. Na literatura, Santos (2011) indaga a pressuposição de que Lima Barreto, em seu romance “Numa e a Ninfa”, estaria propondo uma “propedêutica política”. No caso, o autor, havendo demonstrado sua erudição com referências à mitologia clássica e à história de Roma a partir do contexto de especulação política que se insere na obra, estaria incentivando suas (seus) leitoras (es) a se instruir politicamente. Para Santos (2011), a leveza pela qual o autor apresenta suas críticas políticas seria uma estratégia de, aos poucos, ensinar ao seu público-leitor como se faz política no Brasil, como se interpreta a política, e como se deve agir com os políticos. As estratégias e intencionalidades linguísticas/ contextuais, utilizadas pelo autor, deixa explícito (ou implícito) o seu interesse em gerar novos comportamentos por parte de seus leitores frente à realidade política do país.

Outra organização propedêutica bastante utilizada como finalidade educativa – por educação compreende-se uma mudança de comportamento frente ao novo, ao que se apreende – foi o teatro. No teatro, os mitos e as grandes figuras da história eram representados no mesmo nível da relação que os seres mitológicos famosos ou mesmo os próprios deuses tinham com os problemas da vida comum. Schechner, Icle e Pereira (2010) afirmam que:

O teatro deu às pessoas uma chance de experimentar indiretamente aquilo que de vez em quando acontece, de modo infeliz, na vida real, cotidiana. Essa experiência *ficção* operava como uma espécie de educação emocional, assim como a liberação de sentimentos perturbadores – o que Aristóteles chamou de “catarse”, o suscitar das emoções de terror e compaixão por meio de suas representações (SCHECHNER; ICLE; PEREIRA, 2010, p. 24).

Para Schechner, Icle e Pereira (2010), teatro é ação, é prática dinâmica. Oferece a possibilidade de refletir a partir dos fatos representados sobre aquilo que nos acontece, a imaginação confere a possibilidade de nos colocar sob algumas circunstâncias, de forma positiva ou negativa, e assim aprendemos sobre nós mesmos, sobre os outros. Contudo, no teatro tradicional, diferente da *Performance Art*, o espectador assume a posição passiva da fruição estética que lhe estimula algumas dimensões do pensamento. No conforto estático de sua poltrona, sem estar corporalmente envolvido na cena, ele elabora conclusões racionais sem colocar em risco sua integridade física e moral. Seus cálculos éticos não levam em conta os dados da *res extensa* como peso, volume, textura, cheiro, distância, força, velocidade etc., que podem emergir com violência sobre os sentidos e os pensamentos. O mundo do pensamento e do espírito não lida com obstáculos presentes na dimensão corporal da vida. O cálculo dos riscos, das perdas, é outro.

No teatro, as pessoas podem desfrutar de todos os sabores da vida sem terem de pagar o preço real de vivê-las. [...] No teatro, o público não apenas sente simpatia pelos personagens como também começa a perguntar: “O que eu faria se eu estivesse nessa situação?” (SCHECHNER; ICLE; PEREIRA, 2010, p. 25).

A *Performance Art*, tal qual arte e expressão cênica, assim como o teatro o é, carrega em seu bojo muitas de tais prerrogativas. Não é de se negar, entretanto, que a propedêutica gerada sob a *Performance* ultrapassa esse valor concedido pelo teatro, na medida em que põe em cheque questões/conflitos atuais e, neste sentido, acaba por abranger e suprir as necessidades que acompanham a condição pós-moderna que a sociedade vem trilhando. A *Performance* aqui é representada como uma propedêutica, recai principalmente como uma possibilidade dinâmica de formar o indivíduo/educando livre de regras e códigos fechados na proposição de ações motivadoras e participativas, conforme afirma Cartaxo (2014):

[...] estou certo de que a arte híbrida e suas múltiplas possibilidades de realização e leitura se faz muito bem representada através da *performance*, até porque essa expressão artística



circula por entre as várias formas de criação constituindo uma teia [...] de ideias, reflexões e conhecimentos (CARTAXO, 2014).

Sendo assim, para Cartaxo (2014), a *Performance* surge como um caminho por onde as dinâmicas das expressões são tomadas, a fim de tornar os indivíduos/*performers* livres na medida em que se colocam a representar; pôr em crise os aparatos culturais, desmascarar algumas funções sociais reguladoras, mas, também, impor uma reflexão, um novo posicionamento frente às diversas questões propostas durante todo o processo que desencadeia a experiência. Tendo consciência da imposição violenta proveniente das ações colonialistas de cunho tanto científico quanto religioso, a *Performance Art* não cai na ilusão ingênua da reflexão sem conflito e sem posicionamento político. Ou seja, da mesma forma que as ciências e as religiões modernas e ocidentais impõem modos de pensar, de sentir e agir, a *Performance Art* impõe rupturas nesse âmbito.

Além do seu hibridismo, ligado à questão interdisciplinar, que a *Performance* carrega, ela também se caracteriza como arte processual, na qual a relação processo e produto encontra-se intrinsecamente ligada à ideia de “presentificação”, de acontecimento, ideia essa que contrapõe a noção da exposição de um produto pronto e acabado. Assumindo o caráter de obra aberta às diversas interpretações e interferências do espectador, a *Performance* permite a possibilidade de coautoria/cocriação, pois há uma interação participativa no momento de constituição da obra estabelecendo uma espécie de mediação entre arte e público.

[...] a arte performática abre caminho para a criação coletiva em todas as suas etapas, desde a concepção de uma ideia até a concretização da obra, como modo de compartilhar o conhecimento artístico e as reflexões provocadas pelo mesmo. A *performance* estabelece, desse modo, uma possibilidade de mediação entre arte e público, a qual pode ser configurada como processo de ensino-aprendizagem e reflexão a respeito de experiências subjetivas e coletivas (COLETIVO PARABELO, 2011, p. 25).

A propedêutica, nesse aspecto, institui a importância e a valorização das inter-relações no processo de forma-

ção, de construção de conhecimento, de significação e interpretação dos acontecimentos, da realidade, em detrimento ao que é dado naturalmente. Conferir aos indivíduos a possibilidade de participar ativamente da experiência se refere ao modo incitá-lo a se tornar sujeito das ações e das reconstruções, visto que se trata de uma arte inacabada, que está sempre em processo, em construção e releva a importância do momento vivo, em oposição à concretude morta do produto acabado como estão sempre colocadas proposições de conteúdos.

Em certa medida, também devemos ponderar a relação sociopolítica que caminha para uma formação crítica-reflexiva conferida através da *Performance*. Na busca por evidenciar a produção e ressignificação do conhecimento por meio do entrelaçamento dos sentidos individuais e dos significados compartilhados de forma criativa, essa linguagem realizada, sobretudo, no âmbito dos espaços públicos, permeia questões que se colocam defronte às problemáticas físicas, culturais, sociais e também outras fundadas numa dimensão filosófica. A categoria estética do sublime reaparece no contexto contemporâneo junto a proposições que retratam a fragilidade humana, as catástrofes naturais, as transformações climáticas, a violência urbana, as epidemias etc.

Neste sentido, questionam-se as possibilidades da arte no que toca o desenvolvimento de enfoques culturais e políticos representativos de um “interstício social”, de modo a utilizá-la como meio de reflexão das relações entre sujeito e realidade.

[...] as ações performáticas realizadas no âmbito do espaço urbano como potencialmente detentoras de poder sobre as instâncias as quais investe criticamente. Como ação coletiva ganha ressonância, ecoa, transforma. À realidade velada do cotidiano desvela-se a realidade-imanência com todas as suas contradições e conflitos (CARTAXO, 2011, p. 8).

O sujeito, ao exercer um papel tanto de artista/*performer* quanto de espectador, observará e evidenciará os problemas sociais que os cercam. Com sensibilidade, expressão e maestria, a *Performance* se torna uma ferramenta de crítica e revelação das contradições que têm

tomado as relações urbanas. Um sujeito que está a par, consciente, desoprimido, mas aflito com as posições que a sociedade tem tomado, torna-se ativo e engajado ao processo de transformação social. Para Aquino e Medeiros (2011, p. 31):

A arte traz o real à tona, desnuda e torna translúcida a carne do corpo de um mundo, escancara as relações sociais, econômicas e políticas sem instituir sistema: propostas. A arte vai buscando escapar à dissecação da linguagem. Quando a tornam palavra, discurso, significado específico, manual de utilização e objeto de academias, ela busca outros filões.

Por fim, gostaríamos aqui de alavancar a discussão pela qual a faz tornar o corpo a base fundante de uma experimentação artística na *Performance*. Para os artistas, esta foi a forma de tornar possível o desejo de aproximar a arte da vida. Tirar da arte os resquícios da fruição imaginária do sentir e colocá-la sob as fronteiras do real. Tornar o corpo sujeito, ao mesmo em que é o objeto da *Performance*, propõem-nos a reflexão sobre a importância do corpo também no cerne dos processos de aquisição de conhecimento, de formação, de significação, de interpretação da vida biológica e política. Há uma constante busca que almeja subtrair a hegemonia que temos pautada sobre as demandas racionalistas e tecnicistas que têm sobrecarregado fortemente os modos de educar/formar/transformar na sociedade brasileira.

A problemática de alavancar o corpo na cena e torná-lo suporte da produção artística liga-se e relaciona-se a uma série de outros fatores, principalmente as que se referem às rupturas com a forma tradicional e enclausurada de se conceber as obras de arte, do fazer e do artista em si mesmo. Esta aparentemente simples forma de apontar a questão do corpo e relevar a sua importância principia, como dito anteriormente, na tentativa de aproximação da arte com a vida e, em paralelo, de romper com a representação e valorizar o sentido da atuação, do ser.

Uma ponte sobre tais aspectos é traçada segundo requisitos propedêuticos de toda formação humana, que

propõem esta discussão, revelando uma série de possibilidades e formas de sentir, pensar e agir – através de analogias e comparações. Vemos a *Performance Art* como uma possibilidade pedagógica, em especial ao tratarmos das perspectivas instituídas de formação/educação, que atualmente carecem de rupturas, inovações, transformações, sobretudo acerca do cerne propedêutico do racionalismo e que, quando muito, constroem, simplificada, a experiência sob os auspícios dos sentidos visuais e auditivos sem a participação do corpo em movimento.

### ***Performance Art e propedêutica: da estética apolínea à ontologia dionisíaca***

O corpo como antro dos processos de criação convida o indivíduo à atividade, seja este no papel de *performer* ou “interator”. A ideia de “interator” exclui o espectador para a cena, o conceito de autoria da obra se alarga. A construção é a troca, permuta efetiva, desejo de encontro. Não há *Performance* sem o outro e seu significado não se estabelece sem esse reconhecimento. Trata-se de compor no entrelaçar, a relação é dinâmica, a construção é grupal e coletiva, todos em atividade. Apenas por esse conceito inicial a experiência é preparada de outra maneira, que não a da relação entre ator e espectador. O “interator” aponta as bases de uma nova estrutura para a assimilação da experiência teatral.

Atualmente, falar de *Performance*, como visto, é falar de ruptura com os modos de fazer e de enxergar a arte. Se localizarmos, não historicamente, mas conceitualmente a *Performance*, ela surge justamente no sentido de romper com um modo de fazer arte representativo. O conceito de representação possui uma relação com o duplo, um duplo ideal, digamos, um duplo “falso”, possível de ser entendido sob o ponto de vista do teatro clássico, da encenação, sem a vivência real. Do contrário, a *Performance* tenta romper com essa representação ideal e tenta alavancar a experiência do corpo, a vivência sensorial e perceptiva do próprio contexto, da própria cena. O corpo, na *Performance*, não é um fantoche ou ventríloquo de um *script* rígido. Isto é, o corpo não re-apresenta o texto na forma

de gestos e movimentos. Esses estão no campo das significações, das afetações, das provocações, dos sentidos.

Para Cohen (2002), a representação é caracterizada pelo caráter ficcional – o espaço e o tempo são ilusórios (se reportam a outro instante), da mesma forma que os elementos cênicos, inclusive os atores, reportam-se a uma “outra coisa”, eles “representam algo” enquanto o público é posto a assumir uma postura de que assiste a uma “história” e tudo remete ao imaginário, à ilusão. No palco de uma sala de aula, o teatro, metaforicamente, têm sido a expressão mais bem utilizada em se tratando de um sentido estrutural. O professor/ator sempre disposto a ensinar pela encenação/representação e os alunos, como plateia, assistem, ouvem... ocupam a função de espectadores em estado de contemplação estética, da emoção, sob um ponto de vista mais restrito do pensar. O conceito de representação é um forte aspecto a ser pensado, pois é o cerne teatral – e se, para nós esta linguagem muito se assemelha às bases institucionais de ensino, é também a base fundante dessas práticas, deste espetáculo.

[...] segundo a milenar tradição da arte, os autores procediam por delegação, reduzindo e atenuando os dados que compunham seu trabalho, o que fazia supor um filtro de ilusionismo, algo equivalente a uma farsa admitida.

Dessa forma, o dramaturgo é representado por atores e atrizes e o coreógrafo por bailarinos e bailarinas, em um espaço e tempo igualmente virtuais, fictícios. Assim, o compositor também é mediado por músicos, salvo o caso incomum em que o compositor criasse e executasse sua melodia, instantaneamente, diante do público. Também o pintor e o escultor transpõem sua mensagem para uma materialização determinada; e o poeta e o romancista recorrem a suas imagens verbais, escrevendo-as.

Nesse sentido, a arte da *performance* é o resultado final de uma longa batalha para liberar as artes do ilusionismo e do artificialismo (GLUSBERG, 1987, p. 43-46).

Contraindo este contexto, da arte como representação, com a finalidade de tecer um fio comparativo, podemos retomar o momento em que a *Performance*, ou esse conceito de *Performance*, começa a surgir com a *Body Art*. Ou

seja, a *Body Art*, a arte do corpo, pelo próprio conceito de corpo que esta já traz consigo, aponta para essa ruptura com o conceito de representação próprio de uma educação mental. Na *Performance*, a noção de representação se abre para a força da atuação menos deliberada, com espaços para improvisos, para a espontaneidade, para o real. A *Performance*, portanto, sugere uma propedêutica do improviso. Prepara os sujeitos para improvisar no interior dos acontecimentos, bem como lidar com a espontaneidade alheia, sem a marca da timidez, da censura, do temor acerca do imprevisível.

Para Cohen (2002), é nesse limite ténue que vida e arte de aproximam, pois se joga, portanto, com o vivo, com a vida, com o risco, não mais com a ficção, com a representação, mas com o imprevisto. “O atuante à medida que não tem, como no teatro ilusionista, somente a personagem para mostrar, terá também que se ‘mostrar’” (COHEN, 2002, p. 103). Em outras palavras, o ator tenta não mais representar, encenar por meio de gestos, mas vivenciar a experiência proposta no próprio corpo, ou seja, ele não forja uma sensação para outrem; uma percepção ou uma ação, essa ação, portanto, entra no campo da própria vivência ontológica.

Romper com a representação coloca o artista numa posição de “ser algo”, se posicionando no real, e não mais de “representar algo”, no âmbito do imaginário, da ficção. O humano, o *performer*, na perspectiva da vida, toca uma questão que é também ontológica, ou mesmo “ôntica”, tomando a questão do ser do indivíduo. Não diz apenas da estética, muito atrelada à tradição das artes, da fruição passiva, do observador, daquele que contempla, puramente do sentir, da *aisthesis*. *Performance* já insere o *performer* numa perspectiva ontológica da experiência artística e estética, ele não apenas sente, mas ele também é a coisa: o problema, agora, é do ser. Novamente o corpo aparece como “presente” na cena, não limitado a uma representação, a uma imagem falsa do que realmente é, mas encontra-se na relacional vivência do ser que sente e é sentido, pensa e é pensado, age e é agido.

Essa diferenciação, da questão do sentir e do ser, pode ser também pensada como uma transição do que se

ria a arte teatral tradicional e da arte teatral da *Performance*, do corpo. Nietzsche (2007), em “O nascimento da tragédia”, ao apontar a distinção entre o apolíneo e o dionisíaco, ilustra e reforça, em certa medida, tal discussão pautada, sobretudo, no âmbito das rupturas e das perspectivas dualistas do ponto de vista estético da arte, estas metaforizadas também para outros planos como o da formação/educação. Nietzsche (2007), quando faz essa diferenciação do teatro moderno e do teatro grego, a partir de Eurípedes, aponta que o teatro grego começa a separar o público dos atores: instituiu uma separação espacial brutal, dividia palco e plateia sem nenhuma ligação física entre os dois topos para além da visão no momento da representação; na tentativa de causar no espectador uma empatia com o que se mostra à uma consequente catarse psíquica através da representação imaginária.

Em contrapartida, quando o autor vai tratar do teatro dionisíaco da arena, dos rituais, aponta que, neste contexto, ator e espectador se confundem. Na verdade, o ator ora se enxerga como ator e, de repente, se vê como espectador da cena e aquele que era espectador se vê como ator.

Neste sentido, a ponte comparativa e metafórica constituída a todo instante entre teatro e ensino, não foi de forma aleatória, mas por se tratar da expressão cênica que mais se conhece e que mais representa o “modelo estético apolíneo” que separa, em um ideal asséptico, o corpo do pensamento. A prevalência do teatro está atrelada à institucionalização da cultura, e seu surgimento pautado no berço da cultura grega, ocidental. Como dito, não só apenas do ponto de vista da arte, mas de todo o processo pela qual se incumbe os processos educativos e de existência humana, tem sido revertida ou submetida a uma conduta na perda de sentido ocasionada pela relação normativa fechada, em detrimento do dionisíaco como ritual.

Nietzsche (2007) aponta que apolíneo é sinônimo de individualização, de luz, de medida, de limite. A arte a que esta estética se associa procura cobrir o mundo com uma cortina, prevê perfeita e bela e faz-nos resis-

tir do pessimismo advindo de uma ilusão da realidade por ela criada. O espectador apolíneo assiste ao teatro e, embora se emocione e reflita sobre uma lição moral, se tranquiliza, ao final, que a tragédia ou a comédia não ocorreram com ele. Em contrapartida, o dionisíaco põe a realidade e suas contingências sob uma afirmação triunfal, da volúpia, da realidade nua e crua. O *performer*, no espaço público, mostra que o espectador pode, de repente, ser o ator principal de uma trama. Em outras palavras, se o teatro tradicional serve para marcar a separação entre realidade e ficção, a *Performance* aparece para questionar esse limite.

A representação teatral nada mais é que essa ilusão e existe na medida em que o público espectador acredita na “realidade” do que está sendo apresentada; mas como algo acerca do qual está livre. Nessa “realidade do imaginário” a ilusão vai se dar na medida em que o espectador afrouxar sua resistência crítica e entra no jogo de “acreditar na máscara” e esse “acreditar na máscara” não é acreditar que o que se passa em cena é real, mas em evocar as imagens da fantasia. Em contrapartida, a atuação performática é estabelecida numa relação mítica, ritualística entre atuantes e espectadores e não acontece em edifícios-teatro, mas em praças, galpões, campanários, “espaços vazios, sem cadeiras, transformáveis em espaços cênicos, em que público e atuantes vão ocupar posições cambiáveis” (COHEN, 2002, p. 129). O medo ou a alegria, a confiança e a desconfiança se instauram como ameaças reais.

Se formos pensar na educação escolar, que implica a sala de aula, o ambiente institucional é passível de localizar essa mesma divisão, essa separação entre o ideal e o corpo. A escola sempre procurou proporcionar uma vivência intelectualizada, um tipo de educação que motiva e busca uma produção no campo das representações sobre o real. Para a educação vale o mesmo que vale para a arte, o corpo não está presente na cena, só o pensamento, a razão. Deparamo-nos com um modo um tanto quanto estrutural de se pensar essa transferência, na medida em que percebemos que o mesmo protocolo se aplica na arte, como dito, se aplica também em outros

campos e instâncias da vida, como na educação, na ciência, na política, na sociedade.

A crítica da *Performance Art*, sob o ponto de vista estético, aqui recai sobre essa perspectiva fragmentária da arte estabelecida, do apolíneo, do teatral, da segregação espacial, do distanciamento entre plateia e espectador e entre a própria realidade, do ponto de vista da representação, do imaginário, da ficção, do elaborado, ensaiado. A relação que se estabelece é dada com uma demasiada verticalidade, onde a representação do ator ataca o nível de sensibilidade, através de uma descarga emocional, almejando a catarse do espectador que é passivo, sente apenas pela evocação das imagens pelo seu imaginário. Em contrapartida, sob o ponto de vista dionisíaco, ontológico, o indivíduo abandona a condição de “espectro” para interagir, tornar-se “interator”, construir junto.

Os binômios pautados sobre as noções de artista/obra, ator/espectador, palco/vida, sujeito/objeto se fundem na dialogicidade, na reciprocidade como atos de fazer sentir e ser sentido, de tocar e ser tocado, assim como na perspectiva apontada pelo filósofo Merleau-Ponty (1989) no exemplo das mãos sob o fenômeno da indivisão: quando toco minha mão direita na esquerda toco e sou tocado; quando toco a mão de outrem toco e sou tocado. Vale dizer que o mesmo fenômeno que acontece em mim acontece também nessa relação com outrem, ou seja, só posso sentir (tocar e ser tocado) se outrem também sentir (tocar e ser tocado), não havendo divisão no sentir. Trata-se de uma indivisão entre eu e outrem (só o vejo porque sou visto...), também pensada como prolongamento, como um sistema de equivalências entre o dentro (eu) e o fora (mundo).

Se é ruptura que se propõe também para a educação, almeja-se *Performance*, ação mútua, ativa... sem distinção entre ator/espectador, professor/aluno. O palco/sala de aula é a vida e na vida não há plateia, mas agentes que constroem o seu próprio caminho/conhecimento em relação com os outros, com o mundo sem linearidade, mas com simultaneidade, cruzamentos, trocas. Ator e professor não são assistidos pelas suas plateias, es-

sas também são observadas por aqueles. Alteram seus comportamentos a partir das expressões que recebem. Como afirma René Berger: “Não somos e nunca fomos criaturas falantes ou criaturas visuais: nós somos criaturas de carne e sangue” (GLUSBERG, 1987, p. 46).

Trazer a *performance* para a escola é justamente tentar romper com a experiência intelectualizada e trazer para cena a experiência sensorial e perceptiva, do ser, que pode dizer coisas que a razão muitas vezes não estava pensando. O “pensar com o corpo” é caminho necessário para a proposição de novas formas e propostas legítimas em que a atenção e a atuação do corpo devem ser oportunos em sala de aula. Neste sentido, deve-se imperativamente insistir no acultramento em que o corpo possa ser mediador da aprendizagem, em que ele seja ferramenta estética e vivencial da apropriação do conhecimento.

### ***Estrutura e sentidos da experiência: o corpo “en-cena”***

Não há pensamento que não comece pelo corpo tal como não há sentido que não comece pelo corpo, mas, igualmente, não há corpo que não seja pensado tal como não há corpo que não seja sentido. Interrogarmos os modelos do sentir e do pensar que fazem o corpo é uma forma de esclarecer o que do corpo é capturado e o que do corpo é incapturável em cada exercício de poder que sobre ele se exerce. É uma forma, enfim, de a ele nos dirigirmos. Oxalá o nosso apelo seja acolhido.

José Bártolo

Sabe-se – ao percorrer a história da filosofia – que a noção de experiência tem sido traçada como um elemento primordial ao ato de conhecer. Filósofos em suas trajetórias investigativas, antes sobre o ser, passam a questionar acerca do conhecer. Como o homem conhece? Como é possível conhecer? A resposta de muitos deles foi pautada, sem dúvida, no viés da experiência no conflito entre corpo e mente.



Abbagnano (1998), frente a pressupostos pelos quais considera determinante, afirma que o termo “experiência” não é usado com propriedade quando nos referimos a um fato “único” ou “excepcional”. Para o autor, este termo apresenta dois significados fundamentais e o elemento comum entre ambos é justamente “a possibilidade de repetir as situações”, ou seja, a repetibilidade dos fatos é determinante na significação geral do termo. Na linguagem comum, nem sempre a ideia de repetição encontra-se exposta dentre os usos do termo assim como está, em contrapartida, a explicação do ideal “sensível” como condição estrita da experiência. Para Abbagnano (1998, p. 406), “esse termo não se restringe necessariamente a indicar situações ‘sensíveis’, mas pode indicar situações de qualquer natureza em que se possa contar com suficiente repetibilidade”.

Na maioria dos estudos que perpassam sob a história da filosofia, encontramos o sentido de experiência assim subdividida: 1) experiência como confirmação ou possibilidade de confirmação empírica (e, com frequência sensível) de dados. Ideia que se encontra basicamente centrada no dado revelado na natureza – colocando em questão a intuição (as sensações) sob primeiro plano, como um relacionar-se imediato com um objeto individual; 2) experiência como fato de viver algo dado anteriormente a toda a reflexão ou predicação, encontra-se pautada na noção racionalista entendida pela suposição do método e que leva em conta a ideia de que a experiência não procede do acaso, sem diretrizes, mas de forma guiada e disciplinada pelo intelecto.

Entendendo que o conhecimento possui uma relação – direta ou indireta – com a experiência, ou sendo o conhecimento a própria experiência, podem-se observar diversas teorias ao longo da história que pretenderam desmistificar como se dá tal processo. O racionalismo e o empirismo têm se apresentado como correntes/tendências filosóficas distintas por representar visões opostas sobre as formas de explicar a aquisição humana de conhecimentos com base na problemática da experiência sensória e da experiência do pensamento.

O empírico é considerado um fato que se apoia apenas nas experiências vividas, na observação das coisas, sub-

sume, por exemplo, da base em teorias e métodos científicos. O empírico é considerado aquele conhecimento que se adquire durante a vida, no dia-a-dia. O senso comum, tal como é denominado vulgarmente, é baseado em uma experiência bruta, espontânea, imediata, não metódica e que não foi interpretada nem organizada racionalmente. Francis Bacon (1561-1626), Thomas Hobbes (1588-1674), John Locke (1632-1704), George Berkeley (1685-1753) e David Hume (1711-1776) foram considerados grandes nomes dentre os mais eminentes empiristas. René Descartes (1596-1650) inaugura a escola racionalista, cujos mais eminentes representantes, além do próprio, estão Nicolas Malebranche (1638-1715), Baruch Espinosa (1632-1677) e Leibniz (1646-1716).

Contudo, o filósofo Immanuel Kant (1724-1804), estudando essa dicotomia (empirismo *versus* racionalismo), que perpassou toda a filosofia dos séculos XVII e XVIII, cria o conceito do que denominados de experiência estruturada. Para ele é o sujeito que determina a experiência, não o contrário, na medida em que todo ato de conhecer implica em uma estrutura racional/propedêutica, isto é, *a priori*, que vai determinar os limites do conhecimento acerca do objeto. A estrutura da experiência será dada pela estrutura da razão. Esta estrutura *a priori* de determinação do objeto – sensibilidade e entendimento – é o que torna a experiência estruturada. Para Locke e os demais empiristas, essas estruturas surgiam a partir das próprias experiências contingentes. Para Kant, essas estruturas são *a priori*, elas existem antes da experiência; sendo, pois, uma condição de possibilidade de toda a experiência, logo, a razão determinando o objeto.

Em outras palavras, a experiência sobre o ponto de vista kantiano, é pautada sobre a noção dessa estrutura racional – mas que também envolve princípios sensíveis – como condição necessária para se haver conhecimento. Sem essa condição é impossível haver experiência. Os procedimentos sensitivos e perceptivos são estabelecidos primariamente para que então o entendimento, pelo nível da razão, atribua qualidades que conferem a compreensão sobre determinado objeto ou fenômeno ou a constituição de um pensamento. Bartolo (2007) aponta que, para Deleuze, a estrutura é



uma máquina semiótica, isto é, uma máquina de produção de sentido. Esse processo, chamamos de significação, processo que busca dar sentido às coisas, classifica e organiza signos (aspectos sensíveis) que se apresentam de forma bruta na experiência.

Bom-Tempo (2013, p. 46) afirma que

[...] nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas de qualquer forma sempre aprende por meio de signos, perdendo tempo ao buscar a decifração destes, sendo que são nessas buscas que mobilizam os signos que acontecem as aprendizagens e não pelo acúmulo e assimilação de conteúdos materiais objetivos. Estes conteúdos intelectuais são verdades limitadas, pois não são aprendidos por necessidades. À inteligência cabe compreender criticamente as funções dos signos no mundo.

Para nós, o corpo não é um espectro físico impuro, inútil que foi por muito reprimido, rechaçado do horizonte das faculdades *a priori* da razão. O corpo aqui é visto como um ponto de partida de inscrição de signos, de linguagem, de comunicação e significação. Defende-se a ideia de um corpo que é uma estrutura básica, inicial, introdutória, exploratória; um corpo (ou corpos) fruto de uma da cultura que é, sobretudo, dinâmica e, portanto, encontra-se sempre em construção. É neste corpo onde se ancoram os sentidos, não no corpo que “não se identifica com o meu corpo físico, com a minha carne, nem se assemelha ao corpo de uma coisa (uma cadeira, ou um tronco), antes é condição de possibilidade desses corpos, num certo sentido o seu corpus” (BÁRTOLO, 2007, p. 136). Ora, o corpo é uma entidade social e simbólica – sobreposto a diversas leituras e usos de poder intencional específicas de um território – que ultrapassa os limites genéricos, naturais, biológicos.

O corpo como própria obra de arte é um corpo que age, expressa, produz. O corpo é suporte, matéria-prima, natureza, fenômeno. O corpo entra em cena, o corpo toma a cena, discursa, espanta, significa, ressignifica, incomoda, transforma, educa. Cores, formas, cheiros, sabores, gestos, movimentos, signos, comunicação, linguagem. O corpo nunca esteve tão evidente, o corpo nunca ha-

via antes atingido tamanha legitimidade e importância no contexto dinâmico da produção/criação estética e epistêmica. Exigindo novas conexões e formulações conceituais para as proposições artísticas, questionando, revogando, rompendo com as formas tradicionais de se conceber pressuposições da arte, da ciência e da filosofia, apontando novas demandas e possibilidades frente às que ora encontram-se sob vigência.

É inegável que as instituições que lidam com a educação como o *lócus* de tradição, de transmissão da cultura e de um pensamento social tenham agregado e disseminado formas de pensamento que reproduzem tais dicotomias/dualismos ancoradas sob o corpo. As instituições de ensino vistas como espaços consolidados para a concretização da prática social e educacional sofreram e sofrem muitas influências das estruturas de pensamento nas quais está fundada a nossa sociedade.

Ora, antes que o pensamento possa tomar ciência de qualquer experiência, atenta-se, desde outrora, à ocorrência do “colocar-se” em relação à situação que envolve os aspectos que transcendem a noção da consciência simbólica. Esse envolvimento inclui percepções, estados afetivos que são aspectos anteriores e interiores à significação ou concretização do pensamento; submergem de forma abrangente nas relações estabelecidas entre o homem e o mundo. O mundo não é apenas o que pensamos, mas o que vivemos/sentimos/percebemos e, neste sentido, a dimensão do que é vivido jamais se esgota no pensamento, pois há uma região que permanece fora do alcance do pensamento e da linguagem, mas que mesmo assim nos afeta e determina os destinos.

Na educação, o corpo sempre foi concebido como um elemento secundário, mero acessório ou mesmo instrumento de acesso às faculdades mentais. Cindidos pela lógica cartesiana, o corpo e a mente parecem travar disputas acirradas no ambiente escolar e a negação do primeiro faz por multiplicar, na sala de aula, o treinamento mental. A imobilidade e o silenciamento acometidos ao corpo, entre os princípios de disciplina, são concomitantes à percepção de um corpo estático e que não consegue expressar-se naturalmente, mas por indicadores

sociais ou manuais pedagógicos, agenciamentos, pelos quais operados pelo princípio civilizador impõe a necessidade de controle do corpo. O corpo é estruturado, em vez de estruturante.

Como seres humanos que somos, vivemos sob uma constante busca por significados que nos impulsionam a procurar uma ordem íntima nas coisas, a constituir relações que façam sentido, que tenham uma verdade. Tanto a arte quanto a ciência, na história da humanidade, surgem dessa necessidade vital que temos de encontrar a verdade, a essência das coisas. Ao ressignificar mutuamente as nossas experiências, ao criar novos sentidos para a nossa existência cotidiana, ao transformar nosso olhar sobre o mundo, mobilizamos o corpo inteiro: razão e emoção, afetividade e cognição.

Compreende-se que a vivência do saber, a experiência a qual se propõe está diretamente ligada aos processos de significação intrinsecamente associados à produção de sentidos. Acredita-se que o sentido é antes construído no e através do corpo na condição mais elementar e imediata da experiência, sob o nível das sensações. A significação aqui não pode ser compreendida simplesmente como um ato de pensamento – restrito à mente e ao cérebro –, ao *cogito* de Descartes mas, como “a experiência do corpo ao nos fazer reconhecer uma imposição do sentido que não é aderente a certos conteúdos. Meu corpo é esse núcleo significativo que se comporta como uma função geral” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203).

### **Considerações finais**

Retomando o objetivo deste ensaio, que foi o de dar bases argumentativas para propor a *Performance Art* como ferramenta propedêutica em contextos pedagógicos, logo como forma e *lòcus* de proposição de experiência nos processos de significação de conteúdos, de conceitos, de realidades, de contextos, de formas de ser e dar sentido aos objetos, às coisas, ao próprio corpo – que é o cerne, o foco, da sua ação e da sua reflexão – percebemos a mesma como manifestação rica e aberta para o âmbito da formação humana.

A proposição da *Performance Art* na perspectiva metodológica e propedêutica, pode ser vista como uma forte manifestação que possibilita de forma prática e através dos interstícios corporais a vivência dos conceitos pelos quais almeja-se incumbir aos sujeitos/educandos a perceber as diferentes formas de conceber o corpo, sobrepor os padrões, a racionalidade científica e a própria consciência de seu próprio corpo frente aos processo de representação/atuação artística.

Estabelecer conexões entre *Performance* e propedêutica parece-nos uma ação legítima, em se tratando de interesses que projetam uma estrutura que propõe reger as experiências no âmbito da formação humana contemporânea, na medida em que essa deve ser preparada mais para o devir que para as estabilidades. A *Performance*, assim, é vista como um novo modo geral de orientar formas propedêuticas que delineiam e determinam os modos de recepção/interpretação pelas quais conferirão formação de uma humanidade futura.

### **Referências**

- ALVARES, S.C. **Educação Estética na EJA: a beleza de ensinar e aprender com jovens e adultos.** São Paulo: Telos, 2012.
- ABBAGNANO, N. **Dicionário de Filosofia.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- AQUINO, F.; MEDEIROS, M.B. (org.) **Corpos Informáticos: Performance, corpo, política.** Brasília: Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, 2011.
- BÁRTOLO, J. **Corpo e Sentido: Estudos Intersemióticos.** Livros LabCom, 2007.
- BOM-TEMPO, J.S. **Arte da Performance: educação e experimentação do cotidiano.** Parallaxe: Revista de estética e filosofia da arte. São Paulo: PUC, 2013.
- CARTAXO, C. **Performance como consolidação da arte híbrida na educação.** Sala de Leitura. Arte na Escola. Fev. 2014. Disponível em: < <http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=72301>>. Acesso em: 06. Jun. 2014.
- CARTAXO, Z. **Ações performáticas na cidade: o corpo coletivo.** Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. Brasília: VIS, 2011.
- COHEN, R. **Performance como Linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

COLETIVO PARABELO. **Educ(ação): interfaces entre Performance e Educação.** Performatividade, Educação, Arte e Outras, Cine Galpão, 29 Jun. 2011. Disponível em: <<http://coletivo-parabelo.blogspot.com.br/2011/06/educacao-interfaces-entre-performance.html>>. Acesso em: 05 Jun. 2014.

DUARTE JÚNIOR, J. F. **Fundamentos Estéticos da Educação.** São Paulo: Cortez, 1981.

GLUSBERG, J. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 1987.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, H.D. **Dicionário básico de Filosofia.** 3 ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MEDEIROS, M.B. **Performance Artística no vivo e ao vivo.** Performance, presente, futuro. Rio de Janeiro: Editora Contracapa, 2008.

MEDEIROS, R.M. N. de. Body Art e existência: o conhecimento do corpo na Educação Física. IN: NÓBREGA, T.P. da. (Org.) **Escritos sobre o corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação.** Natal/RN: EDUFERN – editora da UFRN, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. O Olho e o Espírito. In: **Merleau-Ponty. Textos selecionados.** São Paulo: Nova Cultural, 1989.

MARLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção.** Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORA, J.F. **Dicionário de Filosofia.** Tradução: Roberto Leal Ferreira e Álvaro Cabral. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da Tragédia ou Grécia e Pessimismo.** Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal. São Paulo: Editora Escala, 2007.

SANTAELLA, L. **Navegar no ciberespaço: o perfil do leitor imersivo.** São Paulo: Paullus, 2004.

SANTOS, A.C.F. Lima Barreto e o ninfolepto Numa. IN: SANTOS, A.C.F.; BARBOSA, T.V.R. (Org.). **Tradução e tradição clássica na América Latina.** v. 2 . Belo Horizonte: Viva Voz, 2011.

SCHECHNER, R.; ICLE, G.; PEREIRA, M.de.A. **O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner.** Revista Educação & Realidade. Maio/Ago. 2010.

Recebido em 19 de maio de 2015.

Aceito em 28 de julho de 2015.

