

Atuar-se como um treinamento performativo: mergulhando na metodologia Pocha

Acting yourself as a performative training: diving in the Pocha methodology

RONALDO FRANCISCO DOS SANTOS¹

Resumo

O presente trabalho procura refletir sobre as técnicas de atuação performativa na fronteira entre teatro e performance a partir da polivalência da metodologia do La Pocha Nostra no treinamento de performers. Através de um mergulho em exercícios de preparação, criação e atuação durante as oficinas de performance do grupo, foi possível compreender sua didática e observar o duplo exercício de atuação destes artistas presenciais: o ser, ao mesmo tempo, sujeito e objeto de ação; em outras palavras, atuar-se.

Palavras-chave: Atuação. Metodologia performativa. Corpo.

Abstract

The present work seeks to reflect on the techniques of performative acting on the border between theater and performance, based on the polyvalence of the methodology of La Pocha Nostra, in the training of artists. Through a dive in preparation, creation and acting exercises, during the group workshops of performance, it was possible to understand their didactics and to observe the double exercise of the present artists, being subject and object of the action at the same time; in other words, acting yourself.

Keywords: Acting. Performative methodology. Body.

1.
Coordenador do Curso de Artes e Professor de Artes Cênicas na Universidade do Sagrado Coração.
ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0469-7269>
Contato: ronaldozaphas@gmail.com

Submetido em: 10/11/2017

Aceito em: 25/08/2018

Publicado em: 21/12/2018

Atuar-se

Atuar-se. Praticar a si mesmo como performer. Ser objeto de criação artística e, ao mesmo tempo, o sujeito condutor desta criação. O proposital jogo de palavras com o termo “atuar-se” reflete uma voz do contemporâneo, uma voz ativo-reflexiva. O termo “se” aqui exerce a função de pronome reflexivo, uma vez que o sujeito artista atua e essa atuação recai sobre ele mesmo. Em outras palavras, ele atua não outrem senão a si próprio, os limites entre o ser (interior) e o mundo (exterior) tornam-se suspensos. O artista presencial sobrevoa diferentes campos performativos ao diluir as fronteiras das linguagens. Da atuação em matrizes tradicionais à sua suspensão reveladora de uma não-atuação ou tão somente uma presença física, o teatro tensiona-se com outras linguagens como a dança e a performance, ampliando a dimensão do corpo na cena e na vida. Um interessante exemplo dessa amplitude é a metodologia de preparação, criação e apresentação do La Pocha Nostra, como exercício de atuar-se. Pretendemos refletir aqui sobre como essa metodologia possibilita (trans)formar o trabalho do performer sobre si mesmo.

O coletivo de performance La Pocha Nostra² é um espaço movediço de encontro entre diferenças para o exercício da arte da performance. O grupo é multiétnico, interdisciplinar e transfronteiriço, formado por artistas de diversas linguagens como a literatura, o teatro, a dança e as artes visuais. Seu fundador, Guillermo Gomez-Peña, e o La Pocha Nostra visam estabelecer um lugar de investigação performática no corpo, recortado pelo estabelecimento de um diálogo com o mundo de forma específica: delirante, insurgente, fronteiriço. Sua proposta é instaurar um campo utópico de manifestação no corpo, como lugar de reinvenção de si, o corpo como espaço de manifestação da utopia, com o objetivo de formar atravessadores de fronteiras, na arte/vida. Um corpo utópico, um corpo que segundo Foucault,

2. O coletivo Pocha Nostra foi fundado por Guillermo Gomez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano em 1993, na cidade de Los Angeles, nos E.U.A, apesar da ideia original nascer na cidade de Tijuana, México. Em 1995 o coletivo se estabelece em San Francisco, também nos E.U.A, onde estão até o presente momento. Maiores informações, acesse o site <http://www.pocha-nostra.com/>.

[...] está, de fato, sempre em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo. Pois é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele – e em relação a um soberano – que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um adiante, um atrás, um próximo, um longínquo. O corpo é o ponto zero do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo, as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Na proposta de Gomez-Peña, esse corpo é espaço do acontecer e também do imaginar. Tais espaços se interpenetram e, por conta disso, os campos preparação, criação e apresentação são também eles borrados, são interpenetráveis. Estes espaços funcionam como locais para os corpos se relacionarem dentro da experiência (po)ética. Os corpos e suas questões de gênero, de raça, ideologia, nacionalidade e de natureza espiritual servem de paisagem para nos reconhecermos, nos afetarmos, nos (trans)formarmos e, principalmente, nos divertirmos. É clara a proposição de Gomez-Peña (2005, p. 220) em lidar “com a ‘presença’ e a atitude desafiante em oposição à uma ideia de ‘representação’ ou à profundidade psicológica”. Ou seja, ele procura trabalhar o performer no presente da ação em contraponto a construções psicologizantes do performer. Essa marca, o La Pocha Nostra carrega desde sua origem, esse agenciamento do corpo do/no aqui agora. Gomez-Peña revela:

Lidamos com a ‘presença’ e a atitude desafiante em oposição à ‘representação’ ou à profundidade psicológica; com o ‘estar aqui’ no espaço em oposição ao ‘atuar’ ou fingir que somos ou estamos sendo. Richard Schechner elabora a seguinte ideia: ‘Na arte da performance a ‘distância’ entre o real-verdadeiro (social e pessoal) e o simbólico, é muito menor que no teatro dramático onde quase tudo consiste em fingir, onde inclusive o real (uma taça de café, uma cadeira) se converte em fingimento (GÓMEZ-PEÑA, 2005, p. 220).

Ao realizar seu projeto de diminuir os limites, borrar as fronteiras entre a arte e a realidade, Gomez-Peña trabalha os aspectos da presença do performer por meio de uma

prática pedagógica produzindo através de oficinas. Elas criam um espaço de intensidade, profundidade e afeto, e promovem uma colaboração artística ao formar uma comunidade singular. Uma forma de poder mergulhar na inventividade dos corpos, com respeito e alegria, aceitação e escuta, já que geralmente os corpos são, num primeiro momento, desconhecidos e, em pouco tempo, se apresentarão plenamente abertos, com todos os poros dilatados ao outro, ao espaço e a si mesmo. Guillermo chama isso de comunidades temporárias de rebeldes-semelhantes,

Na minha visão, a sala de aula/oficina poderia ser um espaço temporário de possibilidades utópicas, altamente politizada, antiautoritário, interdisciplinar (preferencialmente) multirracial, poligênero e intergeracional e finalmente seguro para os participantes realmente experimentarem. Com estes elementos, estudantes e artistas iniciantes poderiam avançar as fronteiras de seus territórios e identidades, assumindo riscos necessários, com discussões. Para a performance ser uma bem-sucedida forma de democracia radical, os artistas performers precisam aprender a ouvir os outros e a ensinar os outros a ouvir. Se a performance era para incorporar teoria, estes encontros teriam que acontecer usando todo o corpo de uma forma consciente, politizada e performativa. Quando a teórica e praticante de teatro britânica Sara Jane Bailes leu um esboço desta introdução, ela me lembrou: “o corpo é uma maneira de pensar, e o trabalho intelectual pode ser uma prática criativa” (GOMEZ-PEÑA, 2011, p. 3).

Mergulhando no mundo Pocha

Pretendemos aqui compartilhar os mergulhos realizados no universo do La Pocha, através da participação de algumas oficinas da trupe pelo mundo. E poder refletir sobre o exercício do atuar-se como um treinamento performativo a partir das práticas da metodologia pochiana. Esse recorte é de um período de aproximadamente dois anos, onde participamos de três imersões junto ao Pocha, em São Paulo e Santos, no Brasil e Tijuana, no México.

Dos encontros realizados nestas práticas com Gomez-Peña e o La Pocha, a opção aqui foi escolher os exercícios

que melhor elucidam o campo reflexivo que estamos desenvolvendo, no qual a dupla captura da flexão do verbo atuar se dá, ou seja, no exercício atuar e ser atuado por si, onde os campos de preparação, criação e apresentação do performer, ao se borrarem, fazem nascer fissuras por onde o treinamento performativo se manifesta.

O livro *Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy* (Exercícios para Artistas Rebeldes: Pedagogia Radical da Performance), de Guillermo Gomez-Peña e Roberto Sifuentes, serve como base para a execução dessas oficinas do La Pocha Nostra. Nesta obra, o performer mexicano aponta que o material serve de guia norteador das práticas, todavia aberto a intervenções, mudanças de rota, reescrita de práticas e descoberta de novas abordagens. Em outras palavras, espera-se que o praticante possa subverter o material de forma a criar sua própria maneira de investigar a arte da performance e sua metodologia. Deste modo, o livro não condensa ideias, mas instiga novas possibilidades. Este aspecto é primordial numa metodologia que se propõe em constante processo de transformação, pois tais práticas vislumbram aberturas para o encontro de novas perspectivas de atuação performática.

Outro ponto que nos chama atenção é a dinâmica das oficinas. Elas sempre são conduzidas por dois ou mais integrantes do La Pocha, pois não se deseja construir um pensamento totalizante, hierarquizado – como quando conduzido por apenas uma pessoa (dotada do domínio da forma) –, mas sim poroso, pronto para o diálogo, ao ser conduzida coletivamente. Propor uma condução coletiva revela a natureza polivocal da prática rebelde da trupe. Ao compor um espaço de dissidências e insurgências, a construção do trabalho se dá sempre de forma horizontalizada entre os pares, na qual os condutores cumprem o papel de oferecer olhares de fora, perspectivados, mas que ora se misturam à criação, ora se distanciam para oferecer pistas ao processo. Esta quebra hierárquica e concentrada de condução é salutar, compondo uma das premissas para o

desenvolvimento do trabalho. As práticas do coletivo de Guillermo são modelos formativos abertos, experimentais e democráticos. Os temas como ética, estética, política, ativismo, arte e vida sempre atravessam o projeto pedagógico das oficinas.

As práticas duram entre oito e dez horas de trabalho, divididas em dois blocos onde uma parte é dedicada a exercícios perceptivos, de resistência física e de ampliação da escuta do performer; e, em outra parte, as práticas trabalham elementos criativos de composição. São exercícios mais poéticos e conceituais. Entretanto, podemos observar que mesmo os exercícios de resistência têm a abertura para o aspecto criativo. Em contrapartida, os exercícios de composição exigem muita força e resistência dos performers. Verificamos aqui um borramento entre o treinamento como ampliação de capacidades física, como produção artística e como modo de existência.

Mergulho #1

O exercício *Running blind* (corrida às cegas) é parte inicial de um exercício maior. Esta prática trabalha de forma direta alguns limites do corpo, como o medo, por exemplo. De forma física, o exercício age sobre nossos corpos carregados de ideias preconcebidas sobre o outro e o mundo. Ele consiste no performer realizar a ação de correr, de olhos vendados, por um largo corredor formado por pessoas dos dois lados criando uma parede humana, por uma distância relativamente grande (o livro de exercícios propõe aproximadamente dez metros de distância, mas nas oficinas já realizamos tanto em perímetro menor quanto maior). O importante é que seja possível percorrer uma distância que possibilite ao participante se “perder”. Para isso, os outros performers criam dois cordões humanos de segurança e uma pessoa fica no lado oposto, no final da trajetória, como um guia e anjo salvador. No fim da corrida, a pessoa-guia

dá um sinal de que o trajeto terminou (um sinal vocal como *stop*, por exemplo). Criado um espaço seguro, o performer pode mergulhar na experiência da instabilidade.

Geralmente, depois de alguns passos dados, a pessoa perde total noção do espaço à sua volta, o medo se instala, a adrenalina aumenta, o corpo fica aberto ao imponderável, mesmo que se saiba que as outras pessoas oferecem segurança, que a trajetória não é tão grande e que correr é uma ação já decodificada pelo corpo. Mesmo assim o corpo teme o desconhecido e um imaginário decorrente deste. Parece que outras forças começam a agir: depois do medo, o desejo, a coragem e o prazer são forças que começam a se manifestar mais intensamente e a capacidade de afetar e ser afetado é intensificada, os poros são dilatados, o batimento cardíaco aumenta, o pensamento acelera e a dúvida paira. O final está próximo? Tem muito caminho para percorrer ainda? Vão fazer alguma coisa com meu corpo? Vocês estão aí para me socorrer caso uma coisa grave aconteça comigo? Posso correr mais rápido? Estas são algumas das indagações que atravessaram nosso corpo no ato do exercício.

Depois dessa primeira etapa, o jogo se propõe a variações, como correr de trás para frente, correr em dupla, correr em dupla de trás para frente, entre outras possibilidades que podem surgir a cada vez que o exercício é praticado, em cada nova oficina, com o praticante sempre de olhos vendados. O último estágio, quando o medo está amortecido, quando se é vencido e seduzido pelo perigo do novo e o desconhecido que se avizinha, os performers começam a atravessar fronteiras. A versão final do exercício é realizar uma trajetória livre, uma corrida onde o performer manifesta o que desejar, podendo ou não contar com a ajuda dos outros participantes para a sua ação poética. Essa fase do exercício aponta uma primeira camada do atuar-se, uma vez que se faz uso do corpo como suporte de sua criação (alteração da percepção e da prontidão corporal), ao mesmo tempo que a intuição e a escuta conduzem/criam esse corpo. Ela se assemelha muito ao que Kazuo Ohno chama de *free style*.

Uma flor se abre. Nada se transmite enquanto ficarem copiando seu aspecto exterior. Para o interior se houver o aspecto de *beautiful* em relação à flor, se houver o cuidado por ela, então dá. Com a mente vazia, elas estão floridas. Não importa se é melhor ou pior estar assim, florida. Ela se abre inteira, até onde puder. Assim, com toda a alma. E não falem demais. Difícil, não é? Depois de desabrochar por completo, não há o que fazer, é o fim. Mas a flor não se acaba, ela permanece linda para sempre. Há um desabrochar assim, mas, sobretudo, não falem demais. Existem flores ao infinito. Observe a flor de frente, de trás, de todos os ângulos – o que fazer para expressá-la? Que tal fazer algo que se despedace, com todo o empenho, até que o coração fique em frangalhos? Agora podem até falar, mas, em todo caso, com firmeza, unindo com determinação todos os espaços ao espírito, façam, por favor em free style (OHNO, 2016, p. 80).

No *free style* (estilo livre), o corpo do performer pode cantar, dançar, atuar ou realizar qualquer outro tipo de ação poética. Este estilo é uma forma de colocar o corpo em movimento sem preconceções, idealizações ou projeções mentais. Uma forma de criar diálogos entre espaço, tempo e subjetividade. Mesmo que a razão tente dimensionar a trajetória a ser criada, buscando manter o corpo numa zona de conforto e de segurança, se revela muito potente a abertura que o corpo experimenta ao atravessar o caminho desenhado por uma corrente de corpos que ora são anjos a nos zelar, ora são uma audiência ávida pela troca entre-corpos. De olhos vendados, o estilo livre é uma forma de exercitar a liberdade performativa do participante, sem couraças. Este desabrochar proposto Kazuo Ohno se aproxima muito no aspecto deste momento das oficinas do La Pocha Nostra. O desabrochar do performer pode se configurar como uma prática de si, uma escavação em direção às entranhas de si, uma vez que na produção de subjetividades o artista se experimenta pelos atravessamentos que dela decorrem. Vendar os olhos neste momento possibilita radicalizar este desabrochar, dentro de um campo seguro, mas minado pela crise entre os corpos com (po) éticas muito singulares, onde o convívio é encorajado, mas carregado também de instabilidades.

A prática anterior serviu para colocar nossa mente à prova. A resistência do corpo se revela menor do que a resistência da razão. Ao aceitar a sua derrota frente à intensidade do corpo, a razão não oferece mais resistências. O corpo agora empoderado pode transitar por outras regiões, mais profundas. Na oficina realizada em Santos fizemos o exercício *Working in the dark to become familiar with your new peers and with a new space* (Trabalhando no escuro para se familiarizar com seus novos pares e com um novo espaço) – que é o último nível dessa prática – e foi muito interessante para se pensar novos níveis de profundidade dentro de si e convívio em uma coletividade de dissidências. Toda a oficina aconteceu numa garagem no subsolo do Sesc de Santos. A região era inóspita e, ao mesmo tempo, instigante para exercitar os outros sentidos, na ausência da visão. Por mais de três horas, ficamos juntos com os outros performers escaneando todo o espaço possível com o corpo, usando os sentidos da audição, do olfato e, principalmente, do tato. A proposta versava sobre um mergulho cinestésico do corpo em si, no outro e no espaço. Um processo emancipatório se dá por uma dupla chave: por um lado, instaura-se um respeito pela igualdade e, por outro, o reconhecimento das diferenças. Dessa forma, os corpos em relação vão criando comunidades temporárias através da sensação produzida pelo cheiro, temperatura, respiração e ruídos que o corpo produz. Para poder se deslocar, criar e produzir poéticas, pesquisar a si mesmo nestas condições, é primordial trabalhar em bando. Os corpos se procuram como forma de estabelecer terreno seguro para investigar suas micropercepções e se localizar no tempo e no espaço. Diante disso, os corpos vão formando pequenas comunidades de cooperação mútua e, coletivamente, este novo corpo, composto por pessoas singulares, produz mais potência de existir e reexistir nessas condições. Novos vínculos entre os performers vão se formando. O corpo agora está preparado para um novo mergulho.

Mergulho #2

Na primeira fase desse segundo mergulho, temos o *The Gaze: discovering the others "others"* (O olhar: descobrindo os outros "outros") que é outra prática de si muito potente e que pode acontecer como segunda etapa do trabalho de geração de confiança e vocabulário em comum dos participantes. O primeiro aspecto desse exercício, realizado em dupla (sempre se trabalhando com pessoas diferentes a cada nova rodada do exercício), consiste em observar olho no olho para o outro por dois minutos. Depois criando variações de distâncias entre olhares, entre planos de altura e distância, olhares panorâmicos, sempre mantendo o outro à sua vista. Para Gomez-Peña, este é um dos exercícios mais xamânicos que o coletivo pratica.

Esse momento serve de introdução para a prática do *Poetic Ethnography: multi-sensorial exploration and careful manipulation of the human body* (etnografia poética: exploração multissensorial e manipulação cuidadosa do corpo humano). Neste exercício, começamos trabalhando através da troca de olhares: um dos integrantes da dupla fecha os olhos enquanto o outro, aos poucos, vai investigando seu corpo. Marcas de nascença, cicatrizes, tatuagens, *piercings*, entre outras modificações corporais, são observadas e contempladas pelo observador. Este processo é mais uma camada de aproximação e diálogo silencioso entre corpos. O próximo passo, após esta etnografia, é manipular o corpo do outro de forma a criar pequenos desenhos corporais, manipular o corpo a fim de criar estátuas vivas, com movimentos e pequenas ações, repetidas e espontâneas, imagens cotidianas e inusuais. Este jogo de manipulação intensifica a criação de um jogo afetivo.



Figura 1.
Exemplo de
“Etnografia Poética”.
Performance “Mapa
Corpo/Rativo”,
2015. SESC Santos.
Performers: Marie
Aup e Ronaldo
Záphas.
Foto: Ramilla Souza.

Os exercícios do olhar e da etnografia poética oferecem condições para trabalhar a terceira fase desse bloco de práticas, o *Human puppets and dancing doppelgangers* (fantoques humanos e dançando criaturas sobrenaturais) de forma mais intensa. Nesse momento, há a inserção de objetos da mitologia pessoal de cada participante na criação destes *doppelgangers*³. Antes de avançar desse ponto, acreditamos ser pertinente descrever a importância de alguns elementos estruturais que conformam o processo pedagógico criativo do La Pocha Nostra. Descreveremos de forma sucinta e em tópicos:

Espaço

A relação com o espaço é um ponto importante na pedagogia pochiana. Assumindo papel essencial no desenvolvimento das práticas, o espaço ganha o status de produtor de materialidades performativas. As oficinas podem acontecer em museus, sala de multiusos, centros comunitários, universidades e espaços que potencialmente são problemáticos, gerando criatividade. Um exemplo é a oficina de Santos que aconteceu em uma garagem de carros no subsolo da unidade do Sesc. As características de um lugar insalubre e inóspito foram muito bem aproveitadas pelos artistas, criando um campo afetivo entre performers e arquitetura.

Iluminação

Eis outro elemento preponderante na filosofia das oficinas. Os equipamentos de iluminação cumprem o papel de iluminar e escurecer diversos aspectos das criações perfor-

3- O *doppelgangers* é termo de origem lendária alemã, um monstro ou ser espiritual que caracteriza uma réplica que fica vagando pelo mundo, se fazendo passar por você. Para muitos místicos, é uma criatura sobrenatural que pode trazer confusão à pessoa, pois tal criatura transita entre uma cópia espiritual da pessoa e um gêmeo demoníaco.

máticas, ou seja, o jogo luz e sombra é explorado. Estes equipamentos são manipulados pelos próprios participantes, revelando aí um aspecto de autonomia do processo pedagógico, algo singular na prática do Pocha. Esta iluminação deve ser de fácil acesso e manuseio.

Música

As músicas auxiliam na composição do clima das criações performáticas, podendo funcionar como intensificação de uma poética e/ou contraponto de camadas de subjetivação propostas pela criação dos corpos. Outro aspecto importante é que, sendo a música vibração, ela age também como outra camada de frequência de composição dos corpos performativos. Os performers participantes podem levar seus repertórios músicas para uma mixagem de sons e, diversas vezes, DJ e músicos são convidados a participar do processo.

Props

Os *props* ou adereços são objetos que compõem a iconografia e mitologia pessoal de cada performer participante. Objetos visualmente interessantes como figurinos, artefatos rituais, que sejam importantes para os universos simbólicos e estéticos de cada artista. Figurinos étnicos, militares, arte vestível, tecidos fetichistas criados pelo performer e acessórios como perucas, chapéus, máscaras, joias, sapatos e maquiagem, além de objetos para diversos usos, como cordas e fitas – tudo que possa ser manuseado e transformado é bem-vindo para a criação.

Estes elementos auxiliam na composição das figuras que nascem do trabalho de investigação performativa. Aqui, o ambiente vai se aproximando de uma perspectiva de apresentação de performances, mesmo que em todas as fases do processo este elemento (estado de apresentação) seja encorajado e experimentado, isto é, os condutores sempre alertam para se trabalhar na mesma intensidade tal qual em uma apresentação/performance. O que se pretende é que

não haja diferenças entre estas fases da pesquisa, visando borrar os limites entre o atuar e ser atuado.

A partir da composição entre iluminação, música, espaço, *props* e os performers, e pela relação artista e obra-prima que o exercício promove, os fantoches humanos vão nascendo. Nas duplas, cada um assume um papel. Aquele que se propõe ser obra-prima se coloca totalmente disponível para ser manipulado pelo artista, o outro da dupla. Após esta criação, usando os exercícios anteriores, ou seja, passando pela etnografia corporal e pela manipulação das partes do corpo, o artista vai compondo uma nova figura, a partir de suas mitologias, sensações e o imaginário aguçado pelas etapas anteriores. Uma vez criada, o artista abandona sua obra por um tempo e vai intervir em outras, assim como outros artistas intervêm na sua obra. Então, um projeto criado a duas mãos termina produzido por toda a coletividade, intensificando o senso de comunidade de artistas radicais. A dupla troca de função e o exercício recomeça.

Uma segunda rodada de prática é realizada com a formação de quartetos, nos quais dois são artistas e duas pessoas funcionam como obra-prima, que depois trocam de posição. Os artistas trabalham em conjunto, usando seus corpos para se comunicarem. Não há o uso da voz, evitando crítica, imposição e racionalização do trabalho. Tudo deve acontecer por meio de uma escuta interior (intuição) e exterior (percepção) apurada, diálogo entre gestos, intenções e expressões. O jogo entre os performers permite ao corpo criar experimentações de rituais que atualizam práticas de si como performances artísticas conceituais. Para o teórico da performance Richard Schechner (2012), a performance pode ser definida como um tipo de comportamento ritualizado pelo jogo. E os rituais são meios das pessoas se lembrarem, servem de auxílio para as pessoas atravessarem fronteiras e momentos difíceis, traumas e desejos que excedem a vida diária. São também memórias codificadas em ação.

Ambos, ritual e jogo, levam as pessoas a uma “segunda realidade”, separada da vida cotidiana. Esta realidade é onde elas podem se tornar outros que não seus eus diários. Quando temporariamente se transformam ou expressam um outro, elas performam ações diferentes do que fazem na vida diária. Por isso, ritual e jogo transformam pessoas, permanente ou temporariamente (SCHECHNER, 2012, p. 49-50).

No trabalho de treinamento performativo do La Pocha Nostra, ritual e jogo são bases fundantes da sua prática pedagógica e das ações performativas, corroborando para um ritualizar o cotidiano, suspendendo temporariamente a realidade e vivificando outras realidades imaginárias, que podem dizer respeito a camadas mais subjetivas do performer.

Conforme as dinâmicas vão acontecendo, ao longo dos dias, a formação do corpo como campo de re-existência, como modo de existência se amplia. As diferentes maneiras de experimentação vão radicalizando a relação entre as diversas camadas de significação do corpo e, conforme o tempo de envolvimento no universo performático aumenta, as relações se intensificam. Porém, Guillermo atenta para o cuidado com o corpo do outro na medida em que se sabe que, ao acessar camadas de significação desse corpo, elas ativam memórias delicadas, tocando em universos tanto negativa quanto positivamente.

Esse segundo mergulho termina com um trabalho sobre a temática da religião e todas as crises oriundas de um assunto tão espinhoso, quando explorado pela diversidade cultural que as oficinas do La Pocha incentivam, através do exercício do *Human Altars* (altares humanos). Em linhas gerais, são exercícios de criação de imagens e ações em performance através de instalações idiossincráticas. Todos os trabalhos anteriores servem de repertório para estes novos processos criativos. Normalmente, os praticantes são divididos em pequenos grupos de cinco ou seis pessoas que criam um altar humano em algum lugar específico, escolhido pelo grupo dentro do ambiente de trabalho.



Figura 2.
Exemplo de
"Human Altars",
no Laboratório
de Performance.
Performers:
Ronaldo Záphas
(Brasil) e Mariana
Chávez (México).
Universidade ABC,
Tijuana, México, 2015.
Foto: Rodrigo
Dorfman.



Figura 3.
Exemplo de
"Human Altars",
no Laboratório
de Performance.
Performers: Lígia
Marina (Brasil),
Barkosina Hanusova
(Croácia) e Yun
Rhi (México).
Universidade ABC,
Tijuana, México,
2015.
Foto: Rodrigo
Dorfman.

Mergulho #3

Há uma série de exercícios que possibilitam ao performer se experimentar como um exercício de atuar-se, acionando jogos, rituais e ações que agem na (trans)formação do sujeito da ação, afirmando a noção de ser/estar na arte e no mundo ao evidenciar o aqui e o agora. Assim, o terceiro mergulho consiste num bloco de exercícios dos mais completos, pensados estrategicamente para este momento e acionados pelos corpos já exaustos das práticas ao longo das mais de oito horas diárias de trabalho: é a realização das *jam*⁴ *sessions* de performance. A proposta central é começar a abandonar toda a metodologia do La Pocha Nostra, uma vez que o horizonte que perseguem é esse estado indisciplinar que a pedagogia radical possibilita, ou

4. Jam é um termo emprestado do estilo musical jazz. J.a.m significa jazz after midnight (jazz depois da meia-noite), isto é, um momento em que o jazz era improvisado, tocado sem saber o que vinha à frente, tocado espontânea e improvisadamente.

seja, as práticas servem de pano de fundo para que se possa criar uma verdadeira comunidade de artistas rebeldes, de atravessadores de fronteiras e que, acionando seus corpos, possam em *performance mode* (modo performance) jogar, isto é, atravessar as fronteiras do espaço, do tempo, do outro e de si, praticar-se como artista e como pessoa.

Assim, mergulho em três exercícios que, embaralhados, apontam como se dá esta criação que será compartilhada com uma audiência, o último elemento a entrar no jogo. *Basic jam session: beginning to let go of the methodology* (sessão jam básica: começando a abandonar a metodologia), *stop-and-go jam session* (sessão jam: pare e siga) e *advanced jam session: creating collective dreams and/or nightmares* (sessão jam avançada: criando sonhos e/ou pesadelos coletivos) são três exercícios que possibilitam um atuar-se, em que todos os elementos anteriormente estudados se fundem. Na pedagogia pochiana, performar em forma de jam significa que mesmo que o artista tenha levantado materialidades performativas, criado personas e desenhado uma estrutura sequenciada de ações coletivamente, há a liberdade de jogar e ritualizar com o acontecimento no ato do acontecer, estar no presente da ação. É um grande mergulho no mundo pochiano, fazendo emergir ações e mais ações performativas como modo de existência. Estes três exercícios como camadas de aprofundamento circunscrevem toda a atividade performativa do La Pocha Nostra, na qual tudo o que foi trabalhado é colocado à prova/em prática. É o espaço onde as personas que nascem das relações singulares entre corpos carregados de diferenças podem dançar. Persona é um termo interessante para delinear estes anjos e demônios que carregamos conosco, encravados em nossa carne, cobertos por nossa pele, alimentados pelo nosso sangue.

A persona pode ser capturada não exatamente pelo que é, mas nas relações que agencia, como relações de diferenças, entre eu e não eu, eu e outro, pessoas e pessoas. A persona surge com o próprio ato. Trabalha enquanto anda: no percurso. [...]. Ao

mesmo tempo em que é polivalente (é várias pessoas ao mesmo tempo, administra contradições, vive estados diferenciados e transitórios durante a performance etc.), a persona traduz tudo isso em ambiguidade profunda. E pode, através do processo performático, da travessia artística, construir uma experiência consistente. [...] A persona é o estado performático do devir, da transformação constante, que leva à construção e à dissolução, ao outro. E também a compreensão da perenidade da pessoa. Ao fim e ao cabo, a vida, em sua totalidade, leva ao devir mais forte, à morte. O devir-morte, travessia final, tem o poder de intensificar e condensar a consistência da vida, a experiência do vivido (CARVALHAES, 2012, p. 109-111).

O primeiro voo instiga o performer a experimentar, por meio de suas personas criadas, algumas imagens e ações que julgam mais potentes, para que dentro da coletividade possa se testar sua capacidade de afetação. Geralmente, esta primeira sessão acontece durante duas ou três horas de experimentação. Nesse momento, os dias de oficina são totalmente dedicados à prática destas jams. Depois de um grande intervalo (os intervalos das atividades sempre duram, em média, duas horas, sendo este um período para alimentação, descanso, anotações e meditações sobre a produção de subjetividades vivenciadas), uma segunda sessão se inicia, aqui uma *jam* “*stop-and-go*” (pare e siga), ou seja, os performers constantemente entram e saem do espaço de jogo. A cada nova entrada, é possível experimentar novas personas e suas variações. O próprio jogo possibilita o nascimento de cenas, imagens, ações e personas até então impensadas. Já na reta final da oficina, acontecem *jam sessions* chamadas de sonhos e pesadelos coletivos. Nesta fase, as sessões podem durar até cinco horas ininterruptas de prática performática. É quando a resistência física, mental e espiritual é ampliada na medida em que o tempo passa, aquilo que a pesquisadora Eleonora Fabião entende como estar no presente do presente da ação, num processo de intensificação de si em fluxo contínuo.

Em *Beyond boredom and anxiety* – estudo sociológico sobre a experiência do *fluir* – Mihaly Csikszentmihalyi diz: “Em estado de fluxo, ações sucedem-se de acordo com uma lógica interna que

parece dispensar intervenções conscientes do agente”. O agente experimenta a ação como um fluxo contínuo de momentos em que exerce controle absoluto da situação e no qual há apenas uma pequena distinção entre o ‘self’ e meio, entre estímulo e resposta, entre passado, presente e futuro. [...] O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado determina a presença do ator [performer] (FABIÃO, 2010, p. 321-322).

Por fim, há uma seleção feita, de forma coletiva, de todas as materialidades produzidas ao longo da oficina. Um roteiro é elaborado a partir deste material para o compartilhamento com a audiência. Aqui, alguns aspectos importantes a ressaltar. Em primeiro lugar, a opção do coletivo La Pocha de estabelecer estações de trabalho ou plataformas de acionamento de performances. Em outras palavras, o espaço é composto por mais de um palco, normalmente três. Outro ponto é que, nestes palcos, as ações são acionadas simultaneamente, ou seja, diversas ações, cenas e fragmentos de processo acontecem ao mesmo tempo. Diante disso, o público é ativo no processo, pois é cocriador da obra ao vivo ao ser convocado a criar a sua própria dramaturgia quando escolhe o que observar, quando observar e, em alguns momentos, atuar junto com os performers. Sendo assim, o público pode transitar livremente pelas plataformas, sair do espaço, voltar quando desejar, se posicionar entre duas plataformas e, assim, criar diferentes perspectivas sobre a criação artística. Estes pontos destacados reforçam a ideia de que atuar (atuar a outrem) e ser atuado (atuar a si mesmo) são constantemente borradas e, desse modo, o treinamento performativo é uma força que atravessa a todos e em todos os momentos, embaralhando o tempo da ação, da reflexão, da contemplação, da arte, do cotidiano, logo da vida.



Figura 4.
Exemplo do exercício “*Stop-and-go jam session*”, na oficina de Performance, 2012. Performers: Méuri Al-Mar, Zenzile Maat, Milena Duenha, Rúbia Reame, Clarissa Maria, Ariadne Amaral e Ronaldo Záphas. SESC São José do Rio Preto. FOTO: *Pedro de Freitas*.



Figura 5.
Exemplo do exercício “*Advanced jam session: creating collective dreams and/or nightmares*”, 2015. Performers: Mariana Chávez (México), Ligia Marina (Brasil), Isai Garcia (México), Caro Novella (Espanha) e Ronaldo Záphas (Brasil). Universidade ABC, Tijuana, México. FOTO: *Rodrigo Dorfman*.

Considerações atuais: emergir!

O performer Guillermo Gomez-Peña, ao explicar na sua metodologia pochiana como os exercícios devem ser praticados, defende que todo o trabalho do performer está centrado no desafio de estar no presente, pelo “modo performance” (maneira performática) de agir. Ele aponta que “por ‘modo performance’ queremos dizer uma maior consciência do tempo presente, emparelhado com um senso de performatividade corporal total. Estes exercícios devem ser realizados com a mesma intensidade que uma performance real” (GOMEZ-PEÑA; SIFUENTES, 2011, p. 35).

Quando propõe diluir a fronteira entre o simulado e a realidade, o pesquisador mexicano Gomez-Peña promove o borramento arte/vida, instaurando possibilidades de se pensar a subjetividade do performer como material de

criação e seu campo de atuação, coexistentes no acontecimento da ação performativa.

Esses mergulhos – aqui organizados didaticamente como forma de revelar uma trajetória possível de se desenvolver – são fases embaralhadas e se dão conforme o artista se apropria do vocabulário presente no universo que aciona. Eleonora Fabião propõe pensar o performer enquanto um educador da percepção, como ativador de latência paradoxal, ao vivo, “o que não para de nascer e não cessa de morrer, simultânea e integradamente. Ser e não ser, eis a questão; ser e não ser arte; ser e não ser cotidiano; ser e não ser ritual” (FABIÃO, 2009, p. 237). Tal proposição reforça o pensamento de Gomez-Peña, pois sua metodologia recai sobre a máxima do ser e não ser, atuar e ser atuado, dupla via de exercício performativo, radical na sua forma de confabular sobre os processos de atuação do artista presencial. Na metodologia pochiana, como em diversas outras perspectivas pós-dramáticas de atuação, é no performer que moram oposições, paradoxos, ambiguidades, contradições e ambivalências, porque o performer vive no entre mundos, atuando-se.

Referências

- CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performática**: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2012. 120p. ISBN 978-85-273-0954-7
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Contrapontos** – Eletrônica, Vol. 10 – n. 3, 2010. Disponível em <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso 05 set. 2011.
- FABIÃO, Eleonora. Performance, Teatro e Ensino: Poéticas e Políticas da Interdisciplinaridade. In: TELLES, N.; FLORENTINO, A. (Orgs.). **Cartografia do Ensino do Teatro**. Uberlândia: EDUFU, 2009. 329p. ISBN 978-85-7078-190-1
- FOUCAULT, Michel. **O Corpo Utópico, As Heterotopias**. São Paulo: n-1 Edições, 2013. 55p. ISBN 978-85-66943-07-8
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. En Defensa Del Arte Del Performance. **Horizontes Antropológicos**, Ano 11, n. 24, 2005.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo; SIFUENTES, Roberto. **Exercises for Rebel Artists**: radical performance pedagogy. New York, Routledge: 2011. 237p. ISBN 978-0-415-54922-6
- OHNO, Kazuo. **Treino e(m) Poema**. São Paulo, n-1 Edições, 2016. 254p. ISBN 978-85-66943-15-3
- SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012. 199p. ISBN 978-85-7478-405-2