



TREINAMENTO PERFORMATIVO COMO MODOS DE EXISTÊNCIA
ENTRENAMIENTO PERFORMATIVO COMO MODO DE EXISTENCIA
PERFORMATIVE TRAINING AS MODES OF EXISTENCE

Ronaldo Záphas¹

Resumo

Este artigo procura relacionar as práticas performativas de Guillermo Gomez-Peña e Renato Cohen, que diluem as fronteiras entre preparação, criação e apresentação. Assim, seus processos pedagógicos funcionam como modos de existência do performer, embaralhando arte e vida.

Palavras-chave: Pedagogia, performer, processo.

Resumen

Este artículo procura relacionar las prácticas performativas de Guillermo Gómez-Peña y Renato Cohen, que diluem las fronteras entre la preparación, la creación y la presentación. Así, sus procesos pedagógicos funcionan como modos de existencia del performer, barajando arte y vida.

Palabras clave: Pedagogia, performer, proceso.

Abstract

This article intends to relate the performative practices of Guillermo Gomez-Peña and Renato Cohen, that dissolve the borders between prepare, create and presentation. Thus, their pedagogic process works like modes of existence of the performer, shuffling art and life.

Keywords: Pedagogy, performer, process.

A cena contemporânea comporta a coexistência de diferentes linguagens, revelando uma multiplicidade de olhares, formadora de um amplo espectro de manifestações cênicas. Este aspecto propicia novas delimitações nas fronteiras das linguagens. Uma experimentação pode ser construída a partir do conjunto de paradigmas da dança, do teatro e de outras artes, criando linguagens instáveis, híbridas e temporárias.

Pela perspectiva teatral é possível desenharmos um quadro revelador de dois elementos edificantes da cena contemporânea: a afirmação do encenador-criador e a presença do ator-performer. Para o pesquisador francês Patrice Pavis (2016, p. 174), “o ator contemporâneo está cada vez mais envolvido no processo de dirigir, encenar e até mesmo conceber a

¹ Mestrando do Programa Artes da Cena: Pedagogia da Performance-Unicamp. Orientadora: Dra. Ana Cristina Colla. Pesquisador no Grupo PRESENÇA e VIDA - LUME/UNICAMP; Professor de Teatro no SENAC-SP.

performance toda (na assim-chamada criação coletiva). Desta forma, os limites entre ator, diretor, dramaturgo e cenógrafo estão borrados”, ou seja, surgem novos limites para os elementos construtivos da cena, possibilitando pensarmos sobre a ideia de um encenador-performer.

Da mesma forma que as funções de ator, diretor e criador se interpenetram, as fases do processo criativo e seu processo formativo também reclamam um novo status. Sobre este aspecto o performer e pesquisador da arte da performance, Renato Cohen (1998), propõe pensar num câmbio entre processo e produto, ou seja, o processo criativo como produto estético resultante. Para esta possibilidade, ele propõe o conceito de *work in process*, ‘trabalho em processo’. Ao definir o *work in process* como linguagem, Cohen concebe como resultado estético apresentado a uma audiência um processo em permanente transformação e um artista em constante formação. Desta forma, uma obra se apresenta em resultados temporários e únicos, revelando uma efemeridade própria das manifestações artísticas mais vanguardistas, consonantes a uma sociedade cada vez mais dinâmica e virtualmente conectiva.

Instaurando outras aproximações com a recepção do fenômeno e com os processos de criação e representação, o procedimento do *work in process* alcança a característica de linguagem, determinando uma relação única de processo/produto. Caracterizando uma linguagem de risco, marcada pela vulnerabilidade e também pelo mergulho e descoberta de novas significações, o *work in process*, enquanto produto criativo, estabelece através de seus anaforismas, da criação de novas sintaxes cênicas, uma nova *epistemée* consonante com os paradigmas contemporâneos (COHEN, 1998, p. 45).

Aqui diversos planos são apontados. A cena que comporta múltiplos olhares, o agente da arte presencial que transita entre atuação e encenação, e o processo criativo como cena, todas estas entradas nos propõem pensarmos em novas formas pedagógicas para o performer. Neste artigo pretendo analisar a cena contemporânea e suas pedagogias performativas, amalgamando, através de uma possível simbiose, dois artistas da arte contemporânea que, em seus modos de operação da cena/performance, nos possibilitam pensar a prática como treinamento performativo, são eles Renato Cohen (1998) e Guillermo Gomez-Peña (2005).

Uma forma pensada por Cohen é o trabalho em processo (*work in process*) transformado em linguagem. Diante disso, especulo aqui outra perspectiva: como pensar o trabalho em processo como treinamento para o performer? O processo criativo nasce e morre na sala de ensaio? A criação cessa? Uma noção de treinamento em performance pode ser ampliada de modo que a todo e qualquer momento se está realizando algum tipo de treino ou ensaio? Fora da sala de ensaio como e o que se treina? Podemos pensar o treino como um fluxo ininterrupto? Podemos treinar a percepção de uma forma em que a qualidade de estar pode ser alterada, ou

seja, alterar a qualidade de presença do estar em cena/estar no mundo? Uma maneira de existir no/do mundo? Estas são algumas das perguntas disparadoras deste olhar sobre algumas possibilidades formativas do performer. Diante disso dois caminhos são desenhados: em um deles podemos pensar o processo criativo como produto estético (o que Cohen propõe), em outro o produto estético como treinamento performativo (o que Gomez-Peña propõe), em outras palavras, ao problematizar a ideia de treinamento do performer ao longo do processo, os campos da preparação, da criação e da apresentação na arte presencial são constantemente borrados.

O interesse aqui é compreender as diferentes noções de treinamento para o performer no seu exercício como artista e como ser humano em diferentes ambientes. Poder extrapolar a sala de ensaio/criação e adentrar na cena, extrapolar a cena e adentrar no cotidiano, retornando à sala de ensaio. Importa registrar que não se procura revelar uma cartilha ou um manual de informações sobre a função do treinamento para o performer (se hoje o treinamento é de fato uma função que tem um caráter estabelecido ou uma característica estético-processual que atravessa a criação), mas acompanhar o movimento dos processos de criação de realidades artísticas contemporâneas, e nestas poder testemunhar práticas performativas, físicas e espirituais, que possam redimensionar a ideia de treinamento em performance. Ou seja, o interesse está na elaboração de perguntas, que sejam centrais para uma pedagogia performativa, e que não encontrem respostas que as encerrem, mas que estas perguntas possam levar o corpo à ação. Mais que responder, desejamos introduzir perguntas no corpo, fazê-las correr como sangue nas veias, transformá-las em reações ético-poéticas.

Para tentar compreender o universo destes questionamentos todos, Cohen e Gomez-Peña podem nos oferecer pistas. Por se tratar de um universo fluido, este o da arte da performance e seus possíveis processos de treinamento, a opção aqui é compartilhar três mapas (trans)formativos existenciais, a partir das minhas práticas artísticas que pude vivenciar com Renato Cohen e com Guillermo Gomez-Peña, em momentos distintos, e a tensão entre elas. E assim observar ligações entre si que possam pensar a performance como pedagogia.

Mapa 1: a criação como apresentação

Quando a criação de um sujeito ficcional é na verdade uma recriação de nós mesmos os elementos performativos se confundem com os teatrais, em outras palavras, é um atuar-se. Em 2001, na disciplina “Tópicos em Práticas de Encenação” dentro do Curso de Artes Cênicas da

Unicamp, tive a oportunidade de participar de um processo artístico sob a condução de Renato Cohen. Este trabalho me possibilitou entrar em contato com as primeiras experiências de um trabalho corporal em que o corpo funcionava mais como um suporte, um objeto a ser explorado por si mesmo, e menos como um material para a criação de personagens, da forma mais tradicional. Um espaço interessante nasce, pois, o objeto-corpo e o sujeito-artista eram um só, compunham um mesmo território existencial.

Os exercícios de atuação, que tinham nas propostas de Stanislavski (1999) o fio condutor para a construção de seres ficcionais, eram interessantes, mas não tanto quanto as perspectivas mais vanguardistas que Cohen experimentava naquele momento, mais próximas das ideias de um 'trabalho do performer sobre si mesmo' stanislavskiano, em processo criativo. Podemos entender este trabalho sobre si mesmo como o constante processo de aprimoração do performer, na percepção de si mesmo para a eliminação de bloqueios e de convencionalismos e para uma potencialização de sua natureza criativa. Diante disso, a expectativa de levar à cena um corpo que em si pudesse ser disparador de experiências sensoriais, que pudesse provocar na sua relação com o público outras formas de apreensão poética de si me instigou a participar do processo de Renato Cohen.

O tipo de criação de Cohen nos permitiu um processo singular. Sua pedagogia, sua forma de pensar a cena, suas propostas de espaços de experimentação eram fascinantes. Acredito que a forma de nós alunos-performers respondermos às suas provocações também possibilitou criarmos um espaço interessante de investigação performática, pois estávamos nos aproximando da formação de um espaço horizontalizado de exercício, onde as relações diretor-ator eram ressignificadas, repensadas, a partir do projeto performático que Cohen nos apresentava.

Esse processo orquestrado por ele carregava certo misticismo. Os encontros eram geralmente a portas fechadas, diversas experimentações aconteciam com todas as luzes artificiais da sala desligadas. O uso de velas, tochas, e outras formas de iluminação, mais primitivas, dava o tom do universo que adentrávamos a cada semana. Estes elementos se relacionavam muito com os textos de Artaud (1982), que ele usou como disparador e que junto com o corpo funcionavam como suporte da cena performática. Importante registrar que estas dramaturgias artaudianas fugiam muito de um modelo de dramaturgia tradicional, pois seus pontos de potência estavam no corpo afetivo, nas ações corpóreo-vocais criadas para a sustentação de uma musicalidade dissonante que compunha a instalação de um espaço-tempo ritualizado. A partir de fragmentos

do texto Heliogabalo ou o Anarquista Coroado, de Antonin Artaud (1982) indicados por Cohen nasceu a performance “Artaud: Um Anarquista Coroado”. Desta forma, pude entrar em contato com procedimentos contemporâneos de criação e atuação na linguagem da performance. Neste processo não havia a criação de personagens tipificadas ou psicologizadas, circunscrito numa estruturação hermética (uma construção com começo, meio e fim) ou a criação de seres ficcionais com características muito específicas, mais próximos da chave realista e naturalista de atuação, mas sim a criação de ações ritualizadas para a afirmação e manifestação do próprio corpo em si, dado a abertura dos acontecimentos, num trabalho em processo, valendo-se dos escritos artaudianos como contexto. Depois de aproximadamente três meses de criações, ensaios e recriações, para maiores aproximações ao universo artaudiano, rascunhei a composição de uma persona² xamânica, meio indígena brasileiro, meio mexicana, meio mulher, meio homem, um transexuado fronteiro, um deformado libertário, um curandeiro insurgente.

Artaud (1987) acreditava no teatro como um espaço de libertação e revelação e o corpo do performer como um território afetivo. Suas crenças aumentavam em mim o interesse em compreender através do teatro e da performance, como uma investigação de si, deste corpo manifesto, poderia ser um caminho para a realização de uma ação performática e como uma forma de apreender o seu próprio universo corporal e espiritual, em que as instâncias do real e do ficcional se diluíssem, ou seja, compreender até que ponto a concepção de um ser ficcional não é uma manifestação própria do eu, trazendo novas atualizações para a cena e para o performer em si. Em outras palavras, uma noção de persona que acessa no artista uma intensidade potencializada deflagradora de encontros provocadores de qualidades de presença do corpo, ou uma materialidade da presença do performer. A intensidade potencializada aqui é entendida como um corpo cênico na busca por uma ampliação da intensidade da ação no ato em si, em outras palavras, um corpo que quanto mais intensifica mais produz força de intensificação e que

² Para a pesquisadora Ana Carvalhaes o conceito de persona deve 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).

quanto mais força de intensificação tiver, mais intensifica-se, compondo assim um círculo virtuoso.

O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados e, também, o corpo cênico potencializa tempo e espaço. O corpo da cena investiga temporalidade e espacialidade, inventa minutagens e métricas, ocupa dimensões simultâneas do real. O nexos do corpo cênico é o fluxo. O passageiro, o instantâneo, o imediato – rajada, revoada, jato. Nascer e morrer; nascendo-morrendo. O corpo fluido e fluidificante é a matriz espaço-temporal da cena. (FABIÃO, 2010, p. 321).

Vem à minha lembrança um dos dias de ensaio quando Cohen nos conduziu por uma experimentação de estados corpóreo-vocais provocados pela qualidade de silêncio e sua duração, pelo calor produzido pelas tochas de fogo, pelos exercícios vocais nas intensas repetições de pequenos fragmentos de textos de Artaud, onde a duração da performance em sala de trabalho possibilitava aos alunos cada vez mais um maior envolvimento neste campo afetivo intersubjetivo. Era fascinante a sensação de me sentir exercendo uma liberdade de criação, e ao mesmo tempo sendo direcionado pela condução de Cohen que parecia ter uma trajetória específica, que parecia saber por onde era necessário passar, mesmo partindo de uma aparente caoticidade. Renato Cohen nos conduzia *in loco*, em outras palavras, no meio dos ensaios ele entrava no campo da cena, provocada e saía. Repetia tal procedimento por diversas vezes. Sua presença não era bloqueadora, muito pelo contrário, era uma centelha de luz, era um coração a pulsar, era uma chama a inflamar os outros corpos. Suas provocações me impulsionavam a me distanciar de uma chave realista de registro, tencionando para um outro formalismo da cena. Era um trabalho em que o processo funcionava como resultado e forma espetacular, tornando-se assim uma linguagem.

Ao pensar o processo como resultado, Cohen não se preocupava com um resultado-fim, mas com novas formalizações que a cena performática poderia produzir na sua tensão com as fronteiras das linguagens. Ele, na prática, se aproximava mais a uma figura de regente que, no ato de orquestrar nos impulsionava para um universo paralelo, muito dissonante para mim. E eis que os corpos em estado performativo respondiam em outra vibração. O teatro de Cohen era vibracional.

Uma primeira perspectiva de que a criação, as apresentações e a preparação são borradas, e funcionam como um treinamento em constante retroalimentação é apontada aqui. Uma vez que a mesma formalização realizada na sala de ensaio se repetiu nas apresentações, com Cohen regendo o trabalho, durante a sua execução. Nossos corpos vibrando em mesma frequência potencializava e era potencializado pelo tempo e o espaço.



Artaud, o Anarquista Coroado. Performers: Gisele Petty, Mateus Zuccolotto e Ronaldo Záphas. Teatro Centro da Terra, 2002. Foto: João Maria.

Mapa 2: a apresentação como criação

O artista Guillermo Gomez-Peña (2005) é um performer ativista mexicano aclamado como uma das maiores referências na arte da performance da atualidade. Autor de vários livros sobre performance, Gomez-Peña, juntamente com seu parceiro de trabalho Roberto Sifuentes³, reuniu num livro a sua pedagogia radical. Nasceu na Cidade do México em 1955 e vive em São

³ Roberto Sifuentes é um artista interdisciplinar e membro fundador do La Pocha Nostra, além de professor assistente em Performance na Escola do Instituto de Artes de Chicago-EUA.

Francisco, na Califórnia, desde 1978. É fundador do La Pocha Nostra e se define como um radar que cartografa utopias num corpo experimental captando territórios fronteiriços onde a arte da performance possa acontecer. Em suas palavras:

Yo me veo a mí mismo como un cartógrafo experimental. En este sentido, puedo aproximarme a una definición del arte del performance trazando el espacio “negativo” (entendido como en la fotografía y no en la ética) de su territorio conceptual: Aunque en algunas ocasiones nuestro trabajo se sobrepone con el teatro experimental, y muchos de nosotros utilizamos la palabra hablada, stricto sensu, no somos ni actores ni poetas. (Podemos ser actores y poetas temporales pero nos regimos por otras reglas, y nos sostenemos en una historia diferente.) La mayoría de los artistas de performance también son escritores, pero sólo un puñado de nosotros escribimos para publicar. Teorizamos sobre el arte, la política y la cultura, pero nuestras metodologías interdisciplinarias son diferentes de las de los teóricos académicos. Ellos utilizan binoculares; nosotros usamos radares (GOMEZ-PEÑA, 2005, p. 202).⁴

Seu trabalho tem sido um dos instigadores para a construção de caminhos performativos e, sobretudo, a sua prática tem redimensionado a perspectiva sobre treinamentos performativos. Durante o intervalo de quatro anos pude ter alguns encontros pontuais e experimentais com o performer Guillermo e pude viver sua pedagogia radical performativa para artistas rebeldes, e perceber a construção deste espaço utópico, defendido por ele. Durante uma de suas oficinas de performance que participei, pude observar o tempo ficar suspenso, as hierarquias serem postas de lado, e uma comunidade temporária se estabelecer. O corpo como *locus* de convívio de tantas diferenças, dissidências e insurgências se estabelece. Os performers criam e são envolvidos por este campo afetivo, e vão produzindo atravessamentos uns nos outros, a partir de suas poéticas. Questões de gênero, de raça, questões de ordem social, biológica, dentre outras, compõem as biografias dos participantes, de suas imersões e são geradoras de tensões. Fui notando que depois de um longo tempo exercitando dentro da oficina, onde os performers ficam mergulhados mais de oito horas diárias criando performances, depois de dois ou três dias de trabalho, os corpos ficam libertos de muitas amarras que imprimimos em nós mesmos. Depois destes corpos soltos, livres e potencializados, alegres, conseguimos adentrar em camadas cada vez mais íntimas, sutis

⁴ “Eu me vejo a mim mesmo com um cartógrafo experimental. Neste sentido, posso me aproximar de uma definição de arte da performance. Traçando o espaço “negativo” (entendido como na fotografia e não na ética) de seu território conceitual: embora em algumas ocasiões nosso trabalho se sobreponha com o teatro experimental, muitos de nós utilizamos a palavra falada, stricto sensu, não somos nem atores e nem poetas. (Podemos ser atores e poetas temporários, mas nos regemos por outras regras, e temos uma história diferente.) A maioria dos artistas de performance também são escritores, porém poucos de nós escrevemos para publicar. Teorizamos sobre a arte, a política e a cultura, mas nossas metodologias interdisciplinares são diferentes das dos teóricos acadêmicos. Eles usam binóculos, nós usamos radares” (Tradução nossa).

e intensivas uns dos outros, criando o que Renato Ferracini chamaria de uma “zona de turbulência”.

[...] ao mesmo tempo que o ator, em estado cênico, está vivendo uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também encontra-se em uma condição de completa “consciência” desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que ao mesmo tempo que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (o ator ou público) esse mesmo outro (ator e público) e o espaço também me afetam, fazendo com que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio estado cênico. A essa zona que está entre minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público, e que afeta e é afetada, chamo de *zona de turbulência*. (FERRACINI, 2003, p. 126)

Submerso nesta zona turbulenta e a partir de um estado cênico/performativo construído por Guillermo e sua trupe, através de diversos exercícios como correr de olhos vendados, como sessões de performance com montagem e desmontagem de personas que misturam todas as questões que os artistas trazem marcadas em seus corpos, depois disso tudo experimentado exaustivamente, o performer pode deixar vir à tona discursos que ficaram encravados no corpo, como que um portal que se abre e liberta aberrações, motivações, desejos, discursos, gestos, ações, movimentos e toda uma sorte de imagens que nos constitui e nos atravessa constantemente, em outras palavras, essências para/da nossa constituição. O performer se percebe dentro de um imenso caos, e esse caos percebido, antes muito internalizado, pode enfim explodir em potencializações, em espasmos poéticos ou delírios de um corpo em (incon)formação.



Laboratório de Pedagogia Performativa. Performers: Lígia Marina, Isai Garcia, Caro Novela e Ronaldo Záphas. Tijuana-México, 2015. Foto: Rodrigo Dorfman.

Gomez-Peña procura, através de diferentes exercícios emprestados da dança, da yoga e do teatro, estabelecer um lugar de investigação performática do corpo dentro de um recorte que intenta dialogar com o mundo, de forma específica. Sua proposta é um treinamento micropolítico performativo, no seu trânsito entre teatro, dança, artes visuais, vídeo, cyber-arte, entre outras novas formas e linguagens artísticas. E tais linguagens funcionam como maneiras dos corpos se relacionarem dentro de uma experiência estética. Esses corpos e suas questões de gênero, de raça, ideologia, nacionalidade, religião e questões de natureza espiritual entram em ebulição. Os discursos vão constituindo os corpos ao mesmo tempo em que os corpos vão revelando seu discurso. Esta marca, Guillermo carrega desde a origem de sua pedagogia performativa, iniciada com o surgimento do seu coletivo de performance, La Pocha Nostra, em 1978.

Em uma destas experiências, que realizei na cidade de Tijuana, no México, em 2015, Guillermo conduziu performers de diversas partes do mundo: croatas, americanos, mexicanos, brasileiros, espanhóis e canadenses, num laboratório intensivo, profundo e afetivo, que promovia

uma colaboração artística como uma forma de comunidade de artistas rebeldes, conforme ele aponta em seu livro “Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy” (2011). Uma forma de, radicalmente, poder mergulhar em nossos corpos, com respeito e alegria, aceitação e escuta, já que éramos até então completamente desconhecidos, para estarmos plenamente abertos, com todos os poros dilatados ao outro, ao espaço e a si mesmo. Guillermo chama isso de comunidades temporárias de rebeldes-semelhantes.

In my vision, the classroom/workshop would become a temporary space of utopian possibilities, highly politicized, anti-authoritarian, interdisciplinary, (preferably) multi-racial, poly-gendered and cross-generational and ultimately safe for participants to really experiment. With these elements, students and young artists could push the boundaries of their fields and identities, take necessary risks, and talk back. For performance to be a successful form of radical democracy performance artists needed to learn to hear others and teach others to hear. If performance was to embody theory, these encounters would have to happen using the whole body in conscious, politicized, and performative way. When British theater theorist and practitioner Sara Jane Bailes read a draft of this introduction, she reminded me: “The body is a way of thinking, and intellectual work can be a creative practice”. (GOMEZ-PEÑA, 2011, p. 3)⁵

Nesta experiência, realizada durante duas semanas e em média de dez horas diárias de trabalho, pude observar um espaço propício para a diluição dos limites entre preparação, criação e performance e qualidades de presença do corpo em estado laboratorial intensivo e extensivo. Uma vez que a razão e os moralismos que nos constituem ficam suspensos, ficamos porosos. As práticas ofereciam campo de abertura, de compartilhamento de poéticas e, ao mesmo tempo, um permanente processo de ressignificação e borramento da dicotomia arte/vida. Neste sentido, estávamos brincando nossas vidas, estávamos treinando. Éramos performers treinando/jogando, se jogando, se revelando, para nos conhecermos e reconhecermos. Ou seja, não há um fim esperado ou resultado final, mas um rever-se a si em movimento espiralado. Quando compartilhávamos com uma audiência, o que apresentávamos eram as práticas. As apresentações eram mais uma etapa do processo de constante recriação. Desta forma, aqui também os campos

⁵ “Na minha visão, a sala de aula/oficina poderia vir a 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 forma bem-sucedida 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 britânica e praticante do teatro 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”. (Tradução nossa).

do preparar, criar e performar se perdem, se turvam, revelando que a performatividade pode ampliar a noção de treinamento, resignificando-a como um modo de existir.

Mapa 3: criação e apresentação como preparação: treinamento em processo.

Estas experiências com Cohen e Gomez-Peña possibilitam novas formas de se pensar arte/vida como pesquisador e ser humano. Assim, este artigo procura compartilhar estas reflexões que nascem desse encontro, neste momento da pesquisa, procurando criar um olhar transversalizante, que perpassa o campo do treinamento, ainda enquanto sistematização artística, na criação, como processo disparador de novos ideários para uma linguagem híbrida própria da performance, e no campo da apresentação, enquanto possibilidade de apagamento dos limites entre treinar e criar, tencionando para outras apreensões de qualidades performativas na manifestação artística do performer frente a uma audiência.

Um dos lugares possíveis de investigação, no corpo do performer, é a consciência enquanto dimensão do trabalho que ele realiza sobre si mesmo. O trabalho que o performer pode realizar sobre si mesmo é deslocado da realidade do mundo? Em outras palavras, o contato com o outro potencializa, ou seja, dinamiza uma relação afetiva que se tem consigo próprio? E as fronteiras de linguagens, sexuais, sociais, geográficas, culturais, todas elas, podem ser um campo fértil para um trabalho sobre si ou este trabalho necessita de uma reclusão do performer para o seu cotidiano? O meu contato com estes artistas, Cohen e Gomez-Peña, e suas práticas revelam que as diversas fronteiras ultrapassadas funcionam como catalizadoras de experiências de alteridade que redimensionem questões identitárias provocando novas apreensões do presente. Desta forma, podemos pensar a própria vida como treinamento, o modo de viver num eterno *training in process* (treinamento em processo) como forma de estar no presente do presente.

Referências

- ARTAUD, Antonin. **Heliogabalo ou o Anarquista Coroado**. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo. Max Limonad, 1987.
- CARVALHAES, Ana Goldenstein. **Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen**. São Paulo, Perspectiva, 2012.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na cena Contemporânea**. São Paulo, Perspectiva, 1998.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos – Eletrônica**, Vol. 10 – nº 3, 2010. Disponível em <<http://www6.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>>. Acesso 05/09/2011.
- FERRACINI, Renato. O Trabalho de Ator e a Zona de Turbulência. **Revista Sala Preta**, ECA-USP, Vol. 3, 2003. p.125–131.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo & SIFUENTES, Roberto. **Exercises for Rebel Artists: radical performance pedagogy**. New York, Routledge, 2011.
- GOMEZ-PEÑA, Guillermo. En Defensa del Arte del Performance. **Revista Horizontes Antropológicos**, Ano 11, nº 24, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010>. Acesso em: 05/09/2011.
- PAVIS, Patrice. Para Repensar o Trabalho do Ator: Algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a atuação hoje. São Paulo: **Revista Brasileira de Presença**, nº 6, UFRGS, 2016, p. 173-182.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de um Papel**. São Paulo, Civilização Brasileira, 1999.

Recebido em 27/11/2016
Aprovado em 10/12/2016
Publicado em 10/03/2017