

PEDAGOGIA DA PERFORMANCE: DO USO POÉTICO DA PALAVRA NA PRÁTICA EDUCATIVA

PEREIRA, Marcelo de Andrade* – UFRGS – doutorfungo@gmail.com

GE-01: Educação e Arte

Agência Financiadora: CAPES

O que é o ato pedagógico senão um anelo poético-político, um desígnio premeditado de constituição, formação e, ulteriormente, de transformação do indivíduo pela comunicação? É o anelo da comunicação, com efeito, que funda, de maneira expressa, o sujeito e seu conhecimento – nas acepções que comumente lhe atribuem, seja sujeito *de* ou sujeito *à*; isso porque ser sujeito é ser, invariavelmente, *em relação*. A busca pelo êxito da comunicação corresponde, nesse sentido, à busca pelo êxito do próprio ato da educação, isto é, a constituição e expressão de sujeitos – no sentido forte da palavra, daquela mesma formulada pela promessa moderna, ainda não realizada, da autonomia e da emancipação.

Em tempos para os quais o conceito parece ter se tornado a regra do pensamento e da ação humana, a desregra, a errância, a matéria, a arte, o singular – e não o universal – apresentam-se como a contrapartida histórica e não historicizante da reflexão. O ato pedagógico é um ato expressivo e como tal, não passível de ser modulado, administrado (ao menos não deveria sê-lo) de acordo com métodos e ideais que não levam em conta sua natureza, ou seja, a natureza da expressão, o corpo, a presença, o estar sendo aí, sendo por estar. O ato pedagógico como ato expressivo expressa um existente, um presente, um ser-aí que se oferece ao jogo e à contemplação dos indivíduos, que interage. Na sanha do controle da natureza pela razão tudo vira conceito, tudo adquire um fim, uma função, tudo se ausenta.

A experiência da educação procede, obviamente, para a forma e em conformidade a ela. O que não quer dizer que ela deva ser necessariamente formalista, legalista, abstrata, conceitual – e, por conseguinte, redutora. Abstrair é, por certo, ausentar, distanciar, equivaler. Vale lembrar, porém, que nem sempre foi assim. A educação dos poetas, criticada de maneira tão austera e sistemática pelo ícone da razão ocidental, Sócrates, opera pela via da contração – via material, concreta. A prática poética, e a educação que daí deriva, é uma prática de contração, porque contrair quer

* GETEPE-Grupo de estudos em educação, teatro e performance.

dizer tanto afetar e ser afetado – como quem contrai um vírus ou sente as contrações do parto –, como também conjugar, conciliar, partilhar – que significa aqui, ao mesmo tempo, repartir e fazer parte.

A educação dos poetas se dá por uma via secundária, periférica da forma, *per* forma *para* a forma, em outras palavras, pela *performance*, em torno, ao redor da forma para à forma chegar. Isso quer dizer que a forma está *permeada* por aquilo que a contorna, seja o contorno interno ou externo, o dentro ou o fora. A forma é, tão somente, a forma, muito embora possa ser ela também conteúdo – a arte isso testifica.

No que se refere à prática educativa contemporânea, à sombra de uma racionalidade instrumental e de uma vida administrada, também ela permeada por um conteúdo que não é conteúdo, mas forma, por uma razão mesquinha, totalitária, abstrata, vale recuperar a lição que a arte, sob o modo de sua transmissão, a *performance* – necessariamente *poiética*, nos fornece: a forma como forma potencial, histórica e cultural, em desenvolvimento, e a comunicação como forma material.

Eis, portanto, o anelo deste trabalho: encontrar e analisar os aspectos que materializam na palavra seu sentido, para daí verificar em que medida o uso da palavra poético – em detrimento de um uso de palavra meramente instrumental, com vistas à manipulação técnica do conhecimento – é um uso mais eficaz para a ação docente, na prática educativa. Pensa-se aqui, a *performance* como posicionamento performativo, como ação expressiva – e não como linguagem, muito embora também isso seja conveniente –, da qual se pode depreender um sentido e uma pedagogia. Dito de outro modo, pensa-se a pedagogia como *performance*, pedagogia cuja justificação será dada pela *performance*. Isso porque, supõe-se que a *performance* permita materializar na palavra o que nela supostamente, como signo, como abstração, se ausentaria, a coisa mesma, a matéria, o sentido dado (a sensação) do sentido na palavra produzido (o significado).

Performance remete, então, aqui, a um modo de abordagem da palavra que busca não apenas reconfigurar seu sentido (dado, sensível), hiperdimensionando-a, mas também, e, sobretudo, sua forma de apresentação, o que diz do uso propriamente dito. Desse modo, a *performance* torna-se, para o propósito deste estudo, antes um gesto – um algo na linguagem que expande a linguagem –, que propriamente um conceito. Ela é um termo que permite furar o textual ao cooptar outros elementos que estariam fora da

trama hermenêutica, de uma lógica estritamente racional e, conseqüentemente, reducionista, simplificadora, própria do corrente formalismo discursivo.

Este estudo encarrega-se, portanto, de analisar o sentido e a relação entre si dos seguintes termos: pedagogia, *performance*, poesia, voz, corpo, oralidade, linguagem, transmissão, presença, sentido e palavra.

Palavra e *performance*: pensamento em canto

A poesia se origina, certamente, da canção, do recitativo, da declamação, da palavra performada, vocalizada, fusão de corpo e som, música, gesto, silêncio, para, novamente, palavra. E palavra na poesia significa interação, atravessamento. Disso resultam, na Antiguidade, os hinos, as odes, a lírica, palavras conjuntivas que trazem em seu bojo o sentido dado (que intensifica) e o sentido produzido (que demultiplica, desdobra), podendo delas ser depreendidos estímulos sensórios e estímulos intelectuais, simultaneamente.

Poesia é, portanto, desde sua aparição, diálogo com o passado, transmissão da experiência passada, do saber, derivando, pela oralidade, pela voz, como *canção*, espécie de palavra na qual se concilia a dupla valência do sentido, o dado e o produzido, aliando à natureza a razão.

Em *Pindar's Homer*, Gregory Nagy observa que o surgimento da poesia coincide com uma espécie de *pan-helenização* da *canção*. Ele afirma que a definição corrente de poesia torna-se, por isso, problemática, haja vista não se considerar o histórico de sua formação.

De acordo com o autor (1990), a poesia não se opõe à prosa ou outras formas narrativas, mas sim à escrita. A interpretação (corrente) entende a poesia apenas como métrica e a canção apenas como *ritmo*, sendo por isso mesmo equivocada. Nagy lembra, ainda, que tal confusão acarreta, de forma colateral, a exclusão da dimensão da canção da poesia, e vice-versa; a diferenciação entre essas formas – poesia e canção – afeta, por sua vez, a nomenclatura dos elementos que seriam comuns a ambas.

Na poesia, o pensamento é *cantado*. A forma da *canção* nega, por isso mesmo, como observa Paul Zumthor (2007, p.29), a existência da forma, constituindo-se, não obstante, como aquela tal fenda, abertura, como um *ralo de pia*. A *canção* é forma que

subtrai, que fala de coisas e em coisas que não podem ser ditas; é forma que não diz, *quer dizer*.

Sem cairmos no mérito lingüístico da questão, sobre o qual se debruça Nagy, pode-se afirmar que a palavra poética consiste na condensação em uma imagem de ritmo e som – o que implica sustentar a tese de que a palavra poética é necessariamente *Voz*, onda de energia que se revela no ritmo e como ritmo e, também, *lugar*, onde o que a habita a presentifica, o ser.

Esse condensar de sentidos incorre, por sua vez, em uma *experiência*, que é, ao mesmo tempo, experiência *do ser* e *da linguagem*, *do ser na linguagem* e *como linguagem*. E *linguagem* significa, aqui, *abertura* e não fechamento, ela é o nó de *sentidos* que abre para o *possível*, para o ilimitado, para o inominável, fenda, furo que configura esse labirinto entre o que é *dado* e o que é *produzido*, pelo qual passa o pensamento.

O horizonte do possível é, portanto, especificamente *estético*; ele resulta daquilo que Heidegger entende como sendo a *Stimmung* (traduzida para a versão brasileira de *Ser e Tempo* como *disposição*). Essa noção exprime uma variedade de sentidos: humor, disposição anímica, clima, atmosfera, tonalidade afetiva. Em todos eles, invariavelmente, refere-se um estado existencial que predispõe para o *possível*, como o espaço virtual do *ser* e, portanto, da *presença* (HEIDEGGER, 1996, p.194). Para Heidegger (1996), a *stimmung* é o *pre* da mesma; é condição de possibilidade do *ser* – e, de maneira colateral, da *linguagem*. Ela é, como afirma Agamben (2006, p.79), o *não-lugar* da linguagem, seu *nada originário*.

Nesse sentido, a *voz* torna-se instância da linguagem – como sendo lugar e evento –, que, como vetor da mesma, comporta um mundo e um ser que se abrem para o pensamento. A *voz* é mais que mero som; ela não refere apenas o som, um “*fluxo sonoro emitido pelo aparelho fonador*”, mas sim a dimensão por intermédio da qual o quê não pode ser dito *toma lugar*; ela é sempre e também voz do *ser*.

Este *tomar lugar* implica, ademais, ter um lugar, ter uma substância, ser matéria, história. Diante disso, deve-se assinalar que a *voz* abre o lugar da linguagem – o que a torna, sob o ponto de vista de sua natureza e uso, um lugar de *negatividade*, de pura afirmação do que é inclusive anterior à significação (AGAMBEN, 2006, p.56-57).

Na *voz* estão consignados os sentidos dados e os produzidos, um *dizer* e um *querer-dizer*, uma indicação e uma significação, um ato e uma potência. O *não-dito* intuído no *querer-dizer* compreende justamente o evento da linguagem, que como “*voz da consciência*” (AGAMBEN, 2006, p.65) é também consciente de suas limitações, isto é, consciente da natureza de seus signos, a morte.

De acordo com Agamben (2006, p.67), “*a linguagem, pelo fato de inscrever-se na voz, é simultaneamente voz e memória da morte: morte que recorda e conserva a morte, articulação e gramática da morte*”. Agamben considera obviamente o signo como algo *natural* e, portanto, sujeito à morte. Essa natureza contudo não se restringe – por conta da *voz* – a uma noção orgânica da mesma, remete, ao invés, à sua noção histórica. Isso porque a *voz* é, para além de matéria, memória e negatividade, ausência e falha, é falta, é *nônada*.

A *voz* articula como linguagem o *nada*, aquilo que já foi, o que não é mais, o que deixou de ser, tudo compreendido num talvez, num possível. O signo torna-se assim o jazigo do pensamento. A *voz*, por sua vez, suspende e conserva como sendo *corpo intenso e extenso* o traço evanescente de vida na morte, a *palavra*, que “porta” e se “mantém” na morte – morte que também é vida; e vida essa apenas garantida quando de sua consciência – consciência da *presença* a si na consciência, que antecipa, por força disso, sua finitude, sua morte.

É a consciência da *presença*, justamente, que possibilita instalar na palavra, por intermédio da *voz*, uma diferença, que, mesmo sem nada alterar, muda todos os signos (DERRIDA, 1994, p.18). O fato da modificação dos signos procede, pois, de um ato destrutivo, quase artístico, de liberdade, de singularização, que traz consigo a possibilidade de superação do significado em prol de seu sentido (dado) e de sua significação, como moto contínuo e irreprimível.

Na *voz*, a palavra plasma um fluxo de sentidos dados e produzidos; ela expressa uma experiência que não apenas aquela passível de ser demarcada pela história, mas uma experiência que impulsiona, que impinge, que perfaz, que recria a história. Na *voz*, capta-se e transmite-se o que há de energético na palavra, articula-se à forma sua atmosfera, sua tonalidade, *aura*, campo de força, *stimmung* – como sendo o sentido que recobre e veicula outros sentidos, outros significados, indeterminando o significado.

Isso significa dizer que a voz nada é mais senão o *pulso* da palavra, o latejar germinal dos sentidos, dínamo que despoja, em parte, a palavra de uma função meramente instrumental. Na voz, o corpo é tornado palavra e a palavra é tornada corpo; nela, como assinala Agamben (2006, p.66), tomando emprestadas as palavras de Hegel, “o sentido retorna ao seu interior, ele é em si mesmo negativo, desejo (*Begierde*). É falta, ausência de substância em si mesmo [...]”.

Se a natureza do signo remonta ao desejo, ela refere, de igual modo, a uma corporeidade viva, significante, perceptiva. Sob essa acepção de signo a palavra deixa de ser apenas *ato* (memória, portanto) para ser *potência* (possíveis). Disso resulta uma espécie de retorno à origem (lugar) da palavra, por parte da mesma, à *maneira negra*¹, que busca, por fim, a reconstituição dos traços de caráter da *origem* (fonte); é um reencontro do *mundo* com a *terra*, ou, da palavra com o sentido (dado) que lhe funda, que lhe significa.

A palavra nasce, portanto, do desejo, sendo precedida por ele; ela não encontra termo, paz, até que encontre o objeto do desejo – muito embora tenha, como signo, uma função estabilizadora. Pressupondo ser o desejo o dínamo da palavra, pode-se pressupor que a experiência do *evento* da palavra, dada na poesia – e, portanto, sob o uso poético da palavra – é, antes de qualquer coisa, “*uma experiência amorosa*”, um encontro, um encaixe feliz. A *palavra* constitui, sob esse ponto de vista, a união de *conhecimento e amor* (AGAMBEN, 2006, p.93).

Como já mencionado, conforme Agamben (2006), tal notação de palavra encontra-se inscrita na tradição provençal da poesia, ou seja, dos *trobadores medievais*, que, segundo lhe parece, é tributária basicamente do pensamento cristão agostiniano. O lugar da linguagem apresenta-se, ali, como sendo não o lugar da memória, mas o lugar do amor.

A experiência poética torna-se, assim, experiência do *amor*. O que explica porque os *trobadores* – na contramão dos poetas antigos – não querem rememorar argumentos

¹ A *maneira negra* consiste numa técnica de gravura em metal. Marcia Tiburi (2004) retém dos procedimentos dessa arte um sentido altamente filosófico que diz respeito, basicamente, ao trabalho de trazer à tona, de dar luz aos sentidos, de configurá-los numa imagem nítida e determinada, ao mesmo tempo vazada, lacunar. Para ela (2004, p.21), “*dar luz é apagar a escuridão por meio da escuridão. A escuridão, nesse caso, se mostra luminosa. Esta adensa a superfície e revela seu ser*”.

– entendidos aqui como sentidos (dados e produzidos) –, rememorar um *topos*, um lugar, mas fundar, inaugurar um; o que significa não estar na linguagem, dispondo de um argumento, mas ser a linguagem, tendo, portanto, um lugar, experimentando-o e vivendo-o como único e irrepetível – como imaginaríamos, ou melhor, como idealizaríamos ser uma relação amorosa. Eis porque, aqui, o *vivido* é *inventado*, “*encontrado*” (*trovato*), a partir do *poetado* e não vice-versa (AGAMBEN, 2006, p.94-95). Uma inflexão de *trovato* revela, por sua vez, um outro sentido, *trovarsi* pode significar “*encontrar a si mesmo*”.

Em todo o caso, a concepção de palavra poética quando referida a seu advento remete sempre à canção, à musicalidade; isso porque é palavra cujo sentido (dado e produzido) nunca se fixa ou se estabiliza; ela é, como afirma Paul Zumthor (2007, p.29), uma “*forma-força, um dinamismo formalizado; uma forma finalizadora*”. *Trobar* deriva, assim, no latim, de *tropus* tomado em sua acepção musical – que, não obstante, constitui-se como figura que indica a experiência da palavra própria do canto e da poesia. *Tropus* indica, ainda, “*um canto inserido na liturgia*” (AGAMBEN, 2006, p.93).

Historicamente, o período que vai do medievo até a renascença constitui um modelo exemplar para se pensar o uso de palavra poético, sobretudo porque nele, nesse *lugar* específico da história, a palavra (comportando sua sonoridade) desempenha dois papéis, enquanto *transmissora*, a palavra corporifica e comunica uma matéria, uma substância, um sentimento. *Transmissão*, nesse sentido, significa também *contaminação, afetação* – termo tomado de forma não pejorativa, visto que corresponde a uma interface do corpo, no sentido mesmo de ser afetado por algo, tocado; o que implica, pois, sempre uma matéria.

Não surpreende, pois, que tanto na *trova medieval* – no jogo do amor cortês – quanto no *teatro elisabetano* – cujo expoente foi, certamente, Shakespeare –, o ato de comunicar, de falar pareça-nos deveras *afetado* – tal afirmação parte, obviamente, de um juízo estético; o que implica considerar que ele não se define, *stricto sensu*, naturalmente, mas historicamente; ou seja, em conformidade a um contexto histórico e cultural específico, que molda, inclusive, a sensibilidade, tornando-a, por conseguinte, uma determinada.

Neste *lugar histórico* em que a palavra encontra um termo *final* e não apenas *mediador*, *falar* significa *atuar*, tornar *vivo*, visto que, na palavra, exprime-se o conjunto de elementos não verbais e não sígnicos – materializados na *voz*, nos *gestos*, no *uso* da palavra – que a envolvem e que, não por acaso, a dinamizam.

Tais elementos dizem respeito, sobretudo, à *performance* – transposta numa espécie de *ritualização* da fala: um procedimento, um modo de abordagem, de se pôr da palavra que coopera para o estabelecimento de uma atmosfera, de um clima, de uma tonalidade afetiva, uma *Stimmung* que hiperdimensiona a própria palavra e os sentidos por ela ventilados, sentidos esses que dinamitam, por fim, a pretensão cognitiva de encapsular o todo da *experiência* num conceito em particular.

De qualquer maneira, isso não implica obviamente um retorno nostálgico, mas o restabelecimento da unidade de performance presente na palavra, essa unidade que, dentro dessa configuração, apresenta-se perdida em nosso tempo. Tal tentativa corresponde apenas ao desejo de restituição da palavra plena - que implica um posicionamento, um exercício pessoal que conjuga *postura*, *ritmo* (respiratório) e *imaginação* (ZUMTHOR, 2007, p.67), relação entre corpo e linguagem que dá inclusive outra consistência à palavra. Dito de outro modo, permite repensar o estatuto da palavra sob a ordem da percepção, da criação de um espaço qualitativamente distinto de experimentação ética e estética. É o que veremos a seguir.

A cultura *performática* – que caracteriza a Idade Média e parte da Renascença – difere, por assim dizer, da cultura *livresca* – inaugurada, basicamente, pela sanha enciclopédica da modernidade. De acordo com Gumbrecht (2004), a *performance* dá àquilo que se oferece na palavra uma *aura*, uma intensidade, uma tonalidade que altera, consideravelmente, o sentido da mesma; ela é uma força motriz que mantém relação com o ritual.

Por sua vez, vemos expresso tanto na *troba medieval* quanto no drama shakespereano – salvaguardando cada um sua especificidade – uma tendência para o *litúrgico*, para a *encenação ritual*, ou seja, para a *performance*.

No *ritual*, com efeito, mas mais notadamente na *performance*, o sentimento e o entendimento aderem, como bem observa François Isambert (1979), à uma série de enquadramento de ações – gestos, impositações de voz, escolha e uso de palavras – que

configuram, por sua vez, um certo modo de ser, de se conduzir – i.é, que restaura um comportamento determinado, tornando-o, por assim dizer, coreografado – própria do espaço em que se insere e no tempo que lhe é determinado pela comunidade a qual se dirige.

Isambert (1979, p.102) nota ainda, partindo da distinção de Charles Morris entre *sintaxe*, *semântica* e *pragmática*, que tal “*modo de operação*”, i.é, *litúrgico*, constituiria três princípios que corresponderiam àqueles planos, quais sejam, *indução existencial* (referindo a *relação*), *instituição* (referindo a *atualização*) e *presentificação* (referindo a *matéria*). Todos eles estão implicados, como veremos, na *performance*.

Em outras palavras, retendo-se desta vez as contribuições de Paul Zumthor (2007), pode-se dizer que a *performance*, como sendo uma *techné*, um *saber fazer*, implica, na verdade, um *saber ser*. Tal afirmação permite reconhecer a prática da *performance* da seguinte maneira: a) como *reconhecimento* – como algo que realiza, materializa, que se faz reconhecer na passagem do virtual ao atual; b) como inserida num contexto histórico-cultural específico – embora seja um “*fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar*”; c) como *comportamento restaurado*², no qual um “*sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade*”, ou seja, desempenha um papel; d) como *transmissora e transformadora* (ZUMTHOR, 2007, p.31).

De acordo com Zumthor (2007, p.32), a natureza da *performance* “*afeta aquilo que é conhecido; ela modifica o conhecimento*”, não sendo, portanto, apenas um meio de comunicação, mas comunicando ela o marca. Em todo o caso, seja no esquema de Isambert seja no de Zumthor, resulta disso a instauração de um espaço virtual que se

² Vale lembrar que o conceito de *comportamento restaurado* foi engendrado pelo encenador norte-americano Richard Schechner. Nessa perspectiva, “*comportamento restaurado*” refere uma qualidade viva, a experiência de recuperação, de restituição de *comportamentos organizados*. A *performance*, desse modo, não diria respeito apenas a uma habilidade ou a um recurso, visto que “*o comportamento restaurado é simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas [a um comportamento] pleno, que irradia pluralidade de significados*” (SCHECHNER, 1995, p.206). Seja como for, o termo aparece aqui apenas como uma noção que sintetiza os sentidos relativos à descrição de Zumthor da *performance*. Para Zumthor (2007, p.31), apoiado pelas especulações de Dell Hymes, a *performance*, na verdade, se distingue de dois outros tipos de comportamento: *behaviour* – como sendo “*tudo o que é produzido por uma ação qualquer*”; e *conduta* – o “*comportamento relativo às normas sócio-culturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas*”.

descola do mero significado – referido na ação – para produzir *presença*, materialidade, ou seja, como algo que se pode acessar ainda que tenha se tornado sobremaneira longínquo. Isso porque, no uso de palavra poético, necessariamente performático – i.é, de *performance* –, as afecções, as paixões, as intuições, os significados, as idéias, são transladados para um signo *vocal* – e, portanto, *estético*, *natural*. Ela é *relação* que atualiza um *sentido produzido* ao *presentificar* um *sentido dado*.

Ao que tudo indica, a *voz*, como sendo um corpo extenso, abre o *ser* e a *temporalidade*, plasmando-se, não obstante, numa palavra ao mesmo tempo histórica e historicizante (AGAMBEN, 2006, p.57). A *voz* dinamiza o corpo e, por conseguinte, aquilo que ele expressa; ela reintegra a *palavra* ao *corpo* e o *corpo* à *palavra*, ela *con-figura*.

Paul Zumthor (2007, p.63) afirma que, na qualidade de “*emanação do corpo*”, a *voz* reintroduz no âmbito social, pela *performance*, um domínio de experimentação da *palavra* qualitativamente distinto daquele ventilado pelos *media* (meios de comunicação), constituindo, por isso, sua única possibilidade de salvação, ou seja, a recuperação da dimensão concreta, substancial do homem.

A palavra de uso poético se situa, portanto, nesse contexto em que o que se diz torna-se gesto, toque, tangibilidade. Na *performance*, o uso da palavra – cuja origem (lugar) seria uma só, muito embora essa se transfigure pelo uso, tal como se demonstrou –, necessariamente *poético*, irradia o real tornando-o, por conseguinte, passível de ser vivido, atualizado.

A *performance* é, por isso, enquanto *prática poética*, o “*prolongamento de um esforço primordial para emancipar a linguagem*” de um tempo meramente biológico – tempo na qual ela se insere por força de sua função comunicativa e representativa; *esforço* que salva a linguagem do esquecimento e da destruição, pelo acolhimento, pela recepção no corpo e do corpo, na *escuta* – dos sons e das imagens –, daquilo que não encontra lugar numa palavra de uso meramente instrumental (ZUMTHOR, 2007, p.48).

Se a comunicação tem por fim – e a educação nela implicada – a criação de um espaço-tempo pleno de significação, tem, porquanto a possibilita, um uso de palavra conforme. E palavra de uso poético é conforme, isso porque não diz, mostra. Na poesia,

com efeito, o que se dá a ver é o que nela se oculta. *Performar* a palavra significa, portanto, *poetizá-la*.

A *performance* é aqui tomada sob o ponto de vista do conceito e não da forma; i.é, não se refere à linguagem, à arte da performance. O que implica reconsiderar antes um catatau de teorias próprias da antropologia e da filosofia, que da arte – muito embora a palavra de *uso poético* tenha uma feição nitidamente artística.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a *performance* constitui não apenas um objeto de pesquisa *per si*, mas um campo de estudo de toda uma sorte de atividades que dizem respeito ao comportamento humano e sua organização em uma determinada cultura, isto é, à conduta e à mútua interação entre os indivíduos.

Pode-se inferir, assim, que *performance*, *palavra* e *poesia* (palavra de *uso poético*) mantêm entre si muitas coisas em comum. Dentre essas, seu caráter *problemático*. Ou seja, para além da *materialidade* que cada um desses termos encerra, há, também, neles, uma sorte interminável de significações que giram em torno, basicamente, da idéia de perambulação, de passeio, de *deriva* – sendo assim, valida-se a afirmação de que a palavra de uso poético constitui, como sendo performática, um espaço fértil de experimentação da linguagem e, por conseguinte, do *ser*, do pensamento. Em outras palavras, constitui *experiência*. Para utilizarmos as palavras de Giorgio Agamben – quando esse se refere ao pequeno poema de Leopardi acerca da deriva do pensamento na linguagem, na palavra – a *performance* indica, como *viagem*, “*a experiência do evento da palavra, que havia aberto ao pensamento seu inaudito silêncio e os seus espaços sem fim*”, deixando portanto de ser uma experiência meramente negativa (AGAMBEN, 2006, p.111).

De acordo com Victor Turner (1982, p.13), a *performance* é uma explanação, uma explicação da vida *em* e *por si* mesma. Nela se encontra um pletora de sentidos (dados e produzidos) que não podem ser acessados pura e simplesmente, ou seja, cotidianamente. Isso explica porque a *performance* é uma forma de exceção – nos sentidos que lhe devêm o atributo. *Performance* tem a ver com expressão, no sentido mesmo do ato de espremer, pressionar, trazer para fora, exprimir; resultando dessa ação sentidos (dados e produzidos) propícios e correspondente à evento, à acontecimento, à *experiência* da *origem*. Sendo assim, *performance* é, como forma, linguagem, memória, “*ato de*

retrospecção criativa” na qual o significado é retirado da experiência mesma dos eventos, de sua concretude (TURNER, 1982, p.18).

Ademais, se a linguagem é a morada do *ser* – acepção essa emprestada de Heidegger – a palavra é sua entrada, ora abre, acolhe, recebe, ora fecha, restringe, delimita. E novamente aqui reincide a questão do *uso*. Nesse sentido, do *uso* depreende-se ou não uma *relação* entre a matéria e sua forma, seu *dizer* – que pode apenas ser um *querer dizer* – e sua escuta, a tangibilidade do dito. Sendo a forma o modo do dizer de um *ser* que comporta um não dito, um não poder ser dito, um *querer dizer*, em *performance*, ela, a forma, se transmuda (ZUMTHOR, 2007, p.33); porque cada *performance* é uma apenas.

Com efeito, o *ser* se perfaz numa forma. E essa forma está, por sua vez, permeada de *ser*. Se na forma o *ser* se perfaz, nela ele age. É, portanto, uma potência de ato e um ato de potência, se performado, para deriva, passeio, travessia. Como ato, na *performance*, o *ser* se atualiza, torna-se, por isso, mais que aquele, torna-se potência. E potência significa, para o ato, sua *atualização*, contínua e irreprimível.

Performance, diz Zumthor (2007, p.67), é “*ato de presença no mundo e em si mesma*”; é ação de palavra que carrega seu *gesto* e sua *voz*, o *mundo* e sua *terra*. *Performance* é ato de potência, conjuga na emissão uma recepção: é voz que escuta, ouvido que fala, olho que gesticula; ato único de participação, de co-presença. Ela conduz, ainda, ao secreto, às secreções do corpo – sendo o que vaza do corpo, o que borra o conceito.

Nesse sentido, ela é, ao mesmo tempo, o duplo do corpo e o duplo do conceito, seu negativo. Sob essa forma, a coisa nunca é ela própria e nem mesmo seu contorno, é o entremeio, o entre-lugar, seu acontecimento; a coisa *é* o evento, presença pura e plena. *Performance* é, assim, ação que instaura um espaço de origem, de *experiência* (*Erfahrung*), de indeterminação. Turner (1982, p.13) indica justamente que a *performance* seria o final próprio de uma experiência, que não diria respeito apenas à forma, mas a um *processo* que completa, que reúne, que presentifica, que resgata ao trazer para fora, que singulariza esse dentro, que o excetua, que o intensifica, que o atualiza, que o amplifica.

A *performance* está, como observa Richard Schechner (2002), sempre ligada à *presença*, sendo ela própria uma. De acordo com ele, a *performance* acontece com o corpo, para o corpo e no corpo; marca, portanto, ao moldar um corpo, uma identidade – i.é, um espaço determinado, ainda que de indeterminação; a *performance* dá ao corpo uma outra forma, um outro sentido – sentido esse que remonta, por sua vez, à história do possível. Isso explica porque, para Schechner (1995), a *performance* implica sempre uma *restauração de comportamento*. Zumthor (2007, p.50), de outro lado, assinala que a *performance* designa um ato de comunicação como tal, da própria *presença*, pois ela refere “*um momento tomado como presente*”. Desse modo, palavra significa co-participação.

Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediate*. Nesse sentido, não é falso dizer que a *performance* existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Ela as faz “passar ao ato”, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a *performance* é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de “concretização” (ZUMTHOR, 2007, p.50).

Na perspectiva antropológica dos *Estudos da Performance*, cujo representante mais notável é Richard Schechner, “*comportamento restaurado*”, é a qualidade viva, a experiência de recuperação, de restituição de comportamentos organizados. A *performance*, assim, não referiria apenas uma habilidade ou um recurso, mas um comportamento restaurado, “*simbólico e reflexivo: não comportamento vazio, mas pleno, que irradia pluralidade de significados*” (SCHECHNER, 1995, p.206).

De uma maneira ou outra, *performance* refere sempre a suspensão de uma dada realidade, isso porque telescopa o real, o torna visível. Nesse sentido, ela nega o familiar, ao aproximar-se dele; porém, esse aproximar-se não pretende captar a coisa – por meio de conceito –, mas redimensioná-la. Sua visibilidade é, por isso, estética e não meramente conceitual. Dito de outro modo, a *performance* re-arranja um tempo e um espaço, uma situação e um local, uma palavra e seus sentidos (dados e produzidos). Sendo assim, ela indefine territórios, dimensões, transformando o real no aparente, o verdadeiro no ilusório – e vice-versa. Nela, não há fronteiras que demarquem

precisamente essa diferença. Ela própria é a fronteira, ela é o *limen*, *zona liminal* (SCHECHNER, 2003, p.19).

O *límen* é essa região lacunar, processual, esse entremeio obscuro de nada e de tudo; não é nem corpo e nem conceito, sendo um e outro. O *límen* é da ordem do estético, o domínio em que os sentidos dados e produzidos se retroalimentam, se complementam. Ele é o território do “*assim também pode ser*”; é o que não tem centro, o que des-centra, é o *intermédio* (TURNER, 1988, p.25).

Não obstante, na palavra de uso poético subsiste essa lacuna que constitui, por sua vez, um espaço de indeterminação, de liberdade e de acolhimento. Na palavra performada, necessariamente poética, ressoa esse conjunto de sentidos que reintegra ao dado sua plenitude – quando obviamente esse se configura num produzido.

A *performance* refere, ainda, o modo de recuperação do laço que une um sentido dado e um sentido produzido. Sendo assim, é dialética e reflexiva. Disso resulta, compreender a *performance* como um modo de redefinição, de reinterpretação de regras e relações, sejam elas quais forem (TURNER, 1988, p.79). Para o mérito dessa investigação, essa afirmação contempla a relação entre signo e natureza.

Como afirma Paul Zumthor (2007, p.52), a performance acrescenta à palavra, sua força *originária*, sua natureza – como *fonte e lugar* –, tornando-a, portanto, altamente germinal. Com efeito, palavra de uso poético, performada, não indica ou afirma algo apenas, comunica, materializa. E comunicar tem mais a ver com contaminar – como transmissão de algo que viola, modifica, transforma – que com dar algo ao entendimento. É palavra de *origem*, de *experiência*, de *deriva*, de *imaginação*, palavra que concretiza essa viagem, que materializa a comunicação.

Se a palavra transforma, é porque vibra; e tal vibração não se dá apenas por força de sua expressão conceitual, mas no corpo, propriamente dito, como manifestação fisiológica, como emoção pura que inquieta o entendimento, que o provoca, que o tenta (ZUMTHOR, 2007, p.53); que aduz a uma multiplicidade de sentidos outros, dados e produzidos.

Assim, apropriando-se de Zumthor (2007, p.54), toda palavra de uso poético é performativa, pois nela se ouve, “*e não de uma maneira metafórica, aquilo que [ela] nos diz*”. Nela, percebe-se seu peso, sua materialidade, “*sua estrutura acústica e as*

reações que elas provocam (...); essa percepção está lá. Não se acrescenta, ela está". Isso explica, porque para Zumthor (2007, p.54), graças a ela, à palavra de uso poético, o texto pode ser apropriado singularmente; ou seja, interpretado do modo que mais convém ao receptor, visto que é palavra que esclarece, que ventila um caminho, que instila à deriva.

Considerações finais: *performance* e reconstrução do novo na educação

É desse lugar, portanto, que se pode ver reconstruído o próprio lugar do sujeito, como sujeito de um lugar, próprio e inalienável, *presente*, como sujeito de um tempo orgânico, natural, pulsante, singular, um tempo de compasso de terra, rítmico, acústico.

Performar a palavra é, então, para o propósito deste texto, e para a educação, como prática material e comunicativa, um *imperativo* – para que aquilo que no dito não é dito seja, de igual modo, *escutado*. Decorre daí a afirmação de que o *corpo* é a *casa da palavra*. E o *imperativo*: “*abrir a casa, deixar que o Outro entre*”. *Performar* a palavra, perfurar o conceito, achar o poro, sua substância. Isso porque o poro é o enlace, o liame que permite recompor o sentido dado ao sentido produzido. O poro é, também, a película que recobre o pensamento. Ele é uma palavra, ágrafa. *Performar* a palavra, para reconduzir o ouvido à voz; para restabelecer a memória da voz. *Performar* a palavra, para captar sua *literalidade*, o fundamento. *Performar* a palavra, para recompor sua coisa – a matéria do dito –, para bendizê-la. *Performar* a palavra para *professar*.

E *professar* – no que se refere à ação pedagógica – é coisa-função que parece, ao menos na contemporaneidade, ter, senão desaparecido, se rarefeito; rarefação essa não da ordem de sua função instrumental – da transmissão do conhecimento –, mas da função simbólica mesma que encerra, como em um espaço ritual, o professor como um guia, um mentor, um mestre, um sábio, um ancião; espaço de *atuação e interação* entre *performers* e espectadores.

O ato pedagógico é também um ato expressivo. Desprover de um ato de expressão seu efeito é retirar de sua produção o sentido, produzido e o dado passível no ato de sua recepção. Um sentido-significado alheio ao ato sentido-dado é um não sentido com significado, uma forma, sob a forma da lei, do ausente, uma abstração. A prática de formação e transformação de sujeitos – como fim pressuposto da educação – implica

uma relação entre sujeitos, sujeitos-*performers* e sujeitos-*receptores*. A recepção não é, contudo, numa prática educativa performativa, passiva, mas ela própria prática de reconstrução e transformação dos sentidos dados e produzidos, respectivamente. Recepção na *performance* é ato de invenção, de criação, de ir, como Giorgio Agamben (2006) bem nos lembra, ao encontro dos sentidos . Isso quer dizer que no ato mesmo da nomeação desses sentidos podem os mesmos ser encontrados; referência essa, encontro esse não apenas de ordem intelectual, mas, fundamentalmente, sensível, estética. Educar corresponde assim à expressão dos sentidos – sejam eles dados ou produzidos – em sua eventual, circunstancial aparição e absorção para, então, a transformação – seja do objeto sentido, seja do sujeito sensível. Em todo caso, resulta dessa transformação não o mesmo, o igual, o recorrente, mas o novo, o desigual, o singular, o original.

Com efeito, uma pedagogia da *performance* que se apresente como linguagem deve ter por fim, ou melhor, por começo, a produção de novos e ininterruptos começos, deve ser uma pedagogia da origem, originária, original. Para tanto, recompor a concretude, a materialidade da comunicação, disposta, como vimos, nesse texto, sob a forma de um uso de palavra particularmente poético, palavra essa que fala, que não cala, faz falar, que não termina, inicia, que renova, replica, junta, compõe, palavra que não se escreve, tatua, palavra de carne, para sujeitos e sentidos presentes.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte: um seminário sobre o lugar da negatividade*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of presence: what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

ISAMBERT, François. *Rite et efficacité symbolique*. Paris: Lês Éditions du Cerf, 1979.

NAGY, Gregory. *Pindar's Homer: the lyric possession of na epic past*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003.

_____. *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002.

_____. Restauração do comportamento. In: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do Ator: dicionário de antropologia teatral*. São Paulo/Campinas: Hucitec/Editora da Unicamp, 1995.

TIBURI, Marcia. *Filosofia Cinza: a melancolia e o corpo nas dobras da escrita*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

TURNER, Victor. *Anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.