

A Dialógica da Performance e da Pedagogia*

The Dialogics of Performance and Pedagogy

Arthur J. Sabatini**
Arizona State University

Resumo O presente texto discorre sobre a relação entre performance e pedagogia, buscando compreender a pedagogia como um gênero específico de performance. Isso posto, o trabalho procura responder as seguintes questões: que tipologia de discursos opera em situações pedagógicas? Qual é a relação entre o estudante e o professor? Quem ensina? Que tipos de conhecimento e formas de interpretação existem e estão sendo criados no contexto do ensino dos estudos da performance (histórica e sócio-ideologicamente)? Os conceitos e o léxico de Bakhtin constituem, por sua vez, mais que ferramentas metodológicas para a compreensão do ensino como performance; eles são, por assim dizer, a substância e o estilo de uma determinada forma de praticar e pensar o ensino.

PALAVRAS-CHAVE: Pedagogia, performance, dialogia.

Abstract The following study dwells on the relationship between performance and pedagogy, and it should be thought of as an attempt to understand pedagogy as a specific genre of performance. Thus, it searches for answers to the following questions: what types of discourse are predominant in pedagogical situations? What is the relationship between the student and the teacher? Who teaches? What kinds of knowledge and ways of interpretation are involved and are being created in the context of teaching performance studies (historical and socio-ideologically)? Bakhtin's concepts and lexicon are conceived as more than methodological tools for understanding of teaching as performance; they are, in fact, the substance and style of a particular form of practicing and thinking.

KEYWORDS: Pedagogy, performance, dialogics.

* Tradução realizada por Martin Dahlström Heuser.

Dois amigos estão de férias em um país estrangeiro. Eles vão a pontos turísticos e locais sagrados. Eles jantam, fazem compras, caminham e falam com pessoas. Eles estão se divertindo muito e, na segunda noite, vão a uma casa noturna onde um comediante conta piadas. Um dos amigos começa a rir muito. O outro olha e diz, “Do que você está rindo? Você nem fala essa língua”. “Eu sei”, o amigo responde, “mas eu confio nessas pessoas”.

Em quem você confia?

Sob certos pontos de vista, a pedagogia e a comédia são gêneros de performance que se correlacionam. (“Estude na minha turma. Por favor!”). A pedagogia é o tipo de performance que é tão comum, tão universal e historicamente entrelaçada na experiência humana que a sua própria característica foi parodiada, sobretudo por pessoas que já foram estudantes. Alguns tipos pedagógicos – velhos, tios sábios, tias astutas, mestres zen, professores loucos – são caracterizados por seus comportamentos distintamente irônicos, alegres, ou involuntariamente cômicos. O monstro desajeitado de Alfred Jarry, Père Ubu, foi baseado em um professor; as performances com freiras boas e más são extremamente comuns em clubes a pequenos teatros. Os exemplos são abundantes. Como uma instituição, a “educação” opera com códigos e processos que são tão sócio-cultural e historicamente supercodificados que eles se tornam palcos prontos para trocas bem humoradas. Do ato de caminhar e falar de Sócrates às palhaçadas dos Irmãos Marx em *Horsefathers*, as mais recentes ambientações em escolas secundárias em filmes e séries, rir e aprender, mesmo que sejam comportamentos aparentemente incongruentes, oferecem um tropo para o estudo como performance. Dentre suas muitas semelhanças, a comédia e a educação levantam questões sobre a autoridade, a representação, relações sociais, o conhecimento e a brincadeira. Há também a questão da confiança.

Deixando a confiança de lado por um momento, eu prefaciei este ensaio com uma piada como uma maneira de brincar com a ideia de que o ensino e o estudo do conhecimento podem ser vistos como cômicos. Não é que a epistemologia seja particularmente engraçada, ou de que o conhecimento seja uma piada em si mesmo, ou mesmo que o ato de saber provoque o riso. Mas, parece-me que não importa como os professores, filósofos ou cientistas abordem o assunto do que nós sabemos e como o sabemos (e como sabemos que sabemos), e, apesar de toda boa vontade e rigor, o sucesso de qualquer argumento ou compreensão de um texto depende das reações dos outros. E os outros, mesmo que falem a mesma língua, são incognoscíveis. É claro que ser incognoscível não nos garante que as reações serão divertidas. Quando o conhecimento é percebido como uma ameaça, as reações podem ser muito sérias, politizadas, até mesmo mortais. Portanto, a epistemologia não é exclusivamente cômica. Poucos riem quando meramente mencionamos Hegel e Schlegel. Mas Sócrates é espirituoso, e há alegria e riso, de certo modo, nos escritos de Nietzsche, cujo Zarathustra falou, “devemos chamar de falsa cada verdade que não foi acompanhada de pelo menos uma risada”. Bakhtin complementa essas reflexões. Em *Rabelais and His World*, um estudo que evidencia a linguagem, o jogo e os corpos, ele afirma, “Certos aspectos essenciais do mundo só nos são acessíveis através do riso” (BAKHTIN, 1968, p. 66).

Durante mais de uma década de ensino e reflexão sobre ética, epistemologia e performance, meu companheiro de viagem teórico mais constante foi o pensador russo Mikhail Bakhtin (1895-1975). Os escritos de Bakhtin são classificados como híbridos entre as ciências humanas e sociais, a teoria literária e (o que é chamado de) poética sociológica. Seu trabalho foi caracterizado de formas variadas, mas eu o considero como nada menos do que uma abrangente teoria da performance, no núcleo no qual se encontra uma epistemologia filosófica. A medida em que eu reoriento o pensamento de Bakhtin para a performance e para os problemas dos estudos da performance, é porque sua teorização global do *dialogismo* ou *dialógica* é precisamente sobre a linguagem, a epistemologia, a ética e a performance. Bakhtin acentua as relações espaço-temporais entre o eu/outro e as particularidades da cultura e da história. Como ficará claro, ele coloca muito lucidamente as relações humanas em categorias familiares a muitas versões da teoria da performance.¹

O trabalho de Bakhtin oferece uma versão de uma epistemologia da performance apropriada à consideração da performance em geral e do gênero chamado de pedagogia, especificamente. No segundo, eu exploro o dialogismo e faço uma alusão aos outros conceitos de *autoria*, *co-participação*, *co-experiência* e *enunciação* para mostrar de que modo eles podem ser úteis para analisar a performance e a pedagogia². Bakhtin, que não especificou uma metodologia para a investigação da performance, ofereceu, no entanto, linhas gerais de suas preocupações essenciais. Seu trabalho continuamente exige que certas perguntas sejam feitas, incluindo: Quem está falando? (que poderia ser reformulado como, Quem está realizando a performance? E qual é o contexto da reação?) Outras perguntas explícitas que ele faz são: qual é o *texto*? Quais são os tipos de discurso em uso? Como eles são usados? Qual é o contexto sócio-político de uma enunciação? Quais são os aspectos éticos que circundam ou que estão implícitos nos diálogos?

Essas são questões cruciais no contexto da sala de aula. Questões de autoridade textual, escrita, performance e relações entre os estudantes, professores e as instituições estão constantemente presentes enquanto ensinamos e aprendemos. Considerando a performance específica chamada de ensinar, outras questões inspiradas por Bakhtin surgem: que gênero de performance é a pedagogia? Qual é a tipologia de discursos que opera em situações pedagógicas? Qual é a relação entre o estudante e o professor? Quem ensina? Que tipos de conhecimentos e formas de interpretação existem e estão sendo criados no contexto do ensino dos estudos da performance (histórica e sócio-ideologicamente)?

Os conceitos e o léxico de Bakhtin conscientemente informam tanto a substância, quanto o estilo do meu ensino. Sinto-me atraído por sua epistemologia filosófica pois ela incorpora temas, como a criatividade e a temporalidade, que são convincentes para mim no contexto do ensino. A atenção de Bakhtin à fenomenologia do corpo e suas noções de alteridade e política incrementa as minhas preferências na academia. Além disso, sua abordagem das formas e gêneros artísticos converge com a minha. Por exemplo, Bakhtin tem escrito extensivamente sobre o romance, e eu utilizo sua compreensão do romance para ensinar ficção e estudos da performance. No ensaio “Epic and Novel”, Bakhtin defende a ideia de que o romance se desenvolve com “um

tipo semântico de final em aberto, um contato vivo com a realidade contemporânea inacabada, em desenvolvimento”. (*Dialogic Imagination* 7). Para mim, a pedagogia também deveria operar como se não houvessem palavras finais.

É claro que qualquer um que ensina representa de alguma forma as performances de seus professores ou ensina de acordo com papéis culturais e historicizados familiares. O que é o mesmo que afirmar que, como participantes em rituais, como atores e tradições teatrais, como clientes e terapia, professores e suas performances podem ser compreendidos dialogicamente no contexto *tanto* da sociedade e da história, *quanto* em relação às suas performances e práticas pedagógicas individualizadas em sala de aula.

Um resultado decisivo da minha consciência do dialogismo é que eu escuto mais, principalmente ao ruído, ao riso e aos silêncios. Pode ser que como seres humanos nós continuamente ouvimos por acaso e avaliamos o conhecimento dos outros com o passar do tempo, quer o entendamos completamente ou não. A performance também pulsa com a eufonia e estrondo de uma epistemologia. Ou, já que eu afirmo que a performance e o conhecimento estão entrelaçados, a pesquisa epistemológica reverbera como performance. Aquilo que John Cage fala sobre o som também se aplica ao conhecimento: Ele está em todos os lugares. A performance é o seu presente. A música que você ouve *significa*; e o ruído também. Uma pergunta que precisa ser feita é, significa o quê? De um ponto de vista dialógico, a resposta envolve os outros. Confie em mim.

Dialógica

O dialogismo apresenta o argumento de que a linguagem, a consciência, a produção cultural, comportamentos sociais e individuais e a atividade estética ocorrem dentro de diferentes contextos interdependentes. No nível mais elementar, a imagem de pessoas em conversas reais está na raiz do dialogismo. Mas, para Bakhtin, o envolvimento com um diálogo não é uma simples questão de rotatividade ou de seguir regras de conversação. As relações sociais, históricas e espaço-temporais explícitas precisam ser levadas em consideração. Como com os teóricos do discurso subsequentes, Bakhtin afirma que os oradores são *co-participantes*, ou interlocutores independentes. Cada pessoa em um diálogo – ou polílogo entre muitas pessoas – fala e responde. Ouvir é uma maneira de responder. Palavras, respiração, expressões paralinguísticas, discurso interno, gestos, movimentos oculares e todos os outros aspectos materiais de uma situação, ou o que ele chama de *enunciação*, são mutualmente compartilhados e *co-vivenciados*. A enunciação, então, é o termo de Bakhtin para performance.

As enunciações estão interconectadas, como “os elos de uma corrente”. Como Bakhtin escreve em *Speech Genres*,

Cada enunciação está repleta de ecos e reverberações de outras enunciações com as quais se relaciona pela comunhão da esfera da comunicação verbal... Cada enunciação refuta, afirma, suplementa e depende das outras, pressupõe que elas são conhecidas, e de alguma forma as leva em consideração. (BAKHTIN, 1986, p. 91)

Todas as pessoas estão mutuamente, isto é, dialógicamente, implicadas em uma determinada enunciação. Além disso, as relações dialógicas entre enunciações também ocorrem trans-historicamente e trans-espacialmente. Ouvir *Così fan tutti* de Mozart é uma situação de enunciação. Se estou dirigindo ou atuando em *Così fan tutti*, estou em uma posição semântica diferente, e minhas reações não são as mesmas. Naturalmente que isso se aplica às situações de ensino.

Todos inevitavelmente vivemos com responsabilidade sobre os outros. Assim, Bakhtin argumenta, pelo menos duas pessoas são necessárias para conhecer, e uma cultura para saber. Mais precisamente, tanto a cultura, quanto o conhecimento existem nos *limites* entre os seres humanos. Uma epistemologia da performance que se desenvolve a partir dessas pressuposições exige atenção constante a dois contextos inter-relacionados e simultâneos. Devemos saber o máximo possível sobre as relações específicas entre os eus individuais e os outros nas circunstâncias espaço-temporais de uma performance e em relação às particularidades da cultura e da história. Ela requer que, assim como os outros, nos tornemos responsivos à epistemologia como um gênero da performance em si e que respondamos à performance como epistemológica. Sem dúvida, determinar o que uma pessoa ou a versão de uma cultura do que constitui o conhecimento ou a performance – e sua relação – requer esclarecimento e diálogo. Talvez até mesmo um curso inteiro.

Epistemologia da Performance + Pedagogia

Inevitavelmente, o riso, a pesquisa epistemológica e a pedagogia exigem a investigação cuidadosa de textos, gêneros e práticas. O conhecimento sobre os estudos da performance que se baseia na linguística, na antropologia e na teoria muitas vezes inclui aspectos da análise social e cultural. No entanto, a medida da ênfase que é dada em questões da performance, relações interpessoais ou sociais específicas, e a epistemologia é por bons motivos geralmente insignificante. Em primeiro lugar, é difícil dizer o que é o conhecimento. É também muito difícil explicar o que os outros sabem. Em terceiro lugar, como um campo, a epistemologia é tão diversa e com tantos centros quanto os estudos da performance. A pergunta, “O que é o conhecimento?” é tão problemática quanto, “O que é a performance?” Perguntar, “O que é a epistemologia da performance?” duplica o problema.

Sem dúvida, para muitos teóricos, os próprios estudos da performance representam um projeto dialógico/epistemológico emergente, consistente com outros vetores da investigação intelectual nesse período histórico. Os estudos da performance investigam um aspecto da experiência humana que foi estudado e disciplinado em outras categorias. Eles são agressivamente interdisciplinares e absolutamente intertextualizados. Além do importante trabalho de teorização, os especialistas em estudos da performance readaptam, recombinaem e reorientam a informação e os insights acumulados em outras pesquisas. As questões e controvérsias epistemológicas em outras áreas não são menos pertinentes no estudo da performance. Isso torna os estudos da performance um campo totalmente dialógico, e aqueles entre nós que ensinam sobre ele de modo reflexivo tornam-se tanto objetos quanto sujeitos de nosso próprio pensamento e prática.

A esse respeito, a abordagem dialógica de Bakhtin é pertinente, pois ela nos leva a repensar a epistemologia antes de partir da hipótese de que a epistemologia é performance ou uma epistemologia da performance. Independentemente da metodologia ou objetivos de qualquer pesquisa, é crucial que façamos e imaginemos perguntas e que desenvolvamos argumentos de suporte. Desde Sócrates, a pedagogia talvez não seja muito mais do que isso. Para isso, e sem a pretensão de ser abrangente, eu proporia que há muitos axiomas básicos para uma epistemologia da performance. Primeiro, quando abordarmos ou categorizarmos uma ação ou evento como performance, sistemas de referência e significado distintos pertencentes à performance entram na nossa reação ou análise. Isto é, invocar a noção de performance, como um teórico, performer ou audiência, é representar o evento em questão como um *texto* com certas propriedades como um gênero.³ Gêneros podem ser sociais, culturais, estéticos ou definidos (ou erroneamente chamados) pelos participantes ou observadores. Rituais e festivais são gêneros. Naturalmente, muitas performances sociais misturam ou cruzam gêneros, e, com frequência, as performances artísticas intencionalmente interrogam a própria noção de gênero.

Como Bakhtin discute em *The Formal Method in Literary Scholarship*, o gênero é um fato material, e ele está inextricavelmente entrelaçado com a história, a prática cultural e a compreensão. Epistemologicamente, os gêneros da performance representam modalidades de organização social e formas de significado. “O gênero aprecia a realidade e a realidade esclarece o gênero” (136). Quando concebemos o conhecimento em si como um fenômeno social, ele necessariamente depende de reconhecimento compartilhado e diálogo, senão de uma concordância sobre conceitos e gêneros básicos.

Muitas vezes os projetos de classificação podem parecer debatíveis ou incompletos. Além disso, a experiência de um evento será diferente de sua representação. Um segundo axioma para o estudo da performance, então, é que a exegese e análise procedem das representações das performances como textos. A noção de Bakhtin de texto simplesmente afirma que textos são o que nós discutimos e estudamos. A enunciação designa eventos humanos que ocorrem em situações reconhecíveis. “Apenas uma enunciação tem uma relação *direta* com a realidade e com a pessoa viva e falante (sujeito)” (*Speech Genres*, 122). Bakhtin afirma que ela é “determinada pelas condições reais de uma determinada enunciação – acima de tudo, pela sua *situação social imediata*” (*Marxism* 85). Assim, a enunciação se refere a qualquer tipo de performance ou evento: desde ler um livro, passar um dia no circo, até realizar trapaças no ciberespaço.

O problema da textualização das performances exige tanto esclarecimento quanto a do gênero. Fatores que precisam ser considerados são: autoria (de enunciações e de textos); a situação histórica da performance (seu contexto), e como a performance é socialmente produzida e consumida, tanto imediatamente quanto com o passar do tempo. Obviamente, esses fatores envolvem processos de significação e comunicação. Um terceiro axioma para uma epistemologia da performance, então, é que o conhecimento requer uma teoria da significação e comunicação.

Uma pressuposição do último axioma é que aquilo que chamamos de conhecimento preciso da linguagem e do diálogo. Ele também pode, como outros ensaios dessa coleção sugerem, ser derivados daquilo que o corpo sabe. Mas o dialogismo

de Bakhtin, como Michael Holquist sugere, que é “necessariamente uma filosofia da linguagem” (41). Ele descreve a linguagem como um fenômeno compartilhado, material histórico e ideologicamente carregado. A linguagem não é um mero veículo para a representação de ideias ou acontecimentos ou mesmo para comunicar “mensagens”. Ela é um sistema em perpétua metamorfose que funciona através do diálogo/performance entre dois (ou mais) sujeitos que se envolvem com enunciações (específicas).

Em termos de linguagem, cada sala de aula é uma comunidade, mas nem todas as comunidades aderem à mesma compreensão sobre como fazer coisas com palavras. Nas minhas aulas, eu presumo que os estudantes tenham valores diferentes em relação à sua linguagem compartilhada. Além das diferenças raciais, de gênero e étnicas, alguns estudantes consideram a linguagem funcional e mais como uma ferramenta do que um objeto, enquanto outros valorizam as dimensões lúdicas e ambíguas da linguagem. As atitudes a respeito da linguagem, autoridade e verdade variam.

Nós confiamos ou não confiamos uns nos outros. Mas, seguindo o pensamento dialógico, a ênfase não é nem definitivamente na noção de confiança ou na confiança própria ou na de outras pessoas. A ênfase está nas relações entre os indivíduos, cada um dos quais tem uma responsabilidade, e cuja coletividade torna-se o autor de suas reações. Pensar dialogicamente privilegia relações e relacionamentos, posições mútuas, atitudes e reações permanentes, assim como suas hipóteses e transformações.

Pedagogia como Gênero Performativo e Afirmação da autoria

Retornando a outras questões colocadas anteriormente: que gênero da performance é a pedagogia? Que discursos operam em situações pedagógicas? Qual é a minha relação com os outros como pessoa e como professor? Que tipos de conhecimento e formas de interpretação existem no contexto do ensino dos estudos da performance (histórica e ideologicamente)?

De um ponto de vista dialógico, essas questões demandam a avaliação das enunciações específicas que as formaram. Como gênero cultural, o curso superior aceita uma variedade de papéis e atividades performativas institucionalmente sancionadas. Seminários, grandes palestras e oficinas de atuação são cursos. Dentro de cada curso, frequentemente (mas não sempre) apenas o instrutor é quem pode *orquestrar* eventos de modo a maximizar as vozes dominantes (aquelas dos textos, do cânone, da autoridade acadêmica) ou apoiar-se, primariamente, no *discurso indireto* (estudos críticos selecionados; fora dos materiais fonte), ou encorajar o diálogo responsável, ilimitado e exploratório criado por todos na turma.

Se um observador de fora viesse para estudar a minha pedagogia durante um semestre (na minha atual situação), ele perceberia uma abordagem interdisciplinarizada e multimidiada a assuntos considerados tematicamente, conceitualmente e historicamente. Os cursos, nos quais eu ensino, incluem textos, escritos, seleções de áudio e vídeo, e, cada vez mais, recursos disponíveis na internet. Performances de estudantes e artistas convidados ocorrem regularmente. Os cursos abordam uma va-

riedade de assuntos como a teoria, a linguagem, a arte verbal, a comédia e o riso, e as vanguardas dos séculos XX e XXI, na Europa e Estados Unidos e tradições performativas experimentais. Enquanto cada classe explora questões muito variadas, as questões subjacentes são: que tipo de conhecimento pode ser encontrado na performance (e na arte em geral)? Como podemos analisar e avaliar a performance como uma forma de conhecimento? Que abordagens teóricas são úteis para a compreensão da performance e sua análise?

A comédia e gêneros afins, eu discuto/brinco, são formas de conhecimento. A performance experimental e as tradições artísticas podem ser caracterizadas como sendo sobre a criação e transmissão de objetos epistemológicos, modos, sistemas sógnicos e processos. Em alguns casos—música experimental, arte sonora, mídia digital e performance—categorias completamente novas na organização do som e da performance foram introduzidas, exigindo, pelo menos, uma recontextualização de gêneros, modos de escuta e saber. De modo semelhante, desde o dadaísmo até a multimídia e as performances artísticas digitais contemporâneas, o projeto de apresentação de imagens simultâneas, descentralizadas e polilógicas, e o uso de sistemas sógnicos múltiplos e mídia tiveram impacto nos nossos processos de percepção e compreensão.

De um ponto de vista dialógico, seria necessário examinar os planos de ensino, textos, tarefas, apresentações de mídia, notas feitas em palestras e discussões e minha interação com os estudantes individualmente para determinarmos a *intonação* ou tonalidade intelectual e sócio-ideológica específica presente nos meus cursos. Uma análise puramente verbal seria necessária também para ver se minha voz e enunciações contêm a combinação de discursos que eu acho que ela tem (cada uma de minhas aulas começa com, “Alguma pergunta?” o que já foi sugerido como meu epitáfio. Como uma estudante comentou, “é como se as nossas perguntas fossem as aulas”. Ela tinha razão em dizer *como se*, pois, como a teoria do dialogismo indicaria, suas perguntas estavam entre as possíveis reações a enunciações anteriores)!

Como os estudantes perceberam, minha fala está marcada por uma educação/criação urbana, ítalo-americana na costa leste que parece ter sido intelectualmente aprimorado por leituras em demasia e as transformações culturais da década de 1960. Em uma sala de aula, eu equilibro uma familiaridade com entusiasmos peculiares e uma apresentação descarada de ideias que é geralmente considerada como termos acessíveis: referências a autores, livros, arte, performance, cultura popular, diferenças entre gerações e entre culturas são abundantes na maior parte da minha fala, anedotas abundam. Eu falo rapidamente, com muitos jogos de palavras, por mais tempo do que eu deveria. No entanto, um observador descreveria o quanto a minha classe é marcada por longos diálogos (incluindo comunicação escrita e conferências pessoais) e como as enunciações e posicionamentos subjetivos dos estudantes são revelados.

Enquanto partes desse ensaio podem (ou não) revelar isso, eu valorizo o humor e respeito uma longa tradição crítica e prática que considera a comédia e o discurso cômico como gêneros subversivos. A comédia, como quase todas as teorias sugerem, é o resultado de alguma forma de incongruência que não oferece perigos, uma ruptura dentro de sistemas previsíveis de significado ou comunicação. Essa ruptura cria um

espaço para reações alternativas, vozes falando em outras tonalidades. Quando o riso está envolvido (como sinal de algo cômico), a voz e o corpo temporariamente fundem-se em som e movimento.

Deixando a comédia de lado por um momento, os discursos, em qualquer sala de aula, são tão variáveis quanto aqueles em um romance ou gravação sampleada. A multidimensionalidade das vozes dos estudantes emergem de forma diferente em diferentes situações em sala de aula. Um bakhtiniano avaliaria a relação entre eu e os estudantes com a premissa de que, como a autoridade designada institucionalmente na sala de aula, minhas enunciações nunca podem ser avaliadas fora do meu papel. O fato de que eu posso contar piadas ou redirecionar as discussões para preocupações ideológicas não quer dizer que as piadas sejam engraçadas ou que existe um consenso sobre as linhas de questionamento seguidas. Na maioria dos cursos universitários, os alunos mantêm um diálogo secreto entre si a respeito dos textos ou do professor. Como as avaliações do curso revelam, eles frequentemente têm opiniões fortes sobre certas questões que os instrutores não sabem. Isso se deve às suas personalidades, atitudes, idades – todos os fatores que contribuem para dar corpo às circunstâncias sociais de uma enunciação. Os estudantes do Arizona têm vidas diferentes daqueles que vivem na cidade de Nova Iorque; os estudantes que eu ensinava na década de 1970 são diferentes dos estudantes em 2001. A música não é mais a mesma. Mas a qualidade que os seres humanos têm em comum, como Bakhtin postula, é a de que nós somos os *autores* de nossas enunciações, e responsáveis por elas.

Cada aula é uma enunciação. Ela é formada por muitos indivíduos, muitas *linguagemdades*, ou vozes *heteroglóssicas* dos textos e dos estudantes. Simultaneamente, o curso inteiro, como algo planejado pelo professor, é uma enunciação. Ele é uma resposta a uma ideia, pesquisa, textos selecionados, uma sequência de cursos no currículo, ou um período específico ou tema. Em um curso chamado Comédia, as leituras, as palestras e as piadas oferecem exemplos de como a linguagem e os signos no cotidiano são ambíguos, e como os seres humanos se envolvem em tipos de jogos que são parte integral do prazer e do significado do riso. Ler *Rabelais and His World* leva à discussão sobre aquilo que Bakhtin chama de linguagem do mercado de trabalho, o corpo, o profano e as linguagens marginais em diferentes épocas históricas. A linguagem dos estudantes no dia a dia oferece alguns dos textos para exame. Quando, durante o curso, exploramos *Monty Python*, a paródia da consciência de classes e burocracia britânica em sátiras podem ser vistas como uma luta entre forças rivais que atuam sobre suas posições ideológicas em lojas e repartições governamentais ou através de fragmentação e distorção dos símbolos nacionais. A justaposição de imagens e discursos culturais “altos” e “baixos” de *Python* é histérica e apropriada para o período mas típica de formas cômicas. Ela é uma variação específica sobre as tradições de entretenimento britânico desde as *music hall revues* dos anos 1920 aos shows de rádio e TV dos anos 50 e 60, como *The Goon Show*, *Beyond the Fringe* e *That Was the Week That Was*. Para uma certa classe social, ou quando seu gêneros discursivos são considerados uma enunciação, uma consciência dialógica ilumina, entre outras coisas, a combinação e estratificação de vozes, imagens e discursos em *Python*. As vozes na sala de aula tornam-se fundamentais pois os alunos são orientados a respeito do jogo social, histórico e ideológico de *Python*, o riso significa. Como as relações variadas (com *Python*, entre os estudantes) são expostas, exploradas, avaliadas, elas se tornam enunciações que sugerem outras questões para discussão.

O parágrafo anterior se refere, primariamente, aos objetivos pedagógicos, ele também fala sobre a performance em cursos e salas de aula. A instrução inclui resenhas de metodologias e estudos críticos e históricos que contribuem para a compreensão das performances. Meu objetivo, é também, que os estudantes compreendam a linguagem e semiótica dos textos assim como os gêneros e sua evolução, variedades e significância. Mas é essencial que os estudantes identifiquem suas posições de sujeito em relação a textos e uns com os outros. Seu diálogo contribui para a produção e consumo de conhecimento em um curso. Após muitos anos ensinando – depois de dialogar com os estudos de Bakhtin – minha abordagem e técnicas pedagógicas são conscientemente orientadas a acentuar essa *polifonia* de vozes e suas relações em uma sala de aula. (É claro que se você já compreendeu, a re-apresentação de minha prática, nesse texto, é necessariamente monológica e não dialógica. É aqui que você entra...)

Naturalmente, na medida em que qualquer instrutor é o primeiro palestrante em um curso, todas as enunciações subsequentes “refutam, afirmam, suplementam” o que foi dito pelo nome, plano de ensino e palestras do curso. Mas há muitas maneiras de se acentuar a dialogização em um curso de estudos da performance através das reações dos alunos. Nos primeiros estágios de um curso, eu tento me familiarizar o máximo possível sobre os conhecimentos prévios, interesses e objetivos acadêmicos dos alunos. Em muitas ocasiões, eu mudei o conteúdo de um curso ou adicionei materiais sugeridos pelos alunos. Em cursos tais como a sequência de dois semestres *A Vanguarda* e a *Performance Experimental no Século XX*, eu reuni materiais suficientes para *reacentuar* a maioria das seções do curso. Eu estou preparado – com pouco sacrifício dos meus objetivos gerais de abordar o conteúdo epistemológico e histórico da performance experimental/de vanguarda – para, por exemplo, lidar com questões de tecnologia, interculturalismo, gênero, política, concepções sobre o corpo, e assim por diante.

Há outras maneiras de aumentar o diálogo e ampliar a consciência dos alunos sobre suas próprias posições subjetivas e relacionamentos. Os professores fazem isso intencionalmente ou inadvertidamente através de tarefas compartilhadas, pequenas discussões em grupo nas aulas e projetos de mídia interativa. Os professores da área do teatro e da dança têm uma gama de jogos e exercícios para obter reações individuais. Como professor de composição e escrita por mais de uma década, eu acumulei muitas técnicas para a organização de reações críticas entre pequenos grupos e para criar situações para a discussão aberta e diálogo. Adaptei muitas estratégias para as aulas de estudos da performance, com uma ênfase, nesses dias mais Bakhtinianos, menos em direcionar os alunos a completar produtos finais e mais em definir posições subjetivas e compreender suas posições em diálogos significativos com os outros.

Como eu sei o que os outros pensam de minhas performances? Exames, artigos, notas e avaliações de curso não medem com precisão as reações completas dos indivíduos à realização de ações pedagógicas. Da mesma forma, avaliar as reações da audiência à performance ou investigar as dimensões epistemológicas da performance para indivíduos ou uma sociedade é uma tarefa complexa. Os estudos da performance têm demonstrado que as performances reverberam com o conhecimento. A epistemologia como performance é uma arena igualmente válida de estudo. O que os outros

pensam (alunos, público, sociedades) e como desenvolvemos relações com eles é um projeto dialógico e pedagógico.

Cada era produz o conhecimento que deseja e a teoria da epistemologia que deseja. Em um mundo de rápida tecnologização, internacionalização e cada vez mais consciência sobre a pluralidade cultural através de sistemas de informação, os estudos da performance se concentram precisamente no momento do significado e valores dos envolvidos. Em um mundo onde a comunicação é dominada pelo simulacro, realidade virtual e forças econômicas e políticas, os estudos da performance pedem que nós consideremos a semiose dos eventos culturais e estéticos. Ela pede que prestemos atenção em pessoas, vidas, vozes, comunidades, o corpo. O pensamento dialógico intensifica uma consciência da ética e confiança envolvidas nos relacionamentos, reações e responsabilidade. Para mim, isso soa como um conhecimento que vale a pena realizar como performance. E para você?

Referências

BAKHTIN, M. **The dialogic imagination**: Four Essays. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.

_____. **Rabelais and his world**. Trad. Helene Iswolsky. Cambridge: MIT, 1968.

_____. **Speech genres and other late essays**. Ed. Caryl Emerson e Michael Holquist. Trad. Vern W. McGee. Austin: U of Texas P, 1986.

BAKHTIN, M.; MEDVEDEV, P. N. **The formal method in literary scholarship**: A Critical Introduction. Trad. Albert Wehrle. Cambridge: Harvard UP, 1985.

BAKHTIN, M. e VOLOSHINOV, V. N. **Marxism and the philosophy of language**. Trad. Ladislav e I. R. Titunik. New York: Seminar, 1973.

HOLQUIST, M. **Dialogism**: Bakhtin and his world. New York: Routledge, 1990.

Notas

¹ O próprio Bakhtin nunca escreveu diretamente sobre pedagogia, performance ou teoria da performance, e nem definiu seu trabalho como dialogismo (um termo usado por Michael Holquist e outros). O dialogismo ou o princípio dialógico surgiu nos escritos de Bakhtin depois de seus primeiros estudos sobre arte, estética e criatividade.

² Quando introduzidos, os termos e palavras especiais de Bakhtin, alguns dos quais ele se apropria (por exemplo, texto), estão em itálico. Da mesma forma que os léxicos de psicoanálise ou semiologia, as adaptações dos conceitos de Bakhtin são frequentemente usados separados de sua teorização geral. Isso frequentemente limita seu significado e eficácia.

³ Ver o ensaio de Bakhtin “The Problem of the Text in Linguistics, Philology, and the Human Sciences: An Experiment in Philosophical Analysis” em *Speech Genres*. A concepção de Bakhtin sobre os gêneros sociais e rituais tem similaridades com a de Victor Turner.

Arthur J. Sabatini

** Professor da Arizona State University School of Humanities, Arts and Cultural Studies. New College of Interdisciplinary Arts and Sciences.

Correspondência

Arthur J. Sabatini – Arizona State University School of Humanities, Arts and Cultural Studies. New College of Interdisciplinary Arts and Sciences. P. O. Box 37100, Phoenix, Arizona, 85069-7100, Estados Unidos.

E-mail: arthur.sabatini@asu.edu

Recebido em 17 de março de 2014

Aprovado em em 28 de julho de 2014