

Palavra como objeto: experimentações do texto-oral na relação com um corpo em *performance*

The word as an object: experimentations from reading out loud and established relations with a body in performance

JULIANA SOARES BOM-TEMPO¹

VALERIA N. VALENZUELA²

RESUMO: A literatura está fora de nós e pertence a um universo específico, muitas vezes inacessível, ou isso, ao menos, é o que sentem muitas das pessoas que não fazem da escrita uma profissão. Para a maioria das pessoas, a literatura é escrita por outros e, no imaginário dessas pessoas, é lida também “corretamente” por outros (os atores profissionais). Para as pessoas comuns, apenas resta o prazer de desfrutar a leitura silenciosa na comodidade e na solidão do lar ou da praça. Essa prática social constituiu-se como a forma, por excelência, de abordar um texto escrito. Uma prática na qual o corpo fica relegado a um segundo plano. A proposta deste texto é pensar o que pode o corpo na relação com a leitura oral enquanto objeto sonoro. Partimos, assim, das experimentações produzidas no minicurso intitulado “Palavra como Objeto: experimentações do texto-oral na relação com um corpo em *performance*” ministrado no 18º COLE — Congresso de Leitura do Brasil: *O mundo grita. Escuta?*, cujo objetivo foi propiciar outro tipo de encontro: um encontro entre pessoas e palavras em sua qualidade de objetos sonoros, que possuem uma corporalidade e podem ser considerados na composição da leitura oral. Dito de outra maneira: um encontro entre corpos.

PALAVRAS-CHAVE: Leitura; experimentação; *performance*.

1. Doutoranda na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, no Laboratório de Estudos Audiovisuais OLHO, Campinas/SP. Graduada e mestre em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia/MG. Interessa-se pela pesquisa e atuação em performance, intervenção urbana e vídeo. *E-mail:* ju_bomtempo@yahoo.com.br.
2. Professora de Expressão e Linguagem Corporal, formada pelo Instituto Superior de Formación Artística, de Buenos Aires/Argentina. *E-mail:* vn_valenzuela@yahoo.com.

ABSTRACT: Literature is in the order of the outside and it belongs to a specific universe, often inaccessible, at least that is what many people who do not make a profession of out writing feel. For the vast majority of the people, literature is something written by others and, in these people's minds, it is also supposed to be "correctly" read by others (the professional actors). Ordinary people are basically just left with the pleasure of enjoying silent reading in the comfort and solitude of their homes or in a park or a square. This is, par excellence, the established social practice for approaching a text. In this practice, the body is left behind or forgotten. The purpose of this text is to think what the body can do in relation to reading (out loud) as a sound object. From experimentations collected in a course entitled *The Word as an Object: experimentations from readings out loud and its relations with a body in performance*, taught in the 18th COLE (Brazilian Reading Conference): *The world screams. Can you hear?*, where our goal was to provide another type of reading, we have proposed an encounter between people and words as sound objects. These objects have corporeality and can be considered in the composition of reading out loud. It can be said differently: we have proposed an encounter between bodies.

KEYWORDS: Reading; experimentation; performance.

LUGARES PARA OS CORPOS

Explorar as possibilidades de experimentação que a leitura oral oferece aos corpos como possíveis entradas em territórios de aprendizagens, sendo as buscas por essas entradas o que mobilizou este trabalho. Buscamos promover o encontro entre corpo e texto literário através da leitura oral, tendo a sonoridade como dispositivo de jogos e experimentações de movimentos para a composição de *performances*.

Para isso, utilizamos trechos da obra da escritora argentina Alejandra Pizarnik³ e do escritor brasileiro Ferreira Gullar⁴, com a proposta de promover um encontro para a leitura oral e corporal de fragmentos literários. Nesse processo, a

3. Alejandra Pizarnik (1936-1972) é autora dos livros *Árbol de Diana*, *Los trabajos y las noches*, *Extracción de la piedra de locura* e *El infierno musical*, entre outros, que a consagraram como uma grande escritora surrealista. Em 25 de setembro de 1972, morreu de uma sobre dose intencional de Seconal. Disponível em: <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/pizarnik_bio_es.php>.

4. Ferreira Gullar (pseudônimo de José Ribamar Ferreira) nasceu no dia 10 de setembro de 1930, em São Luiz, Maranhão. Importante poeta brasileiro, entre suas obras mais importantes estão "Poema sujo" (1976), "Argumentação contra a morte da arte" (1993) e "Muitas vozes" (1999). Disponível em: <http://www.releituras.com/fgullar_bio.asp>.

palavra como objeto sonoro entrou em relações experimentais com movimentos corporais dos participantes, visando à corporificação do texto a partir da leitura oral das palavras. A palavra como objeto sonoro estabelece relações físicas com o espaço e pode ser manipulada através do movimento do corpo. Que relações composicionais são possíveis estabelecer entre a pronúncia oral do texto e o corpo em *performance*?

Frente a essa questão, nós nos encontramos com as ideias de Baruch de Espinosa, segundo a leitura de Gilles Deleuze, que, já no século XVII, advertia sobre a impossibilidade de se sustentar uma dualidade entre corpo e o alma e propunha aos filósofos um novo pensamento: o corpo. Diante disto, uma das teses mais célebres, na perspectiva de Deleuze, formuladas por Espinosa é conhecida pelo nome de *paralelismo* e consiste em considerar o corpo e a alma, proibindo qualquer supremacia de um sobre o outro (DELEUZE, 2002).

O modelo corporal de Espinosa, na filosofia deleuziana, não implica desvalorização alguma do pensamento em relação à extensão material do corpo, a não ser “[...] uma desvalorização da consciência em relação ao pensamento: uma descoberta do inconsciente e de um *inconsciente do pensamento*, não menos profundo que o *desconhecido do corpo*.” (DELEUZE, 2002, p.25). É nessa dimensão, de não sabermos o que pode o corpo, que nosso trabalho procura se inscrever, no campo da experimentação entre corpos, espaço, texto literário e objetos sonoros.

Diante disso, procuramos trabalhar a *performance* em composição com leituras orais, como práticas inseparáveis de um aprendizado de si e de escapes às políticas de controle corporais, estéticas e sonoras (KASTRUP, 2007). Ao procurar desvinculações de práticas capturadas pelo cotidiano, ousamos buscar a variação dos sentidos dos próprios textos — que apresentamos em dois idiomas: português e espanhol, e dos repertórios corporais, criando novas possibilidades de encontros e de entradas entre corpos, sons, textos literários, línguas estrangeiras e espaço.

Consideradas nesse novo plano, a educação e a aprendizagem são entendidas como campos de experimentação e como possibilidades de desaprender, entendendo o que já foi aprendido como aquilo que é tratado enquanto campo de práticas preestabelecidas e prontas diante dos movimentos da vida (KASTRUP, 2007). Perda de hábitos para novas experimentações, novas ações, novos repertórios corporais e linguísticos, que têm o potencial de fazer os sentidos variarem na relação com a sonoridade de leituras, com os corpos em movimento e nos espaços de encontro.

Ao aproximarmos a educação, a leitura oral e a *performance*, propomos uma abertura dos corpos, das sonoridades e dos sentidos dos textos literários aos acontecimentos e aos encontros, “[...] carregando em si os signos do imprevisível, do incalculável, não se vinculando a campos formais e estabilizados, mas criando alianças junto a forças ativas na afirmação da vida e do mundo.” (BOM-TEMPO, 2012, p.456).

A abertura dos corpos à experimentação do mundo, às sensações e aos sentidos tem o potencial de produzir encontros afetivos. As afecções acontecem nos encontros, nas articulações e desarticulações de corpos que funcionam em relações de composição e decomposição. Esse conceito é aqui pensado como proposto por Espinosa, *affectio*, que se refere aos corpos afetados na presença de corpos afetantes. Para Espinosa, pensar em corpos não diz respeito exclusivamente a corpos orgânicos e humanos, mas a forças que entram em relações. Assim, corpos, objetos, sonoridades, textos literários e espaço entram em relações como corpos que são alterados nos encontros, ganhando o potencial de estabelecer novas conexões composicionais (DELEUZE, 2002).

Nessa perspectiva, propomos pensar como esses encontros têm o potencial de reinventar sentidos e criar novas relações com línguas estrangeiras que podem fazer o texto se tornar estrangeiro à própria língua. Gilles Deleuze (1997, p.09) nos convida a esse pensamento ao falar sobre “[...] o problema de escrever: o escritor, como diz Proust, inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira. Ele traz à luz novas potências gramaticais ou sintáticas. Arrasta a língua para fora de seus sulcos costumeiros, leva-a a *delirar*.” Junto à proposta do filósofo acerca da escrita, buscamos criar um processo com a leitura oral que possibilite esse delirar da língua, não mais na escrita como proposto por Deleuze, mas sim na palavra como corpo sonoro, tendo como mobilizador a sonoridade de textos em português e espanhol e, além disso, ministrando o curso também nos dois idiomas, propondo que os participantes procurem entender as proposições para além dos significados, buscando as variações de sentidos que acontecem nesses encontros.

HIPÓTESE DE TRABALHO: EXPERIMENTAÇÕES NOS ENCONTROS

A voz é um corpo invisível que se faz no espaço. A voz como todo som, precisa de uma fonte; essa fonte é o mesmo corpo que cria um fluxo ao emitir sonoridades. O movimento, a postura, as superfícies e objetos que se encontram ao redor, modificam a voz e, portanto, variam, em diferentes medidas, os signos e sentidos do que

se está a dizer. Mesmo que não haja o entendimento total do idioma em que se está falando, há a capacidade de obter sensações e percepções através dos sons enquanto corpos acústicos. Assim, muitas vezes o modo como algo se diz é o que se diz.

O planejamento de nosso trabalho girou em torno de duas hipóteses principais:

1. É possível pesquisar um texto literário através do corpo e, quando isto acontece, aparecem no mesmo texto variações de “sentidos” que não podem ser apreendidos desde a leitura silenciosa e em quietude;
2. Ainda que não compreendamos um idioma somos capazes de entrar em relações composicionais com o discurso oral, já que desenvolvemos estratégias de encontros com signos, com sentidos e com sonoridades das mais variadas formas.

Propusemos jogar com essas estratégias e colocá-las em ação, ditando o curso em dois idiomas, espanhol e português. Convidamos os participantes a confiarem em sua capacidade de sobreviver: alguém pode pensar que não entende, mas compreende outros signos e sentidos bem mais do que pensa racionalmente, já que outras relações cognitivas, afectivas e corporais estão colocadas em embates de forças nas práticas criadas pelas propostas de ação.

Sugerimos os encontros dos corpos enquanto combates regidos por forças, como as pensadas por Nietzsche (2005), que considerava a vida operando por embates de forças que se conectam a intensidades que aumentam a potência do viver. Nesse exercício, que se processa nos combates vinculados à vida, busca-se deslocar os hábitos cotidianos preestabelecidos pela cultura e reinventar novas possibilidades de vida, de sensação e de ação. Os combates acontecem nas tensões entre forças ativas e reativas, forças que dominam momentaneamente e forças que se submetem em algum momento, colocando os movimentos e as possibilidades de vida em jogo, em microtensões que atuam desde o processo de caminhar, quando algumas musculaturas se contraem e outras se estendem, os batimentos cardíacos seguem em movimentos de sístole e diástole das cavidades atriais e ventriculares do coração, as movimentações corporais pressionam ou afastam diferentes superfícies corporais das superfícies que compõem o espaço, e entramos em relações com objetos que tocamos em pontos distantes ou próximos. Tais forças estão nas relações mais cotidianas que estabelecemos, confrontando-se, submetendo-se e dominando-se em jogos e movimentos dinâmicos imersos no mundo presente.

Nos embates, existem vontades de estabilização dessas forças por parte da cultura proposta pela modernidade junto a linguagens preestabelecidas em sentidos

e significados fixos, a promessa de um mundo ideal de paz e calma criada pela ideia de estruturas identitárias, a vontade de separação entre o homem e o próprio mundo, a busca por uma transcendência. Essas vontades apaziguadoras despotencializam a própria vida produzindo adoecimentos, pois tentam controlar aquilo que é vital, preestabelecendo o que é possível e desejável para os corpos, para a língua e para os modos de vida.

A proposta de Nietzsche (2005) diante dessas configurações e capturas da vida é a construção de uma *grande saúde* frente aos adoecimentos físicos, inventivos e relacionais causados pelas estabilizações e, portanto, mortificações dos processos vitais. A *grande saúde* seria criada justamente na reconexão dos corpos aos embates vitais, procurando encontros que potencializem a vida nas conexões de forças ativas e reativas, encontros que possam potencializar a vida ao gerar relações composicionais.

Há na proposta aqui apresentada, tanto teórica quanto prática, uma busca dessa abertura nos corpos às novas experimentações, de novas relações com os corpos, com os textos literários, com as sonoridades e com as línguas portuguesa e espanhola.

“NINGUÉM, NA VERDADE, ATÉ O PRESENTE, DETERMINOU O QUE PODE O CORPO”⁵

A entrada do corpo a um campo experimental de aprendizagens não acontece voluntariamente por boa vontade. Ao longo de nossas trajetórias de vidas, regidos pelas lógicas estabilizantes dos signos, dos sentidos e dos corpos, entramos em repetições, em relações de condicionamentos e capturas que bloqueiam e interditam nossas possibilidades de experimentação e aprendizagens voltadas a buscas que se processam por embates de forças vinculadas à vida.

Para falar em aprendizagens enquanto experimentação no real, reportamo-nos ao livro *Proust e os signos*, de Gilles Deleuze (1987). Partindo das leituras dos textos de Marcel Proust, Deleuze diz da aprendizagem enquanto um processo ligado aos signos, colocando-os em busca de novos sentidos. Aprender, nessa perspectiva é interpretar signos e emitir outros signos. Assim, os signos possuem, ao mesmo tempo, unidade e pluralidade voltadas a movimentos de busca do que não está fixo e estável no campo de significação. O autor diz que esse processo de busca possui

5. Spinoza, 1974, p. 186.

quatro mundos dos signos, em Proust: os signos mundanos, os signos do amor, os signos sensíveis e os signos da arte.

O primeiro plano de busca seria a mundanidade. No mundo, a tarefa do aprendiz é entender as dimensões históricas e de poder que constituem o signo. Compreender as leis implícitas dos signos mundanos. Estes signos substituem ações ou pensamentos; são, portanto, entendidos como representação do mundo. Aprender seria explodir o signo e analisar seus componentes. Os signos mundanos substituem as ações e os pensamentos, são vazios e fixos nas coisas do mundo; servem como estratégia de controle. Pertencem ao campo das formas/dos saberes preestabelecidos, exprimindo o efeito das pessoas que têm a força/o poder de produzi-los e diagramá-los nas relações construídas no campo social.

O segundo seriam os signos amorosos. Estes signos estão em processos de busca de momentos, fatos e processos de que o amado não participa ou não participou. Vivenciam processos excluídos do amado, partes desconhecidas de um mundo escondido, muitas vezes vivido por signos mentirosos, ligação presente entre amor e ciúmes. Os signos amorosos originam-se dos mundos, pensamentos e ações desconhecidos do amado, que, assim, esconde o que exprime. As mentiras do amado são os ícones do amor; jogos de signos reveladores da mentira e signos ocultos da multiplicidade sexual e, portanto, o processo de desvendar mentiras promove sofrimento quando aprofundado. São as mentiras dos signos amorosos que os constituem e, por conseguinte, os signos do amor dependem desse enigma dos sentidos dos signos.

O terceiro mundo é o das qualidades sensíveis; que seriam os signos em relação e funcionamento no âmbito da vivência. É o mundo que mais se aproxima do material e este sentido material é a encarnação produtiva de uma essência ideal, não platônica, mas criada a partir de um plano imanente, não se restringindo aos objetos materiais.

O quarto mundo é o da arte. Este mundo revelado da arte atua nos outros mundos e é o último mundo dos signos, que se encontram como que desmaterializados, encontram seu sentido em uma essência ideal presente. Assim, o mundo revelado da arte reage, principalmente, sobre os signos sensíveis, e estes últimos são integrados e ganham sentidos estéticos, invadindo o que havia de vazio. No pensamento deleuziano, os signos sensíveis remetem à encarnação de uma essência ideal em sentido material, mas a arte é a única que tem a potencialidade de compreendê-los e ultrapassar interpretações vindas de signos preconcebidos. Assim, todos os outros

signos voltam-se para a arte e, para Deleuze, todos os aprendizados por caminhos mais diferentes, são, inconscientemente, da própria arte. Portanto, “o essencial está nos signos da arte” (DELEUZE, 1987, p.14).

Dessa forma Deleuze pensa as possibilidades dos signos. Cada signo faz parte de várias dimensões do tempo em busca da verdade. Nesse processo, a busca da verdade está ligada à busca do tempo perdido, em processos de aprendizagens. A verdade, portanto, possui uma relação essencial com o tempo. Só se procura o tempo perdido e a própria verdade quando se é impelido a fazê-lo por alguma situação concreta. Esse processo se dá quando se é violentado a procurar a verdade, se dá por necessidade e não apenas por boa vontade. Essa violência vivida é a garantia de uma busca que assegura a autenticidade do aprendiz. É através de encontros casuais com signos que uma pressão coercitiva acontece e exerce violência. Só é possível querer a verdade ou a busca quando se é coagido por uma necessidade gerada pelo encontro em relação a determinado signo. Quer-se encontrar o sentido do signo. Tal busca é sempre temporal e a verdade é um acontecimento engendrado em um tempo múltiplo e plural. Tempo perdido.

Na empreitada dessa busca, o que se encontra do tempo perdido é outro tempo, diferente desse primeiro, um tempo redescoberto. O tempo perdido é o tempo que se perde, não apenas o tempo que passa. Os signos mundanos, do amor e sensíveis são signos do tempo perdido, de um tempo que se perde. O tempo redescoberto é criado e produzido, próprio dos signos da arte, tempo original, e compreende todos os outros.

Em um processo desses, nunca se sabe como uma pessoa aprende, mas, de qualquer forma, sempre se aprende por meio de signos, perdendo tempo; não pelo acúmulo e assimilação de conteúdos materiais objetivos. Os conteúdos intelectuais são verdades limitadas, pois não são aprendidos por necessidades. À inteligência cabe compreender criticamente as funções dos signos no mundo, sejam as leis dos signos mundanos ou as repetições dolorosas dos signos do amor.

Portanto, o aprendizado não está nem no passado nem na memória, mas é uma busca em direção ao futuro. O importante é o que não se sabe a princípio. Esse processo não tem início nem fim. Aprende-se progressivamente, com revelações, decepções sofridas e ilusões perdidas. Trata-se de um processo não linear e que hora recua, sofre regressões e preguiça, processo frágil de abertura do aprendiz para se sensibilizar aos signos. Para a sua ativação é preciso que haja encontros. Tais encontros promovem desvios, violências, que desafiam as crenças e as leis prontas.

Acredita-se por crença ou lei que o mundo objetivo traz o signo fixo e sedentário, impossibilitando qualquer desvio. Confunde-se o significado do signo com o objeto que ele designa. Superficialidade e aprisionamento do signo, estagnação de aprendizagens.

Na relação com as ideias de Deleuze de aprendizagem, encontramos com os pensamentos de Espinosa e Nietzsche sobre o corpo e as relações de forças que o atravessam em suas configurações, afetando e sendo afetados nos jogos de dominação e submissão de tais forças. É nesse ponto de entroncamento de forças que pensamos os corpos, sendo eles materiais ou imateriais, que se encontram em busca de relações composicionais e estéticas.

CRIAÇÃO DE PLANOS DE ABERTURA DOS CORPOS

O ponto de partida de nossa proposta prática foi o trabalho corporal, com abertura dos corpos a sensações, a novas movimentações, a novos repertórios de movimento, a possibilidades de composição nas relações com outros corpos e, progressivamente, foram incluídas possibilidades de experimentação com as sonoridades dos dois idiomas e dos textos literários lidos. Ao longo da experimentação, a voz ganhou a funcionalidade de produzir outros corpos para entrarem nas relações e criarem suas composições, os objetos sonoros.

Trabalhamos, em um primeiro momento, com alongamentos musculares, com as articulações dos corpos, com deslocamentos dos corpos no espaço, com encontros de pesos e toques com os corpos uns dos outros e com objetos presentes no espaço. Posteriormente, passamos a trabalhar com experimentações sonoras das palavras, produzindo conversas concomitantes em que o sentido exato do que estava sendo dito era menos importante que as relações criadas com a emissão sonora. Logo após esse momento, trabalhamos com silêncios, entendendo esse elemento como fundamental na relação com as aberturas às sonoridades e às corporeidades. As pausas e os silêncios possibilitaram a criação de novas espacialidades nos corpos tanto sonoros e invisíveis, quanto materiais e visíveis.

Trabalhamos com a música “La Verdolaga”⁶, uma música popular Argentina, na busca por uma abertura da vocalização e dos corpos na relação com as sonoridades emitidas. Os participantes receberam as letras da música e ouviram em um primeiro

6. Disponível em: < <http://lyricstranslate.com/pt-br/Toto-la-Momposina-La-Verdolaga-lyrics.html> >.

momento apenas lendo a letra, em voz baixa. Posteriormente, conheceram a música e foram convidados a cantar e dançar ao mesmo tempo, buscando criar composições com as sonoridades emitidas e os movimentos corpóreos, utilizando os planos baixo, médio e alto, ocupando os espaços e os objetos presentes na sala como elementos para variar os movimentos, as sonoridades e as relações ali possíveis.

A introdução dos textos literários se deu a partir de uma leitura silenciosa e individual. Primeiramente, os poemas de F. Gullar (2010, p.90 e p.49) “O espaço” e “Inseto”, e “Solamente”, de A. Pizarnik (2010, p.71). Depois os textos espalharam-se pelo espaço, subiram por caminhos sinuosos, chocaram-se contra as paredes, saíram e voltaram a entrar na pele. Às vezes mais perdendo sentidos do que os adquirindo. Esses “sentidos” entendidos como acontecimentos que, no ato de enunciação, faziam variar fragmentações do próprio texto, produzindo singularidades em novas conexões de forças que se configuravam nos encontros entre línguas, textos, corpos e espaço. Assim, os sentidos foram procurados, perdidos e encontrados bem longe do que tinha aparecido na primeira leitura silenciosa.

Na oficina, apresentaram-se diferentes situações criadas individualmente e em grupo. Nos estudos de movimento, a abordagem corporal da palavra oralizada produziu como resultado propostas cênicas das palavras comprometidas com as sensações corporais, criando um fluxo performativo. Os textos, as palavras, estavam nos corpos, e de maneiras diferentes para cada pessoa, e, no entanto, reais na cada uma delas.

A parte final do curso foi constituída por uma proposta de criação de *performances* nas relações com os objetos sonoros. Essas performances foram apresentadas individual e coletivamente de forma que em diferentes pessoas, o mesmo texto podia fazer sorrir ou chorar, tal era a apropriação que a cada corpo tinha realizado das poesias.

As *performances* foram propostas em busca de uma verdade que se apresentasse na sensação dos corpos como acontecimento. Deleuze (2007), em seu livro *Lógica do Sentido*, engendra o acontecimento como sendo o próprio sentido, diz do acontecimento enquanto a encarnação em certo estado de coisas, no tempo efetivamente presente. Zourabichivili (2004) pensa o conceito de acontecimento de Deleuze como sendo paradoxalmente uma relação entre linguagem e mundo. Acontecimento é inseparável dos sentidos e dos signos e do movimento de mudança do mundo; ou seja, o devir do mundo. Em consonância, a produção do pensamento é realizada da mesma forma como se produz uma experimentação, já que, para tais pensadores,

“não existe dado senão em devir” (ZOURABICHIVILI, 2004, p.18). Dessa forma, não existe experiência preestabelecida que não conte com imprevistos, esses que ocorrem cotidianamente, mas que muitas vezes estão imperceptíveis pelo próprio ritmo e fluxo da vida contemporânea. Promover intervenções nesses fluxos é possibilitar a presentificação de corpos anestesiados pelas lógicas preestabelecidas dos corpos, dos signos e dos sentidos, possibilitar desvios e agenciar aprendizagens, e que estas aconteçam por certo estranhamento ou busca de sentidos que não existem *a priori*, já que as ações e os encontros promovidos pelas atividades estarão fora das regras rotineiras e frenéticas dos fluxos diários.

O acontecimento, então, além de se configurar como diferença das coisas do mundo, tanto em processos de sentido quanto de mudança e movimento, afeta as subjetividades e as coloca em processo de devir, “insere a diferença no próprio sujeito” (ZOURABICHIVILI, 2004, p.25). Assim, aquilo que fazia sentido até aquele momento, não mais o faz, tornando-se indiferente, e o que nos sensibiliza em determinado momento e nos afeta, não tinha sentido antes. O efeito do acontecimento nos diz que ele não ocupa espaço no tempo, interferindo como uma interrupção na cronologia, mas inaugura outro plano para a temporalidade, “tempo indefinido”. É frente a esse novo plano de experimentação que buscamos a criação de *performances* na relação com os corpos sonoros dos textos literários.

A *performance* teve grande importância durante o século XX, ao propiciar aos movimentos artísticos (futurismo, cubismo e minimalismo) a abertura de novas direções, a partir do questionamento das sedimentações e estagnações que o campo artístico experimentava. Nessa perspectiva, a arte da *performance* teve por função ultrapassar os limites das formas estabelecidas. Muito embora seu marco inicial tenha se dado em 1896, com *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, a *performance* só foi reconhecida como arte nos anos de 1970, quando a arte se deslocou da geração de produtos e passou a ter como possibilidade a efetivação de uma ideia. O plano experimental coloca-se, portanto, como componente fundamental da *performance* ao longo da história da arte, desorganizando categorias e práticas, no campo artístico (GOLDBERG, 2006).

Suas múltiplas variações e definições, criadas pelo próprio *performer* ao longo do processo de criação e dos modos de execução (GOLDBERG, 2006), conferem à *performance* um caráter inespecífico, permitindo pensar também a própria atuação artística como extremamente diversa e feita nos entremeios dos campos de saber e das disciplinas já estabelecidas. O próprio espaço performativo, difuso, ganha um

traço múltiplo, visto que a *performance* pode ser realizada em teatros⁷, em museus⁸, em casas ou apartamentos⁹ ou mesmo em espaços urbanos¹⁰. Em função de a variabilidade e o campo da *performance* configurarem-se como campo experimental e aberto aos acontecimentos, buscamos essas características para as criações junto aos objetos sonoros.

As apresentações das *performances* produziram novas relações com os sentidos dos textos, que ganharam corpos sonoros, fazendo variar a língua em certo delírio dos signos a proliferar sentidos inesperados. Aliados a uma perspectiva de *grande saúde*, o próprio grupo se surpreendeu com os resultados ganhando novas possibilidades de relação com textos enquanto corpos sonoros, sem uma necessidade de filiação com os sentidos do texto dados *a priori*, mas voltados, principalmente, para os afectos que a leitura oral pode produzir enquanto corpos de afectos e forças. Aprendizagens foram agenciadas pelas variações e buscas que aconteceram nos encontros com os signos estrangeiros e familiares dos textos literários.

Como observadoras, sentimos que o que estávamos a observar poderia ter sido levado a apresentação estética na mesma tarde. Foi uma grata surpresa observar esse nível de compromisso e descobrir ao mesmo tempo essa potencialidade dos corpos, que em geral se vê relegada. Quando o corpo se põe em contato com as palavras, não para decifrá-las como campo de sentidos já instituídos, podemos entrar em um plano aberto às invenções e variações de sentidos gerando novas forças e novas afecções. As palavras como corpos sonoros levaram-nos a descobrir, a desfrutar e a arriscarmo-nos em encontros com resultados inesperados, apresentando-se como potencialidades dos encontros que ocorrem nos corpos (humanos, materiais e sonoros).

7. Como exemplo, Hermann Nitsch, (Aktion) 46th Action, apresentado no Munich Modernes Theater, 1974 (GOLDBERG, 2006, p.154).
8. Como na performance de Vanessa Beecroft, SHOW (VB35), em 1998, em um quadro vivo durando duas horas e meia, composta por vinte modelos, 15 de biquini e cinco usando apenas sapatos de salto 10, no Guggenheim Museum, em Nova York (GOLDBERG, 2006, p.154).
9. Como o Festival de Apartamento que acontece na cidade de Campinas/SP, Brasil, e que em 2012 encontra-se na XI edição como evento autogestionado de arte da *performance*. Disponível em: <<http://festivaldeapartamento.blogspot.com/>>.
10. Um marco inaugural da *performance* em intervenção urbana acontece em Viena no final da década de 1960, com os *performers* Valie Export e Peter Weibel, em que Valie passeia com Peter de quatro em uma coleira, como um cachorro, pelas ruas da cidade. (MELIN, 2008).

REFERÊNCIAS

- BOM-TEMPO, J. S. *Crútero: performance e educação na (re)invenção do mundo. Leitura: Teoria & Prática* (suplemento), n.58, p.453-461, jan. 2012.
- DELEUZE, G. *Proust e os signos*. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- _____. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Espinoso. Filosofia prática*. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. *Lógica do Sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GOLDBERG, R. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GULLAR, F. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- KASTRUP, V. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. São Paulo: Autêntica, 2007.
- MELIN, R. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIZARNIK, A. *Poesía completa*. Edición Ana Becció. Barcelona: Editorial Lumen, 2010.
- SPINOZA, B. *Ética III*. Tradução de Joaquim de Carvalho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Recebido em 27 de setembro de 2012 e aceito em 21 de janeiro de 2013.