



## CONTINUUM PERFORMATIVO: PRINCÍPIO E PRÁTICA DESDE O DIÁLOGO COM A OBRA DE TRÊS ARTISTAS CONTEMPORÂNEOS

### PERFORMATIVE CONTINUUM: PRINCIPLE AND PRACTICE SINCE THE DIALOGUE WITH THE WORK OF THREE CONTEMPORARY ARTISTS

Leonardo Luigi Perotto

Universidad de Barcelona, Espanha

leoperotto@gmail.com

#### Resumo

O presente artigo é um pequeno recorte de minha pesquisa de doutorado, onde discuto sobre os modos performativos de minha vida cotidiana enquanto elementos que consolidam formas de observar, contextualizar e atuar no mundo. Tais modos, constituídos e impregnados de diversos significados e representações, se comportam como marcadores do meu desenvolvimento intelectual e físico de acordo com minhas experiências e práticas cotidianas – ações gradativas e constantes que vão se consolidando como uma rotina de hábitos e condutas (Taylor, 2013; Schechner, 2011, 2012; Fischer-Lichte, 2011, Dewey, 2008; Bourdieu, 1996, 2012; Austin, 2013). Dentro deste processo, de uma maneira progressiva, vai se estabelecendo um complexo sistema de símbolos e códigos marcados por diversas circunstâncias e situações de minhas práticas cotidianas, atividades que se intercalam por distintos períodos de minha vida e dão orientação ao meu repertório de ações, condutas e comportamentos. Chamo este processo estruturante do eu enquanto indivíduo social de *continuum performativo* (Larrossa, 2008). A partir disso, debato como o *continuum performativo* se estrutura em minha vida, relatando como está vinculado aos distintos caminhos e escolhas que fiz e que culminaram posteriormente em minha decisão de ser artista e educador. Por meio da metodologia autoetnográfica (Kideckel, 1997; Reed-Danahay, 1997; Denzin, 2003, 2014; Arfuch, 2007, 2014; Fernandez e Rifá, 2011; Jones, 2015; Castaño e Ariza, 2012), revisito minhas diversas experiências cognitivas e sensório-motores a partir da infância, comparando-as com minhas experiências na adolescência e outros jogos e atividades mais complexas da vida adulta (Winnicott, 1991; Piaget, 1998, 2001). Após este primeiro momento, faço uma relação com os processos de desenvolvimento dos *continuums performativos* de outros três artistas e educadores, analisando semelhanças e diferenças entre nossos processos de crescimento e consolidação do indivíduo em relação ao mundo.

**Palavras-chave:** performance; autoetnografia; arte; educação.

#### Abstract

This article is a short cut from my doctoral research, where I discuss the performative modes of my daily life as elements that consolidate ways of observing, contextualizing and acting in the world. Such modes, constituted and impregnated with different meanings and representations, behave as markers of my intellectual and physical development along with the relationship between my everyday experiences and practices - gradual and constant actions that are consolidating as a routine of habits and behaviors (Taylor, 2013; Schechner, 2011, 2012; Fischer-Lichte, 2011, Dewey, 2008; Bourdieu, 1996, 2012; Austin, 2013). Within this process, a complex system of symbols and codes marked by various circumstances and situations of my daily practices, activities that interspersed with different periods of my life and give guidance to my repertoire of actions, conducts and behaviors. I call this structuring process of the self as a social individual of performative continuum (Larrossa, 2008). From this, I discuss how the performative continuum is structured in my life, reporting how it is linked to the different paths and choices that I

made and that culminated later in my decision to be an artist and educator. Through the autoethnographic methodology (Kideckel, 1997; Reed-Danahay; 1997; Denzin, 2003, 2014; Arfuch, 2007, 2014; Fernandez e Rifá, 2011; Jones, 2015; Castaño e Ariza, 2012), I revisit my diverse cognitive and sensory-motor experiences from childhood, comparing them with my experiences in adolescence and other more complex games and activities of adult life (Winnicott, 1991; Piaget, 1998, 2001). After this first moment, I relate to the processes of development of the performative continuums of three other artists and educators, analyzing similarities and differences between our processes of growth and consolidation of the individual in relation to the world.

**Keywords:** performance; autoethnography; art; education.

## Introdução

Como nossas performances cotidianas – pensadas aqui tal qual uma imensa gama de experiências e práticas contínuas – podem nos levar a escolher, criar ou determinar tipos de movimentos característicos como elos expressivos e representacionais de nossas vidas? Como vivemos e revivemos estes momentos os conectando entre nosso passado, presente e futuro? Como estes movimentos representam nossos modos de ser em relação aos outros indivíduos e ao mundo em que vivemos? Início este texto com estas três perguntas tomando-as como base para debater sobre as qualidades e categorias performativas existentes em nosso cotidiano e de como elas, em um movimento contínuo, nos auxiliam dando forma e estrutura as diversas relações presentes em nossas vidas. A este movimento contínuo de ações e práticas que alicerçam nossas vidas diárias, dou o nome de *continuum performativo*.

O conceito sobre continuum performativo surge a partir da leitura crítica a respeito da vida comum dos indivíduos em relação as suas performances cotidianas e sua formação pessoal. Venho estudando este tema em minha pesquisa de doutorado, trabalho que realizo atualmente na Universidad de Barcelona (Espanha). De acordo com este enfoque, procuro analisar como se alicerça e se caracteriza os processos criativos, sociais e culturais de nossas índoles comportamentais e sua inerente inserção educativa por meio de nossas performances cotidianas, acondicionadas aos nossos modos de experimentar, observar, praticar e reflexionar sobre diversos tipos de rotinas de acordo a situações, lugares, espaços, pessoas e objetos (Goffman, 2006).

Utilizando o método autoetnográfico (Kideckel, 1997; Reed-Danahay; 1997; Denzin, 2003, 2014; Jones, 2015), observo primeiramente como o *continuum performativo* se estabelece em minhas praxes e performances diárias, para assim estabelecer um caminho intertextual e auto narrativo sobre as minhas condutas. Após este primeiro momento, realizo uma comparação entre as informações da constituição do meu continuum em relação aos continuums de três artistas e educadores convidados especialmente para participarem da presente investigação: o compositor e regente Tim Rescala, o artista transmídia Edgar Franco (aka Ciberpajé) e, por último, a performer e artista visual Laia Estruch. A leitura e o desenho do contorno dos seus continuums performativos foi

realizada por meio de encontros e entrevistas qualitativas semi-estruturadas, onde suas narrativas se incorporavam a minha escuta mesclando-se a minhas próprias performances e dando vazão a reflexões características sobre cada processo de desenvolvimento individual.

As leituras que alicerçam o conceito crítico sobre o continuum performativo estão baseadas principalmente nos estudos de performance (Taylor, 2013; Schechner, 2011; 2012; Fischer-Lichte, 2011; Denzin, 2003; 2014; Austin, 2013), em especial sobre as interpretações a respeito do conceito de performance social entrelaçadas com seus correlativos artísticos. Realizo esta conexão entre as duas áreas de conhecimento porque, mesmo tendo em mente que a palavra *performance* possua vários significados e diferentes relações dentro do seu próprio desígnio, ela é antes de mais nada um termo que estrutura uma área de conhecimento transdisciplinar, estando presente em qualquer tipo de disciplina por meio de diferentes ações formativas reiteradas e constantes, o que acaba dando constância as formas de depurar e promover o conhecimento (Taylor, 2013). Dentro deste prisma, o que realizo é uma leitura sobre nossas diversas ações cotidianas enquanto atividades de desenvolvimento formativo ao longo de nossas vidas, assentadas em experiências e práticas constantes (performances) como bases conectivas entre nossas diferentes formas de atuar e apreender.

### Considerações sobre o continuum performativo

O conceito de continuum performativo surgiu a partir da leitura do texto “*Tres imágenes del Paradiso, o una invitación al Wilhelm Meister habanero*”<sup>1</sup>, do educador e pensador espanhol Jorge Larrosa (2008). Neste texto o autor realiza uma interpretação crítica sobre nossos hábitos da leitura, considerando-os como uma condição essencial de desenvolvimento pessoal, de aprendizagem, formação e de “trans-formação” do indivíduo. Mas para além do hábito de leitura, o autor faz referência as formas de ler como uma maneira de visualizar na narrativa do outro a possibilidade de transmutar-se, ou seja, de encontrar neste outro relato sua própria semelhança, uma ação que irá auxiliá-lo na tomada da consciência de si dando sentido as coisas a seu redor. Para sustentar seu argumento o autor utiliza três fragmentos do romance “Paradiso”, do romancista cubano José Lezama Lima, debatendo sobre as diferentes formas de compreensão que temos sobre nós mesmos além dos nossos processos de formação e, concomitantemente, as suas convergências educacionais. Para os propósitos deste artigo, abordarei apenas o primeiro e segundo fragmentos utilizados por Larrosa, que são justo os que explicam a questão dos círculos concêntricos e suas implicações na formação do indivíduo, respectivamente.

<sup>1</sup> “Três imagens de “Paradiso”, ou um convite ao Wilhelm Meister de Havana” – tradução livre. O título do artigo faz alusão ao livro de Johann Wolfgang Von Goethe, “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister”, onde o autor alemão narra a história do jovem Wilhelm Meister e seu desenvolvimento cultural e social. Esta obra originou o termo “Bildungsroman” (romance de aprendizado), um gênero literário que narra a história de uma pessoa e seu desenvolvimento psicológico, espiritual e político de acordo com a sociedade e a cultura da sua época.



No primeiro excerto, “*José Cemí y la órbita excêntrica*”, o autor faz menção ao desenvolvimento formativo inicial do personagem principal do livro, José Cemí, e de como seu auto-relato é essencial para a compreensão do seu progresso individual, tanto nas esferas sociais quanto culturais e espirituais. O autor comenta sobre os desdobramentos da vida do personagem, desde o seu nascimento e das dificuldades experimentadas na sua infância, até a última parte da narrativa que seria o momento de sua morte. Para o autor, o encontro entre ambos os relatos – do início ao fim da existência corpórea do indivíduo – irão proporcionar o direcionamento adequado para a autoconsciência do personagem em relação ao mundo e, conseqüentemente, do seu autoconhecimento. Neste caso, o auto-relato do personagem se torna um motivo de reflexão sobre a existência humana enquanto circunstância de ser e de estar no mundo - “una meditación sobre la oquedad ontológica que constituye la condición humana y sobre la forma-relato como la única posibilidad de transfigurar ese hueco original, fecundarlo y dotarlo de sentido”<sup>2</sup> (Larrosa, 2008, p.145).

Esta relação entre o auto-relato e a autoconsciência constitui uma linha do tempo específica entre a formação do indivíduo e suas contínuas passagens vitais de aprendizagem. Para o autor existe uma linha do tempo que está assentada sobre círculos concêntricos, simbolizando as vivências, experimentações e práticas constituintes da vida do personagem. Neste caso, os círculos concêntricos narram as passagens da vida do personagem José Cemí de modo a configurar cada círculo como uma etapa específica de sua vida: o primeiro simbolizaria sua infância, o segundo sua adolescência e o terceiro sua vida adulta até a sua morte (fig. 01). De acordo com esta perspectiva, haveria entre cada círculo uma conexão do indivíduo com suas formas de viver e de praticar cada instante, contribuindo tanto para sua formação holística por meio das maneiras de experimentar e aprender as coisas a sua volta, quanto das transformações de sua própria índole e de suas condutas por meio destas aprendizagens. Estas mudanças em sua índole se moldam de acordo com os acontecimentos que se sucedem continuamente em sua vida, marcados por diferentes experimentações sociais, culturais, ritos de passagem e delimitações práticas de suas formas de observação, elaboração crítica, reflexão e prática (Back, 2007).

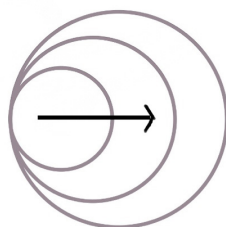


Figura 01: Círculos concêntricos propostos por Jorge Larrosa, onde a seta seria a linha de vida do indivíduo e os círculos as movimentações e passagens em sua vida.

<sup>2</sup> “Uma meditação sobre o vazio ontológico que constitui a condição humana e sobre a forma relato como a única possibilidade de transfigurar esse oco original, fecundando-o e dotando-o de sentido” – tradução livre.

No segundo fragmento utilizado por Larrosa – “Segunda imagen: Rialta Olaya y el peligro” – o autor aborda a condição formativa do personagem e das suas circunstâncias efetivas no desenvolvimento do indivíduo. É neste instante que ocorrem mudanças mais significativas nos modos de observação e de reflexão do personagem José Cemí, pois aqui ele enfrenta novas situações e ambientes diferentes aos que ele conhecia até então. O personagem dá seus primeiros passos mais ambiciosos para fora da sua rotina familiar (configurada como uma área de segurança e instabilidade), para adentrar a novos cenários que irão proporcionar-lhe outras práticas e experimentações. Esta nova fase de sua vida, que ocorre entre sua adolescência e sua pregressa vida adulta, configura justamente o momento de sua entrada na Universidade de Havana.

Aqui o autor faz uma associação narrativa entre os relatos do personagem e de seus ensaios reflexivos sobre este novo espaço, assinalando leituras daquilo que os novos lugares podem lhe oferecer assim como de como configurar seus modos de atuação nestes espaços (biblioteca, refeitório, escadarias e salas de aula). O autor faz referências sobre as vivências do personagem entre estes espaços, desde as coisas que o personagem acha desinteressante – as aulas tediosas e seus professores impassíveis, por exemplo – aos lugares mais vivos e cativantes, que proporcionam desafios específicos por terem uma qualidade mais orgânica entre seus habitantes, proporcionando momentos de desapego e liberdade. São ambientes que se encontram fora do plano austero e hierárquico das salas de aula, ou seja, da supervisão e do condicionamento as regras rígidas e constantes da instituição. É onde os estudantes vagueiam e expõe-se uns aos outros sem seguir uma relação baseada em parâmetros restritivos, permitindo que eles atuem de forma independente, expondo suas dúvidas, conflitos e incertezas como forma de fomentar e solidificar suas convicções e gestos – elementos próprios do convívio social alicerçados nas ações da vida cotidiana.

Para Larrosa, este constante movimento entre as experiências formativas que vivemos e os círculos excêntricos são a própria condição da existência humana, pois configuram nossos modos de ser em relação aos outros e ao mundo que habitamos, revestindo nossas formas de se comportar até o fato de conduzir ações intrinsecamente relacionadas com aquilo que experimentamos e praticamos. Desta maneira, cada círculo que adentramos vai assumindo os pressupostos do círculo anterior, mas não de forma linear ou exclusiva, mas de acordo com uma consequência de diversas experiências vividas que formam milhares de imagens e narrativas. Não são um mero somatório ou acúmulo de informações, mas de estreitas relações embasadas em episódios de empatia e antipatia, estranhamento e cumplicidade, atração e repulsa, que nos levam a tecer escolhas e caminhos para o nosso desenvolvimento como indivíduos sociais. Entretanto, o autor faz a ressalva que não basta apenas que o indivíduo viva cada círculo somente como um momento característico ou como uma recordação, é necessário que estes momentos sejam transmutados poeticamente como uma ação integral de conservação e renovação para que façam sentido e complementem sua própria autoconsciência.

“El tiempo de la formación, por tanto, no es un tiempo lineal y acumulativo. Tampoco es un movimiento pendular de ida y vuelta, de salida a lo extraño y de posterior retorno a lo propio. El tiempo de la formación, como el tiempo de la novela, es un movimiento que conduce a la confluencia en un punto mágico (situado por tanto fuera del tiempo) de una sucesión de círculos excéntricos. (...) Lo esencial, entonces es el punto magnético de la confluencia. Pero este punto es inalcanzable fuera de la instantánea iluminación de la imagen poética. Solo la poesía puede permitir a los mortales acercarse a ese instantáneo que es, a la vez, lo eterno<sup>3</sup>” (Larrosa, 2008, p.146-147).

O autor destaca que a representação contida em cada círculo vivido irá permanecer incorporada junto aos outros círculos, tal qual um instante único que poderá ser acessado repetidamente quando solicitado em um novo momento ou situação. Por isso não há uma linearidade estrita ou um sistema rígido entre os círculos, cada informação contida neles percorrerá o instante atual da vida do sujeito criando elos conectivos entre seu passado, presente e futuro. Neste caso, o indivíduo revive cada círculo de acordo com aquilo que ele experimenta, reconhece, pratica e (re)aprende, moldando suas formas de atuar de acordo com aquilo que ele necessita para o momento. Assim, cada nova atividade realizada no presente poderá acessar uma ação realizada no passado e percorrê-la novamente, ou mesmo permitir que uma nova prática realizada no presente o leve a visitar suas práticas do passado, redefinindo-as. Mesmo depois dessa reorganização, ambas informações continuaram existindo concomitantemente dentro dos seus círculos, dando sentido para a mudança de seu comportamento. Neste caso, para dar sentido a este novo direcionamento, inevitavelmente o indivíduo deve estar consciente da dualidade existente entre ambas as atividades e seus significados – ele não apaga da memória aquilo que fez, mas ele mantém esta informação viva para poder fixar e dar coerência ao seu novo direcionamento de conduta.

Nesta acepção dos círculos concêntricos e suas extensas relações em nossas vidas, podemos visitar os diversos valores que se desdobram em nossos cotidianos como arranjos das performances diárias de cada um, onde se estabelecem conexões de desenvolvimento e aprendizado por meio de nossos exercícios diários. Considero que a configuração dos círculos excêntricos proposta por Larrosa é uma condição fundamental das performances comuns da vida de cada indivíduo. Não há como proceder entre os caminhos de um círculo a outro sem estabelecer uma relação sobre a relação performativa de nossas vidas.

É neste ponto que se fixa a flexibilidade concernente ao tempo de formação de cada sujeito, onde o ato performativo se estabelece como uma conjunção itinerante entre a prática, a experiência, a crítica reflexiva, o desenvolvimento e a construção do saber (Schechner, 2011;

<sup>3</sup> “O tempo da formação, portanto, não é um tempo linear e cumulativo. Nem é um movimento de pêndulo para trás e para frente, de saída ao estranho e de subsequente retorno a si. O tempo e formação, como o tempo do romance, é um movimento que leva à confluência em um ponto mágico (localizado fora do tempo) de uma sucessão de círculos excêntricos. (...) O essencial, então, é o ponto magnético da confluência. Mas este ponto é inatingível fora da iluminação instantânea da imagem poética. Somente a poesia pode permitir que os mortais se aproximem desse instante que é, ao mesmo tempo, é eterno” – tradução livre.



Goffman, 2006; Taylor, 2013; Fischer-Lichte, 2011). Partindo desta perspectiva, é factível dizer que nós nunca paramos de aprender porque nos encontramos em um espiral contínuo de formação, que nos permite rever nossas atitudes em qualquer momento da vida, redirecioná-las para promover o desenvolvimento de novos saberes. Logicamente, há pontos de confluência entre a realidade de ser dos indivíduos e de seus círculos excêntricos que carregam muitas informações e condicionamentos, o que às vezes se torna difícil de dar continuidade a este ciclo, sendo necessário rompê-lo. Mesmo assim acredito que seja possível visualizarmos com um olhar crítico para estes pontos de confluência, estes pontos mágicos ditos por Larrosa, que podem parecer intangíveis mas que, na verdade, podem ser concebidos, sentidos e refletidos em nossas ações diárias porque se estendem para todos os lados. A questão é como e desde que perspectiva visualizá-las, pensando-os por um viés crítico por meio das nossas próprias realidades vividas.

### **Desdobramento conceitual do continuum performativo**

A partir desta primeira compreensão sobre os eventos relacionados aos círculos concêntricos, podemos idealizar uma linha do tempo em nossas vidas, uma linha que apresenta uma continuidade de vivências ligadas a diferentes tipos de eventos que, de alguma maneira, marcam passagens significativas em nossos modos de ver, sentir e pensar. Estes fatos vão sendo concretizados em nosso desenvolvimento formativo, porque estabelecem marcas em nossas condutas (Schechner, 2011; Taylor 2013), além de atuar na formação de nossos padrões de comportamento (Goffman, 2006; Austin, 2013). Nesta lógica, cada momento que vivemos nos permite adentrar a um novo tipo de movimentação específica de observação, experiência e prática – dimensões que se complementam no ato performativo tal qual atividades que nos conduzem por momentos novos e únicos, dependendo daquilo que nossas experimentações vividas nos proporcionam (Dewey, 2008; Piaget, 1998, 2001, 2005; Winnicot, 1991; Goffman, 2006, 2013).

Partindo deste ponto, acredito que não seja possível haver apenas três círculos comuns a vida dos indivíduos, mas que existam muito mais de um. Na verdade, acredito que haja uma infinidade de círculos menores acondicionados dentro de círculos maiores, contendo diversas informações de nossas vidas que estão se entrecruzando constantemente, configurando modos de agir e de atuar diante das situações do cotidiano (Goffman, 2011, 2013). Estes pequenos círculos podem ter um grau de importância maior ou menor, dependendo da situação a que se referem e daquilo que desencadeia. Lavar a louça, por exemplo, não é uma ação tão importante quanto o processo final de término de uma graduação na vida do indivíduo. Entretanto, como ambas passagens estão imersas no mesmo espaço, elas compartilham das mesmas informações de experimentações e práticas, dialogando entre si e salvaguardados por nossas lembranças e memórias (fig. 02). Assim, pode ser que o indivíduo que terminou seu curso de graduação perceba que seria importante usar o conhecimento adquirido para, quiçás, ajudar a desenvolver um sabão químico mais adequado para lavar a louça.



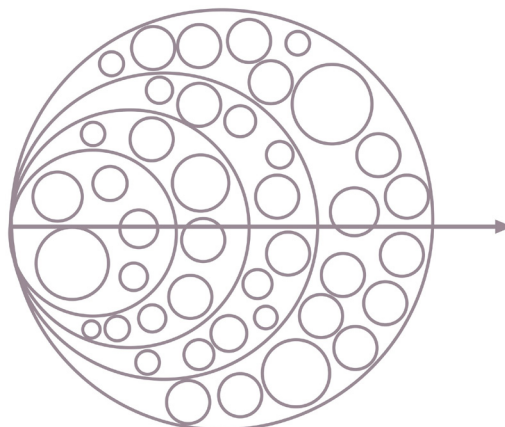


Figura 02: Círculos concêntricos de acordo à uma configuração entre experiências e práticas vividas.

Esta é uma característica importante do continuum performativo, as informações que estão inseridas nos pequenos círculos adentram a todos os grandes círculos excêntricos de nossas vidas. Eles estão em contínuo contato e em grau volátil de interação, sendo um fenômeno que ocorre praticamente em todos os círculos. Entretanto, em termos práticos, considero que os primeiros círculos sejam cruciais para definir algumas ações de conduta em nossas vidas, ações que posteriormente serão incorporadas em diversos momentos de nossa existência e sempre restauradas (Schechner, 2011). Elas irão delimitar nossos primeiros sentidos e escolhas – elementos de aprendizagem que, conscientemente ou subconscientemente, vão sendo incorporados por nós a todo instante. Desde o momento em que estamos envolvidos no útero de nossas mães já estamos condicionados ao desenvolvimento do nosso primeiro círculo excêntrico, pois se dá início a um relacionamento interativo com aquele espaço, um processo de experiência que, conseqüentemente, se tornará uma relação de aprendizagem (Dewey, 2008).

Apenas posteriormente, em nossa primeira infância, é que se rompe o primeiro círculo e inicia-se o segundo. O momento que deflagra nosso contato literal com o mundo, deslocando o corpo para um novo espaço onde devemos enfrentar novos desafios e adversidades. Neste princípio, já criamos uma rede prévia de sentidos que, pouco a pouco, vão se acomodando em nossa memória afetiva e solidificando nossos primeiros passos no novo ambiente (Piaget, 1991). Vão sendo desencadeadas as primeiras interações neste novo local, tal qual novos diálogos que vão abrir as portas de nossas percepções sensoriais e motoras. Posteriormente as etapas entre cada círculo excêntrico vai se tornando mais complexo, se atribuindo novos jogos e dilemas com o passar dos anos, mas o que aconteceu no início continuará sendo representativo em todos os círculos.

Por isso creio que a quantidade de atividades e experimentações que temos entre o período de nosso nascimento até a adolescência, seja muito importante para o desenvolvimento de uma base criativa e aplicada a qualquer indivíduo, pois alicerça uma parte significativa do nosso repertório de ações não apenas em relação as coisas do mundo, mas principalmente em relação aos outros e as situações de vivência do dia a dia (Certeau, 2014).





Neste processo de crescimento psico-motor e sensorial, há um faixa evolutiva ininterrupta que procede diferentes ações e exercícios, atividades que vão se estabelecendo de acordo com aquilo que as situações de nosso cotidiano solicitam. São atos de continuidade que realizamos desde o momento que nascemos e, por possuir esta característica contínua, carregam em seu cerne diferentes e diversas informações sobre os nossos próprios movimentos de aprendizagem. Neste espectro do desenvolvimento, o *continuum performativo* incorpora ações sequentes que nos conectam entre diferentes momentos de nossa experiência humana, do eu (indivíduo) com os outros (situações, ambientes, espaços, lugares, objetos e pessoas) e vice-versa, permitindo que dessas experiências e práticas surjam espaços de diálogo entre aquilo que aprendemos, expandindo nossa percepção criativa para a implementação de antigos e novos saberes. O problema é como conseguir estabelecer essa conexão e qual procedimento utilizar para tal intento.

### **Continuuns entrelaçados: entre o meu continuum e o continuum dos participantes da pesquisa**

No intuito de compreender essas relações entre os círculos excêntricos iniciais na vida dos sujeitos, notei que era necessário assimilar primeiramente como estes círculos se alicerçavam em minha vida e de como davam forma ao meu continuum performativo. A própria constatação da existência de um continuum performativo para mim era algo formidável, pois permitia entender passagens de minha vida que me geravam desconforto, assim como estendê-las, de forma crítica, aos meus modos de atuar como artista e professor.

Sou músico e professor desde meus 12 anos, e já a algum tempo havia começado a indagar-me sobre meu exercício profissional. Como professor repetia fórmulas e repassava os conteúdos canônicos da música para meus alunos – tal qual aprendi com meus professores e estes com os seus professores. Como artista, repetia o que havia aprendido na graduação mas, entretanto, praticava outras coisas que havia desempenhado no decorrer de minha vida que, de alguma maneira, não eram bem vistas dentro do circuito da música erudita universitária. Além disso, percorria outros espaços e lugares tais como teatros, exposições, shows de bandas e festivais de artes em geral que me permitiam experimentar outras coisas (esteticamente falando). Com isso, comecei a revisar em minha biografia o porquê atuava tão diferentemente entre espaços formais e não formais, e de como se alicerçava em minhas condutas diárias estas atuações.

Partindo deste primeiro ponto e para comprovar esta realidade bastante inventiva em que vivia, resolvi estender minha base da pesquisa para além da minha revisão autoetnográfica (Kideckel, 1997; Reed-Danahay; 1997; Denzin, 2003, 2014; Arfuch, 2007, 2014; Fernandez e Rifá, 2011; Jones, 2015; Castaño e Ariza, 2012). Propus entrar em contato com outros artistas para ver como se constituíam suas realidades em relação as artes, como seus continuuns performativos foram sendo desenvolvidos e se eu conseguiria constatar estas circunstâncias no decorrer de suas vidas também. A intenção era compartilhar esta dúvida e relacionar suas narrativas com a minha

própria narrativa, construindo um elo de compartilhamento de nossos conhecimentos formativos a partir de nossas performances e ações cotidianas. Desta forma convidei o compositor Tim Rescala, o artista Edgar Franco (aka Ciberpajé) e a performer espanhola Laia Estruch para fazerem parte da investigação, não apenas pelo trabalho artístico deles, mas por ambos atuarem como educadores e observarem na música um elo de perspectiva estética bastante ampla e pertinente a seus trabalhos.

Assim comecei minha relação com ambos artistas e pude notar em seus relatos como eram ricos suas experiências com música e as artes em geral, principalmente durante o período entre a infância e a adolescência, relações que apontavam um direcionamento inicial para desenvolver o gosto pelas artes. No caso do compositor Tim Rescala, sua família é basicamente composta por artistas, o que o influenciou a ter um gosto pelas artes. Seu pai foi cantor lírico além de restaurador de quadros, sua mãe era cantora e organista, seu avô por parte de pai foi maestro de uma banda sinfônica, além do seu irmão que também é cantor lírico. Em suas narrativas há passagens singulares e muito características sobre sua aproximação com a música, assim como foi o desenvolvimento por outros interesses nas artes como, por exemplo, a sua aproximação com o teatro musical e sua própria inserção como ator e comediante em programas de televisão.

Já a história narrada pelo artista Edgar Franco (aka Ciberpajé) é uma história que, de alguma forma, me deixou muito próximo de sua perspectiva artística e existencial sobre o pós-humano. Sua afinidade com as artes se dá de uma maneira muito parecida com a minha própria história, só que ao invés de ser a música seu primeiro interesse, ele vai se interessar por filmes e quadrinhos de terror. Mesmo não havendo artistas em sua família, seu pai sempre foi um entusiasta das artes e – conforme o próprio Ciberpajé diz – um intelectual intuitivo. Desde sempre o incentivava, fosse assistindo filmes com ele ou estimulando-o a desenhar. Desta forma o artista foi desenvolvendo seu gosto pela arte e principalmente pela temática do horror. Mais tarde, em sua adolescência, é que a música foi fazer parte de sua história e incorporou-se ao seu mundo artístico, mesclando performance, música, quadrinhos e horror baixo a temática da condição pós-humana.

O caso da artista Laia Estruch é um pouco distinto, porque ela é uma artista visual que trabalha com arte da performance, intercalando em suas narrativas artísticas a música e as artes visuais. Da mesma maneira que os outros artistas, Laia também teve uma aproximação com as artes ainda cedo e dentro de sua casa. Apesar de ninguém dos seus pais ser artista (apenas um tio por parte de mãe trabalha com *land art* e promove festivais dentro deste tema), sua casa sempre teve um direcionamento pela arte. Uma das coisas que me chamou a atenção em seu trabalho era justamente como ela conseguia criar melodias ricas e simples, incorporadas posteriormente em suas performances. Uma destas melodias, apresentada em seu trabalho “Jingle”<sup>4</sup>, foi uma criação baseada em um pequeno canto que a própria artista criou quando ainda era criança. Em seus relatos, ela contou que quando ia tomar banho sempre cantava a mesma melodia, algo que

<sup>4</sup> Seu trabalho Jingle pode ser visto no seguinte site: <<http://laiaestruch.com/jingle/>>.

ela intuitivamente havia criado e que estava muito presente durante toda a sua vida. Muito tempo depois a artista utilizou essa melodia no trabalho já citado, que consiste em um texto cantado onde ela se apresenta ao público, explicando quem ela é e do porque está ali.

### **Conclusão: um aporte educativo sobre o continuum performativo.**

Neste trabalho a intenção foi demonstrar alguns aspectos iniciais sobre o conceito do continuum performativo, mas antes de nada, apresentá-lo como uma possibilidade efetiva no modo de compreender o outro, aplicando-o nas formas de perceber e indagar sobre a constituição existencial dos indivíduos. Logicamente, o conceito não encerra e tão pouco dá fim ao universo único que gira sobre a temática formativa dos sujeitos, mas pode funcionar como um importante instrumento educacional, pois nos aproxima, de uma forma coerente, aos conceitos de formação individual que se encontram fora dos eixos educacionais tradicionais, conceitos empregados no cotidiano das pessoas a partir dos seus modos de experimentar, praticar e observar as coisas.

Há uma extensão complementar entre os continuuns performativos de cada pessoa, como elos que podem produzir vínculos afetivos ou mesmo antagônicos, mas que não deixam de ser associações que se sucedem constantemente e dão sentido a cada instante de nossa existência. Estes vínculos estão assentados sobre ações progressivas e práticas que produzem e absorvem diversos e diferentes sentidos, tal como eventos que intercalam conhecimento e proporcionam momentos de compreensão sobre diversos fatos e eventos de nosso itinerário pessoal, sejam estes políticos, sociais ou econômicos.

### **Referências**

AUSTIN, John. **Como Hacer Cosas con Palabras**. 10ª ed. Barcelona: Paidós, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **La Distinción: criterio y bases sociales del gusto**. Madrid: Editorial Taurus, 2012.

BOURDIEU, Pierre. **La Reproducción: elementos para una teoría de la enseñanza**. México, D.F.: Fontamara, 1996.

CASTAÑO, Carlos E. Pinzón; ARIZA, Glória Garay. **El Efecto Telaraña: reflexividad y autoetnografía en ciencias sociales**. Buenos Aires: Editora SB, 2012.

DENZIN, Norman Kent. **Performing Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture**. California: SAGE publications, 2003.

DENZIN, Norman Kent. **Interpretative Autoethnography**. California: SAGE publications, 2014.

DEWEY, John. **El Arte como Experiencia**. Barcelona: Ediciones Paidós, 2008.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Madrid: ABADA editores, 2011.



GOFFMAN, Erving. **Frame Analysis: los marcos de la experiencia**. Madrid: CIS - Centro de Investigaciones Sociológicas / Siglo XXI editores, 2006.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de Interação: ensaios sobre o comportamento face a face**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

HERNÁNDEZ, Fernando Hernández; RIFÁ, Montsé. Para una Génesis de la investigación autobiográfica y de su lugar en educación. pp.21-48. In: HERNÁNDEZ, Fernando; RIFÁ, Montsé (eds.). **Investigación Autobiográfica y Cambio Social**. Barcelona: Octaedro, 2011.

JONES, Stacy Holman. (2015). Autoetnografía. In: DENZIN, Norman Kent; LINCOLN, Yvonna. (Coords.). **Manual SAGE de Investigación Cualitativa volumen IV: métodos de recolección y análisis de datos**. Barcelona: Gedisa.

KIDECKEL, David A. (1997). Autoethnography as Political Resistance: a casa from socialist Romania. In: REED-DANAHAY, D. E. (Eds.). **Auto/Ethnography: rewriting the self and the social**. Oxford: Berg editions. BACK, Les. *The Art of Listening*. Oxford: Berg publishers, 2007.

PIAGET, Jean. (1998). **La Equilibración de las Estructuras Cognitivas: problema central del desarrollo**. Madrid: Siglo XXI editores.

PIAGET, Jean. (2001). **La Representación del Mundo en el Niño**. Madrid: Morata.

PIAGET, Jean. (2005). **Inteligencia y Afectividad**. Buenos Aires: Aique grupo editor.

WINNICOTT, Donald Woods. (1993). **Realidad y Juego**. Barcelona: Gedisa.

## Minicurriculo

### Leonardo Luigi Perotto

Professor e artista. Se formou em música, realizou mestrado em música e atualmente está terminando seu doutorado em Artes e Educação pela Universidad de Barcelona (Espanha). Trabalha com música, performance e trabalhos visuais.

