



ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA

BETWEEN FALLING AND JUMPING AND PERFORMATIVE MOVEMENTS: MAKING THE METHOD, A PRACTICE

Bruna Danesi Magalhães

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, São Paulo/Brasil

Cintya Regina Ribeiro

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo, São Paulo/Brasil

Resumo: O objetivo deste estudo é problematizar uma ideia de método no campo educacional, tomada como um modelo prescritivo para garantir a finalidade de um processo educativo. Para tal fim, coloca em jogo dois arquivos estéticos: os documentários *Gaga - o amor pela dança* e *Fall After Newton*, com vistas a discutir o caráter agonístico de qualquer método, por meio da exploração da dimensão contingencial, e portanto performativa, da criação. O trabalho aciona um deslocamento estratégico da ideia de método para a de procedimento, a partir da articulação dos campos da arte; da filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari e dos estudos da performance, e aponta para a indiscernibilidade entre método e prática.

Palavras-chave: Método. Criação. Modo performativo.

Abstract: The study aims to problematize an idea of method in the educational field, taken as a prescriptive model to guarantee the purpose of an educational process. In order to do so, it brings into play two aesthetic archives: the documentaries *Gaga - the love of dance* and *Fall After Newton*, to discuss the agonistic quality of any method, by exploiting the contingent, and therefore performative, dimension of creation. The work triggers a strategic shift from the idea of method to that of procedure, through the articulation of the art field; the philosophy of Gilles Deleuze and Félix Guattari and performance studies, pointing to the indiscernibility between method and practice.

Keywords: Method. Creation. Performative.

Introdução

No *Dicionário das ideias feitas em educação*, o polêmico verbete assim se enuncia: "Método – Não serve para nada. Sua natureza é não funcionar" (AQUINO; CORAZZA, 2017, p. 47). Eis a provocação necessária para nos confrontarmos com uma ideia de método tradicionalmente pensada no campo educacional. Usualmente, nessa seara, considera-se método como um modelo prescritivo, elaborado para atingir certos resultados predeterminados, que, por sua vez, garantiriam a finalidade do processo educativo. Ao tomarmos como

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



interlocução a filosofia de Gilles Deleuze, tanto em sua produção autoral como em conjunto com Félix Guattari, depreendemos que não há método que não faça parte de um ato de criação (DELEUZE, 1997). Daí, a necessidade de habitarmos essa zona de espanto, na qual modelos prescritivos não mais se sustentam, uma vez que se impõe pensar a criação (e portanto o método) como atrelada a ações contingentes, marcadas por sua natureza performática e pela imprevisibilidade de seus efeitos.

Para extrair essa zona problemática entre a prescrição e a condição performativa de toda e qualquer instauração, partimos de um breve cenário de como a ideia de currículo tem sido tradicionalmente pensada no campo educacional. Tal cenário nos permitirá dar a ver um modo de funcionamento da ideia de método.

Há uma imagem de pensamento tradicional sobre o currículo, como nos mostra Tomaz Tadeu da Silva (2005), que o considera a especificação prévia de certos objetivos educacionais e dos respectivos métodos que garantiriam esses resultados, os quais, por sua vez, seriam passíveis de serem medidos. Tal ideia de currículo consolida uma noção de método compreendida como um conjunto de regras aplicáveis, uma espécie de teleologia que estabeleceria aprioristicamente certas metas, fins e objetivos guiando o processo educativo para uma finalidade já prevista e socialmente pactuada. É preciso considerar, então, que, nessa perspectiva, uma relação de correspondência é estabelecida entre a aplicação de um método e o planejamento de resultados.

Se pensarmos a partir de José Gimeno Sacristán (2010), o currículo define uma norma, a partir da qual não é possível ensinar qualquer coisa de alguma maneira outra que não a prevista, isto é, fazê-la de modo variável (SACRISTÁN, 2010, p. 18). Ao considerarmos este poder regulador do currículo, bem como a prescrição de um modo de fazer específico para atingir determinado fim, esbarramos no problema do método. Sacristán (2010) considera-o como um



“esquema de atividade regulada reprodutível e transmissível” (SACRISTÁN, 2010, p. 18).

Essa noção metodológica implica um sequenciamento ordenado de certas atividades cuja principal característica é a condição de poderem ser reproduzidas. Em resumo, pressupõe-se que um método é passível de ser repetido inúmeras vezes, sempre com a mesma promessa de sucesso.

O rompimento dessa pretensa linearidade entre, de um lado, o conhecimento a ser ensinado, de outro, o estabelecimento do método assertivo para tal operação foi deflagrado pela teoria curricular crítica. A noção de currículo oculto constitui o epicentro dessa fratura, uma vez que é trazida à cena a dimensão dos valores culturais intrínsecos a qualquer processo educativo, com suas implicações simbólicas, ideológicas, sócio-econômicas etc. Em detalhada análise das teorias curriculares, Silva (2005, p.78) aponta que "o currículo oculto é constituído por todos aqueles aspectos do ambiente escolar que, sem fazer parte do currículo oficial, explícito, contribuem, de forma implícita, para aprendizagens sociais relevantes".

No entanto, ao levarmos em conta pesquisas como as de Sandra Mara Corazza (2013), conduzidas a partir da filosofia da diferença, deparamos com outro modo de abordar a questão curricular: não se trataria mais de focalizar uma dimensão simbólica ou ideológica subjacente à ação educacional. A partir de uma perspectiva de imanência, tratar-se-ia de considerar que uma ação curricular, a despeito de sua força prescritiva só pode ser abordada em seu próprio fazer-se, nos encontros constrangidos pelas condições estabelecidas no jogo pedagógico.

Para essas e outras abordagens afins, não há método que possa ser reproduzido, não há modelo que possa ser seguido, não há resultado que possa ser previsto. Ao afirmar essa condição imprevisível, não podemos mais pensar que o método salvaguardaria a finalidade do processo educativo, o que nos leva a problematizar a prerrogativa de previsibilidade comumente atrelada à essa lógica

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



de sequenciamento e reprodutibilidade. Tal situação também nos força a enfrentar uma espécie de problema de fundo – qual a finalidade de um processo educativo?

Para encararmos essa problemática a partir de um modo deleuzo-guattariano de abordagem, estabelecemos uma composição entre diferentes frentes de pensamento no intuito de afetar o campo educacional por meio de outros territórios de saberes. Ao longo do percurso, convocamos a arte, a filosofia e os estudos da performance não para pensar *sobre* estes campos, mas para pensar *com* eles e, com isso, movimentar a inquietação que levantamos acima.

Falamos em um "modo deleuzo-guattariano", pois, ao convocarmos essa interlocução teórica, impõe-se uma exigência não só ligada a um esforço de tomada conceitual, mas também de instauração de um modo de abordagem. Vejamos.

De largada, é fundamental destacar que Deleuze e Guattari (1997) apostam na ideia de um *campo de contágio*:

A diferença é que o contágio, a epidemia coloca em jogo termos inteiramente heterogêneos: por exemplo, um homem, um animal e uma bactéria, um vírus, uma molécula, um microorganismo. (...) Combinações que não são genéticas nem estruturais, inter-reinos, participações contra a natureza, mas a Natureza só procede assim, contra si mesma. Estamos longe da produção filiativa, da reprodução hereditária, que só retém como diferenças uma simples dualidade dos sexos no seio de uma mesma espécie, e pequenas modificações ao longo das gerações. Para nós, ao contrário, há tantos sexos quanto termos em simbiose, tantas diferenças quanto elementos intervindo num processo de contágio.

O gesto de agenciar esses diferentes territórios diz de uma necessidade de buscar modos de pensamento outros para enfrentar os problemas que instauramos. Colocar todos esses arquivos – filosóficos, artísticos, educacionais – em jogo exige a disposição de não hierarquizá-los e de não transpô-los ou sobrepô-los, isto é, compará-los. Interessa-nos, diferentemente, gerar uma conversação, apostar no modo de contágio como produtor de uma diferença. Isso implica forjar não uma relação de correspondência entre entidades, mas uma relação de indiscernibilidade e de abertura a movimentos insuspeitos entre esses

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



modos de pensamento heterogêneos.

Nesse intuito, ao longo do presente trabalho, colocamos em jogo dois arquivos estéticos: os documentários *Gaga - o amor pela dança* (Tomer Heymann, 2015) e *Fall After Newton* (Steve Paxton; Lisa Nelson; Nancy Stark Smith; Steve Christiansen, 1987). Em discussão com os estudos da performance (Schechner, 2002) e a filosofia deleuzo-guattariana, ensejamos firmar um terreno possível para que aí possa emergir outras apostas de encontros no interior do campo educacional. Tal composição implica tanto considerar o veio performativo imbuído em todo e qualquer método, quanto ousar um modo de pensamento outro, acionando o supracitado campo de contágio, para enfrentar as problemáticas que emergem no encontro com nossos materiais.

A agonística do imprevisível: deslocando a ideia de método para a de procedimento

Para dar início ao nosso primeiro eixo de discussão, olhemos para duas cenas do documentário *Gaga - o amor pela dança* (Tomer Heymann, 2015):

CENA 1: o coreógrafo está sentado em uma cadeira durante um ensaio, enquanto uma dançarina realiza um trecho de uma coreografia, na qual ela se encontra em pé com as costas arqueadas e começa a tremer até realizar uma queda. A dançarina faz o trecho uma vez, o coreógrafo lhe pede para parar e lhe diz que precisa criar o ritmo de uma queda e perder o controle. Segundo o coreógrafo, a dançarina estava se protegendo, se preparando e caindo controladamente. Ela repete o trecho; ele lhe pede para parar novamente e lhe diz que precisa perder a consciência ainda em pé e não depois da queda, isto é, necessita encontrar uma maneira de se entregar, de se deixar ir, de deixar acontecer a queda no seu corpo.

CENA 2: Ohad Naharin observa de fora um ensaio de uma peça de sua criação, com alguns dançarinos em cena, e pede para pararem. Nesse momento, ele caminha em direção a uma dançarina apoiando o corpo dela pelas costas e lhe diz

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



para soltar todo o seu peso. A dançarina, então, solta o peso enquanto Naharin a segura para que, mais do que ter a sensação de seu peso, ela possa experimentar a sensação de soltá-lo. Ainda aparentando oferecer apoio para a dançarina, o coreógrafo lhe diz “agora caia” e no momento em que ela cai, ele não mais a segura - apesar de ter agido como se fosse oferecer o mesmo apoio - e a dançarina, de fato, cai no chão. Ela não se machuca nessa queda e o que se passa é a experimentação do ato de abandonar o seu corpo completamente ao cair.

O que essas duas cenas nos permitem flagrar? Ambas tratam da construção de um campo de possibilidades para que um corpo que dança, já codificado por certas técnicas, possa realizar não uma queda controlada, mas sim entregar-se a essa força que o atravessa e que consiste em cair. Dessa forma, as cenas tratam menos de um corpo que cai e mais de uma queda que toma um corpo. Deixar ir, esse ato convocado pelo coreógrafo, parece uma condição necessária para que ocorra uma queda. Há um momento no qual acontece uma entrega desse corpo à força-queda que o atravessa; e é caindo que esse corpo tem de se arranjar para cair sem se lesionar.

A queda é sempre imprevisível, não podendo ser preparada e forjando nesse corpo – no limite, para sua própria sobrevivência – a criação de uma maneira de cair enquanto cai. Nesse instante no qual se passa a queda, pode-se dizer que um corpo tem de pensar como cair. É porque esse pensamento se dá *in loco*, nesse espaço-tempo mesmo em que um corpo cai, que tal pensar foge a qualquer tipo de previsão.

Podemos depreender, então, que só se pode cair caindo. Essa vontade performativa do movimento força-nos a pensar ações em curso, como o tempo verbal do gerúndio na língua portuguesa. Não há como controlar uma queda – é somente caindo que criamos, contingencialmente, um modo de cair. Podemos cair

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



mil vezes, nos prepararmos para isso de diversas formas, mas, mesmo assim, a queda será sempre um susto, um risco, algo que não pode ser previsto, impossibilitando-nos construir uma memória exata acerca de como aconteceu.

Essa condição imprevisível, que faz com que uma ação predeterminada seja também uma ação contingencial, provoca fraturas em uma noção de método tomada como um esquema que poderia ser reproduzido, garantindo certos resultados. Deleuze (1997) capta como essa noção implica, no interior do pensamento científico, “a determinação ou mesmo a formação de totalidades formalmente legítimas” (DELEUZE, 1997, p. 23). No decorrer de sua obra, o filósofo problematiza essa ideia, dando a ver como o método é algo que varia de autor para autor, de criador para criador, ou seja, algo que é instaurado no ato mesmo no qual um problema se formula, se enfrenta. Dessa maneira, um método nunca pode ser totalizado, nem é algo reproduzível, já que diz tão somente da própria condição na qual foi inventado.

Essa instauração contingencial, que garante a própria condição de existência de um método, nos faz ter que encarar a imprevisibilidade como necessariamente efeito de uma disposição agonística. Tal disposição privilegia o caráter de confronto que se instaura na virulência dos próprios atos de criação e afirma a impessoalidade desta ação, que nada mais seria do que uma cristalização possível oriunda de um embate entre forças.

No interior do campo educacional, Corazza (2020) conceitua o método como uma singularidade, algo único, que se cria naquelas condições e não pode mais se cristalizar da mesma maneira. Tal conceituação distancia-se da análise matemática, da lógica cartesiana e da *alétheia* grega¹, mecanismos estes que perduram como uma imagem de pensamento do método no campo educacional. Tais operações, grosso modo, consideram a verdade como aquilo que pode ser evidenciado, estabelecendo uma relação de causa e consequência.

¹ Trata-se de um modo filosófico clássico de estabelecimento da verdade, sustentado na prerrogativa de desvelamento do real.

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



Nessa trilha, a pesquisadora abre mão do sufixo "logia" na palavra "metodologia", que lhe atribuiria o estatuto de ciência. A autora argumenta que a "logia" nos retira dos atos cotidianos, estabelecendo o princípio de universalidade e reprodução de um modo de fazer (CORAZZA, 2020, p. 14). A pesquisadora propõe, por outra via, pensar o método como algo que não está dado *a priori*, tal qual um programa ou modelo a ser seguido; diferentemente, defende que este só pode ser feito em sua operação, criando-se na medida mesma em que se efetiva. Dessa maneira, um método não é o acesso linear a uma suposta verdade única, mas, apenas, uma criação de mais um modo de fazer.

Corazza (2013), nos mostra também que a questão do método, no pensamento deleuziano, está atrelada à criação de conceitos, já que estes são, também, da ordem da invenção. Aqui, destaca-se um elemento necessário a ser considerado: para Deleuze (2016) os conceitos não são universais, mas sim criações filosóficas destinadas a formular e enfrentar dada problemática. Isso implica a necessidade de criar modos de fazer que não correspondam a uma ciência da metodologia, denotando, assim, o caráter contingencial dessa criação. Daí, na esteira corazziana, buscamos tomar um método apenas como uma criação, uma prática que se faz à medida do fazer-se de uma queda.

As cenas do documentário supracitadas nos forçam a pensar que é preciso criar um procedimento para cair enquanto se cai, já que não há um método que poderia dar conta desta ação. Voltando, então, à filosofia deleuziana, é relevante captar que, no decorrer de sua obra, Deleuze passa a utilizar outras ideias-força, para lidar com o ato de criação, tal como a ideia de procedimento.

Um procedimento é sempre uma invenção que não está dada *a priori*, como se precedesse o ato de criação, mas é criada a partir do enfrentamento de alguma situação que se faz problemática. Assim sendo, é apenas o seu próprio acontecimento (DELEUZE, 1997, p. 22), isto é, aquilo que forja a própria possibilidade de uma obra – uma obra de arte, por exemplo – acontecer. Dessa



maneira, um procedimento não pode formar uma totalidade reprodutível, em virtude dessa condição de imanência, e também não pode ser dissociado de seus efeitos. Vejamos dois casos da obra deleuziana nos quais há um modo de pensar tal condição:

Deleuze (2004), no ensaio *O frio e o quente*, ao olhar a composição de cores em um quadro, observa os procedimentos presentes ali: o modo como as cores são agenciadas e, com isso, se afetam e fazem aquecerem-se ou esfriarem-se umas às outras. Em suas palavras: “o quadro e a série de quadros não querem dizer nada, mas funcionam” (DELEUZE, 2004, p. 195). Ou seja, o quadro em questão não significa nada por si, as cores não querem dizer algo, mas elas se contagiam. A partir disso, o filósofo dá a ver como é preciso inventar um procedimento a partir de uma necessidade estabelecida especificamente no encontro com aqueles materiais.

Já no ensaio *Bartleby, ou a fórmula*, Deleuze (1997) extrai do conto de Herman Melville, de 1853, a “fórmula de recusa” inventada pela personagem Bartleby: “eu preferiria não” (DELEUZE, 1997, p. 80). O filósofo encara tal invenção como um procedimento, a partir do qual a personagem, ao enunciar a recusa, não pode continuar fazendo o que deveria, ao mesmo tempo em que também não pode realizar qualquer outra coisa que gostaria. Deleuze (1997) insiste no procedimento de recusa inventado nessa escrita de Melville, para captar um modo de instaurar o silêncio no interior da linguagem, um escape das referências ligadas a ela. Assim, interessa ao filósofo tomar a nova lógica instaurada pelo procedimento de Bartleby, a construção de uma vida sem referências possíveis, vivida apenas por aquilo que a personagem criou no decorrer de seus dias sufocantes e da incapacidade de continuar realizando seu ofício de copista.

É preciso marcar, então, que Deleuze (1997, 2004), atravessa procedimentos que lhe interessam, tal como um estrategista escavando recursos



insuspeitos e singulares. O filósofo explora modos pelos quais outros criadores – sejam eles escritores, pintores, artistas – enfrentam aquilo que os constroem, os afligem, os impossibilitam. Assim, o pensador não focaliza apenas as obras finais desses criadores, mas a criação mesma dos procedimentos que as tornaram possíveis. Em outras palavras, a atenção, aqui, volta-se à invenção contingencial e singular por meio da qual abre-se passagem à criação da diferença, qual seja, o estrangeiro no interior da própria língua, o contágio entre as cores de um quadro etc.

Essa indiscernibilidade aberta entre uma obra e o procedimento que a torna possível é a condição singular que faz do trabalho de criação um jogo performativo e não meramente projetivo ou prescritivo. Vejamos.

O imprevisível como agonística: variações do verbo *to perform*

Para adentrar nosso segundo eixo de discussão, olhemos para essa cena do documentário *Fall After Newton* (Steve Paxton; Lisa Nelson; Nancy Stark Smith; Steve Christiansen, 1987): uma dançarina, quase como um susto, ou seja, sem demonstrar que iria realizar essa ação, pula na direção do pescoço de outro dançarino que, por sua vez, absorve o impacto desta colisão, girando.

Tal cena nos apresenta uma dança que só pode emergir a partir de uma relação entre dois corpos, considerando-se que, no limite, podemos admitir que toda dança só pode emergir de uma relação, por exemplo, com a gravidade, com o chão etc. O movimento que emerge de uma situação relacional e de improviso - vale lembrar que estar parado também é mover-se - é e só pode ser imprevisível. Steve Paxton (2021) nos faz pensar que cada dança é uma série de decisões locais, o que implica um modo de pensar que é criado apenas no calor deste momento.

O improviso pode ser um modo de funcionamento privilegiado para pensar uma qualidade performativa, pois há algo nesse processo que é radicalmente singular, como nos traz Paxton (2021, p. 77): "Improvisação é uma palavra para

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



algo que não pode manter um nome; se ficar preso por tempo suficiente para adquirir um nome, tenderá a se mover em direção a algo fixo." O improvisado tem de permanecer referindo-se a algo que é movente, um gesto irrepetível e, no limite, inimaginável.

Para pensar nessa qualidade performativa, evocamos Richard Schechner (2002), professor na área de Estudos da Performance. O pesquisador afirma que esse território investigativo constitui um campo não-disciplinar, na medida em que se debruça sobre práticas e eventos experimentados em múltiplas frentes, de modo a estudar não os artefatos artísticos e culturais como objetos em si, mas tomando-os como jogadores em incessantes relações performáticas. Isso implica um olhar pragmático, pois, mesmo um objeto estático opera uma performance, dado que não é investigado por sua permanência, mas pelas ações que engendra e suscita. Há, nos estudos da performance, um olhar investigativo que preza a vivacidade dos materiais, de modo a privilegiar o olhar para os encontros, agenciamentos e relações em curso, levando em conta o mundo em sua condição sempre em vias de fazer-se, em constante movimento.

Dessa forma, para Schechner (2002), não interessa buscar uma definição fechada para a questão "o que é performance?", mas manter essa categoria como um campo em aberto, considerando que performances são ações. Para Eleonora Fabião (2009), na mesma linha, tentar definir esse conceito é, na verdade, um falso problema, já que, "a estratégia da performance é resistir a definições. Ela trata justamente de desnortear classificações" (FABIÃO, 2009, p.01). No interior dessa rede de conexões, criações, encontros e destruições, nas quais esse termo pode ser operado de diferentes maneiras, é preciso considerar que uma performance não se localiza em nada, do ponto de vista de sujeitos ou objetos, mas se faz "entre" – ela só acontece enquanto ação e relação.

Para pensar a questão do entremeio, podemos convocar o pensamento rizomático de Deleuze e Guattari (2000). Conceitualmente, os autores enfatizam



que um rizoma pode ramificar-se de qualquer ponto, nascer em qualquer lugar, crescer horizontalmente sem raízes, de modo que se encontra sempre em meio a forças. Um rizoma é, em si, puro meio, pois, como força, faz brotar multiplicidades, refutando, assim, o imperativo do “ser”, requerido pelo princípio genealógico da arborescência. No rizoma, nada começa ou termina, instaurando um contínuo movimento, não localizável e aberto ao devir.

Ao constatar que uma performance só existe “entre”, nesse espaço intervalar, Schechner (2002) enfatiza que a mesma não pode se localizar nem no objeto ou evento estético observado, nem no espectador. A esse ver, uma performance só pode existir nesse entremeio, no movimento entre uma coisa e outra, de modo que só pode existir a partir de encontros. Nas palavras de Schechner (2002, p. ix, tradução nossa): “Estar ‘entre’ é existir no intervalo, no caminho a partir de algo em direção a outra coisa. Estar ‘entre’ é explorar o limítrofe - participar de um contínuo *workshop*” (tradução nossa).

A partir de pesquisas como as de Schechner (2002) e André Lepecki (2016), presentes nos denominados “Estudos da Performance”, podemos depreender que as ideias de performance, performático, performativo, enfim, as variações do verbo *to perform* – para o qual a tradução em português equivaleria apenas ao sentido de fazer – possui um caráter capilar, pervasivo, mutante. Tal ideia, como operada no presente artigo, pode se espalhar, infiltrar, propagar e difundir por toda parte.

Lepecki (2016) nos traz que podemos pensar a performance menos como uma nova estética no campo das artes e mais como uma condição política co-extensiva a toda e qualquer prática artística. Poderíamos dizer, co-extensiva a toda e qualquer prática. Juliana Bom-Tempo (2013), por exemplo, pesquisadora nas áreas da dança e educação, nos provoca a pensar a educação e a performance como formas de existir que se configuram “como práticas de experimentações vinculadas (...) ao imprevisível, ao inesperado que produzem



mobilizações de signos rígidos e definidos pela cultura" (BOM-TEMPO, 2013, p.40).

Perscrutar essa qualidade performativa exige de nós uma disposição para realizar uma experimentação entre territórios de saberes díspares, recusando conexões lineares e derivações pré configuradas. Daí o modo pelo qual encaramos a imprevisibilidade como uma agonística, uma condição que afronta um certo modo de pensar método. Isso faz valer o devir, o movimento, a não finalidade e finitude de um ato educativo. Portanto, tal modo de abordar sustenta-se, sobretudo, na própria operação de valorar o acaso dos movimentos.

A imprevisibilidade de toda e qualquer relação educativa instaura uma contradição que não pode ser resolvida, apenas afirmada de modo a destacar sua problematicidade. Habitar essa agonística suscita um elemento trágico e também afirmativo, de olhar para a vida que se produz neste movimento imprevisível que rompe com a garantia de sucesso de um método e com a própria prerrogativa da ideia de processo.

Algumas considerações acerca do método como uma prática

No presente artigo buscamos não pensar a ideia de performance como somente vinculada ao campo artístico, mas sim almejar um pensamento performativo e um pensamento do performativo, isto é, um pensamento das práticas que acometem a nossa vida. Não nos interessa, então, prescindir da ideia de método no campo educacional, e, com isso, defender uma educação sem método. Também não se trata de, ao dissociar esta ideia e a suposta previsibilidade de seus resultados, defender alguma outra metodologia que seria então supostamente mais adequada por levar em conta uma dimensão imprevisível. Ambas as posições padecem de polarizações reducionistas.

Ao pensarmos, na companhia deleuziana e deleuzo-guattariana, que um método não está apartado da própria criação, precisamos considerar que sua



produção é um movimento que se perfaz. A cada vez que se cria uma obra, necessariamente cria-se também o método a partir do qual ela é possível (CORAZZA, 2013, p. 47).

Sandra Mara Corazza (2013) abre a possibilidade de pensar a educação como um gesto artístico, de modo que um método não antecederia sua prática, não podendo ser dissociado das relações de força, virtualidades e afectos que o fazem emergir bem como dos chamados de seus devires. Se um método se cria na prática, portanto, toda prática impõe o perfazer de um método, de modo que este último evidencia o caráter dramático de todo acontecimento, isto é, sua performance ou seu agir (CORAZZA, 2013, p. 55). Nas palavras da pesquisadora:

O pensar depende (...) mais de um método de criação do que de resultados; mais de experimentações do que da aplicação de teoria à prática; mais de problematizações do que de descobertas. (CORAZZA, 2013, p. 58)

Corazza (2002) conclama a raiz da palavra método, a qual remete à ideia de “por essa via”, caracterizando essa condição como um caminho. No entanto, interessa-nos aqui colocar menos o método como um caminho e mais como um caminhar. Assim, há uma imanência em jogo que implica a invenção de possíveis procedimentos ao longo de um caminho que se está percorrendo (CORAZZA, 2002). Daí nossa investida na ideia-conceito de procedimento: não buscamos afirmá-la como uma nova nomenclatura a ser utilizada no campo educacional, mas sim, assumir que não há método que não seja feito de procedimentos contingentes.

A partir de tal perspectiva, um método só pode ser criado na medida mesma em que é feito, o que chama ao jogo a ideia de performance, ou seja, apesar das prescrições e condições preestabelecidas para uma experimentação, ao fazer-se, esta última está sempre aberta aos devires, aos fracassos, aos encontros com um elemento imprevisível. Ao pensarmos que uma performance não está em nada, mas sim “entre”, e que só acontece na condição de ação e relação (SCHECHNER, Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



2002), é preciso que habitemos essa zona de entremeio, de indiscernibilidade, buscando escapar, assim, das dicotomias método-prática, prescrição-performance.

Um método é então suscetível a todas as forças que não foram previstas, estando, de certa maneira, sempre em vias de ser criado e sempre próximo de ser destruído. Ao mesmo tempo em que produz formas, também produz o informe, o que não pode ser formado, aquilo que insiste em fugir. Assim, nos interessa, nesse estudo, experimentarmos a ideia de fazer do método, uma prática, não para reforçar uma noção de que a prática exercita uma prescrição que, portanto, seria anterior a ela. Mas para, justamente, afirmar que só há práticas; não há método que não seja, antes, sua criação *in loco* e, portanto, seu próprio perfazer.

No entanto, é preciso atentarmos ao risco de, inversamente, fazermos de uma prática um método e, assim, postularmos um modelo a ser seguido. Por isso, ao perscrutarmos essa dimensão prática, precisamos afirmar seu caráter contingencial, isto é, eventual, acontecimental, performativo e imprevisível.

Por essa razão, instauramos, como gesto investigativo do presente estudo, um trabalho de descrição dos dois arquivos estéticos. Na visão de Lepecki (2016), descrever não implica captar inteiramente e explicar aquilo que se descreve, mas sim produzir algo diferente. Descrever já é uma ação performativa, na medida em que nunca é possível estabelecer uma transcrição exata de uma cena de dança, por exemplo. Desse modo, a ação descritiva não refletiria a inteireza da cena que se descreve, mas poderia fazer emergir possíveis efeitos das obras descritas.

Aqui, esse esforço de descrição não se faz como um fim em si mesmo, mas como uma estratégia de captura, tendo em vista uma aposta da ordem do contágio. Com isso, desencadeamos, no campo da educação, um modo também performático de colocar diferentes materiais em conversação, com vistas a explorar a condição de inacabamento e incompletude dos movimentos aí suscitados.

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



Isso posto, a partir do contágio entre esses movimentos da dança e o campo educacional, podemos considerar que, um método, como qualquer outra prática, não possui finalidade outra que não sua própria instauração, isto é, a criação dos procedimentos que o tornaram possível. Em outras palavras, se uma prática tende a fugir de sua previsão, sua insuspeita potência apontaria para sua própria realização e experimentação, conferindo-lhe, daí, seu valor estético.

Há um pensamento da criação nos campos aqui trabalhados: a filosofia deleuziana, os arquivos estéticos e os estudos da performance, de modo que a conversação entre territórios distintos, com seus fazeres díspares, permite-nos reconfigurar a relação entre método e criação. Afastando-nos da prerrogativa da criação como produto final de um suposto processo linear que se deslizaria do presente ao futuro, aqui, ao focalizarmos o campo da educação, assumimos a criação como um movimento performativo. Esse impulso, por voltar-se à própria contingência, se faz atravessar por virtualidades e devires, de tal maneira que a finalidade de um ato educativo não poderia ser outra que não a sua própria experimentação, o que nos lança ao imponderável.

Referências Bibliográficas

AQUINO, Julio Groppa e CORAZZA, Sandra Mara (Org.). Dicionário das ideias feitas em educação. São Paulo: Autêntica Editora, 2017.

BOM-TEMPO, Juliana Soares. Arte da Performance: educação e experimentação do cotidiano. Parallaxe, São Paulo, v.1, no.1, 2013.

CORAZZA, Sandra Mara. O que se transcria em educação? São Paulo: Supernova Editora, 2013.

_____. (Org.). Métodos de transcrição: pesquisa em educação da diferença. São Leopoldo: Oikos Editora, 2020.

DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. O frio e o quente. In: _____. A ilha deserta e outros textos. Org. David Lapoujade. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.

_____. O que é o ato de criação? In: _____. Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995). Org. David Lapoujade. São Paulo: Editora 34, 2016.

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. O que é a filosofia? São Paulo, Editora 34, 1991.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol. 1. São Paulo, Editora 34, 2000.

_____. Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia vol. 4. São Paulo, Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. O atual e o virtual. In: Diálogos. São Paulo: Escuta, 1998.

FABIÃO, Eleonora. Definir performance é um falso problema. [Entrevista concedida a] Fábio Freire. Diário do Nordeste, p.1-4, julho, 2009.

GAGA: O AMOR PELA DANÇA. Tomer Heymman. Israel, Suécia, Alemanha, Holanda: Barak Heymman, Vitrine Filmes. 1h43min, 2017.

LEPECKI, André. Singularities dance in the age of performance. Routledge, 2016.

MOTA, Thiago. O trágico e o *ágon* em Nietzsche. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – 2º semestre de 2008 – Vol.1 – nº2 – pp.79-92. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/24136/13379>> Acesso em: 29 jan. 2024.

PAXTON, Steve. Improvisação é...uma palavra...para algo...que não pode...manter um nome (1987). Tradução: Pedro Penuela. Contato Improvisação Conceitos, princípios e ensino: Tradução de textos da revista Contact Quaterly. Núcleo Improvisação em Contato, 2021. E-book. Disponível em: <https://www.gruponicsp.com/files/ugd/043560_3ca9fadab20948ac9cabd5fe3b5c2_10f.pdf> Acesso em: 29 jan. 2024.

RIBEIRO, Cintya Regina. Poéticas do contingente: alguns ensaios em meio à docência. Práxis Educativa, Ponta Grossa, v. 17, e2218509, p. 1-16, 2022. Disponível em: <<https://revistas2.uepg.br/index.php/praxiseducativa>> Acesso em: 29 jan. 2024.

RIBEIRO, Cintya Regina; VINCI, Christian Fernando Ribeiro Guimarães. A arte da desaparecimento como experimentação tateante de pensamento: contribuições à pesquisa educacional. Educação: Santa Maria, v. 46, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/reveducacao>> Acesso em: 29 jan. 2024.

SCHECHNER, Richard. Performance Studies: an introduction. Abingdon: Routledge, 2002.

SCHECHNER, R.; ICLE, G.; PEREIRA, M. de A. O que pode a Performance na Educação? Uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 35, n. 2, 2010. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/13502>> Acesso em: 29 jan. 2024.

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.
Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



SILVA, Tomaz Tadeu. Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

ZORDAN, Paola. Arte com Nietzsche e Deleuze. Educação e Realidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 30(2):261 - 272, jul/dez 2005.

_____. Criação na perspectiva da diferença. LAV: Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais, Universidade Federal de Santa Maria, n. 5, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/2135>> Acesso em: 29 jan. 2024.

Bruna Danesi Magalhães

Graduada em Pedagogia pela Universidade de São Paulo e dançarina. Integrante do grupo de pesquisa do CNPq - Investigações educacionais com Foucault e Deleuze.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-7825-5398>

E-mail: brunadmaga@gmail.com

Cintya Regina Ribeiro

Docente pesquisadora da Faculdade de Educação da USP, doutora e mestre em educação pela mesma instituição e pós-doutora em Ciências Humanas e Sociais pela Universidad de Buenos Aires. Co-líder do grupo de pesquisa do CNPq – Investigações educacionais com Foucault e Deleuze.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7924-4539>

E-mail: cintyaribeiro@usp.br

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio Artigo.

Recebido em 15 de novembro de 2023

Aceito em 31 de janeiro de 2024

Editor responsável: Júlia Maria Hummes

ISSN 2319-0868

Qualis A1 em Arte, Educação, Filosofia, História, Interdisciplinar, Linguística e Literatura



Creative Commons Não Comercial 4.0 Internacional de Revista da FUNDARTE está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>



Compartilhalqual 4.0 Internacional.

Baseado no trabalho disponível

em <https://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte>.

Podem estar disponíveis autorizações adicionais às concedidas no âmbito desta licença em <https://seer.fundarte.rs.gov.br/>

Bruna Danesi Magalhães; Cintya Regina Ribeiro - ENTRE QUEDAS E SALTOS E MOVIMENTOS PERFORMATIVOS: FAZER DO MÉTODO, UMA PRÁTICA. Montenegro, v.59, nº59, p. 1- 19, e1341, 2024.

Disponível em <https://seer.fundarte.rs.gov.br>