



Performances académicas e experiência estética : um lugar ao sensível na construção do sentido

Jean-Luc Moriceau, Isabela dos Santos Paes

► To cite this version:

Jean-Luc Moriceau, Isabela dos Santos Paes. Performances académicas e experiência estética : um lugar ao sensível na construção do sentido. Benjamin Picado; Carlos Camargos Mendonça; Jorge Cardoso Filho. Experiência estética e performance, EDUFBA, pp.107 - 129, 2014, Comunicación y cultura, 978-85-2321-225-4. hal-02397487

HAL Id: hal-02397487

<https://hal.science/hal-02397487>

Submitted on 6 Dec 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Une version ultérieure a été publiée dans le livre :

PICADO, Benjamin; CAMARGOS MENDONÇA, Carlos; CARDOSO FILHO, Jorge
(Org.), Performance e experiência estética, pp. 107-129, 978-85-2321-225-4

Performances académicas e experiência estética :

Um lugar ao sensível na construção do sentido

Pr. Jean-Luc Moriceau, Institut Mines-Télécom/TEM Research/Organization studies

Dra. Isabela Paes, atriz e pesquisadora

O teatro, a literatura ou a pintura tem, desde o último século, criticado e jogado com (*played with*) suas próprias regras de representação (Rancière, 2000). Da mesma forma, a filosofia, especialmente com a corrente pós-moderna, soube questionar e desafiar o saber representativo. No entanto, foi necessário esperar os meados dos anos 80 para que uma crítica sistemática - e tentativas de se escapar - da representação ocorresse nas ciências humanas. Os antropólogos particularmente, como por exemplo, Clifford e Markus (1986), Van Maanen (1995) ou Geertz (1988), se inquietaram com a autoridade que se esconde por trás do autor, com as implicações teóricas envolvidas nos estilos de escrita. Mais do que nunca a legitimidade de se falar em nome do outro foi posta em dúvida, assim como o etnocentrismo das descrições, das teorias e mesmo da atividade etnográfica, etc. A antropologia também se inquietou com a sua incapacidade, devido ao caráter exclusivo acordado às representações, de acessar diretamente a experiência vivida (Denzin e Lincoln, 2005). Muitos antropólogos procuraram, então, minar ou contornar os modos habituais de representação. Para dar apenas um exemplo, Stewart (1996, 2007) alterna entre a descrição dos afetos desencadeados por trabalho de campo e momentos de reflexividade, sem procurar representar a cultura estudada.

Embora pareça evidente que a pesquisa acadêmica produz representações, compreende-se ao mesmo tempo, que a representação distancia da experiência, paralisa as dinâmicas, fixa os lugares - as posições, impõe uma perspectiva ou uma narrativa e atribui o papel central ao seu autor. Como então comunicar a pesquisa acadêmica sem cair nas armadilhas e imposições violentas da representação? Como, então, não reproduzir a mesma distribuição de papéis, a mesma ruptura com a experiência vivida? A questão permanece em aberto, em trabalho, quase

toda a explorar.

Gostaríamos de explorar aqui as possibilidades oferecidas pelas performances. Uma performance não é uma representação. A performance procura apresentar ao invés de representar, mostrar ao invés de demonstrar (Denzin, 2003). Trata-se de ser, de fazer e de mostrar que se faz (Schechner, 2000) e não de representar ou de falar sobre o que é estudado. A performance constrói uma experiência estética que, se bem sucedida, irá propor uma outra forma de saber que não o saber representativo. Discutiremos aqui as oportunidades, os limites e algumas das questões levantadas pela tentativa de convocar uma experiência sensível, em vez de uma representação, no intuito de comunicar uma pesquisa.

Veremos que isto demanda a abertura da questão do sentido rumo a do sensível. Procurar captar e restituir a experiência sensível é a tentativa, sempre a reinventar, de reencontrar a profundidade da vida sob os traços de nossas representações. A vontade de transbordar a geografia para entrar na paisagem, de fender os papéis para encontrar os rostos, escutar dentro dos discursos os ecos de uma voz. Então, nos baseando em exemplos de performances, gostaríamos de mostrar que elas podem abrir outras modalidades e intenções de pesquisa, mas que, ao mesmo tempo, trazem à tona um grande número de questões significativas. Listaremos assim um conjunto de questões cujas respostas ainda faltam, estão a ser inventadas. Concluiremos chamando outros pesquisadores a inventar e a refletir sobre possíveis formas de se comunicar a pesquisa através de experiências estéticas. Neste projeto, nos apoiaremos notadamente na teoria estética de Jacques Rancière.

1. O sentido e o sensível

Seja nas teorias da comunicação ou das organizações, o objetivo da pesquisa acadêmica é propor representações que decifrem ou construam o sentido ou a significação das situações estudadas. Trata-se de produzir um suplemento de sentido (de sensato), e não de tornar sensível. O sensível não é o sensato. O sensível é o tecido da experiência, as maneiras de perceber e de ser afetado (Rancière, 2011). E é sobre este fundo sensível que nós tentamos fazer sentido.

Correndo o risco de simplificar, é possível distinguir quatro níveis interconectados de contato e de inteligibilidade com uma situação estudada, que juntos contribuem para a constituição do sentido:

1. A percepção (ou a sensação) é o contato com os nossos sentidos, esta parte da experiência que é imediatamente sentida pelo nosso corpo. Ela descreve nossa relação com a situação fora de qualquer atribuição de sentido (mesmo que o sentido que damos à situação possa afetar nossa percepção). A fenomenologia começa justamente por uma descrição - a mais precisa possível - desse contato sensorial, a fim de colocar

entre parêntese o que pensávamos saber, o sentido já atribuído, e para refundar a nossa compreensão do mundo.

2. O sensível é este fundo onde se forma a experiência e que formula nosso modo de perceber e ser afetado. Fruto de uma educação, ele é ao mesmo tempo individual e coletivo, e responde a um conjunto de convenções partilhadas. O sensível é, em situações cotidianas, inconsciente e não refletido, mas nós veremos que ele é eminentemente político.
3. O sentido em uma concepção estreita – ou poderíamos preferencialmente dizer o sensato, corresponde ao nosso esforço para conferir uma inteligibilidade à situação. Embora se banhe no sensível, ele é essencialmente cognitivo. Ação e resultado, ele é a tentativa de formular uma representação que torne compreensível e comunicável a experiência vivida.
4. A significação (*meaning*) é a atribuição de um sentido definido, fixo, à experiência. Ao lhe conferir um nome, como um rótulo, a experiência é classificada e recebe um sentido preciso - como uma palavra tem uma definição no dicionário. A significação, assim como o sentido, pode igualmente remeter a questões existenciais ou sociais.

A percepção / sensação

O sensível

O sentido

A significação

Figura 1: Os quatro níveis interconectados de contato e de inteligibilidade com a situação estudada

A pesquisa acadêmica geralmente investiga e conceitualiza o sentido no domínio do sensato e da significação. E, portanto, como começar a vislumbrar o sentido apagando os desassossegos do corpo, a busca pelo olhar dos outros, a angústia da morte, da perda ou da ausência, colocando entre parênteses os afetos e as emoções, os traumas e os desejos? Nosso contato com o sentido, ou o nosso trabalho de construção de sentido, nasce a partir de nossa abertura ao mundo, nossa sensibilidade, nossa capacidade de sermos afetados, se origina e toma forma ao tocar de nossas sensações, mas ainda mais no universo do sensível. E, portanto, o sensível em si, parece constituir apenas recentemente o objeto de uma atenção especial.

Para Jean-Luc Nancy, por exemplo, o sentido não se limita ao sensato e tampouco à

significação. Nós não produzimos o sentido, o sentido nasce de nossa capacidade de sermos afetados, de nossa maneira de tocar o mundo. Ele nasce da sensação, da sensibilidade, da sensualidade, da sentimentalidade, que suscitam o pensamento. O sentido é indissociável do sentir, ele nasce frágil do contato com a situação, que evoca o pensamento. O pensamento passa sempre "pelo emprego de uma sensibilidade intensificada, portada a uma acuidade, uma amplitude ou a uma delineação que renova o sensível em si." (Nancy, 2011) Apartados do sensível, o sentido e o pensamento não somente se apartam do tecido do qual eles nasceram, mas também do que permite renová-los e mantê-los vivos.

Esta maneira de tocar e ser tocado pelo mundo, esse tecido sensível, é o objeto da estética. Este tecido sensível não é técnico, tal qual um sensor que nos transmitiria o sentido, nem tampouco é um simples reservatório de sentidos potenciais, ele é político como nos mostra Jacques Rancière (2000). No mundo de sensações, nós recortamos o tempo e os espaços, o visível e o invisível, as falas e os ruídos. Assim, "a política concerne o que vemos e o que podemos dizer, sobre quem tem a competência para ver e a qualidade para dizer, sobre as propriedades dos espaços e os possíveis do tempo » (p.14). De fato, nossa maneira de dar sentido a uma obra de arte ou a uma situação é partilhada: partilhada no sentido de comum, que nos reúne e permite comunicar, e partilhada no sentido de que cada um tem aqui uma parte respectiva, que alguns são admitidos em algumas partes e excluídos de outras. O sensível não é a sensibilidade ou o sentimentalismo individual, ele é esta forma partilhada de ordenar e moldar a experiência estética. Estas regras que ordenam o sensível, que recortam as sensações e dão suporte a nossas possibilidades de sentido e de significação, que são tanto o que nos reúne quanto o que nos separa, são um elemento chave do sentido.

Assim, podemos nos questionar sobre nossas comunicações acadêmicas que comunicam, na maioria das vezes, apenas o sensato e a significação. O que significa politicamente que compreendamos nosso papel de pesquisador como o de captar e fixar o sentido, o de dar explicações? Para Rancière (1987), o mestre que fornece explicações, sem deixar que o aprendiz faça ele mesmo o caminho rumo ao sentido, é embrutecedor. Seria possível tentar um outro papel, que seria não o de impor o sentido (correndo o risco ser criticado ou contestado), mas o de produzir uma experiência estética, de oferecer esta experiência como uma ocasião de se ser afetado e de refletir, de deixar que o ouvinte faça o seu próprio caminho rumo ao sentido, se tornar um "espectador emancipado" (o que ele é de toda maneira, mas nós então celebraríamos este papel) ?

De fato, como afirma Bernard Stiegler, "o sensível não é dado, mas algo que deve a cada vez ser conquistado contra o insensível, ou seja, contra a indiferença. O sensível é algo que deve ser constantemente reinventado." (Stiegler, 2005, p.14) Se Rancière insiste no fato de que o sensível já está sempre aqui, compartilhado e repartindo, Stiegler acrescenta que ao seio do capitalismo o sensível tende a se padronizar e, assim, a se restringir, a perder o fôlego. A experiência estética pode re-abrir o sensível, desafiar e despertar nossa maneira cotidiana de tocar o mundo, ressuscitar o desejo (ver também Paes, 2011). Face a experiência estética,

Stiegler contrasta as figuras do consumidor e do amador. O consumidor seria aquele que já não quer ser desafiado, não quer ser transformado, seu único movimento seria o da pulsão. O amador mantém sua capacidade de desejar. Ele seria o indivíduo que busca a ação, quer pensar, refletir, deseja a diferença contra a indiferença, ele espera que seu ser-sensível seja desestabilizado contra o sensível padronizado que acaba por torná-lo insensível.

O sensível pode assim ser visto como uma parte do sentido, combinando as sensações e o sensato. É ao mesmo tempo o que enquadra e impõe as possibilidades de sentido, e o que a experiência estética pode perturbar para abrir novas possibilidades de sentido. Refletir sobre o tecido sensível que compõe e ordena nossas comunicações acadêmicas permitiria tanto abrir novas possibilidades de sentido, quanto criticar a relação política que elas instituem.

2. Performances acadêmicas e experiência estética

Como dissemos, a comunicação científica neutraliza esse tecido sensível, agindo como se ele não existisse, como se ele fosse o "ruído" da comunicação. Podemos dizer que a comunicação científica gostaria de ser transmitida de cérebro a cérebro, se limitar às significações ou ao sensato, e é por isso que ela privilegia as representações. O sentido veiculado é preferencialmente intelectualizado, descontextualizado, "asseptizado" (Stewart, 1996). A comunicação pode conter efeitos retóricos, no intuito de convencer, mas nada de sensível, no intuito de dar a experimentar. Ela inclui funções e conceitos, mas nada de perceptos ou afetos (se retomamos a distinção de Deleuze e Guattari (1991)). E se a arte – se continuamos com Deleuze e Guattari – não é para ser compreendida, mas procura afetar, então a arte deve ser considerada como pertencente a um outro jogo de linguagem e deveria ser dispensada. Se a arte é convocada, ela é então sempre já traduzida para o vocabulário das funções e dos conceitos. A experiência estética, o sensível, pode assim ser objeto de estudo, mas não o meio de comunicação ou veículo de uma parte indissociável do sentido.

Reconhece-se que toda a apresentação científica contém uma parte de performance, uma vez que ela coloca em cena a pessoa do locutor, com um determinado roteiro, efeitos de voz, uma certa postura, utilizando muitas vezes recursos multimídia, e ela se dirige a um auditório... Mas esta performance deve ser padronizada, um conjunto de códigos implícitos deve ser seguido, uma certa "partilha do sensível" deve ser observada para que a fala do orador possa ser compreendida sem distorção ou ruído. Mas quais possibilidades poderiam surgir se aceitássemos jogar (*to play*) com esses padrões, esses códigos e partilhas, se desejássemos jogar com a performatividade a fim de incluir as sensações e o sensível? Afim de não somente possibilitar a compreensão do sensato e da significação definidos, mas também oferecer uma experiência estética rica de um sentido múltiplo, sempre ainda a ser explicitado pelo público.

Uma performance não tem como objetivo principal produzir enunciados constativos, não se

trada de saber se é verdadeiro ou falso. Ela privilegia o aspecto perlocucionário da comunicação, ela visa antes de mais nada produzir um efeito sobre o público, um efeito sobre os sentimentos, pensamentos, atos ou palavras que serão trocadas. O efeito não vem apenas da significação das palavras pronunciadas, mas igualmente da presença e da atitude do performer, da encenação, do contexto e da conexão estabelecida com o auditório. A performance aspira a ser uma ocasião de individualizações psíquicas e coletivas no sentido atribuído por Bernard Stiegler (2003). Se tais efeitos são produzidos, dizemos que ela ‘foi feliz’ (no sentido de *félicité*) ou, simplesmente, que ela funcionou. Existem diversos tipos de performances, cada um mais apto a produzir certos efeitos. No *reader theatre*, vários atores leem as falas atribuídas aos diferentes protagonistas da situação, o que permite melhor compreender seus pontos de vista e atitudes. No teatro-fórum, proveniente do teatro ativista de Augusto Boal, a performance tem o objetivo de suscitar um debate com o público e estimular alguns espectadores a improvisar alternativas possíveis que reverteriam o curso dos eventos apresentados. Ela ajuda a compreender melhor as situações de opressão ou conflito e convida tanto à reflexão, quanto à ação (Cordrie, 2013).

Durante os últimos quatro anos, apresentamos mais de quinze performances em diversas conferências científicas internacionais. Tratava-se de, individual ou coletivamente, encarnar um texto escrito, muitas vezes com um suporte musical e visual e uma encenação refletida, mas simples. As performances apresentavam geralmente uma tese forte ou uma convicção íntima, associando afetos e reflexividade, sensível e conceitual, mas visando mais a interrogar e a oferecer ao debate que a afirmar. Os temas abordados eram bastante diversos entre si, como por exemplo, a violência nas organizações, o papel do estilo, das narrativas, das *dead lines* ou da poesia na pesquisa acadêmica, o imaginário das imagens ou a vontade de se fazer sentir, experimentar, os pensamentos abstratos de Nancy ou de Stiegler. Uma vez a cada duas, a performance constituía a totalidade da apresentação (antes do tempo para questões e debates), sem qualquer outra explicação ou aviso.

Em todas as vezes, as performances convocavam conceitos ou teorias das organizações ou da comunicação, ou falavam sobre a vida acadêmica. Entretanto, essas teorias ou esses aspectos da vida acadêmica foram incorporados em um mundo de afetos, de medos e de desejos, encarnados, abrangendo questões existenciais, habitando um universo de poder, de dúvidas e de compromissos, de rejeições e convicções. Os conceitos e a vida acadêmica foram reincorporados ao mundo da vida, encarnados num tecido social, nunca distantes das organizações e da comunicação das quais eles falavam. Os conceitos, as palavras da linguagem do sensato e da significação encontraram-se imersos em um banho sensível, portados por corpos desejantes ou em sofrimento, frágeis e em esperança.

Tratava-se assim de um tipo particular de performance, não improvisada. A cada vez, ao invés de explicitar um sentido pré-estabelecido por representações ou explicações, tratava-se de dar um compacto de sentido a ressentir em dois níveis: primeiro, o do tocar da situação descrita de forma mais nua, bruta e imediata possível; e segundo, pela irrupção de certas “chaves”,

fazendo referência a referências não explícitas, mas que o ouvinte poderia agarrar para formar um sentido que lhe seria próprio. Estes dois níveis, que contornam a representação, são para Rancière constitutivos do regime estético da arte, em oposição ao representativo. Em uma performance que destacava o papel central de Polemos nas organizações contemporâneas, por exemplo, os personagens descreviam de uma maneira evocativa e bruta certas práticas impressas de alta violência que eles praticavam ou se submetiam. No entanto, algumas palavras faziam referência a teorias conhecidas sobre a violência (por exemplo, Foucault, Honneth ou o darwinismo social), enquanto o vocabulário e a estrutura do texto foram regularmente idênticos ao Banquete de Platão (no qual ele evocava Eros), no intuito de dar a refletir um outro sentido à totalidade da comunicação. O objetivo almejado era o de mobilizar todos os níveis do sentido, da sensação à significação, fazendo ressonar ecos e dissonâncias entre os níveis.

A cada apresentação, certamente a linguagem e a postura não eram as esperadas em uma comunicação acadêmica. É provável que a audiência se perguntasse quem falava desta forma, com que intenção, se se podia acreditar, porque ele havia escolhido uma tal forma... Questões que deveríamos sem dúvida nos fazer em toda comunicação, mas que aqui se tornavam patentes, e que questionavam o sentido mesmo de uma comunicação acadêmica.

Temos aqui um primeiro ponto que se destaca com as performances: elas geralmente suscitam mais perguntas do que respondem, e são interrogadas a partir de pontos de vista bastante diversos. Isto provém sem dúvida do caráter de objeto-fronteira das performances e especialmente da origem composta do *performances studies*. Elas foram de fato constituídas pela mestiçagem das artes vivas (por exemplo, Schechner), da sociologia (por exemplo, Goffman ou Burke), da filosofia (por exemplo, Austin, Searle e Derrida), da antropologia (por exemplo, Turner) e dos estudos pós-coloniais. Elas estão – como destaca Conquergood (2002) - no cruzamento do talento artístico, da análise e do ativismo. Strine, Long e Hopkins (1990) acrescentam que a performance pode ser compreendida como um objeto essencialmente contestado (*essentially contested concept*), o desacordo sobre sua essência sendo, assim, uma fonte fértil de possibilidades, de críticas e de debates.

3. Alguns debates e interrogações sobre as performances acadêmicas

Todavia, o objetivo aqui não é apresentar as performances realizadas, mas sim mostrar algumas das questões que esta experiência faz emergir. Na verdade, quanto às performances em um contexto acadêmico, parece que quase tudo ainda está por ser inventado e teorizado a fim de incorporar o sensível no sentido comunicado, de criar uma experiência estética.

Devemos explicitar a intenção do autor e as performatividades buscadas?

A priori, teríamos vontade de responder negativamente. Não parece desejável, antes ou depois

da performance (e antes do período de questões), retomar a posição de pesquisador e explicitar o objetivo perseguido ou revelar o *making off* da performance. O objetivo é de fato a atenuar a autoridade do locutor e deixar mais espaço para a construção de sentido pelo público. Mais precisamente, o objetivo é desafiar e criticar uma certa partilha implícita do sensível¹ que governa as comunicações acadêmicas. Normalmente, as pessoas que participam da situação estudada são simplesmente observadas ou entrevistadas. Elas não têm espaço para opinar sobre a interpretação e a representação produzidas pelo pesquisador. Ele impõe um sentido ou significação e os apresenta a seu público. O público pode somente receber o sentido, normalmente fechado; ele o avalia, ele pode criticá-lo. O sentido é expurgado de seus componentes sensuais e sensíveis, sua composição é feita somente pelo pesquisador (as sessões de questões raramente produzem sentidos novos) e cada um tem um papel claramente definido. Esta partilha de papéis, bem consolidada e compreendida por todos, facilita a comunicação do sensato e da significação tais quais construídos pelo pesquisador. Mas isto traz à tona o problema da representação (no sentido de falar em nome de, e de falar justamente das pessoas estudadas), de banir o sensível, e dá o monopólio sobre a construção de sentido unicamente ao pesquisador. Mas o que nós compreendemos de uma situação sem ter a experiência sensível (ver abaixo)?

Assim, explicar a performance, dizer o sentido que gostaríamos de transmitir (e que o ouvinte "deveria" ter entendido), destacar os artifícios performativos dando-lhes uma significação, seria voltar à partilha habitual do sensível e correr o risco de traduzir o sensível na linguagem da significação.

No entanto, os retornos mais favoráveis foram recebidos quando o ato de fazer uma performance, bem como algumas chaves para a sua compreensão, foram explicitados. Isto pode ser devido ao fato de que o público ainda não está familiarizado com a "linguagem" da performance ou que esta explicitação restituía uma aparência acadêmica aceitável à comunicação. Mas isto pode ser devido a dois aspectos mais positivos.

Em primeiro lugar, a explicação é um esforço de reflexividade e teorização. A performance pode ser vista como a descrição do terreno na etnografia ou em um estudo de caso, convocando um trabalho de interpretação posterior. Ela é uma forma de texto que excede a língua das palavras. O autor da performance propõe então uma interpretação possível, deixando à plateia o prazer de propor outras possíveis.

Em seguida, a explicação da construção, da sua lógica e de suas etapas, permite que o ouvinte entre na concepção, tornando-se de uma certa maneira um co-conceptor, adquirindo assim

¹ Para Rancière (2000, p.12), a partilha do sensível é o « sistema de evidências sensíveis que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e os recortes que aí definem as posições e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa então ao mesmo tempo um comum partilhado e partes exclusivas. » Este comum define o que pode ser visto, o que pode ser dito, os recortes do espaço e do tempo, as maneiras de mostrar, excluindo assim outros locutores, outras falas, outras maneiras de criar o comum.

uma outra forma de compreensão. Ou, melhor ainda, ele será levado a explicitar por sua vez o sentido que ele mesmo formou, alargando assim as possibilidades de sentido produzido. Propor certas possibilidades de sentido, se não se tratar do "verdadeiro" sentido da performance, autoriza justamente a confrontação e o debate entre múltiplos sentidos possíveis.

Que nível de implicação deixar ao 'espectador' na construção do sentido coletivo?

Esta questão está obviamente ligada à precedente. Na performance, o sentido não é dado, não é explicado nem explicitado. O auditório deve fazer um trabalho para construir sentido, a partir da experiência sensível e estética que lhe é proposta. Este trabalho não consiste em decifrar o bom sentido, ou resultar em um senso comum, mas a fabricar um sentido próprio. A autoridade é assim redistribuída, ela é partilhada, singular e plural.

É justamente este trabalho que faz com que um sentido seja compreendido, ou fabricado, e não apenas recebido. E isto que exprime Jacques Rancière no *Espectador Emancipado*: “Ele observa, ele seleciona, ele compara, ele interpreta. Ele liga o que ele vê a muitas outras coisas que ele viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Ele compõe seu próprio poema com os elementos do poema em face dele (...) os espectadores veem, ressentem e compreendem alguma coisa desde que componham seu próprio poema, como o fazem, a sua maneira, os atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou performers.” (2008, p.19) É então fabricando seu próprio poema, ligando o que ele ressurte ao que ele viveu, leu ou a outras experiências estéticas, que começa o trabalho de fabricação do sentido.

A ausência de sentido explícito incita o espectador a procurar sentido. Ele tateia, ele não recebe explicações. E finalmente ele vai compor o sentido a partir deste compacto de sensações, sensível, sensato e significações que lhe é proposto. Este é o método de aprendizagem que Jacques Rancière desenvolve em *O Mestre Ignorante* (1987). Dar explicações, significações prontas, é (em parte) curto-circuitar o trabalho de composição de sentido. Rancière qualifica isto de embrutecedor.

A performance é uma ocasião para pensar. O sentido está assim em jogo, em suspensão, ele toma múltiplas direções. Ele é a se jogar no momento presente, e a se re-jogar a cada vez que a performance aconteça. Ele é uma co-construção coletiva e, ao mesmo tempo, ele permanece diferente para cada participante. Mas este trabalho de pensamento a partir do sensato e do sensível, que mantém o sentido vivo e em movimento, é o que implica os espectadores. Nesta atividade eles estão ainda mais engajados, o que provavelmente explica a vivacidade dos debates que se seguem à performance. É, sem dúvida também, o que é esperado quando a performance "funciona", e o que fará com que, potencialmente, eles se lembrem por mais tempo deste momento.

Devemos ser artistas para que funcione?

Esperamos também que o sentido continuará a se fazer no depois, uma vez que cada um chegue a sua casa. A performance tem sucesso se algo acontece, se o espectador não é mais completamente o mesmo depois disso, se houve "individuação". "O que importa é efetivamente deixar vestígios nas mentes (*esprits*). Alguma coisa que permanecerá da experiência, e estará pronta a ressurgir em circunstâncias favoráveis" (Cordier, 2013, p. 41). Para que tais "efeitos" se produzam durante ou após a performance, as qualidades estéticas e artísticas desempenham um papel fundamental.

O objetivo não é, no entanto, produzir uma obra de arte. Trata-se de utilizar certos procedimentos e experiências dos artistas, mais acostumados a trabalhar com o sensível do que nós, acadêmicos, mais à vontade com o sensato e a significação. O corpo fala tanto quanto as palavras, e esta é uma linguagem que não nos é familiar. Se a performance não chega a criar uma experiência sensível, ele falha – muitas vezes lamentavelmente - e nada acontece. Trata-se de perguntar quais reflexões queremos suscitar, quais afetos mobilizar, quais formas de arte utilizar (poesia, *folk songs*, animações...).

O recurso a artistas profissionais pode aumentar consideravelmente a eficiência da performance. O nascimento dos afetos e assim das provocações do pensamento, serão favorecidos pelas suas qualidades de presença e expressividade, sua utilização do ritmo e do espaço. Mesmo que eles participem apenas como consultores, aconselhando na concepção da performance, eles trarão uma série de perguntas e proposições às quais, sem dúvida, nós não teríamos pensado.

O que é importante observar é que são justamente estas perguntas e escolhas, este jogo com os recursos possíveis, que fazem emergir uma série de questões teóricas de grande envergadura, essenciais ao projeto. Realizar uma performance não é apenas outra maneira de comunicar os resultados de sua pesquisa, é contribuir para a própria pesquisa. Quando nos preocupamos com uma palavra ou um gesto, quando queremos ser claros sobre a intenção a se incorporar, quando nos interrogamos sobre o sentido potencial de uma música ou de um desenho, quando queremos ser fiéis ao ponto de vista de um personagem, quando desejamos adicionar ironia ou má-fé, tudo isso tem uma influência sobre o sentido que será composto pelos espectadores. Ora, se se trata de comunicar a respeito do terreno sobre o qual pesquisamos, nem todos os procedimentos são justos. Questões importantes devem ser levantadas, fazendo avançar nossa própria compreensão da nossa pesquisa. E querer fazer uma obra de arte poderia potencialmente nos desviar do objetivo almejado pela pesquisa.

Assim, trata-se inegavelmente de ter sucesso na criação de uma experiência estética e de, para isso, trabalhar sobre o sensível, mas o nível artístico requerido dependerá do objetivo almejado pela performance ao seio de uma pesquisa ou da trajetória do pesquisador.

Como avaliar, como publicar uma performance?

Este é um dos principais obstáculos. Não é possível avaliar uma performance segundo os critérios acadêmicos. E isto se deve a todo um conjunto de razões. Porque seu objetivo não é fornecer um saber preciso (no sentido do sensato ou da significação). Porque ela se redefine a cada apresentação. Porque ela é uma co-construção, cujo sentido é composto por todos os participantes. Porque, mesmo não se tratando de uma obra de arte, seria necessário valer-se, pelo menos parcialmente, de um julgamento estético (o que não se enquadra nos cânones acadêmicos)...

Por outro lado, o texto da performance - se houver, se a performance não tiver como base a improvisação ou a interação com o público - poderia ser avaliado. Evidentemente, seria necessário compor critérios específicos para este tipo de escrita acadêmica. Uma questão semelhante foi, por exemplo, levantada com o desenvolvimento da auto-etnografia, para a qual os critérios dos *reviewers* não permitiam a apreciação do projeto (Holt, 2003). A. Bochner (2000), por exemplo, propôs uma série de "critérios contra si mesmo" para avaliar a auto-etnografia, incluindo particularmente a credibilidade emocional, a capacidade de tocar tanto o coração quanto as vísceras e o cérebro, a 'des-vitimização' das identidades estigmatizadas ou a preocupação com as pessoas envolvidas. Critérios específicos às performances, tocando tanto a performatividade, o "jogo" com o sensível, quanto o conteúdo, ainda necessitam ser debatidos.

O mesmo vale para a publicação. Uma performance não pode ser publicada. Mesmo uma gravação em vídeo não faria justiça ao que acontece na sala - ela seria um outro trabalho a se avaliar por critérios igualmente específicos. O texto pode ser publicado (por exemplo, Moriceau, 2009, 2011; Milligan et al., 2011), mas a experiência mostra que existe uma alta probabilidade de ele ser rejeitado nos periódicos acadêmicos *mainstream*.

O que pensar sobre o fato de que a discussão pós-performance se concentre frequentemente sobre as escolhas performativas e sobre uma sensação de incongruência?

Esta é uma característica importante. É sem dúvida devido ao efeito da surpresa e à sensação de incongruência de se fazer uma performance num lugar onde o público esperava uma apresentação clássica. Geralmente, uma grande parte das questões se concentra sobre as razões de se ter apresentado uma performance, bem como sobre as escolhas performativas, o estilo do discurso, os efeitos de vídeo, a voz... É somente em um segundo momento, ou após a sessão, que os participantes vêm partilhar as suas emoções, a sua compreensão, e começam a debater coletivamente, a construir sentido coletivamente.

Isso pode ser visto de forma negativa, como um sinal de que a performance não funcionou, que ela não teria suficientemente despertado afetos, que o tema defendido não conseguiu levantar debates, que ela não teria criado emoções, pensamentos ou reações. O objetivo da

performance é justamente permitir ao público tocar um mundo sensível, mudar seu olhar e seu contato, trazer uma discussão, suscitar uma experiência estética apta a permitir a compreensão do que não pode ser reduzido a conceitos, entrar em uma abordagem ou uma parte do real que o olhar científico ou cotidiano não saberia abraçar, pelo menos não dessa forma. Esperamos depoimentos que vêm desta sensibilidade, das reflexões ancoradas nos afetos, dos testemunhos, das contestações, quem sabe outros dizeres performativos que venham completar ou propor um contraponto. E esperamos um debate, uma elaboração coletiva a partir deste contato com a performance. Esperamos uma outra coisa além do "é corajoso" ou "é diferente das apresentações entediantes." Isto, no entanto, vem apenas num segundo momento, e quando o tempo para a troca com os participantes é suficientemente longo.

Mas o fato de que as questões sejam a princípio sobre a opção de se apresentar uma performance e sobre as escolhas de performatividade, pode ser igualmente visto como o sucesso de uma crítica à comunicação acadêmica clássica. Uma performance é uma crítica dos modos de expressão acadêmicos e das representações 'asseptizadas' – que excluem o sensível. De repente, é explicitada uma série de questões implícitas nas comunicações padronizadas: quem é o autor que fala, por que este estilo, quais são suas referências implícitas, com quais pressupostos uma comunidade ouve uma fala, o que não se pode dizer nos formatos habituais, por que falar em nome de um grupo desta maneira... As questões da representação (falar em nome de e como apresentar), da criação de uma experiência sensível, dos múltiplos sentidos e dos múltiplos níveis de sentido que lhe podem ser atribuídos, que são frequentemente seja removidas, seja congeladas no formato padrão, tornam-se patentes, à espera de justificação, objetos de discussão. Quando estamos criticando e abrindo possibilidades para se comunicar, mesmo estando (ainda) em déficit de legitimidade, não é de estranhar que a possibilidade mesma de se fazer uma performance, assim como certas escolhas de performatividade, seja objeto de contestações, desafios e entusiasmos.

Trata-se de um acesso mais direto ao campo estudado?

Pode-se igualmente pensar que a vontade de se fazer sentir mais concretamente, mais sensivelmente a experiência no campo estudado, forneceria um acesso mais direto, mais original a este terreno. Que isto permitiria voltar a "este mundo antes do conhecimento cujo conhecimento *fala* sempre, e a respeito do qual toda determinação científica é abstrata, 'signitativa' (*signitive*) e dependente", afim de "acordar esta experiência do mundo cuja [a ciência] é a expressão segunda", mundo que é "não o que eu penso, mas o que eu vivo", recuperando as expressões de Merleau-Ponty (1945, pag. 9, 9 e 17).

No entanto, não se trata aqui de uma fenomenologia da percepção, mas da construção de uma experiência estética aberta ao sensível. Ela visa tocar de uma forma mais imediata, tomando distância do distanciamento (e ao mesmo tempo mais mediata por suas referências as referências), mas ela é uma (re)construção, um artefato. Ela não pretende dizer o real nem

fazer com que se o toque, mas falar do real de uma forma que toque.

Ranci re nos mostra o sensível como um espaço construído, político, onde estão em jogo e onde se nutrem os papéis, as posições e o poder. Contornar o "policiamento" do sensível pode dar lugar a novas iniciativas, mais criativas e democráticas. Não se trata de dar um acesso direto ao campo, mas de propor outros acessos, outras vozes, outras configurações, outras perspectivas, outras maneiras de tocá-lo e de deixar-se afetar. A performance visa dar novamente lugar ao corpo e ao sensível, subverter as formas de falar do campo e de pensá-lo, a fim de dar a ressentir e a repensar.

Mas esta construção também pode reproduzir afirmações autoritárias, reproduzir uma mesma partilha do sensível, ou até mesmo, ao pretender distanciar-se, fortalecê-la. As construções propostas, assim como as representações mais habituais, ganham ao serem criticadas. Talvez mesmo ao serem desconstruídas, a fim de deixar lugar   invenção contínua de novas formas de nos abrir ao sensível.

4. Conclusão

Strati (1999) nos convida a estudar as organizações por meio de julgamentos est ticos. Ele se refere a Baumgarten para destacar que isto nos proporciona um conhecimento mais tácito, e a Kant para vinculá-lo aos afetos de prazer e desprazer. Mas ainda nos resta entender melhor que tipo de saber nós podemos adquirir através de experiências estéticas como as propostas pelas performances acad micas. Sobretudo, ainda nos resta aprender como suscitar essas experiências, como trabalhar para convidar o sensível em nossas pesquisas, quais são os efeitos, as possibilidades e os limites, o que isto pode nos ensinar.

É claro que não se trata de jogar o sensível contra o inteligível, de inverter a hierarquia. Mas de avan as em ambas as direções ao mesmo tempo, levá-los a se completar e a se confrontar, demandar ao sensível de dizer suas razões e ao sensato de não mais fingir ser insensível. E assim, "abrir passagens, tentar confrontar as linguagens que se ignoram, os campos de conhecimento que não se frequentam, se esforçando para prestar conta dos campos intersticiais e as diferenças entre os protagonistas presentes, que podem também ser considerados como partes de nós mesmos que não haviam propriamente se encontrado" (Laplantine, 2005, p.60). A performance acadêmica, assim como as palavras mesmo desta expressão, se quer um espaço para um tal encontro e confronto, para que os dois lutem juntos para reinventar sentido.

Não temos dúvida de que isto pode expandir o(s) sentido(s) a partir do(s) qual(quais) pensar, ressentir e teorizar. É certo que o pensamento nasce do encontro com outros pensamentos, mas ele também surge a partir do campo, do que nos afeta, do que não poderíamos considerar como evidente. Por exemplo, quando Stewart (1996, 2007) deseja compreender a

mundialização ou o capitalismo, que inclui todos nós, ela compreende que ela não pode sair deste mundo, deste frasco, para observá-lo a partir de um ponto exterior qualquer. Ao contrário, ela descreve as cenas mais cotidianas, ela se deixa tocar por pequenos detalhes que na vida ordinária parecem não « colar », que a chocam ou a seduzem, como início e estofado de sua reflexão. Ela sai de sua maneira habitual de pensar para refletir sobre suas representações, sobre o que lhe parece tão natural. Mais que a julgar ou a concluir, ela nos leva a uma outra experiência do cotidiano, uma experiência ao mesmo tempo próxima e ‘des-familiarizante’ da mundialização e do capitalismo. A reflexividade abraça o sensível, lhe acrescenta outras profundidades e sabores, o reinterpreta em seu próprio domínio e dá passe livre a uma reflexão colocada assim em movimento; a reflexão já desafiada e relançada pelo próximo momento que (re)desencadeará a sensibilidade.

Tornarmos-nos novamente sensíveis para reformular o nosso contato com o sentido, para nos levar a repensar o que nos rodeia, é também o projeto de determinados teatros, determinadas danças ou performances. Mais do que nos transmitir um sentido definido, eles procuram nos afetar. Eles propõem novas sensibilidades, outras partilhas do sensível, outras ocasiões para nos afastarmos da nossa insensibilidade, outras maneiras de tocar o mundo e de adentrar a existência. Eles propõem sentidos sem formular mensagens, eles nos introduzem em uma experiência estética inesperada para nos lembrar de que o mundo ainda está sempre a experimentar. A significação e o sensível tanto se conjugam quanto se enervam, deixando ao espectador o trabalho árduo, mas prazeroso de construir um sentido.

O sensível não está ausente da pesquisa acadêmica. Mas ele é, salvo exceção de certos autores (Nancy, Serres, Laplantine, Lingis, Stewart, etc.), somente um longínquo ponto de partida, ou deixado à fronteira do mundo acadêmico. Este último é mais habituado a comunicar o sentido que a compartilhar experiências estéticas. As performances acadêmicas esperam fissurar, ou mesmo remover, essa fronteira. Outras escritas, outras imagens, outras experiências estéticas, ainda a se inventar e a se criticar, o fazem e o farão.

Trata-se assim de efetivamente reencontrar a idéia de “co-lóquio” como lugar onde se “fala com”, compartilhando. Tomando como exemplo, isto a que nos convida Novarina: "Falar, é totalmente outra coisa que se transmitir humores ou despejar idéias; falar não é a transmissão de algo que se possa passar de um a outro: falar é uma respiração e um jogo. Falar nega as palavras. Falar é um drama." (Novarina, 2007, p. 233).

Bochner, Arthur, 2000, “Criteria Against Ourselves”, *Qualitative Inquiry*, vol. 6, nº2, pp. 266-272.

Clifford, James & Marcus Georges E., 1986, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley: University of California Press.

Conquergood, Dwight, 2002, “Performance Studies: Intervention and Radical Research”, *The*

Drama Review, vol.46, n°2, p.145-156.

Cordrie, Lorette, 2013, *10 théâtres-forums: Education à la santé et au vivre ensemble*, Lyon: Chronique Sociale.

Denzin, Norman K., 2003, *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, Sage Publications.

Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S., 2005, "Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research", in *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oak: Sage Edition, pp. 1-32.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, 1991, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris : Minuit.

Geertz, Clifford, 1988, *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press.

Holt, Nicholas L., 2003, "Representation, Legitimation, and Autoethnography: An Autoethnographic Writing Story", *International Journal of Qualitative Methods*, vol. 2, n°1, pp. 18-28.

Laplantine, François, 2005, *Le social et le sensible : Introduction à une anthropologie modale*, Paris : Téraèdre.

Merleau-Ponty, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.

Milligan, Jennifer, Bellaich, Vincent & Moriceau, Jean-Luc, 2011, "I could only tell, by the skin of my body", *Making Sense: For an effective Aesthetics*, Berne : Peter Lang, pp. 141-147.

Moriceau, Jean-Luc, 2011, "Stockholm Syndrome", *Tamara Journal for Critical Organization Inquiry*, vol. 9, n° 1 - 2, pp. 51-52.

Moriceau, Jean-Luc, 2009, "Notre Folie du jour", *Management International*, vol. 13, n°3, p.79-83.

Nancy, Jean-Luc, 2011, 'Making Sense', in L. Collins & E. Rush, *Making Sense: For an Effective Aesthetics*, pp. 209-213.

Novarina, Valère, 2007, *Le Théâtre des paroles*, Paris: P.O.L.

Paes, Isabela, 2011, *Mouvement : Individualisation et Transformation : Une approche ethnographique de l'Odin Teatret*, thèse de Telecom Ecole de Management en association avec l'Université d'Evry Val d'Essonne.

Rancière, Jacques, 1987, *Le Maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris : Fayard

Rancière, Jacques, 2000. *Le Partage du sensible*, Paris : La Fabrique.

Rancière, Jacques, 2008, *Le Spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique.

Rancière, Jacques, 2011, *Aisthesis : Scènes du régime esthétique de l'art*, Paris : Galilée.

- Schechner, Richard, 2000, *Performance Studies: An Introduction*, New York : Routledge.
- Stewart, Kathleen, 1996, *A Space on the Side of the Road: Cultural Poetics in an "Other" America*, Princeton NJ: Princeton University Press.
- Stewart, Kathleen, 2007, *Ordinary Affects*, Durham NC: Duke University Press.
- Stiegler Bernard, 2003, *Aimer, s'aimer, nous aimer : du 11 septembre au 21 avril*, Paris : Galilée.
- Stiegler Bernard, 2005, "Grand Témoin", in Colloque international de Rennes, *Mises en scène du monde*, Besançon: Les Solitaires Intempestifs, pp. 90-104.
- Stati, Antonio, 1999, *Organization and Aesthetics*, London: Sage.
- Strine, Mary S., Long, Beverly W. and Hopkins Mary F., 1990, "Research in Interpretation and Performance Studies: Trends, Issues, Priorities", in G. Phillips and J. Wood, *Carbondale Speech Communication: Essays to Commemorate the Seventy-Fifth Anniversary of the Speech Communication Association*, Southern Illinois University Press, pp. 181-193.
- Van Maanen, John, 1995, « Style as Theory », *Organization Science*, vol. 6, n°1, pp. 133-143.