

Do-comentário: GUELRA em *Documentary of the process of artistic research*

Do-commentary: GUELRA in *Documentary of the process of artistic research*

Catarina Almeida
i2ADS/FBAUP
Universidade do Porto
Porto, Portugal
acatarina@fba.up.pt

RESUMO

O projecto GUELRA (2013-presente, Arte Total – Escola de Dança) é um laboratório de criação coreográfica transdisciplinar de interacção entre diferentes linguagens artísticas, baseado num formato de residência artística, e que tem como proposta primária incentivar simultaneamente a criação e a discussão sobre a arte contemporânea, articulada com relações possíveis à cidade de Braga, articulações com a Arte Total, e a criação de um arquivo online. A parceria com o i2ADS/FBAUP existe desde 2018 e procura atribuir uma dimensão investigativa ao trabalho com os artistas, recorrendo à figura do artista-investigador-professor nas residências, e inscrevendo o trabalho desta colaboração nos territórios particulares da Educação Artística e da Investigação em Arte.

Este texto surge da perspectiva dessa figura interveniente que acompanha o GUELRA desde Maio de 2018, altura em que participou em “Isto tornou-se no meu texto”, de Cristina Mendanha, a primeira de sete residências que assistiu até ao presente. É seguindo a experiência desse prelúdio que serão trazidas as questões que, a partir de uma certa materialidade do processo de criação artística, pretendem problematizar a prática do vídeo, como documentação performativa, e o uso do texto em processos de formação coreográfica. Recorrendo à ideia produtiva do *comentário* enquanto discurso, de Michel Foucault, pretende-se reinscrever a prática do documentário como um *do-comentário* (*documentary* e *do-commentary*), apelando a uma potência que *faz acontecer*, e que se imiscui tanto no artístico como no educativo. “Documentary of the process of artistic research”, é um vídeo que comenta a partir de “Isto tornou-se no meu texto” e que procura debater com sujeitos pedagógicos em construção e por vir as questões da teoria e da prática, do texto e do movimento, da produção e da exclusão de formas de produção de saber, e da oportunidade pedagógica construída no artístico.

PALAVRAS-CHAVE

Documentário, Performatividade, Texto, Movimento, Educação artística

ABSTRACT

GUELRA project (2013-present, Arte Total – School of Dance) is a laboratory for transdisciplinary choreographic creation of interaction between different artistic languages. Based on a format of artistic residency, its primary proposal is to promote creation and discussion about contemporary art, by establishing relationships with the city of Braga, providing articulations with Arte Total, and contributing to the creation of an online archive. The partnership with i2ADS/FBAUP began in 2018 and pursues the assignment of a research dimension to the activities developed with artists, by mobilizing the figure of the artist-researcher-teacher in the residences for the inscription of the collaborative work in the territories of Arts Education and Artistic Research.

This article arises from the perspective of that intervening figure who has been accompanying GUELRA since May 2018, when she participated in Cristina Mendanha’s “This became my text”, the first of seven residences attended to date. Following that inceptive experience questions will be brought up based on a certain materiality of the artistic creation process. They intend to problematize the practice of video as performative documentation, and the core use of text in choreographic training processes. By borrowing the productive idea of *commentary* as discourse, by Michel Foucault, we intend to re-inscribe the practice of documentary as a *do-commentary*, appealing to a power that *makes happen*, and that immerses as much in art as in education. “Documentary of the process of artistic research” is a video that comments “This has become my text”, and that seeks to debate with pedagogical subjects under construction and yet-to-come the

questions of theory and practice, of the text and movement, production and exclusion of knowledge production forms, and the pedagogical opportunity built on the artistic.

KEYWORDS

Documentary, Performativity, Text, Movement, Arts education

1. Introdução

O projecto GUELRA¹ é um laboratório de criação coreográfica da Arte Total – Escola de Dança, que desde 2013 conta com uma rede vasta de protocolos (CMBraga; Theatro Circo; gnration; e Braga Media Arts), planos de financiamento (DGArtes) e colaborações institucionais (i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade/FBAUP – Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e FCT). É um laboratório transdisciplinar de interacção entre diferentes linguagens artísticas e que tem como proposta primária incentivar a criação e a discussão simultâneas sobre a arte contemporânea, processos esses articulados com olhares possíveis sobre a cidade de Braga, e com um contributo subjacente à Escola para as áreas do ensino da dança e da educação artística. O modelo de residência artística adoptado promove um tempo e um espaço de retiro e suspensão (Masschelein & Simons, 2012)² propícios ao ambiente de discussão intencionado, na exacta medida permitida pelo corte temporário e induzido com a funcionalidade social, política e pessoal que constituem todo um ‘fora’ que só pode ser percebido a partir de um ‘dentro’ da residência. Essa fronteira, absolutamente intencional e até banalizada na prática dos artistas do último terço do século XX (os anos 90 foram prolíficos no assentamento de redes internacionais de acolhimento e intercâmbio de sujeitos e de experiências) (Dalcol, 2015; Sousa & Teixeira, 2019), é vital para os enunciados do GUELRA. Para esse aspecto, a colaboração protocolada com o gnration tem garantido as infra-estruturas para receber os artistas, para desenvolver o trabalho, e para as apresentações públicas no final de cada estadia. A colaboração com o i2ADS/FBAUP pretende atribuir uma dimensão investigativa ao trabalho com os artistas, recorrendo à figura do investigador-participante nas residências, e apontando o trabalho desta colaboração para os territórios particulares da Educação Artística e da Investigação em Arte. Este texto surge da perspectiva da investigadora que tem acompanhado o GUELRA desde Maio de 2018, altura em que participou em “Isto tornou-se no meu texto”, de Cristina Mendanha, a primeira de sete residências desde então. É seguindo a experiência dessa que serão trazidas as questões que, a partir de uma certa materialidade do processo de criação artística, pretendem problematizar a prática do vídeo como documentação performativa, e o uso do texto em processos de formação coreográfica.

2. Residências artísticas GUELRA

Cada residência GUELRA é orientada por um artista convidado pela Arte Total. Do trabalho resultante de uma semana de residência —a duração habitual de cada programa— pretende-se dos artistas que dão corpo ao projecto uma reflexão sobre o espaço e a memória, a comunidade e as referências locais, bem como as suas próprias ques-

tões habituais de criação. O município de Braga serve muitas vezes de mote e de cenário para as experiências artísticas, como aconteceu em “Isto tornou-se no meu texto”, em que o museu dos Biscainhos foi cenário para recriar a Valeska Gert (Gaby Barros) numa produção-vídeo paralela integrada na apresentação pública final. Ou como sucedeu com Sílvia Real, residência em que o tema do racismo na cidade bracarense estruturou uma semana de colecção de informação, conversas e desenho coreográfico em Fevereiro de 2019. Também Paulo Henrique, artista convidado da última residência de Dezembro do ano passado, cruzou a sua abordagem performativa com um enredo autobiográfico que coloca Braga num seu episódio familiar remoto. De maneiras diversas convocam-se espaços, públicos e privados, lugares e histórias para uma reflexão que pretende fortalecer as relações entre os artistas visitantes e o contexto social, político e cultural da cidade. As residências com apresentação pública final são uma troca, entre artistas, estruturas e o público que vai assistir a esses momentos de encerramento —sem que eles constituam realmente pontos finais nos processos criativos da residência, que muitas vezes se prolongam para outros espaços e contextos levados pelos artistas, fazendo do projeto GUELRA uma espécie de antecâmara onde se podem testar ideias, experimentar soluções, hesitar, repensar. Ao público, o GUELRA propõe nessas apresentações uma reflexão sobre a produção artística, abrindo, de uma forma clara e escancarada, as perspectivas dos discursos autorais, promovendo diálogo e troca de ideias com os artistas, experimentação dos materiais decorrentes do processo de criação, e visita ao espaço de residência.

3. A oportunidade pedagógica no artístico

Comecei a acompanhar o projeto a partir de Maio de 2018, com a residência programada da artista Cristina Mendanha. O acompanhamento pretendido era complexo e até de alguma ambiguidade, pois pretendia-se que encontrasse um lugar entre a observação e a intervenção no processo, ou antes, teria de saber encontrar-me experimentando essa duplicidade: por um lado iria ser integrada no projeto como fotógrafa e videógrafa, ora produzindo materiais em articulação com os convidados no decorrer da residência, para tomarem parte nas suas apresentações finais, ora documentando os acontecimentos daquela semana intensiva; por outro lado estava claro que a minha mobilização a partir do i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade e Faculdade de Belas Artes (FBAUP) abria a expectativa de colaboração no plano mais investigativo do projeto. Da parte da Arte Total havia um especial interesse em estabelecer ligações entre a dimensão artística mais autoral dos projetos em residência e as vivências educativas no contexto da escola de dança. O público das apresentações GUELRA é maioritariamente corpos discente e docente da Arte Total, pelo que a oportunidade pedagógica daqueles momentos pedia para ser pensada e trabalhada com um foco mais preciso e uma estratégia mais cuidada. Os modos de criação dos artistas, acompanhados de perto e persistentemente documentados, podiam devolver, numa análise reflexiva posterior (Schön, 1992; Larrosa, 2002; Atkinson, 2004), matérias de interesse para trabalhar em contexto formativo, na escola, mas também em processos de criação, quando usadas nas propostas autorais dos bailarinos e coreógrafos professores da Arte Total. Em alguns aspetos, a minha condição no GUELRA partilha características com os populares procedimentos de *practice-based research* (Hernández, 2008; Nelson, 2006), designadamente a *a/r/t/ografia* (Irwin, 2008; 2013). Do ponto de vista da categorização e do acúmulo de funções no mesmo sujeito, essa proximidade pode traçar-se com justeza, tendo

1 <https://mendanhacristina.wixsite.com/guelra/guelras> [último acesso em 31.03.2021].

2 A ideia de suspensão aqui utilizada como paralelo da suspensão que Masschelein e Simons associam à *scholê*: um tempo e um lugar onde os usos habituais são profanados, e em que qualquer coisa pode ser merecedora de um genuíno interesse, uma vez que a utilidade e a produtividade se encontram desfuncionalizadas (Masschelein & Simons, 2012).

em conta a polivalência desempenhada. Porém, no seguimento do entendimento de que é um atributo polissémico que baseia a tríade artista-investigador-professor, e não somente polivalente, isto é, muito mais uma inauguração de sentidos assentes na pluralidade do que uma soma de valências distintas colocadas circunstancialmente a par, a proximidade a esses procedimentos artográficos e baseados na prática começa a levantar(-me) alguns problemas. Particularmente a retórica formalista e algo prescritiva presente nos projetos de a/r/t/ografia dissipam a naturalidade de uma aproximação a essas conceptualizações e levam-me a tentar trilhar uma outra circunstância para o meu lugar no GUELRA, descomprometida com preocupações quanto a inovação, originalidade ou qualquer nomenclatura sonante (e vendável). Deste lugar ocupado, apenas cabe usá-lo para pensar como é que uma prática de vídeo e fotografia pode ser conjugada com o intuito pedagógico do projeto: como registar e devolver um recorte metodológico sobre as práticas individuais dos artistas residentes que acompanho?

O racional da vontade de inscrição do GUELRA no plano da investigação em arte e em educação artística assenta na convicção de que um trabalho de proximidade com os artistas em plena ação criativa pode proporcionar aprendizagens significativas para outros em formação, para artistas em devir, ou os sujeitos pedagógicos em construção de Atkinson (2011). Não se trata, ainda assim, de um reflexo cristalino da ordem mestre-aprendiz, em que se procura instalar um modelo de aprendizagem exclusivamente decorrente da observação e imitação do exemplo do mestre. Esse modelo pedagógico é, contudo, ainda persistente em muitas escolas de arte europeias, particularmente naquelas mais diretamente herdeiras da tradição da *École National des Beaux-Arts* de Paris, ou a inglesa *Royal Academy of Arts*, como é o caso da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Mas mais do que nas artes plásticas, onde o movimento tem sido o de um progressivo afastamento dos virtuosismos técnicos em prol de uma conceptualização desenvolva e da experimentação, trata-se esse de um modelo que conhece especial receptividade nos contextos de aprendizagem das artes performativas. O peso atribuído ao treino do corpo e ao domínio exímio de um gesto e de um instrumento não se cumpre sem a clareza dos exemplos instrutórios que orientam o esforço exigido na eloquência das conhecidas *master classes*. E esse esforço e essa submissão aos cânones estabelecidos e exemplos maiores são não somente vistas com admiração, mas tornam-se mesmo condição *sine qua non* da valorização artística de tais criações, tal como relembra Rubén Gaztambide-Fernández (2013), quando diz que o ballet é bonito não apesar de, mas por causa das privações que passam as bailarinas para poderem ser bem-sucedidas³.

É importante distinguir a perspectiva pedagógica do GUELRA dessa concepção mestre-aprendiz adaptada a artista-público, ou 'artista convidado-alunos da Arte Total'. À parte de uma força disciplinar motriz que é tida como imprescindível na aprendizagem da dança, em particular na iniciação e no seu desenho mais clássico, e cujo significado e expressão reside não tanto no exemplo desta ou daquela escola, mas sobretudo na qualidade ontológica da própria dança, a Arte Total reconhece na proximidade do modelo de residência a potência relacional e des-sacralizadora do artístico. É nesse ponto de presumida des-hierarquização que se pode captar o proveito conversível em material pedagógico. O

³ Na página 214 do texto original de Gaztambide-Fernández: "the ballet is beautiful not despite but because many young dancers starve themselves to look the part; the orchestra sounds magnificent not despite but because of the militaristic regimes that rule how many musicians are trained; the Broadway show inspires not despite but because the roles performed satisfy our most pernicious stereotypes about strangers; naked female bodies abound in the history of painting not despite but because of the patriarchal gaze".

modelo, apesar de escrupuloso na condição endogénica —já que, longe de dispensar o artista, capitaliza-o— não mais impõe a imitação do mestre ou do artista observado, optando com preferência por apropriar-se seletivamente do mais ressonante descoberto nos seus processos. A Cristina Mendanha, agora enquanto diretora artística do GUELRA, perspectiva desde o início a oportunidade pedagógica que os convidados deverão proporcionar. Há um olhar que incide sobre os já conhecidos processos criativos dos artistas convidados, e neles procura eventuais possibilidades conversíveis em matérias pedagógicas, para mais tarde poderem ser usadas em contextos formativos, na Arte Total e noutros. A proximidade temporária do artista, e o acesso dado aos alunos ao discurso direto daqueles, baseiam-se nestas premissas e num interesse estrutural em conhecer, complexificar e partilhar metodologias. Na generalidade dos contextos formais de ensino, a proximidade do artista, episódica e ensaiada, escamoteia a cisão fundamental e a distância inultrapassável que permitem que a ordem mestre-aprendiz e a lei comparativa existam e se mantenham em funcionamento. O projecto GUELRA, ciente destas armadilhas que enfrenta, procura proporcionar uma aproximação movida já não pela positividade e sedução do artístico, mas pela potência pedagógica desse mesmo artístico. Esta dimensão pedagógica quer-se não didatizante, não prescritiva, não colonizadora dos modos de fazer imagem e movimento; mas, ainda assim, quer-se como possibilidade de pensar, de discutir, de partilhar e apropriar esses processos, e de sobre eles agir e sobre eles perceber como agem sobre quem os experimenta.

4. "Isto tornou-se no meu texto"

O primeiro dia da residência de Maio de 2018 começou com Cristina Mendanha a falar de uma revista francesa de cinema que tinha trazido da casa da sogra. Nela tinha encontrado uma história de uma velha mulher que alugava um quarto de sua casa a estudantes. A cada domingo, a velha comprava flores brancas que amorosamente depositava no túmulo que dedicava ao seu último inquilino.



Figura 1. *Frame do "Documentary of the process of artistic research" (2018). Cristina Mendanha partilha com os bailarinos as primeiras ideias para o trabalho a desenvolver*

Recorrendo à revista, a Cristina disse-nos, a mim e aos dois bailarinos, Gaby Barros e Peter Michael Dietz:

"She lives alone in a big house.
Rent rooms for students.
Without breaking her daily routine, she kills them with a fatal kiss on the neck.
The victims are left with their white bodies lying on a table full of objects she has collected .

Every Sunday, after Mass, she buys a bouquet of white flowers that she will sow in the improvised graves of her victims.

This Sunday tour is also a love affair. She loves her victims unconditionally.

At night the corpses populate her dreams, but today the victim is not a student.

There will be a long procession of seduction so that she reaches the fatal kiss.

The victim realizes that she is like him. An artist.

We are before two assassins.”⁴

A história era a de um pequeno filme francês, de Pierre Philippe, o “La Bonne Dame” (1966). Uma ficção de horror e comédia de cerca de 20 minutos, e onde há três personagens: a narradora (Germaine Kerjean), o estudante e inquilino (Constantin Nepo), e a velha senhoria, corporizada pela alemã e incrível Valeska Gert. Nenhum de nós viu o filme, apenas soubemos desta descrição, e vimos duas ou três fotografias que apareciam na revista trazida pela Cristina.



Figura 2. Frames do vídeo “(...) excertos de uma gravação que fizemos da velha (Gaby Barros) a depositar flores num túmulo improvisado (...)”. Catarina Almeida

O desenho coreográfico foi todo pensado a partir daquelas frases e do imaginário de Valeska Gert. E, apesar de o filme ser francês, foi a estética do expressionismo alemão⁵ que (des)coloriu o(s) cenário(s) da peça. O movimento principal desenvolvia-se em torno da dança de sedução entre a velha e o seu recente jovem inquilino, com a Gaby e o Peter a comporem uma narrativa pelo espaço cénico que ocuparia praticamente todo o tempo da montagem na apresentação final. Paralelamente foram sendo incluídas micro-narrativas para perfurar a linearidade primária e acrescentar-lhe outros ritmos e outras cenas, mesmo que todas contidas na mesma caixa-palco, espécie de ecrãs dentro do mesmo ecrã principal —“We are before...” “. O público observava a partir do seu lugar e podia alternar a atenção entre uma série de momentos e de pistas: a) uma dança em tempo real, que era uma luta de 15 minutos entre dois bailarinos, dois assassinos, pela afirmação e dominação de um sobre o outro; b) uma imagem fixa do corpo de um dos amantes (Peter Michael Dietz) jazendo sobre a mesa; c) excertos de uma gravação que fizemos da velha (Gaby Barros) a depositar flores num túmulo improvisado; d) captações de uma sequência de movimento de Valeska Gert⁶ que acompanhou, enquanto motivo, o trabalho criativo em residência desde o primeiro instante, projetado na parede aquando da exposição da ideia inicial e durante toda a semana; e) painéis fotográficos em tamanho real na parede, mostrando objetos da casa da velha; e f) a aparição do cão (Cristina Mendanha), a figura-fetichista que tantas vezes emerge no trabalho da Cristina, aqui intrometendo-se com a personagem da velha na parte final da peça.

“Isto tornou-se no meu texto” comporta, assim parece, uma duplicidade no uso da leitura e da escrita. De uma vez, o trabalho aponta para o texto fundador trazido a partir do “La Bonne Dame”, e que

determina, por assim dizer, o enredo e a estética de cinema mudo que suportam esta criação da Cristina. Por outro lado, o texto reaparece do ponto de vista processual e revela ser de uma importância elementar para construir a sequência de movimento estrutural na peça. Já não é um texto literário, mas é o texto-forma que volta, agora numa versão de tradução de movimento em anotações e instruções para o corpo. A ligar as anotações/movimentos opera uma ideia de montagem, próxima da cinematográfica, capaz de modelar o movimento e criar zonas ou tempos diferenciados, que ora evocam a narrativa de Pierre Philippe, ora se alheiam dela para serem abertamente experimentação plástica. Nestes momentos, o texto-forma já não é referencial literário, mas permanece como motor técnico da ação. E é isso, essa operatividade, que se tornou no texto da Cristina. Nesta obra, mas não só.

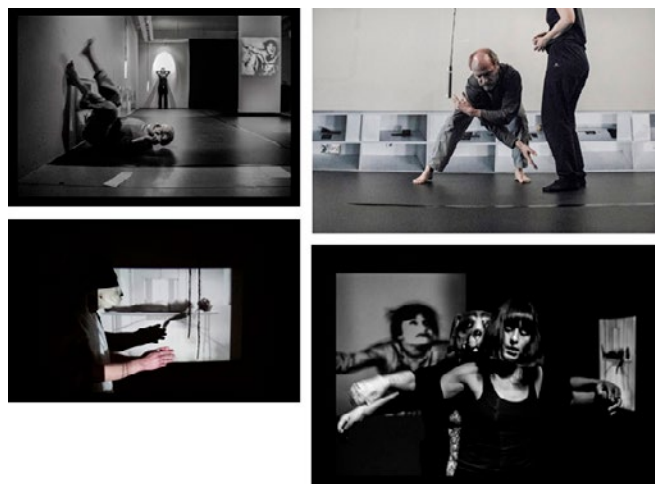


Figura 3. Fotografias: Catarina Almeida. Imagens da residência artística

5. De “Isto tornou-se no meu texto” ao vídeo “Documentary of the process of artistic research”

5.1. Do-comentário: as anotações dos movimentos do movimento

“Writing: touching upon extremity. How, then, are we to touch upon the body, rather than signify it or make it signify? It’s tempting to reply, rashly, either that it’s impossible, that the body’s unscritable, or that it’s a question of mimicking or merging the body with writing (dancing, bleeding ...). Unavoidable answers, no doubt, but hasty, conventional, and inadequate: in fact, answers end up, directly or indirectly, signifying the body as absence or presence. Writing isn’t signifying. We ask: How are we to touch upon the body? Perhaps we can’t answer this ‘How?’ as we’d answer a technical question. But, finally, it has to be said that touching upon the body, touching the body, touching-happens in writing all the time.” (Nancy, 2000, p. 9)

O trabalho de Cristina Mendanha está repleto desta relação de mútua implicação entre texto e movimento⁷. Algumas atividades na Arte Total assim o demonstram (“há um pedaço de branco entre o meu coração e o meu estômago”⁸, 2013; “This became my text”⁹, 2017). Em 2013 apresentei com ela, e com mais dois colegas do i2ADS¹⁰, um *workshop*¹¹ e uma comunicação na Universidade de Bahçesehir em Istambul, Turquia, que procuravam explorar esta relação entre teoria e prática na produção de saber (especificamente entre texto e movimento). Com o intuito de desafiar modos naturalizados de aceder e de produzir saber dentro do território da educação —em particular, da educação artística— baseámo-nos no “Corpus” do Jean-Luc Nancy e propusemos um *workshop* que relacionava prática e teoria, misturando acção e pensamento em deslocamentos do movimento à escrita e desta ao movimento. Estes corpos participantes no mundo são considerados na acepção de Danvers (2006) como “knowing bodies”. Foi enquanto “knowing bodies” que interpelámos os participantes do *workshop*, desafiados para exercícios de corpo focados no movimento e performatividade do texto, bem como numa relação próxima com o espaço envolvente (uma “site-specificity”), e assumindo, por isso, a acção proposta como uma criação *site-specific*. Os participantes eram encorajados a relacionar-se com a escrita ao longo de todo o *workshop*, registando as observações que considerassem pertinentes, e não somente como reflexão posterior no final da acção. A escrita foi, pois, trazida com um significado plural: por um lado quisemos contestar a sua hegemonia ao propormos uma mutualidade entre prática e teoria, mas simultaneamente reconhecemos a sua potencialidade comunicativa no que à partilha de saber diz respeito. Qual é o impacto dos exercícios corporais nas escritas destes “knowing bodies”, e como é que eles constroem saber no decorrer desta experiência, de um movimento contínuo entre escrita, novos exercícios do corpo, nova escrita, novos exercícios, etc?

Esta proposta de *workshop*, a par do apelo a uma reconsideração de um saber tácito que habitualmente serve os discursos da investigação em arte, assumiu-se também como uma chamada crítica à hegemonia da teoria sobre a prática no que toca às formas legítimas de construção de saber. Essas formas, vistas como excludentes, perpetuam uma determinada ordem do saber e marginalizam as outras possibilidades, relegando-as para domínios de menor visibilidade e para categorias de menor valor intelectual.

“Isto tornou-se no meu texto” alinha-se na mesma reconsideração de uma construção de saber por vias menos hegemónicas, e o cruzamento dos mundos da academia, da dança e das artes performativas abre uma nova inscrição para esse texto-forma assumir menos um papel impositivo, e mais o de uma ferramenta para pensar e fazer acontecer. Na residência procurámos todos, de maneiras distintas, tirar o máximo proveito da colisão dessas abordagens diferenciadas de produção de conhecimento, com foco na questão da documentação. Esta documentação surge agora não só como imagem videográfica e fotográfica, mas também como anotações traduzindo movimento para a coreografia central. O sentido documental deste texto advém maioritariamente da possibilidade de fixar

e de partilhar, que tais anotações promovem. Depois de apresentada a narrativa de Pierre Philippe foi a vez de introduzir um procedimento metodológico particular para colocar em funcionamento os dois bailarinos. Trata-se de um procedimento para sequencializar pensamento, escrita e movimento, fazendo-os convergir num exercício-gatilho. O objetivo da proposta é de tentar anular as distâncias (formais, semânticas e discursivas) entre esses três modos de endereçamento, aproximá-los, e romper fronteiras entre si, fazendo-os funcionar em interdependência. Procura-se forçar o corpo a ser tão rápido quanto o pensamento, e o pensamento tão automático quanto os movimentos mais irrefletidos do corpo, apesar da contradição teórica entre pensamento e irreflexão. O exercício define uma sequência de períodos de 10 segundos para pensar, 10 segundos para escrever, e 10 segundos para o corpo fazer um movimento, numa duração que pode ser longa ou muito longa, conforme o proponente decida, uma vez que o mesmo som que marca as diferentes tarefas repete-se infinitamente a cada 10 segundos.

Os bailarinos ficam mais rápidos e os processos ficam mais próximos e mais interdependentes. O ato de escrever torna-se uma extensão do movimento corporal, como que a “fundir o corpo com a escrita”, usando as ideias de Jean-Luc Nancy (2008)¹², tal como o pensamento se torna uma extensão do movimento e da escrita. O pânico do começar do nada, de um vazio ou de uma folha em branco, vai desaparecendo. A improvisação vai-se tornando mais fácil e mais fluída. Naturalmente que, como qualquer improvisação, também esta resulta de um volume gigante de trabalho prévio que, uma vez assimilado, pode ser recombinado a cada “live jam” (aplicando gíria da música, onde a improvisação é também alvo de destaque).

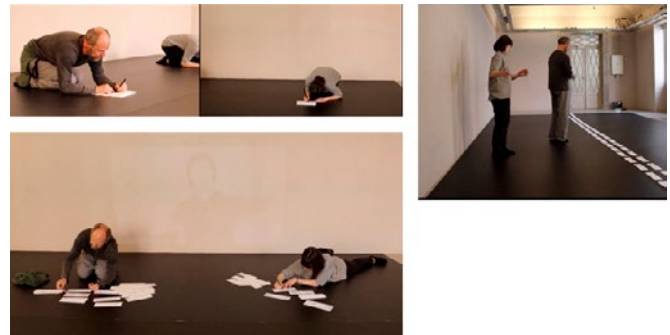


Figura 4. Frames do “Documentary of the process of artistic research” (2018)

Além da codificação, num código inventado por eles mesmos —os seus pensamentos-movimentos— os bailarinos neste exercício também são confrontados com a descodificação dos códigos de outros bailarinos e têm de interpretá-los e de traduzi-los em pensamentos-movimentos seus. Os bailarinos transformam-se em máquinas (Deleuze & Guattari, 1987; Bogard, 2009) de codificação e de descodificação de signos de pensamentos-movimentos. A Gaby Barros interpretou codificações do Peter Michael Dietz e este da Gaby. É aqui que o sentido documental das anotações (enquanto códigos de pensamentos-movimentos) ganha uma expressão de partilha e de co-autoria, uma vez que a montagem final acabará por combinar interpretações várias sobre anotações que traduzem movimentos e onde nem sempre o autor da anotação e o da interpretação coincidem.

Um novo idioma é criado. Trata-se de uma linguagem aberta e viva que se transforma constantemente a cada nova descodificação, tradução, interpretação e recodificação. Os bailarinos usam essa linguagem

7 Exemplos: “Self-site Specific and Movement Variations in Performers’ Education”, comunicação oral de Cristina Mendanha, apresentada em Budapeste na *European Conference on Educational Research* de 2015; “Game Structures & Situations – emergence of new modes of artistic creation and writing techniques for postdigital performances, through practice-as-research methodologies”, *workshop* proposto por Cristina Mendanha e Gaby Barros em Bolzano na *European Conference on Educational Research* de 2018.
8 <https://www.youtube.com/watch?v=S2kFaFxmrg> [último acesso em 31.03.2021].
9 <https://www.youtube.com/watch?v=650kpvXyy6Y> [último acesso em 31.03.2021].

10 Inês Vicente e Samuel Guimarães.

11 O nome do *workshop* é “MP4 Site Specific Creation Critical Thinking Tool to Articulate Action and Writing in the Context of Art Education Practice” e aconteceu no âmbito da ECER – *European Conference on Educational Research*, em Setembro de 2013.

para se reescreverem e se reinventarem, mantendo-se em movimento renovado, em conexão com outros bailarinos, e alimentando-se também das contribuições destes. Estes sujeitos estão preparados para novos estímulos e desafios de improvisação. São, então, surpreendidos com um vídeo do seu processo de trabalho, “Documentary of the process of artistic research”¹³. Como irão descodificá-lo, traduzi-lo e incorporá-lo?

5.2. Do-comentário: autonomia, performatividade e investigação em arte

Acompanhei toda a residência fornecendo materiais de imagem e de vídeo para a apresentação final e atuando como observadora e investigadora no ato de documentar o processo. É importante notar que o papel da documentação aqui atende a dois interesses simultâneos: ao da Cristina Mendanha, enquanto diretora artística do projeto e enquanto diretora e professora da Arte Total, e ao meu, enquanto investigadora e enquanto videógrafa. A Cristina pode usar o material documentado para divulgar sua peça artística, pode usá-lo para dar *feedback* aos bailarinos durante os ensaios —como, aliás, aconteceu nesta residência—, e pode usá-lo como material reflexivo a fim de desenvolver ainda mais a sua metodologia pedagógica de movimento corpo-escrita —como também aconteceu já em algumas comunicações orais, e como pretende fazer este texto. Pretendemos fazer crescer um arquivo GUELRA online, onde documentos e material de pesquisa sejam acessíveis a todos. Além dos interesses diretos da Cristina, a documentação aqui atende também ao meu interesse de investigação, pois a partir deste projeto posso explorar o alcance performativo-discursivo da documentação.

- i) Este aspeto leva a uma primeira premissa que é a de que a documentação nunca é neutra e, portanto, atua muito além de apenas descrever a realidade. Todas as formas de documentação artística (fotografia, vídeo, gravação de áudio, desenhos, notas escritas, etc.) são decisivamente modeladas pelo corpo que a executa. Até certo ponto, isso significa que todas as formas de documentar são subjetivas e que, especialmente no campo das artes performativas, podemos beneficiar com o conhecimento incorporado —os “knowing bodies” de Danvers— e encontrar formas de traduzir esse conhecimento em documentos. Nesse sentido, a minha presença como investigadora e documentarista durante toda esta residência do GUELRA é justificada conceptualmente pela convicção de que quanto mais me envolvo no processo de residência, mais adapto o ato do documentar aos objetivos de investigação em jogo —os meus e os da Cristina. Em vez de um relatório da verdade dos factos, a documentação afirma-se como uma extensão do objeto que documenta e, portanto, pode argumentar-se que a documentação actua de forma ativa, isto é, ela faz acontecer, como se verá a seguir.
- ii) A segunda premissa é de que o documento pode ser performativo. Essa dimensão performativa é multifacetada e tentarei rever os vários níveis abrangidos, em grande medida baseando-me na minha própria experiência e abordagem do processo de documentar (que diferencio do processo de fazer o documentário) como construção de um *contentor de conhecimento*. O *contentor*

de conhecimento é a minha matéria-prima, o meu material em bruto, a partir do qual esses diferentes níveis de performatividade podem emergir. A título de exemplo, para o vídeo “Documentary of the process of artistic research”, de apenas 14/15min, revii 160 GB de matéria-prima, organizada por tema, nome da câmara usada e dia de gravação, e passei cerca de 32-35 horas a examinar material, a editar e a projetar o arquivo final. Legendas, renderização e exportações estão excluídos desse tempo. Mas o mesmo *contentor de conhecimento* permite-me produzir o *teaser* breve para distribuição do trabalho artístico do projecto GUELRA, e da mesma maneira permite-me compor uma montagem completa da apresentação final, ou seja, uma versão mais convencional para memória futura e para os arquivos pessoais dos artistas envolvidos. Ainda estamos na dimensão descritiva dos documentos, pois nestas versões dadas como exemplo, eles são fins em si mesmos e fecham um ciclo de produção. A performatividade começa justamente com a *eventualização* do documento, isto é, ao considerar o que ele *faz* aos sujeitos e o que *faz* os sujeitos *fazerem*. De Dennis Atkinson poderíamos pedir emprestada a designação de “eventos pedagógicos” (a partir do conceito de evento de Alain Badiou) para estes documentos, pois podem desencadear o surgimento de um sujeito pedagógico, que é um sujeito que ainda está por vir¹⁴, não categorizado, não prescrito. Está em causa, portanto, uma outra ordem pedagógica, menos didatizante. No que diz respeito à performatividade do documento, isso significaria que ele tem uma espécie de efeito transformador sobre os sujeitos que com ele trabalham e por ele são desafiados, sujeitos esses enquanto considerados sujeitos aprendentes, ou seja, os alunos da Arte Total, por exemplo. Seja como um *feedback* aos artistas durante o processo de criação, seja como uma mostra metodológica para discussão e experimentação com os alunos, o documento performativo —um objeto entretanto autonomizado do objeto antes documentado— *faz fazer*, uma vez que, a partir dele, são feitas re-leituras e propiciadas visões alternativas.

Os vídeos produzidos a partir do processo desta GUELRA têm possibilitado efeitos transformadores para alunos e professores, também porque permitem contar um pouco sobre um processo de fazer arte que está muito dependente de um trabalho individual, um tanto solitário, e cujos processos permanecem muitas vezes ocultos. A autonomia do documento, em vez de ser tomada como libertação face ao objeto original documentado, deve ser considerada em termos semelhantes aos do *comentário* de que Michel Foucault fala no seu “A Ordem do Discurso” (1999)¹⁵. O comentário, como segundo texto, visa produzir continuamente novos discursos sobre o primeiro texto, e a novidade, segundo Foucault, reside no evento que é cada retorno do primeiro texto.

14 Atkinson (2011): “Badiou’s book *Being and Event* (1999) develops the idea that the truth of being emerges from an eventual situation through which a subject (as learner) emerges” (p. 10). Baseando-se no ‘evento’ de Badiou, Atkinson concebe a ideia de um sujeito em construção, ou do sujeito-por-vir, dizendo que de um evento pedagógico emergem sujeitos pedagógicos em construção.

15 Michel Foucault diz sobre o “comentário” como procedimento interno de delimitação do discurso: “Por ora, gostaria de me limitar a indicar, no que se chama globalmente um comentário, o desnível entre texto primeiro e texto segundo desempenha dois papéis que são solidários. Por um lado, permite construir (e indefinidamente) novos discursos: o facto de o texto primeiro pairar acima, sua permanência, seu estatuto de discurso sempre reatualizável, o sentido múltiplo ou oculto de que passa por ser detentor, a reticência e a riqueza essenciais que lhe atribuímos, tudo isso funda uma possibilidade aberta de falar. (...) O comentário conjura o acaso do discurso, fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo além do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado. (...) O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. (1999, pp. 24-26).

13 “Documentary of the process of artistic research” (14 min. 20 seg., 2018) foi um vídeo que fiz para documentar o exercício metodológico de convergência de pensamento, movimento, escrita, desenvolvido em “Isto tornou-se no meu texto”, e que reuniu partes do decorrer da residência que foram partilhados com os bailarinos em pleno processo criativo. Disponível no Youtube em <https://www.youtube.com/watch?v=uGBg3c5L-ik>. [último acesso a 30.03.2021].

No que diz respeito a essa ideia do comentário do documentário ('do-commentary'¹⁶), a performatividade evocada da documentação reside em grande parte na maneira como ela elabora um discurso sobre a prática artística —e, nesse caso, torna-se investigação.

- iii) A terceira premissa é esta de que uma narrativa visual pode tornar-se investigação em arte. O discurso sobre a prática artística, que é o comentário, é o processo que vai da documentação ao fazer do documentário. Recorrendo novamente ao vídeo "Documentary of the process of artistic research", nele pretendo construir uma narrativa com o meu comentário sobre a minha experiência da residência artística com Cristina Mendanha, Gaby Barros e Peter Michael Dietz. A narrativa criada não deve atrapalhar despropositadamente a verdade dos acontecimentos, mas enquanto objeto autónomo que é, representa um espaço onde posso contar uma história para tornar conhecido um processo de outra forma opaco (o que também não significa que tencione torná-lo transparente ou iluminá-lo). Contar uma história ocupa significativamente a prática artística, e uma vez que novos modos de narração surgiram com conceitos de remixagem e técnicas de reprodução que se difundiram na cultura visual desde os anos 90 —e com elas também uma noção não linear de tempo— a narrativa de um documentário não precisa mais de ser cronológica e verosímil. Em "Documentary of the process of artistic research" não acompanhei, propositadamente, a cronologia dos acontecimentos. Fui movida mais pela questão "O que é isto que está a acontecer e como o posso partilhar da melhor forma com os outros?", e não tanto pela sequência de ocorrências tal como as vivemos. Não faria sentido lidar com essa sequência, já que os bailarinos estavam a trabalhar em aspetos diferentes em simultâneo (Peter e Gaby estavam a memorizar e a treinar os movimentos improvisados ao mesmo tempo que encenávamos a fotografia do corpo morto do Peter sobre a mesa, e, ainda ao mesmo tempo que planeávamos o a gravação do passeio dominical da personagem da velha corporizada pela Gaby). Também me preocupei em manter alguns aspetos de veracidade quanto à exigência física e mental do exercício extenuante e de algumas dificuldades encontradas. É por isso que no vídeo a Gaby suspira encerrando a sequência de improvisação —isto, apesar de não ter sido seu último movimento na improvisação real; e por isso também a inclusão das reclamações da Cristina quanto ao esquecimento de Leonardo e sobre os imprevistos da tecnologia. Decidi, então, focar-me nos aspetos que me pareciam relevantes para o propósito de fazer um projeto artístico e de investigação em arte, partilhando autoria no processo do fazer e transformando-o em peça reflexiva por via da documentação. Estar ciente do interesse próprio no trabalho colaborativo e da finalidade desejada para o documento ajuda a decidir qual edição é melhor para o processo de fazer o documentário. Além disso, as habilidades e a preocupações estéticas do documentarista dão os meios para uma peça artística autonomizada, uma forma de traduzir, no sentido de Benjamin (2007), a partir de um primeiro nível de peça artística. O público da documentação como investigação em arte poderia, portanto, incluir artistas, investigadores, professores e alunos.

16 Em inglês funcionaria dizer "(...) a ideia do comentário do fazer-comentário", pois que seria algo como "(...) the idea of the commentary of the do-commentary (documentary)".

6. Do comentário final

Este texto procurou explorar as relações entre as diversas materialidades geradas por um processo simultaneamente artístico, investigativo e pedagógico. A base comum, ou aquilo que permitiu e catalisou esta polissemia dum mesmo acontecimento —a residência "Isto tornou-se no meu texto" do projeto GUELRA— foi um ato contínuo e exaustivo de documentação que atravessou esse acontecimento e acabou por tornar-se o meu texto, originando o vídeo "Documentary of the process of artistic research".

O sentido de documentação aqui é necessariamente lato e diverso. O texto-forma surge como documento em dois momentos que estruturam a obra da Cristina Mendanha e que acabam por ter presença no vídeo. Primeiro como contexto narrativo, literário e estético a partir do filme "La Bonne Dame", donde gera uma gravação de um *reenactment* da Gaby Barros como Valeska Gert; e depois como instrumento metodológico (as anotações ou notações do movimento), e fruto da oportunidade pedagógica que se procura no GUELRA e se sedimenta na Arte Total. Este ano de 2021 provavelmente documentará o exercício metodológico de convergência de pensamento, escrita e movimento de outras formas ainda, aproveitando o seu capital pedagógico e experimentando-o em outros contextos e com outros grupos. Outras materialidades do-comentam diferentemente o acontecimento: os teasers, fotografias de cena, gravação da apresentação final, correspondem a uma modificação do comentário possível, materializando-se em pequenas obras funcionais que produzem, ou que re-produzem o acontecido. Estão, como dito no texto, na dimensão descritiva do documentário. O "Documentary of the process of artistic research" permite outras coisas, desde logo uma margem significativa face ao que se poderia abusivamente pensar como um registo objectivo de factos. Com este vídeo foi possível manipular esse registo, e montar esses factos de modo a veicular o meu comentário —autoral, porque não?— sobre o acontecido na residência. Essa inflexão a uma inevitável linearidade inscreve esta dimensão de investigação do GUELRA no território da investigação em arte, quer pelas materialidades artísticas que gera, quer por comentar a prática artística que acompanha e os seus processos habitualmente ocultos. Mas inscreve-a também no território da educação artística, devido à oportunidade pedagógica que explora com determinação. Na narrativa do vídeo coisas que aconteceram desapareceram ou passaram para planos de menor destaque, e outras adquiriram uma relevância estrutural. Foi o caso do exercício metodológico. A evidência que ganhou acompanha o grau de desafio que nele se pode pressentir, bem como o potencial formativo que contém. Do-comentar esta experiência é, também, disponibilizá-la e colocá-la acessível para conhecimento e discussão pública. O arquivo que estamos a construir do GUELRA¹⁷, a partir de materialidades várias de cada residência, está ainda no início, mas pretende, juntamente com o i2ADS, do-comentar e contribuir para um aprofundamento destes cruzamentos entre teoria e prática, texto e movimento, investigação, educação e arte.

BIBLIOGRAFIA

- Atkinson, D. (2004). Theorising how student teachers form their identities in initial teacher education. *British Educational Research Journal*, vol. 30, n. 3.
- Atkinson, D. (2011). *Art, equality and learning: pedagogies against the state*. Sense Publishers.
- Benjamin, W. (2007). The Task of the Translator. In *Illuminations*. Schocken Books.
- Bogard, W. (2009). Deleuze and Machines: A politics of technology?. In M. Poster & D. Savat (Eds.). *Deleuze and New Technology*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

17 Disponível em <https://mendanhacristina.wixsite.com/guelra/cristina-mendanha-2018-1>. [último acesso a 31.03.2021].

- Conley, V. (2009). Of rhizomes, smooth space, war machines and new media. In Poster, M. & Savat, D. (Eds.). *Deleuze and New Technology*. Edinburgh University Press.
- Dalcol, F. (2015). Residência Artística e modos de atuação em rede: a viagem como estratégia investigativa. In *24º Encontro. Compartilhamentos na Arte: Rede e Conexões*. Anpap.
- Danvers, J. (2006). The Knowing Body: Art as an Integrative System of Knowledge. In Hardy, T. (Org.). *Art education a postmodern world: collected essays*. Intellect.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1999). *A Ordem do Discurso*. Edições Loyola.
- Gaztambide-Fernández, R. (2013). Why The Arts Don't Do Anything: Toward a New Vision for Cultural Production in Education. *Harvard Educational Review*, Vol. 83, No. 1, 2013.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes: propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, Revista de la Facultad de Educación de la Universidad de Murcia, v. 26.
- Irwin, R. (2008). "A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica". In Barbosa, A. M.; Amaral, L. (Org.) *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação*. SENAC.
- Irwin R. (2013). "A/r/tografia: uma introdução". In Dias, B. & Irwin, R. (Org.) *Pesquisa Educacional Baseada em Arte: a/r/tografia*. Santa Maria: Edufsm.
- Larrosa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, Jan/Abr.
- Masschelein, J. & Simons, M. (2012). School – a Matter of Form. In Gielen, P. & De Bruyne P. (eds.). *Teaching Art in the Neoliberal Realm – Realism versus Cynicism*. Valiz.
- Nancy, J-L. (2008). *Corpus*. Fordham University Press.
- Nelson, R. (2006). Practice-as-research and the Problem of Knowledge. *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 11(4).
- Preston-Dunlop, V. (Ed.) (1995). *Dance Words*. Harwood Academic Publishers.
- Rancière, J. (2010). *O Mestre Ignorante – Cinco Lições sobre a Emancipação Intelectual*. Edições Pedagogo.
- Schön, D. (1992). Formar professores como profissionais reflexivos. In Nóvoa, A. (Ed.). *Os professores e a sua formação*. D. Quixote.
- Sousa, J. & Teixeira, L. (2019). Residências Artísticas como Plataformas de Investigação Artística : Poetry as an Ecological Survival. In *Anais do Seminário de Pós-Graduação – 2019*, v12. Rio Grande do Sul.
- Springgay S. (2008). *Body Knowledge and Curriculum. Pedagogies of Touch in Youth and Visual Culture*. Peter Lang Publishing.
- Wittgenstein, L. (1979). *Investigações filosóficas*. Abril Cultural.

SOBRE A AUTORA

Catarina Almeida é formada em Artes Plásticas – Pintura, pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) (2008), Mestre em Ensino das Artes Visuais (2011) e Doutorada em Educação Artística (2015), pela mesma Universidade. Desde 2015 que é Professora na FBAUP, nas áreas da educação artística e das metodologias e investigação em arte. Enquanto investigadora integrada do i2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade, colabora em projectos relacionados com as materialidades pedagógicas e história da educação artística em Portugal; formação de professores de artes visuais; a historicização da criatividade e da criança criativa; e a documentação foto- e videográfica de residências artísticas como investigação em arte. Tem publicado e participado em encontros científicos em Portugal e no estrangeiro, para discussão do seu trabalho. Paralelamente ao contexto académico, realiza trabalho em fotografia e vídeo de espectáculo, dança e musical, desde 2012. Em 2018 intensificou a colaboração com a Arte Total, em Braga, tendo-se envolvido na produção de imagem, registo e apoio fotográfico e vídeo de alguns projectos e espectáculos, com destaque para o projecto GUELRA – laboratório de transcrição coreográfica.