

# PEDAGOGIA DE LA POCHA NOSTRA NA CRIAÇÃO DE VISUALIDADES CÊNICAS

*La Pocha Nostra pedagogics in the creation of scenic images.*

Pestana, Sandra R. F.; Mestre em Artes; Universidade São Paulo,  
sandra@teatrodesenhoritas.com.br

## **Resumo**

O artigo reflete sobre a aplicação da pedagogia do coletivo La Pocha Nostra, desenvolvida para criação de performances radicais, como instrumental para atores/performers na criação de visualidades cênicas, especialmente de trajes de cena.

**Palavras-chaves:** traje de cena, corpo, performance, treinamento, criação de figurinos.

## **Abstract**

*The article reflects upon application of La Pocha Nostra pedagogics, development at the creation of radical performances, as an instrument for actors/performers for the creation of scenic images, including costume designing.*

## **Introdução**

O presente artigo é continuidade de uma busca por modos de ampliação do diálogo entre ator/performer e figurinista, procurando meios que extrapolem práticas habituais de troca de material criativo, como a comunicação verbal e a audiência em ensaios.

O texto analisa alguns aspectos dos *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*, do coletivo transnacional La Pocha Nostra, e sua potencialidade como instrumental capaz de gerar autonomia estética e política para atores/performers, especialmente no que concerne à visualidade cênica e especificamente ao traje de cena.

A análise baseou-se na experiência prática, a partir dos Exercícios para Artistas Rebeldes realizados em Santos em março de 2015, e em estudos teóricos sobre a pedagogia do grupo e a arte da performance. Também foram direcionadores os escritos sobre teatralidade e performatividade de Sílvia Fernandes; as reflexões de Eleonora Fabião sobre os modos como o programa performativo vêm informando condutas de criações teatrais; e as discussões de Lúcio Agra sobre preparação e treinamento. Além, de bibliografia fundamental sobre a arte da performance, como os textos de Jorge Glusberg e a introdução crítica de Marvin Carlson.

## **La Pocha Nostra/ Guillermo Gómez-Peña**

La Pocha Nostra é uma organização de artes transdisciplinares em constante transformação, fundada em 1993 por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Nola Mariano, na Califórnia. O objetivo era conceitualizar formalmente as colaborações de Gómez-Peña com outros artistas performáticos. O coletivo

*Fornecer uma base (e fórum) para uma rede solta de artistas rebeldes de várias disciplinas, gerações e antecedentes étnicos cujo denominador comum é o desejo de atravessar e apagar as fronteiras perigosas entre a arte e a política, a prática e a teoria, o artista e o espectador (HEMISPHERIC INSTITUTE, 2013, s/n).*

## Segundo Antonio Prieto<sup>1</sup>, o projeto de pedagogia radial de La Pocha

*(...) emplea el arte de la performance como herramienta de provocación y reflexión sobre los estereotipos étnico-raciales que permean la sociedad de los espectáculos. Una de las estrategias más sugerentes del colectivo es el de la antropología inversa, que implica un ejercicio de marginalizar simbólicamente a la cultura dominante para tratarla como exótica y alienígena (2013, s/n)<sup>2</sup>.*

O coletivo, definido pelo pesquisador como “instituto conceptual de arte híbrido” (idem), exerce uma *praxis* performática que se baseia em investigações sobre a construção simbólica da alteridade latino-americana, ou de qualquer grupo “subalterno” (ibidem).

Guillermo Gómez-Peña é um artista/escritor performático e diretor do coletivo transnacional de arte La Pocha Nostra. Nasceu na Cidade do México e chegou aos Estados Unidos, em 1978. Desde então, vem explorando os assuntos interculturais através da performance, da poesia multilíngue, do jornalismo, do vídeo, do rádio e da arte de instalação. (HEMISPHERIC INSTITUTE, 2013, s/n).

Gómez-Peña se define como um “intérprete intercultural” (*apud* CARLSON, 2009, p.183). Segundo Marvin Carlson, uma das características de sua obra foi desenvolver “identidades múltiplas”:

*Como o próprio Gómez-Peña, cada um dos personagens que ele apresenta (numa variedade de vestimentas coloridas) pode abrigar muitas personalidades diferentes, mesmo se cada um leva um único nome como Border Brujo ou Warrior for Gringostroika. Esses são extensões muito menos imaginativas do que as projeções sensíveis de tipos culturais e estereótipos que refletem a política intercultural atual (idem).*

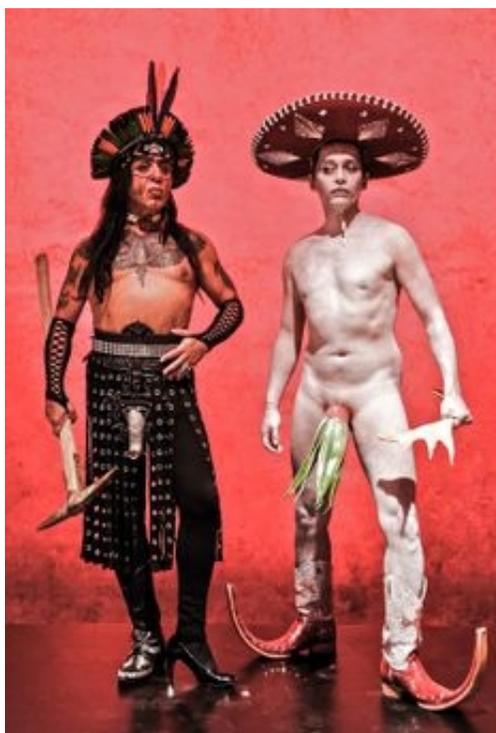


Foto: La Pocha Nostra

Guillermo Gómez-Peña e Saul Garcia Lopez

<sup>1</sup> Professor da Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, especializado em estudos de performance, teatro mexicano contemporâneo, estudos de gênero e estudos *queer*.

<sup>2</sup> Emprega a arte da performance como uma ferramenta de provocação e reflexão sobre os estereótipos étnico-raciais que permeiam a sociedade dos espetáculos. Uma das estratégias mais sugestivas do coletivo é a da antropologia inversa, que implica um exercício de marginalizar simbolicamente a cultura dominante para tratar-la como exótica e alienígena (NP).

## Exercícios para Artistas Rebeldes

Após treze anos de experimentos pedagógicos e colaborações com vários intelectuais, artistas e curadores, Gomez-Peña e Roberto Sinfuentes registraram no livro *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy* uma metodologia de criação em performance.

*Los ejercicios encontrados en Exercises for Rebel Artists invitan a enfrentarse lúdicamente con el miedo/deseo al “otro” y tornarse consciente de que el “otro” soy yo. A lo largo de los talleres, se plantean juegos de roles para “antropologizar” a la compañera o compañero de trabajo y gradualmente crear “metáforas performáticas” que aborden situaciones sociales o políticas de la actualidad. Así como hiciera antes Augusto Boal con su libro Juego para actores y no actores, que plantea ejercicios de teatro popular comunitario susceptibles de ser practicados por cualquier persona, Exercises for Rebel Artists es una invitación a que el o la lector/a utilice el performance como proceso de indagación simultáneamente artística, social, ética y política<sup>3</sup> (PIETRO, 2013, s/n).*

Na primeira parte, são apresentados exercícios para desenvolver a confiança entre os participantes e coloca-los em estado de atenção com relação ao espaço e ao corpo do outro. Na segunda parte, intensificam-se os exercícios de contato e manipulação dos corpos dos companheiros, descobrindo e ampliando os limites dessa relação, sempre com respeito e ternura. Na terceira parte, são apresentados elementos para que os participantes desenvolvam material performático e imagens vivas, através de "instalações de *props*<sup>4</sup> e trajes" sobre o corpo do outro, sendo desafiados a irem além do realismo social e psicológico na criação de suas personas (GOMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p.107 *apud* CHÁVEZ, 2013, s/n). Os participantes também criam "altares humanos" em um projeto pós-moderno e pós-colonial de interpretar inspirações coletivas em um só corpo (GOMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p.116 *apud* CHÁVEZ, 2013, s/n). A parte III inclui também as "intervenções de guerrilha em múltiplos espaços (interior / exterior)"

---

<sup>3</sup> Os exercícios encontrados em *Exercises for Rebel Artists* convidam a enfrentar-se ludicamente com o medo/desejo do “outro” e tornar-se consciente de que o “outro” sou eu. Ao longo dos workshops, são propostos jogos role playing para “antropologizar” à companheira ou companheiro de trabalho e, gradualmente, criar “metáforas performáticas” que abordam situações sociais ou políticas da atualidade. Assim como fez antes Augusto Boal com seu livro *Jogos para Atores e Não Atores*, que propõe exercícios de teatro popular comunitário possíveis serem praticados por qualquer pessoas, *Exercises for Rebel Artists* é um convite para que o leitor/a utilizem a performance como um processo de indagação simultaneamente artística, social ética e política (NP).

<sup>4</sup> Adereços

(idem), ampliando a conexão entre o corpo e arquitetura através dos *props* e dos trajes. Na quarta parte, são propostas "*jam sessions*" em que são explorados os limites das personas criadas (GOMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p.137-49 *apud* CHÁVEZ, 2013, s/n). Por fim, na Parte V, uma *jam session* final é proposta, contando com a presença de público, para que as personas possam dialogar entre si e com o público e a arquitetura (GOMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p. 150 *apud* CHÁVEZ, 2013, s/n).

Chavéz também observa que embora o livro seja conciso e completamente acessível, é importante experimentar os ensinamentos de primeira mão antes de tentar criar seu próprio ambiente Pocha, “isso não é necessariamente uma crítica, mas sim um incentivo para realmente conhecer a estética Pocha antes de embarcar na construção de um workshop” (CHAVEZ, 2013, s/n).

### **Exercícios Rebeldes em SP - Relato em 1ª Pessoa**

Em março de 2015 realizou-se, dentro da programação do evento *CorposubCorpo*, um workshop e a performance MAPA CORPO/RATIVO: AÇÕES PSICOMÁGICAS PARA UM MUNDO QUE DEU ERRADO, com La Pocha Nostra, os participantes do workshop e um acupunturista.

#### **Policial Católica Pau-lista**

Fui para o workshop com La Pocha Nostra tendo em mente um roteiro de ações e alguns croquis para uma performance de intervenção urbana<sup>5</sup> e com o corpo bem disposto para dias de muito trabalho e noites intensas - faz parte da proposta do grupo um delicioso convívio pós-workshop, de preferência no bar mais louco e barato da cidade. Em Santos, o ponto de encontro foi o quiosque do Dênis, que não atendia nenhum dos requisitos, mas era na beira-mar.

---

<sup>5</sup> SANPAN *de cada día daínos hoje, Señor* (sic) - através de alegoria e lambe-lambe, a intervenção propõe transfundir a prosperidade e a miséria paulista no corpo hétero militar da grande metrópole sul-americana. Uma figura humana central, transmasculina militar, em posição de sentido, diante de um muro, carrega nos ombros a alegoria da prosperidade paulista: pés de café, canas de açúcar, vias férreas, estradas, edifícios, cabos elétricos etc. Só não tem água. Lambe-lambes de rostos miseráveis são colados ao muro, à direita e à esquerda de SANPAN, a grande heroína paulista. Sagrados Corações de Jesus, confeccionados em crochê, contendo bolsas de sangue, são interligados por garrotes e cateteres que se conectam aos braços de SANPAN, que sangra o sangue alheio. SANPAN é, então, recoberta por lambe-lambes de rostos sensuais, desaparecendo seu corpo hétero militar sob imagens *fashions*, de beleza e prazer. SANPAN segue sangrando através das imagens. Apesar de definidas as ações, a performance ainda é um conjunto de croquis no caderno de desenhos e a figura de SANPAN deveria ser muito mais potente do que o esboçado ali.

Os exercícios são realizados em absoluto silêncio, mesmo se feitos em grupo, é permitido (na verdade, solicitado que se faça) falar apenas para perguntar sobre remover peças de roupa do parceiro. Trabalhar

*without making verbal (and therefore more intellectual) decisions allows further development of the participants' "performance intelligence". Decisions are made not just with the mind but with the entire body in action and with the imagination embedded within that body*<sup>6</sup> (GÓMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p.111).

Decidi iniciar o exercício servindo de *matéria prima*<sup>7</sup> para a companheira Bruna Paiva. O tema para criação dos corpos instalações foi Transgressão de Gênero. Quando o *artista criador*<sup>8</sup> está satisfeito com sua criação ele a deixa e circula pela sala, observando as outras criações e interferindo nelas, se achar necessário ou interessante. Então, retorna para sua criação e observa as intervenções dos outros. Esse procedimento "is importante to begin contesting the sacred notion of authorship/ownership of na image and to establish collaborative and multi-centric relationships with your new partners in crime"<sup>9</sup> (GÓMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p.107).

Invertemos, assumi a posição de artista criador e Bruna se tornou matéria prima. Era o momento da "vingança" como, descontraidamente, se dizia. O tema proposto foi Monstros da Nossa Civilização. Achei uma ótima deixa para explorar o universo de SANPAN (ver nota nº5). Criei a figura de uma policial safári ninfomaniaca, uma polícia caçadora insaciável, com um controle insaciável.

O encontro seguinte foi bastante especial, terceiro dia de workshop, todos estavam bastante cansados. Gómez-Peña e Saul Garcia Lopez, conscientes de que os corpos estavam com "a guarda baixa", com condução precisa e delicada conseguiram que o grupo gerasse imagens bastante contundentes e, especialmente, comunicativas.

---

<sup>6</sup> "Sem tomar decisões verbais (e, portanto, mais intelectuais) permite um maior desenvolvimento da 'inteligência de performance' dos participantes. As decisões são tomadas não apenas com a mente, mas com todo o corpo em ação e com a imaginação incorporada dentro desse corpo".

<sup>7</sup> Denominação usada pela Pocha Nostra para o participante que se mantém com os olhos fechados e se deixa manipular e ser transformado pelo outro (GÓMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p. 106).

<sup>8</sup> Denominação usada pela Pocha Nostra para o participante que manipula o outro, a matéria prima idem (idem).

<sup>9</sup> "É de suma importância para começar a contestar a noção sagrada de autoria /propriedade imagem e para estabelecer relações multicêntricas de colaboração com seus novos parceiros no crime" (NP).



Foto: Bruna Paiva

Corpo Instalação – Transgressão de Gênero



Foto: Sandra Pestana

Corpo Instalação – Monstros da nossa Civilização

Até aquele momento havíamos construído sobre o corpo do outro, o que é um procedimento do La Pocha para pensar-se plasticamente, porém, ao invés de criar sobre si mesmo e olhar-se no espelho, cria-se sobre o outro, dialogando com o outro corpo, podendo receber dele, do seu tônus, do seu ritmo, percepções que não encontraríamos em nós mesmos (GÓMEZ-PEÑA, informação oral fornecida durante o workshop).

Entretanto, para o último exercício do dia, iniciado já passada às 21h, após três dias exercitando construir imagens no outro, começamos a construir com *props* e trajes sobre os nossos próprios corpos. Nós já tínhamos intimidade com os elementos disponíveis, já os tínhamos manipulado e os visto nas mais diversas situações, conhecíamos várias possibilidades dos objetos e trajes e os limites que podiam ser extrapolados já eram muito mais amplos.

As imagens criadas nesse exercício mostraram grande potência performática, pois foi possível encontrar nos corpos performáticos corpos sociais: *Policia católica queers*, *Chola psicodélica vingadora*, *Peão Monsato empalado de cana*, *Sexylady Black Bloc*, *Bóia-fria tablelera*, entre outras figuras. De fato, muitas das figuras criadas nesse exercício foram usadas nas apresentações.

É interessante observar o encaminhamento pedagógico que levou a geração dessas imagens, além de todo o procedimento previamente descrito, o exercício foi realizado após a criação de Altares Humanos Colaborativos (GÓMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011, p. 110), atividade que nos fez aprofundar

a inserção de pensamento político, social, contestatório, bem como criar elementos mais contundentes de comunicação com o público, seja no plano sensorial – os elementos visuais, sonoros, iluminação etc. -, quanto no plano intelectual, com a inserção escrituras junto às imagens ou nos corpos.

A utilização de escritura e a própria nomeação das figuras criadas é um exercício de poder semântico:

*By branding an image with a title, one can alter, expand, or pinpoint the meaning of the piece. Different titles can transform the same image into a comical piece, or a highly dramatic one. Titles can politicize or historicize an image. (...) The power of language can literally transform the meanin of the live images in front of your eyes. This simple realization can blow people's minds<sup>10</sup> (GÓMEZ-PEÑA/SINFUENTES, 2011,p. 109).*

Nesse caminho, a figura criada para o meu corpo transformou-se de *Policial Católica Queers*, para *Polícia Católica Pau-listana*, fazendo trocadilho com as palavras paulista, pau (falo) e lista (pronta, preparada, em espanhol).

A figura foi criada diretamente a partir dos exercícios com Bruna Paiva, realizados no encontro anterior. Formaram-se duplas para, rapidamente, acrescentar ou transformar algo no outro, a colega Anderseli acrescentou uma boca vermelha, sorridente, um recorte de revista, sobre meu umbigo. Surpreendente conexão com a ideia de rostos sensuais que cobririam a figura de SANPAN, meu mote pessoal para os exercícios rebeldes, como citado previamente na nota nº 5. Com as figuras finalizadas passamos a explorar sintaxe<sup>11</sup> e conexão entre as imagens, descobrindo imagens estáticas, ações e duplas ou trios com potência performática. A partir desse exercício surgiram imagens e ações que foram organizadas e utilizadas nos dias de performance.

---

<sup>10</sup> "Marcando uma imagem com um título, pode-se alterar, expandir ou identificar o significado da peça. Diferentes títulos podem transformar a mesma imagem em uma peça cômica ou altamente dramática. Os títulos podem politizar ou historicizar uma imagem. (...) O poder da linguagem pode literalmente transformar o significado das imagens na frente de seus olhos. Esta simples constatação pode explodir a mente das pessoas".

<sup>11</sup> Segundo Gómez-Peña e Sinfuentes, "though syntax usually refers to language, we have transposed the meanin to refer to the physical language of performance and to the movement and conceptual phares that connect two or more live images. In this sense, we are asking you to "read" na image and look for similar readings in the other images created by the group" (2011, p. 109) ("embora sintaxe geralmente se refere à linguagem, transpusemos o significado referindo-se a linguagem física da performance e ao movimento e frases conceituais que conectam dois ou mais imagens vivas. Nesse sentido, estamos pedindo para "ler" uma imagem e procurar leituras semelhantes nas outras imagens criadas pelo grupo").



Foto: Ramilla Souza

Sandra Pestana, Diana Moraes e Saul Garcia Lopez

### **Apropriações da Pedagogia de La Pocha Nostra**

Obviamente, os Exercícios Rebeldes são direcionados para criações com uma estética Pocha Nostra. Entretanto, observou-se que a pedagogia Pocha pode ser interessante em outras esferas além das “performances *a la Pocha*”, mostrando-se como ferramenta de enriquecimento e potencialização de criações de visualidades cênicas, em especial de trajes de cena.

Por um lado, como instrumento de autonomia de criação de atores/performers, ampliando sua capacidade de pensar a si mesmo como elemento plástico e político na cena. Refere-se aqui ao desenvolvimento de uma inteligência cênica que compreende o traje de cena como extensão do próprio corpo, elemento de conexão entre este, o espaço e outros corpos, bem como elemento capaz de ressignificar, transgredir, desconstruir o corpo e a cena. Como destaca Glusberg,

*O corpo nu, o corpo vestido, as transformações que podem operar-se nele, são exemplos das inúmeras possibilidades que se oferecem a partir do simples, do imprevisível trabalho com o corpo. Porém, as performances e a body art particularizam o corpo, da mesma forma que o arquiteto particulariza o espaço natural e o transforma em espaço humano (GLUSBERG, 2011, p. 56).*

Por outro lado, como ferramenta para desenvolvimento de um vocabulário, de um meio de comunicação entre atores/performers e figurinistas que transcenda formas usuais de troca de ideias na criação de trajes de cena.

A performer e pesquisadora Eleonora Fabião, ao tratar das intersecções entre performance e teatro, especialmente entre programa performativo<sup>12</sup> e criação teatral, sugere que essa relação possibilita colocar o *corpo em experiência*, através do qual se cria *relações, associações, agenciamentos, modos e afetos extra-ordinários* (FABIÃO, 2013, p.6).

Para Fabião, “programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (FABIÃO, 2013, p. 4).

Vislumbramos que esse mesmo *motor de experimentação* pode ser ativado através dos procedimentos pedagógicos de La Pocha Nostra, operando do mesmo modo que os programas performativos com relação às criações teatrais, conforme descreve Fabião:

*o ator poderá ampliar seu campo de experiência e conhecer outras temporalidades, materialidades, metafisicalidades; experimentar mudanças de hábitos psicofísicos, registros de raciocínio e circulações energéticas; acessar dimensões pessoais, políticas e relacionais diferentes daquelas elaboradas no treinamento, ensaio ou palco. Tal prática conduzirá o artista pelas campinas da desconstrução da ficção e da narrativa; pelos sertões da quebra da moldura; pelas imensidões do desmanche da representação. Conduzirá à realização de ações físicas cujo objetivo é a experiência do espaço-tempo no aqui-agora dos encontros; cujo super-objetivo é o embate com a matéria-mundo. A concepção e realização de programas possibilita, para além de gêneros ou técnicas específicas, pesquisar capacidades, propriedades, especificidades do corpo, investigar dramaturgias do corpo. Programas tonificam o artista do corpo e o corpo do artista (FABIÃO, 2013, p. 8).*

É nesse caminho de desdobramento em novas experimentações (idem) que se pensa a pedagogia Pocha Nostra como treinamento para atores/performers que desejam ampliar a autonomia sobre seu corpo enquanto matéria plástica sensível.

Ao fazer tal reflexão, mostra-se pertinente a discussão de Lúcio Agra - docente do curso de Artes do Corpo da PUC e companheiro de Exercícios

---

<sup>12</sup> Fabião, após explicar o conceito, coloca de forma muito objetiva que “o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia. “Vou sentar numa poltrona por 3 dias e tentar fazer levitar um frasco de leite de magnésia. No sábado às 17:30 me levantarei”. É este programa/enunciado que possibilita, norteia e move a experimentação. Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a experimentação (FABIÃO, 2013, p. 4).

Rebeldes em Santos - sobre preparação do artista, sobre a ideia de treino para além de adestramento<sup>13</sup> (AGRA, 2012, p.3)

Agra, ao perceber que “a performance é um funcionamento ligado à própria vida e não somente a uma vida encenada” (2012, p.2), cita interessantes exemplos de artistas que “o envergar do ‘figurino’, é o bastante para que se ponham em presença performática” (idem), como os caboclos de lança do Maracatu rural de Pernambuco (ibidem) e “um ator de papéis femininos do teatro Nô cuja protoperformance<sup>14</sup> consistia em vestir-se completamente e permanecer estático, diante do espelho, durante trinta minutos (SCHECHNER *apud* AGRA, 2012, p.2).

Desta forma, Agra observa que “o lugar do preparo é variável” (AGRA, 2012, p. 2), e que, aparentemente:

*(...) no artista da performance, um modo de existir seria a única coisa que garantiria o corpo treinado deste artista. Então seria preciso repensar os modos de existir. E não somente a ideia de corpo e de arte que, de resto, são ambas formações de nossa civilização. Trata-se então de buscar modos de existência que sejam produtivos para estados de invenção. Se não houver nenhuma certeza quanto a esses modos, ao menos podemos afirmar que, desde já, devem ser, eles mesmos, invenções (AGRA, 2012, p.3).*

Assim, é buscando inventar corpos-em-experiência e modos de existir em arte que se apontam estas conexões entre a pedagogia de La Pocha Nostra e estratégias para criação de visualidades cênicas, buscando a ampliação de autonomia de criação para atores/performers, pois se concorda com a colocação de Glusberg que diz que

*o artista necessita de uma prática mental e ao mesmo tempo física para sua realização, da mesma forma que o espectador necessita de um certo treinamento para encarar o novo. Muitas imagens são oferecidas a um público que vive a ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa (GLUSBERG, 2011, p. 57).*

---

<sup>13</sup> Expressão de Renato Ferracini usada em encontro realizado na Casa das Caldeiras, em São Paulo, com o nome de “O artista cênico em tempos de terrorismo”, Lúcio Agra, Renato Ferracini e Luís Fuganti receberam a incumbência de responder à pergunta “você se prepara para o que?” (AGRA, 2012, p.2).

<sup>14</sup> Utilizada aqui como “preparação”, segundo definição de Schechner, conforme aponta Agra: “para ele a protoperformance define-se como o conjunto de providências que o artista reúne para preparar-se para a ação” (SCHECHNER, 2006, p. 257 *apud* AGRA, 2012, p.1). Porém, ainda conforme o pesquisador, “para outros autores como RoseLee Goldberg e Jorge Glusberg virão a usar o termo como designação daquilo que historicamente existiu antes da denominação ‘pegar’” (AGRA, 2012, p.1).

## Considerações finais

A criação de visualidade cênica a partir da pedagogia Pocha Nostra é bastante efetiva. São apresentados exercícios, práticas e jogos que contribuem para que atores/performers desenvolvam e ampliem a consciência estética e a potência política de seu próprio corpo, tanto no que diz respeito à plasticidade e materialidade biológica, como vetores ósseos, torções musculares, ritmos de movimentos e respiratório, odores, pelos, sexo etc. Quanto no que concerne à plasticidade e materialidade dos elementos externos ao corpo, como trajes, adereços, apliques, maquiagem, pintura corporal, iluminação, sonorização etc.

Além disso, a pedagogia Pocha busca estender as possibilidades do corpo para além de si mesmo, conectando-o ao espaço e aos outros corpos, seja de companheiros de cena ou do público. Desta forma, mostra-se interessantíssima também como instrumento de diálogo entre atores/performers e os demais criadores da cena teatral, especialmente os responsáveis pela visualidade cênica.

### Bibliografia

- CARLSON, Marvin – *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- GLUSBERG, Jorge – *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GÓMEZ-PEÑA, Guillermo/SINFUENTES, Roberto - *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2011.
- Virtuais**
- SALGADO, Tiago. B. *Introdução crítica aos Estudos da Performance*. São Paulo: Galaxia, n. 24, p. 327-329, 2012. Disponível em:  
<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/12949/9424>
- AGRA, Lúcio - *Contra o adestramento: a performance e outros modos de existência* - Revista do LUME, nº 2, 2012. Disponível em:  
<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/130/129>
- CHÁVEZ, Brittany D. – *Book Review: Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy, Text and Performance Quarterly*. Routledge, 2012. Disponível em:  
[http://www.academia.edu/1832503/Book\\_Review\\_Exercises\\_for\\_Rebel\\_Artists](http://www.academia.edu/1832503/Book_Review_Exercises_for_Rebel_Artists)
- FABIÃO, Leonora – *Programa Performativo: o corpo-em-experiência*. Revista do LUME, nº4, 2013. Disponível em:  
<http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/276/256>
- FERNANDES, Silvia – *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea* - Repertório, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011. Disponível em:  
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>
- GÓMEZ-PEÑA - *En defensa del arte del performance*. Porto Alegre: Horizonte Antropológico, vol.11 nº.24, 2005. Disponível em:  
[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832005000200010](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832005000200010)
- HEMISPHERIC INSTITUTE – *La Pocha Nostra*, 2013. Disponível em:  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/modules/itemlist/category/68-pocha>
- PIETRO, Antonio - *Exercises for Rebel Artists: Radical Performance Pedagogy by Guillermo Gómez-Peña and Roberto Sifuentes*, 2013. Disponível em:  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-101/prieto>