

CONTRA O ADESTRAMENTO: A PERFORMANCE E OUTROS MODOS DE EXISTÊNCIA

Prof. Dr. Lucio Agra (PUC-SP)

Dentre os temas mais difíceis na discussão sobre a performance está a questão do treinamento, preparação, etc. Richard Schechner atacou o problema de frente, dedicando a ele a denominação “protoperformance” (SCHECHNER, 2006, p. 257). Se para ele a protoperformance define-se como o conjunto de providências que o artista reúne para preparar-se para a ação, outros autores como RoseLee Goldberg e Jorge Glusberg virão a usar o termo como designação daquilo que historicamente existiu antes da denominação “pegar”.

Nem mesmo na área dos estudos da performance a questão é vista de maneira uniforme. O que fazer para se preparar é um problema da pedagogia e da criação, em qualquer forma de arte.

Como forma de saber não consensual, a performance e seus estudos oferecem visões às vezes mesmo conflitantes sobre questões como essa. Schechner admite como performance não só a produção de artistas que reivindicam esta linguagem como aqueles pertencentes ao campo do teatro, da dança, e de uma infinidade de formas rituais e ações que tangenciam o cotidiano.



Figura 1: *Outdoor* de uma academia no Rio de Janeiro. Foto do autor – arquivo pessoal.

O lugar desde o qual estou falando aqui é o que se posiciona nas tensões entre linguagens, um lugar familiar à performance como linguagem artística. Em um outro encontro, no mês de setembro de 2004, realizado na Casa das Caldeiras, em São Paulo, com o nome de “O artista cênico em tempos de terrorismo”, eu, Renato Ferracini e Luís Fuganti recebemos a incumbência de responder à pergunta “você se prepara para o que?”. Mesmo com tudo que possa ajudar-me na memória, receio que respondemos com uma pergunta ou duas: o que pode querer dizer “estar preparado”? Para o que se pode estar preparado? Lembro-me que esse colóquio tinha, no cartaz que fazia sua identidade visual, a reprodução da imagem de uma pistola. Estávamos, naquele momento, no auge de uma discussão, na sociedade brasileira, sobre porte de armas, sem falar na outra, central ao evento, sobre terrorismo. Aquilo tudo preparava-se para o quê?

Quando entrei na Faculdade de Letras, em 1979, a primeira professora de Português que tive, Valdete, uma baiana contemporânea dos tempos heroicos do reitor Edgar Santos, interpelou-nos uma vez (se) perguntando o que afinal significava essa história de preparar-se para algo. Dizia ela que, num certo sentido, estamos sempre preparados. Acho que ela queria aludir à amplitude do termo em português...

Bem que eu gostaria de ter como trazer um preciso conjunto de estratégias e técnicas que finalmente e inequivocamente demonstrassem ser possível dizer que existe um treinamento adequado para a performance. Entretanto ela mesma não cabe nesse raciocínio. Treina-se para estar preparado para alguma coisa. E será que estamos preparados mesmo? Para o que podemos nos preparar? Durante sua vida inteira, Van Genep estudou os ritos de passagem, referência fundamental para que Vitor Turner falasse de limiaridades, dos limites dos quais a morte é o mais cabal. Alguém está preparado para isso? É possível desenvolver treinamentos para enfrentar a morte? Em muitas civilizações esta foi uma prática bem desenvolvida.

Ao perceber que a performance é um funcionamento ligado à própria vida e não somente a uma vida encenada, tentei buscar um caminho que pudesse buscar o entendimento daquilo para o que não estamos, nunca, verdadeiramente preparados.

O universo das culturas populares está recheado de situações de performance para as quais, aparentemente, não há nenhum treino. Treino, como ressaltou o Renato Ferracini, como adestramento, como aquecimento para “evitar ficar machucado” não o fazem, por exemplo, os caboclos de lança do Maracatu rural de Pernambuco, como certa vez assinalou um aluno e amigo em um debate, durante uma aula. Mas, ao mesmo tempo, a vida desses homens e mulheres comuns – e artistas – lhes favorece um estado de presença corporal que franqueia-lhes vestir a fantasia do folguedo e – como falamos – entrar em cena. Mas, ao contrário de prática esquecida na cena ocidental, o envergar do “figurino”, entre eles, é o bastante para que se ponham em presença performática. Schechner cita, entre protoperformances, uma que sempre me chamou a atenção: a de um ator de papéis femininos do teatro Nô cuja protoperformance consistia em vestir-se completamente e permanecer

estático, diante do espelho, durante trinta minutos. O lugar do preparo é variável.

Há o preparo e o treino, portanto. Preparam-se festejos, rituais, preparam-se as condições para que alguém faça a performance, num lugar “não convencional” ou num lugar “convencionado”. O preparo de cada um depende do treino que tenha. Mas esse treino pode vir de um agir deliberado em prol dele ou de um existir que o favorece.

Ao que parece, 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.

Trata-se então de descobrir como inventar existências. Foi essa consideração que me fez aproximar-me de filósofos como Guattari e outros que se interessaram por essa questão. Refazer o percurso das relações arte e vida. É claro que isso tudo tem repercussões da filosofia. Mas não creio que seja necessário saber filosofia para a invenção de uma nova existência. As repercussões de Nietzsche, Deleuze e Guattari nessas considerações são o material que usei para chegar perto dela mas seria trair o próprio esforço deles imaginar que o lá-ser de uma invenção de uma nova existência possa depender de suas formulações. Desse modo me livro daquele tipo de formulação que costumeiramente põe adiante de si um conjunto de ideias soltas somente porque provém deste ou daquele filósofo. Ao contrário: são as questões da performance – como essa da “*unprepared preparedness*” (Schechner), que passam a exigir um modo de pensar capaz de ter uma suficiente abertura para compreender seja a ideia de treino para além de adestramento, seja para admitir até mesmo que muitas coisas dispensem o treinamento como algo que pode atrapalhar.

O campo pragmático da performance é um ótimo lugar para ver em que medida uma invenção do existir pode ser produtiva para o que chamamos de arte. Uma invenção do existir deve caber e ser plausível também para aqueles momentos para os quais não nos preparamos.

Entre outras coisas, ter preparo poderia significar que haveria um pressuposto infalível sobre a ideia de preparo. Amalia Boyer, uma professora colombiana, em um livro organizado por Daniel Lins e Peter Pál Pelbart chamado Nietzsche e Deleuze, Bárbaros e Civilizados (Ed. Annablume, 2004), assim se expressa sobre a questão, a partir de Deleuze, em seu artigo intitulado “*Imagen del pensamiento, aparato de captura y maquina de guerra: esbozo de una imagen anti-evolutiva de la historia*”:

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze caracteriza e critica a imagem dogmática do pensamento. De acordo com esta imagem do pensamento a afinidade entre verdade e pensamento em si, é pressuposta formalmente e, como nos assinala Deleuze, ‘é em termos desta imagem que todos

sabemos e presumimos saber o que é pensar'. Em si este não é um pensamento filosófico, mas uma imagem do pensamento que certas filosofias pressupõem como condição necessária. No interior de suas fronteiras esta imagem do pensamento ainda que possa ser refinada, permanece inquestionável. Para Deleuze pensar diferente é primeiramente atacar esta imagem do pensamento. Não é suficiente ter distintos pensamentos ou imagens do pensamento. Trata-se mais precisamente de não ter, em absoluto, uma imagem do pensamento. (BOYER, 2004, p. 11).

A ideia de Estado, por exemplo, seria uma imagem filosófica, daí o sentido político desse pensar fora. Do mesmo modo, outras instâncias sociais como a educação também se apoia em imagens. Assim, uma filosofia da educação, uma estética e, naturalmente, uma ética. Esses três aspectos, quando acionados dentro dos regimes de pensamento da tradição ocidental ou do senso comum vigente em nossas sociedades, concorrem para uma proposição aparentemente infalível: a verdade é que é preciso treinar porque o belo (estética) só se obtém com treino, idem para o saber (educação) e este é o modo correto do proceder (ética). Como se poderia ambicionar que essas três coisas não fossem reféns dessa imagem inicial que consiste em dizer que o treinar é uma positividade incontornável?

Tudo o que me interessa por ora está aqui. Opto por não prosseguir o caminho sugerido por Boyer, que envereda pelas diferentes concepções do conceito de Máquina de Guerra em mais de uma obra da dupla francesa e, sobretudo, as diferentes concepções de Estado e seus mútuos entrelaçamentos. Apenas registro que o texto da autora vale quase por um curso básico de algumas noções da dupla D & G, mas isso fica para outra oportunidade.

O que passa a importar é o reforço da pergunta: como fugir da imagem rígida do pensamento e prover uma existência diversa, na qual se possa produzir aquilo que funcionaria como *reset* da imagem que trazemos dos próprios modos possíveis do existir?

Se não fosse uma formulação tão complicada, ela poderia funcionar como uma boa definição senão da performance em si, pelo menos de seus objetivos... Talvez seja isso o que Foulcault ambicionou com uma "estética da existência". Como se propõe em outro livro organizado também por Daniel Lins, em torno à questão da Arte e Resistência, resistir poderia também ser equacionado com um possível reexistir.

No prefácio à obra inaugural que foi *Teaching performance studies* de Nathan Stucky e Cinthia Wimmer, Richard Schechner afirma: "Um bom professor de performance é um Sísifo feliz". Dentre as inúmeras razões para isso está a vocação por embarcar em situações de risco, em limites de falibilidade, na "repetição do que nunca é o mesmo" (repete-se a diferença, não a repetição). E não só variedade, mais que isso. A insistência nos paradoxos,

como aqui estamos a tentar. Ele nos diz que artistas não gostam dos estudos da performance porque “insistem em teorias”. E “acadêmicos puros” ficam desconfortáveis porque os estudos da performance parecem arte. Em ambos os casos trata-se de assimilar os aspectos constitutivos de uma filosofia radical da diferença. Paradoxos, ambiguidades, intenso pensamento aliado a intensa atividade. Repulsa por territórios estabilizados por saberes fruto de imagens do pensamento.

O ensino, no Ocidente, como a ciência, parece ter sempre a ver com distanciar-se da coisa em si. A arte é uma daquelas coisas que já foram eleitas como impossíveis de ensinar. Então, se eu digo aqui que ninguém se torna artista porque estudou numa escola de arte, não há problema. Mas não se admite que um filósofo exista sem treino. Ou um matemático. Médicos, engenheiros e advogados são sempre julgados em função de sua formação. O jornalista tem de ter diploma.

Do mesmo modo, é sempre um problema aquele que se torna artista. Há um pavor em torno da disseminação da artisticidade (sic). Só categorias metafísicas altamente questionáveis como o “talento” funcionam, no senso comum, como garantia da qualidade do artista. Isso sem falar na impositiva atitude favorável ao trabalho árduo.

A pergunta que se faz Schechner pode ser reproduzida aqui: “Então por que este despreparo preparado faz o professor de estudos da performance feliz?” A variedade (o sempre diferente) é uma delas, mas eu arriscaria outra: a ausência do fetiche do treinamento. Vou mais longe: uma das circunstâncias que mais impressionam os artistas cênicos quando se aproximam de novas formas de estar em presença diante de um público qualquer, formas essas que tem sido vistas sob o nome de “performance”, é justamente essa: os artistas parecem estar cuidadosamente despreparados. Como é o salto sem rede? Qual seria o risco de se agir confiante em uma terra desconhecida?

Nesse ponto precisamos estabelecer uma diferença sutil. Se for possível vermos por 5 minutos o vídeo de Deleuze em “P de Professor”, veremos que ele fala bastante da necessidade do professor preparar-se. Enfatiza a analogia entre a aula e o teatro. O termo usado é “*préparation*” – preparação – e *répétition* – ensaio. Preparar-se, ensaiar. Um pouco diferente é treinar.

“Um curso é como um *Sprechgesang* – um canto falado; mais próximo da música que do teatro. Nada se opõe, em princípio, a que um curso seja um pouco até como um concerto de rock” (DELEUZE, *apud* GALLO, 2003, p. 18). Estas observações de Deleuze, recortadas por Sérgio Gallo de *Conversações*, dão uma boa medida do esforço necessário para a produção de um trabalho educacional.

Como, porém, trabalhar com aquele preparado despreparo de que fala Schechner?

Enfrenta-se, simultaneamente, uma dupla desconfiança: a do campo no qual os estudos da performance se inserem por produzirem uma forma de abordagem científica que não exclui o seu oposto; e a da própria ideia de formação, sempre entendida não como um fazer colaborativo mas como uma transmissão de quem sabe a quem ignora. Há sempre uma nuvem de

desconfiança que paira sobre a nossa atividade pois, antes de mais nada, agimos como artistas.

Como observam Nathan Stucky e Cynthia Wimmer, autores do “*Teaching Performance Studies*” (cf. Stucky e Wimmer, 2002, p. 5) a indeterminação no processo do ensino de performance “alimenta o sentido de experimentação, jogo e inventividade deste aspecto da pedagogia dos estudos da performance”

Por exemplo, nas Artes do Corpo da PUC-SP, procurando também entender o papel de performer do professor em geral, nós temos nos esforçado por alargar o espectro da formação que oferecemos, tentando perceber o papel multiplicador que os nossos alunos podem ter. Isto fez com que vários deles tenham se dedicado a atividades em comunidades periféricas e em áreas de ação nas quais aparentemente não se cogitaria fazer uso da performance. Esse não é um fato novo no campo. Stucky e Wimmer bem observam na introdução de seu volume:

Em muitos dos ensaios deste livro, vemos demonstrações de pedagogias nascidas da interação em sala de aula e portanto parcialmente produzidas pelos estudantes no momento de sua ocorrência, ao invés de pedagogias desenvolvidas através de julgamentos de pesquisa, escritos em fórmulas para reprodução e depositados na dinâmica da sala de aula.” (STUCKY E WIMMER, 2002, p. 3).

Na sua introdução à parte dedicada à presença da performance na Universidade, Valentin Torres cita o professor Charles Garoian da Escola de Artes Visuais da Universidade Estadual da Pensilvannia que, em seu livro “*Performing pedagogy: towards an art of politics*” (1999) “concede especial interesse a seis táticas pedagógicas que levanta e que podem atuar combinadas”: a “performance etno-autobiográfica”, a “performance da linguagem”, a “performance de estratégia política”, a “performance comunitária” “a interação com aparatos mecânicos ou eletrônicos” e “a estratégia extática”. Mais do que ter muito em comum entre estas táticas que os vários experimentos de pedagogias da performance empregam, elas são de fato uma lista dos vários sub- campos (ritual-antropológico, ativismo, performance poética, estratégias comunitárias e interações tecnológicas) que constituem o próprio campo estudado.

Os estudos da performance e na performance podem ser a chance através da qual não se faça o uso costumeiro do treinamento como forma de reafirmar algo que se imagina já saber. Talvez a performance – e os estudos que ela agencia – possam ser uma legítima descoberta: busca-se aquilo que ainda não se sabe, por isso a busca.

BIBLIOGRAFIA

BOYER, A. Imagen del pensamiento, aparato de captura y maquina de guerra: esbozo de una imagen anti-evolutiva de la historia. In: LINS, D.; PELBART, P. P. (Orgs.) **Nietzche e Deleuze, Bárbaros e Civilizados**. São Paulo: Annablume, 2004.

CIOTTI, N. **O híbrido professor-performer**: uma prática – Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, SP, PUC-SP, 1999.

GALLO, S. **Deleuze e a educação**. Belo Horizonte, Autêntica, 2003.

RANCIÈRE, J. **Le spectateur émancipé**. Paris: La fabrique éditions, 2008.

TORRENS, V. **Pedagogia de la performance** – programas de cursos y talleres. Huesca: Beca Ramón Acin/Disputación Provincial de Huesca, 2007.

SILVA, T. T. da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SCHECHNER, R. **Performance Studies** – an introduction. 2^a ed. London/NewYork: Routledge, 2006.

STUCKY, N.; WIMMER, C. **Teaching Performance Studies**. Carbondale: South Illinois University Press, 2002.