



"Autor/autores – performance no coletivo" ou de como a reencenação da performance é um fator estratégico para sua pedagogia

Lucio Agra

Laurie Anderson inicia sua apresentação do volume de RoseLee Goldberg, com as seguintes observações:

"A 'arte ao vivo' (*live art*) é particularmente efêmera. Uma vez performada, tende a se tornar mito ou, quando muito, algumas fotos e registros. A maior parte dos artistas neste livro só ocasionalmente reconstroem suas performances, principalmente porque muito de seu trabalho – performado pelos próprios artistas – foi projetado nos níveis mais básicos ou elementares para aquela voz ou corpo específico. Não há, também, companhias de performance para re-presentar o trabalho. A representação neste livro, destes trabalhos através de textos e imagens, configura-se como um ato de imaginação" (Anderson in Goldberg, 2004, p. 6).

Laurie Anderson diz, ainda, que não fazia registros e se orgulhava disso, mas passou a fazê-los depois que as pessoas falavam coisas como "adorei aquele cachorro laranja naquela sua performance" quando não havia cachorro nenhum.

"A arte ao vivo é freqüentemente arisca" (p. 7), diz ela. Quando documentada, transforma-se em outra "forma de arte". Segundo sua visão, a performance "é o braço anárquico e experimental de nossa cultura"

"Vivemos em um tempo em que tudo é capturado e processado e posto em caixas e categorias". Mas, ainda segundo L. A., essa é uma coisa difícil de fazer com a "arte ao vivo", pois não receberia o beneplácito da mídia e não seria "registrada por ela".

A postura de Anderson, nesse texto, evoca a mais costumeira configuração que se dá à questão da performance na hipótese de sua reedição, nesse caso, algo a princípio impossível e evitável.

Por outro lado, quando se trata de trabalhar com performance num espaço pedagógico, no qual não há parâmetros balizadores que antecedam a linguagem senão a história dela própria, o *reenacting* passa a ser um elemento para a consecução de repertório. A suposta ausência de companhias ou grupos – algo que, de resto, já é bastante diferente agora – aponta para a tendência da performance em não fixar parâ-

Lúcio Agra é professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

metros para a sua enunciação, o que leva muitos, no limite, a afirmar a total impossibilidade de tratá-la como *disciplina*, isto é, como matéria de ensino. Meu papel aqui seria pensar nessa impossibilidade como um caminho novo.

No mesmo volume que citei, observa RoseLee Goldberg:

“Um vasto banco de imagens emerge, dentre elas algumas que sempre se repetem – o *Salto no Vazio* de Yves Klein, *Interior Scroll* de Carolee Schneeman – e que tendem a se tornar ícones da história da performance tanto quanto a *Fonte* de Duchamp ou a *Lata de sopa Campbell* o foram para o estudo da Arte Moderna” (Goldberg, 2004, p. 10).

Nesse ponto, gostaria de retomar as considerações que fiz em um encontro recente (cf. www.actamedia.org/colab/node/222) e repetir a estratégia que, lá, visava discorrer sobre a obra no coletivo e aqui terá mais a ver com a preparação dessa obra.

Há certamente inúmeras maneiras de interpretar a postulação que agora vemos renovar-se nas recentes proposições de Marina Abramovic, além daquelas sugeridas pela própria autora... Um destes entendimentos pode nos remeter ao próprio processo de preparação para a performance, aceção pela qual Schechner entende a idéia de proto-performance. Segundo este, a proto-performance pode abarcar todo o conjunto de preparativos para um evento de performance, sejam estes ensaios, rituais, treinos corporais (respiratórios, musculares etc) e até mesmo o conjunto de coisas que se vê, lê, ouve e tudo mais que numa lógica tradicional se chamava inspiração (Schechner, 2006, p. 225-6). Segundo este autor, performances – de arte, ritual, ou vida comum – são *comportamentos restaurados*, ou seja, “comportamentos duas vezes vividos”, comportamentos “previamente viven-

ciados” (idem, p. 28) O que me faz pensar o quanto esta idéia de Schechner é também válida para os comportamentos que, neste caso, eu arriscaria, são metarrestaurados, ou seja elementos que tem uma terceira vida que de certo modo faz com que eles retornem à sua origem.

Nesse sentido, um estudante de graduação em performance prepara-se para atuar no campo e, se assim mesmo, já atua – como costuma acontecer nas artes em geral, particularmente as cênicas – não significa que a expansão de seu repertório não dependa em grande medida da nutrição que o conhecimento de histórias, ações e técnicas podem fornecer.

Entretanto, o fazer performático se dá principalmente pelo caminho oposto, no uso da abertura ao acaso e ao imprevisível, à “poética do precário” como a queria Haroldo de Campos quando comentou a obra de Kurt Schwitters (Campos, 1969). Trata-se de um fazer cuja etapa inicial é tão relevante quanto o que vem a seguir, pois se está na esfera de um “*work in progress*”. O sentido mesmo que essa expressão, cunhada por James Joyce, tem na apropriação que dela fez Renato Cohen (Cohen, 1998) é este da incorporação de todas as etapas. O acontecimento da performance inicia-se antes do próprio acontecimento, ou melhor, o que viria antes, o durante e o depois são, todos, o acontecimento. Toda a pesquisa que se opera até aquele ponto, remete, ao mesmo tempo, para as etapas seguintes. De resto, isso não seria exclusividade da performance, mas propriedade da Arte Contemporânea em geral. Isto significa, também, que o aprendizado não difere do suposto resultado, formado. A estrada e o destino desta estrada se confundem.

Pois bem, foi esse trato proto-performático o princípio pelo qual produzimos, durante um ano, o Projeto Final de Performance de 2007 na Graduação em Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP.¹

¹ Esse curso foi criado na PUC em 1999, já com as suas três habilitações: Teatro, Dança e Performance. A forma atual da habilitação de performance foi desenhada por Renato Cohen, que reuniu um corpo



Nossa premissa era trabalhar com um tema imenso e complexo – os monstros – e toda a variedade de sentidos possíveis que esse tema poderia evocar, dos estudos de teratologia até o imaginário dos monstros cinematográficos europeus e americanos. Encantava-me – e tive a sorte de poder contar com alunos que se dispuseram a ser parceiros dessa idéia – a possibilidade de extrair uma metodologia de abordagem da performance através do cinema, num processo de desconstrução da atuação fílmica. Ou ainda, construir um repertório de movimentos e posturas corporais derivado daqueles corpos em excesso, em diferença profunda e, no entanto, animados pelo mesmo tipo de noção sobre a diferença que o senso comum pusera em funcionamento para a produção daquele imaginário.

Em suma, fizemos aquilo para saber como aquilo era.² Vivenciamos aquela impressão imagética bidimensional, produzida sob o artifício da ilusão de profundidade. E o fizemos para saber como aquela aparente superfície guardava profundidades no nosso modo de ser e até mesmo no nosso cotidiano. Percebemos que a performance, como outras linguagens artísticas (mas especialmente ela) alimentara-se desta coleção de procedimentos corporais, daquelas idiosincrasias que marcavam as identidades de cada monstro clássico. Fomos atrás do que gerara aquela coleção de seres imaginários e descobrimos que também a nossa percepção da vida moderna e da tecnologia está muito impregnada dessas imagens.

Experimentamos, então, como eu disse, a possibilidade de reencenar a atitude daqueles grandes atores dos clássicos do terror, criadores a partir do “nada”, isto é, de escola alguma de

atuação que pudesse funcionar como “academia” para esse gênero.

Reencená-los vinha a ser, de algum modo, vivenciá-los. Sobretudo para perceber a distância que nos separava deles. E, cenicamente, esta distancia rendia articulações *non-sense* (pois os sentidos originais de medo e pavor já se tinham perdido).

De outra parte, metodologicamente, o procedimento tinha a ver com tomar como parâmetro o cinema, arte que por sua vez tomara emprestados vários elementos do teatro (atuação, dramaturgia, cenografia etc). Durante muito tempo tratado como linguagem inferior ao teatro, o cinema foi aos poucos ganhando legitimidade intelectual, um processo na verdade bem lento e complicado (Machado, 2002, p. 76). Com o prestígio adquirido, o cinema viria a fazer o mesmo papel que o teatro na chegada da televisão. Simultaneamente acontece a irrupção da performance.

Do ponto de vista teatral, a performance, na sua postura eminentemente anti-cênica, parece ser uma espécie de citação permanente da assim chamada sub-dramaturgia dos filmes de monstros escatológicos, criaturas vindas do espaço, seres mutantes, etc. Há um vasto repertório a ser pesquisado sobre esta relação (monstros cinematográficos e televisivos dos anos 60 e até 70 e a performance), coisa que tangenciamos no trabalho, confiantes também no que cada um de nós tinha desenvolvido como mimese das atuações presentes na mídia. E este é um aspecto que eu gostaria de colocar em destaque: ao longo de nossas vidas – desde o surgimento da televisão e sua hegemonia a partir dos anos 60 – absorvemos, por um bom tempo, ao menos

docente ligado ao seu trabalho como diretor e artista. Permanece sendo um curso pioneiro, que não segue a clássica denominação de Artes Cênicas e único no Brasil com habilitação em performance (Bacharelado).

² Alusão a um comentário informal de Otávio Donasci, feito diversas vezes pelo artista: “a gente faz a performance para saber o que aquilo é”.



por toda a infância e parte da adolescência, os seus “conteúdos” publicitários, jornalísticos, dramáticos, dramatúrgicos, etc. É possível afirmar que foi uma fonte de formação elementar do imaginário de algumas gerações até hoje. No caso brasileiro, este fato se consolida a partir dos anos 60, o que significa que a (assim chamada) geração do *baby boom* inteira tem boa parte de seu imaginário forjado pela TV. Um dos fenômenos recentes de maior êxito editorial vem a ser os livros que fazem o *revival* da *memorabilia* sessentista, setentista, oitentista etc. O *caldo de cultura* urbana, no qual fomos criados, sintoniza os eventos comportamentais marcantes nos anos 60 e 70 (o pop, o kitsch, o *camp* e, sobretudo, o pós-moderno).

Havia, portanto, esta espécie de “barranco de dados” (Sequeira, 2002) que nos informava. A partir daí configurou-se, em nosso trabalho, um diálogo geracional para fundir o autobiográfico do coordenador e dos alunos, buscando pontos em comum e divergências. Por esse caminho descobrimos como nos relacionar com os repertórios individuais, com a construção das “mitologias pessoais” como defende Renato Cohen (Cohen, 1989), com o modo pelo qual cada um poderia compor-se em corpo coletivo sem que se pusesse em risco a emanação do subjetivo, do pessoal, do idiossincrático. O “monstruoso”, assim filtrado pela experiência midiática de cada um dos alunos-performers e do coordenador, convertia-se num *leitmotiv* (novamente no sentido em que Renato Cohen emprega este procedimento wagneriano) a nos ajudar na coesão necessária como contraponto à fragmentação natural decorrente da estratégia de apresentação, baseada numa suíte de performances.

O *happening* volta, então, como grande saída possível, visto que dialoga com toda a tradição da performance: de Alan Kaprow ao Living Theater, de Augusto Boal aos eventos *Fluxus*. E, midiaticamente, de “Perdidos no Espaço” e “Batman & Robin” aos experimentos televisivos que, no Brasil, foram feitos em pro-

gramas de vida curta e intensa como “Tropicalia” e “TV de Vanguarda”. Trata-se, a bem dizer, do diálogo entre mídias de massa e vanguarda, algo que, sonhado nos anos 70, foi denominado por Decio Pignatari de “produsumo” (Pignatari, 1971).

Não me parece casual que a performance de Hélio Oiticica, nos anos 60, girasse em torno dos bólides e parangolés, desdobrando-se, nos 70, em direção ao *super-8* e o *slide show* (que alguns, na época, chamavam de áudio-visual!) Há uma peculiar relação corpo-imagem que está implicada nesse exercício experimental, culminando com a série de instalações chamadas “Cosmococas”. No processo de elaboração desse experimento, nota Kátia Maciel em artigo recente, há uma “idéia de seriação e incompletude permanente da obra, sempre em desenvolvimento e sempre aberta ao *participador*” (Maciel, 2007, p. 169).

Não consigo encontrar melhor descrição do que procuramos fazer – ao menos processualmente, no preparo da mistura – que nessa passagem do texto de Katia Maciel:

“Não se trata apenas de gerar uma situação, mas de fazer com que cada um viva novas sensações-cinema, como se mesmo dentro de um grupo cada participante pudesse escolher seu filme. Neste sentido, se desconstrói a idéia de um público uno e silencioso diante de narrativas que lhe são estranhas e cria-se um cosmos de sensações produzidas primeiro pelo e no corpo de cada integrante das experiências que se desenvolvem. Quando Hélio utiliza em suas anotações a palavra performance parece se referir a este tipo de experiência única a ser experimentada a cada sessão. (...) sentado, deitado ou pendurado na rede, é no seu corpo que o dispositivo cinema se atualiza” (Maciel, 2007, p. 172).

Tive oportunidade de testar essa idéia junto aos alunos de uma oficina neste ano, ajudado por aqueles que no anterior ainda eram



estudantes. E vivemos esta mesma situação, para a qual, agora, o texto de Katia Maciel funcionava como fundamento.

O nosso projeto final tinha um título propositalmente cinematográfico (“As vítimas do Prof. Sukolov no Carnaval Maldito da Besta”). Na arena que montamos para este *happening* – o recinto do Tuca Arena, na PUC, transformado em representação metafórica do Inferno de Dante/Bosch –, o participante podia circular livremente entre performances que se sucediam ou aconteciam simultaneamente. Havia tanto instâncias de citação de elementos cinematográficos – em certa medida uma expansão do conceito de quase-cinema de HO – tais como um número de metamorfose de Mulher-Gorila feito com espelhos ou a encenação da coreografia de *Thriller* de Michael Jackson, até explícitas apropriações desse princípio como cenas que ocorriam sobre projeções, vídeos que convidavam à participação do espectador; um deles propunha a metamorfose de monstros projetada nos rostos dos participantes.

A situação inteira, embora tremendamente mais carregada do que a economia construtiva que Hélio empregou nos Cosmococas – de resto, claramente, um trabalho bem diverso do que aqui estou a comentar – era devedora da mesma proposição de situações capazes de gerar estados de invenção. Era, seguramente, uma “proposição em aberto”.

A experiência desse espaço confuso, confundido, produzia-se após a passagem por um primeiro, elaborado por Otavio Donasci que generosamente participou conosco nesta empreitada. Em 150 metros de um tubo inflável de plástico preto, o espectador-participador era conduzido ou deixado à própria sorte para se mover entre *personas* que evocavam alguns clichês relacionados ao *leitmotiv* principal como as figurações da morte e do senhor do tempo, as experiências científicas, os monstros do sonho e do pesadelo, a noiva-fantasma, as moiras. Durante sua passagem rumo ao “inferno” o espectador não sabia onde estava, embora tivesse

penetrado no labirinto em um espaço arquitetônico que lhe era familiar.

“O espaço é em certa medida filme”: esta frase de Helio Oiticica, de seus *Heliotapes*, citada por Kátia Maciel como título de um de seus tópicos, torna-se uma imagem que representa muito bem este trânsito entre projeto e experiência vivido naquele ambiente. Cinematográfico e, por isso mesmo, evocador da experiência do jogo digital em primeira pessoa, este túnel foi totalmente apropriado pelos alunos-performers na medida mesma de sua familiaridade com tal tipo de lógica espacial. O projeto que se realiza na processualidade da apresentação performática estava, aliás, oferecido ao público no meio da “acumulação”, da instalação “neo-realista” que habitava o espaço do Inferno. Lá, em meio a objetos de infância recolhidos pelos alunos e outros descartes em geral, podia-se achar uma cartolina com o *storyboard*, produzido durante as aulas, que descrevia os passos desde o labirinto até o recinto do teatro (saguão, subterrâneo, platéia e palco). No “*chance-play*” (expressão de Hélio) proposto pelo *happening* que realizamos, havia a possibilidade, inclusive, de se deparar com o produto convertido em processo, característica que as artes da performance e do vídeo tornaram permanentemente presente no contemporâneo.

Onde quero chegar? Do ponto de vista meramente “acadêmico”, por assim dizer, nossos treinamentos utilizavam técnicas que apareceram em ações tais como *Prune Flat* de Robert Whitman, apresentada em uma cinemateca em 1965 até *O poder da loucura teatral* de Jan Fabre, praticamente vinte anos depois, em 1986. Isto tudo significa que uma das mais fundamentais problemáticas da performance tem a ver com a relação estabelecida entre a imagem bidimensional e o corpo multidimensional do artista. Sem falar nos embates da telepresença nas comutações entre corpos “virtuais e atuais”.

Gostaria de dizer que o resultado que vocês vêem aqui é o ápice de um processo. De modo algum. Muitas vezes, em sala, o proces-

so, em suas unidades fragmentadas, adquiriu extraordinários momentos.

Tudo isso para dizer que o documento da performance – repito o que já se falou – é outra coisa. E se esta outra coisa, novamente em diálogo

com o corpo performático produz uma nova possibilidade? Teremos que esperar, talvez, mais um pouco e ver o que farão com o imenso repertório imagético em movimento que cada vez mais torna a performance visível pela Internet.

Referências bibliográficas

- AGRA, Lucio. *Monstrutivismo – reta e curva das vanguardas*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC-SP, 1998.
- BARTHES, Roland. “Saindo do cinema”. In: METZ, C.; KRISTEVA, J.; GUATTARI, F.; BARTHES, R. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global, 1980, trad. Pierre André Ruprecht.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GOLDBERG, RoseLee. *Performance: Live Art since the 60's*. Thames & Hudson, 2004.
- MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papyrus, 2002.
- MACIEL, Kátia. “O cinema tem que virar instrumento’ as experiências *quasi-cinemas* de Hélio Oiticica e Neville d’Almeida”. In: BRAGA, Paula. *Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. Trad. de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies*. New York: Routledge, 2006.
- SEQUEIRA, Rosane. *Rumores discretos da subjetividade*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC-SP, 2002.

RESUMO: Este texto busca discutir os resultados do experimento pedagógico da performance como habilitação na Graduação em Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP, cuja história completa dez anos em 2009. Normalmente a performance é vista como um processo de criação individual, entretanto nos trabalhos levados à cena na PUC, quase sempre coletivos, esta visão é relativizada e apresenta interessantes dados para a reflexão sobre a performance e sua prática didática e criativa.

PALAVRAS-CHAVE: Performance, coletivo, Artes do Corpo, processo, criação