

PEDAGOGIAS DA PERFORMANCE

Prof. Dr. Naira Ciotti, orientadora
Felipe Cabral de Araújo Fagundes¹
André Luiz Rodrigues Bezerra²
Departamento de Artes – UFRN

RESUMO: Este trabalho busca investigar as relações suscitadas pelos campos de atuação da Arte da Performance na contemporaneidade diretamente voltados às interferências possibilitadas na prática pedagógica, buscando ressaltá-la como ato performativo de construção do conhecimento. Para tanto, apontamos a possibilidade de criação de novas perspectivas de registro do material, como instrumento metodológico sugerimos o conceito de *mixed-media* trabalhado por Renato Cohen (2005), uma noção de trabalho sobre determinado objeto a partir de diferentes focos midiáticos, e seus códigos diversos.

PALAVRAS-CHAVES: Arte da Performance; Emergência; Pedagogia; Arquivos Vivos.

INTRODUÇÃO À ARTE DA PERFORMANCE

A performance pode ser definida como uma arte na qual o artista, é o protagonista de sua obra, a obra em si. Na performance ocorre o uso do corpo humano como sujeito e força motriz da linguagem cênica, que também pode ser considerada um ritual. Dos mistérios medievais passando pela obra de Leonardo da Vinci e Giovanni Bernini até às vanguardas artísticas do final do século XIX e início do XX, como Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo, vamos encontrar artistas que se utilizam da performance para promover o rompimento com a arte tradicional e empreendendo uma maior valorização da originalidade criativa.

A história da performance inicia-se oficialmente após os anos 60 e início dos 70, onde o artista emerge como um mediador de um processo estético-social. Na busca de uma maior abertura entre as formas de expressão artística. A performance mescla técnicas do teatro, dança, música, cinema, artes visuais; ciência e tecnologia. Surge desde os anos 80 um forte comércio intermídia com a proliferação de práticas e eventos performáticos em diversos campos, entre eles, os happenings, modalidade de performance praticada no âmbito das artes plásticas, mas com fortes vetores teatrais e

¹ Aluno do curso de Licenciatura em Educação Artística - Habilitação em Artes Cênicas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista REUNI do projeto de pesquisa Pedagogias da Performance, sob a orientação da Prof^a Dr^a Naira Ciotti.

² Aluno do curso de Licenciatura em Teatro, pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Bolsista PIBIC-CNPq do projeto de pesquisa Pedagogias da Performance, sob a orientação da Prof^a Dr^a Naira Ciotti.

musicais. Ainda no quadro das artes plásticas, instalações e montagens de Rauschenberg, o neoconcretismo de Hélio Oiticica e Lygia Clark, propostas teatrais que operavam com dispositivos simbólicos estranhos à dramaturgia tradicional, buscando maior interação com o público e no campo da poesia a experimentação formal da chamada, poesia sonora e poesia visual, desenvolveram experiências de oralização, vocalização e performatização.

A produção artística entre as décadas de oitenta e noventa se diferenciam das décadas anteriores por seu enfoque no corpo, dando à performance um outro lugar dentro do cenário artístico, que está inserido agora num universo de progresso científico que faz com que se revele na arte uma significativa elevação do interesse dos artistas sobre o corpo.

ENSINANDO-APRENDENDO: UMA PEDAGOGIA DA EMERGÊNCIA

As questões suscitadas pela Arte da Performance, sobretudo no que condizem ao corpo, acabam por possibilitar aos demais campos do conhecimento novas averiguações das condições em que este se apresenta. Buscaremos analisar aqui possibilidades de interferências pedagógicas levantadas por essa modalidade artística, a partir de autores como Steven Johnson (2003), Gilles Deleuze (1976) e RoseLee Goldberg (1995).

O corpo no presente século assume uma localização central nos diversos panoramas da cena contemporânea, seja através dos vestígios de memória e contato como trabalha a artista francesa Sophie Calle³, ou no desenvolvimento de zonas de afetação do corpo do artista como espaço da obra, pelo artista plástico brasileiro Rodrigo Braga⁴, ou em espaços de mediação identitária e cultural como os que são apresentados pelo performer mexicano Guillermo Gomez Peña⁵, ou no desvencilhamento de espaços múltiplos da sexualidade individual investigado pela performer norte-americana Annie Sprinkle⁶, ou através das linhas de reestruturação de possibilidades cotidianas de comportamento, como possibilidade de uma investigação de caráter político dos corpos por meio da dança, proposta pelo coreógrafo francês Jérôme Bel⁷.

O que ocorre de fato, num panorama global de observação, é uma valorização do corpo não apenas como suporte para a arte (GOLDBERG, 1995), mas a possibilidade específica do corpo e sua vida como matéria de criação, por meio de linhas de performatividade dinâmicas, que posicionam a experiência artística como espaço corporificado. A nuance investigativa traz consigo novas proposições não apenas para os diversos campos artísticos tocados pelas questões performativas, mas para os demais campos de conhecimento, especificamente dentro de nosso recorte: a pedagogia.

³ <http://www.youtube.com/watch?v=ySCw1IGDajU&feature=related>

⁴ <http://www.doispontos.art.br/admin/objeto/imagens/20090326061710.jpg>

⁵ <http://www.youtube.com/watch?v=fIfAk-guplA>

⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=rHAIElVTSE0>

⁷ <http://www.youtube.com/watch?v=dpBbafP-Qdk>

Acreditamos que em primeiro lugar, a inserção do pensamento do corpo na prática pedagógica esteja ligada essencialmente ao encontro. O momento presente em que os corpos se reúnem em sala, ou outro espaço, para o estabelecimento de um fluxo de conhecimento a ser averiguado e performativizado pelas experiências e práticas de cada sujeito lança de volta ao grupo um impulso distinto do inicialmente recebido.

Em segundo lugar acreditamos que a reunião destes corpos, e conseqüentemente de suas experiências neste espaço para tal ato de compartilhamento de conhecimento, não ocorre a partir do comando uma inteligência integrada sobre aspectos de liderança (JONHSON, 2003), cada corpo é educando e educador simultaneamente. Aluno e professor são performers, que desempenham seus movimentos para a construção de uma possibilidade de compreensão mais ampla de um objeto, num sistema caracterizado por Johnson (2003) como bottom-up, termo que caracteriza sistemas que

“(...) resolvem problemas com o auxílio de massas de elementos relativamente simplórios, em vez de contar com uma única ‘divisão executiva’ inteligente. São sistemas bottom-up e não top-down. (...) São complexos sistemas adaptativos que mostram um comportamento emergente. Neles, os agentes que residem em uma escala começam a produzir comportamento que reside em uma escala acima deles”.(JOHNSON, 2003: 14)

Tal comportamento emergente em sistemas bottom-up é aplicado por nós enquanto conceito à prática educativa, como a possibilidade do desenvolvimento de uma pedagogia da emergência, que se articula ao princípio da emergência descrito pelo autor. A pedagogia da emergência se articula, como seu título propõe, a uma visão diferenciada da prática pedagógica como ato performativo, que se configura como uma rede de experiências entre docentes e discentes vistos como flutuações de um espaço relacional e indicadores, simultaneamente individuais e coletivos, do processo pedagógico. Esta proposição se caracteriza por uma prática de formulações entre todos os sujeitos atuantes, que buscam através dos instrumentos e dos conteúdos trabalhados o irromper de um devir crítico, surgido a partir de desterritorializações propiciadas por cada sujeito que compõe e compartilha o processo de construção do conhecimento.

Tal perspectiva de construção do conhecimento aponta também para o fator indicado no título desta passagem, a transformação do par ensino-aprendizagem, no território móvel do ensinando-aprendendo (CIOTTI, 1999). Tal noção, muito além de uma simples modificação sintática, permite a percepção mais clarificada de que os processos pedagógicos são funções contínuas, fluxos de experiências heterogêneas que organizam interfaces vivenciais de investigação de um objeto.

É precisamente a figura do objeto estudado que também se remodela em sua conceituação básica, pois dentro das condições explicitadas acreditamos que as possibilidades investigativas deste se apresentem sob uma configuração distinta, mais próxima daquilo que Maria Alice Milliet (Apud CIOTTI, 2005) toma como definição para a análise da obra da artista plástica Lygia Clark, a expressão Obra-Trajeto, que parafraseamos aqui sob o signo do Objeto-Trajeto, que condiz a uma possibilidade de conotação do objeto no processo ensinando-aprendendo de maneira menos fixa com relação aos desígnios de um conteúdo pré-definido, e mais flexível a experiência investigativa entre sujeitos.

Nesse sentido, os performers inseridos numa situação ensinando-aprendendo estão num plano comum de multiplicidade apresentada pela própria vida, enquanto potencialidade presente e memória experiencial. Como define o filósofo francês Gilles Deleuze (1976; 2002), essa multiplicidade é propriamente uma qualidade de imanência, função contrária a eminência, sendo esta primeira identificada pelo autor como qualidade que dá base a possibilidade da existência corporificada das multiplicidades de uma vida, considerando que esta multiplicidade nunca existe apenas em si, mas com relação às outras, sendo esta a condição também inerente aos sistemas emergentes.

Considerando tais aspectos de mudança da relação ensinando-aprendendo, e das possibilidades diferenciadas apontadas por esta para a investigação dos mais variados objetos teóricos e práticos, acreditamos que processos mediadores diferenciados são necessários para uma abordagem analiticamente concisa. Como instrumento metodológico sugerido consideramos o conceito de *mixed-media* trabalhado por Renato Cohen (2005), uma noção de trabalho sobre determinado objeto a partir de diferentes focos midiáticos, e seus códigos diversos. A seguir nos dedicaremos ao desenvolvimento do trabalho na modalidade do vídeo, e suas possibilidades teóricas e práticas de aplicação metodológica, ressaltadas dentro dos princípios apontados por essa potencialidade pedagógica.

ARQUIVOS VIVOS

A partir de alguns vídeos já existentes no Laboratório de Encenação, listados ao final deste artigo, considerados aqui como “arquivos mortos”, pois não podem mais ser alterados, uma vez que se tratam de registros de obras que foram realizados em outras épocas e por outras pessoas que não os integrantes desta pesquisa, chegamos a uma necessidade de criação de um banco de dados que fosse eternamente alimentado pelo registro das discussões e produtos cênicos gerados nas aulas.

O nosso propósito nesse estudo era trabalhar com o registro, tanto das aulas expositivas das disciplinas de Encenação, ofertadas para os cursos de Artes Cênicas e Teatro, no Departamento de Artes, bem como dos produtos gerados por essas aulas, sejam performances ou cenas teatrais. Tal estudo nos remeteria a um conceito de arquivo vivo, capaz de consignar⁸ em si, aspectos teórico-práticos do assunto posto em foco em uma das aulas.

A criação de um banco de dados acessível aos alunos permite que eles possam ter contato com as mais diferentes formas de acontecimentos cênicos desde experimentos feitos em sala de aula até material de artistas renomados no campo das Artes Cênicas e da Performance Arte. Com base nestes arquivos vivos criados a partir do registro do que acontecia nas aulas, temos duas possibilidades do que pode ocorrer com estes arquivos, a possibilidade que pretendemos focar a partir de agora será a de transformação destes pequenos produtos, em artigos eletrônicos, que complementaríamos os artigos tradicionais por estes não darem conta em palavras da necessidade prática que as artes cênicas impõe.

⁸A consignação tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou segredo que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião. (Derrida, 2001: 14)

Os artigos eletrônicos funcionariam pelo menos a priori, como vídeo-pensamentos ou curta-documentários, acerca de um determinado tema a ser explorado pelo campo das artes cênicas na contemporaneidade. Nesse caso, temos uma espécie de arquivo que se torna vivo, na medida em que eles podem ser utilizados tanto como fonte de referência pelos outros alunos, tanto como potenciais geradores de artigos eletrônicos, ou ainda como complemento de possíveis artigos que por si só não conseguem dar conta de toda a prática que a experimentação cênica é capaz de ter como resultado. Algo que não é mensurável por palavras, uma vez que a nossa sociedade tem cada vez mais sede de imagens.

Tomamos como exemplos, dois artigos eletrônicos em fase de edição, no Laboratório de Encenação, um a respeito da oficina ministrada pelo aluno Sandro Souza na disciplina de Encenação II, no semestre 2009.1, que explorava a relação entre espaço e a construção de células que potencialmente se transformariam em cena. Nesse primeiro, o objetivo é trazer para quem está assistindo a relação entre a teoria que o aluno levanta, ao se tratar da exploração de espaços alternativos, e a prática aplicada por ele para complementar à discussão a respeito da cena que estava sendo pensada a partir da prática levantada.

O segundo exemplo de artigo eletrônico trabalha com o tema do teatro proposto pelo encenador polonês Tadeusz Kantor (2008), a partir da necessidade de trazer à leitura do livro *o Teatro da Morte* do mesmo autor, uma exemplificação dos conceitos levantados por ele ao decorrer dos capítulos, com o fato de se utilizar do vídeo pré-existente dos espetáculos *A Classe Morta*⁹, onde o encenador coloca em prática questão da morte no espetáculo teatral, utilizando-se de manequins que estabelecem a relação morte-vida com o ator que o carrega:

“Não penso que um MANEQUIM (ou uma FIGURA DE CERA) possa ser o substituto de um ATOR VIVO, como queriam Kleist e Craig. Isso seria fácil e ingênuo demais. Eu me esforço por determinar as motivações e o destino dessa entidade insólita surgida inesperadamente em meus pensamentos e em minhas idéias. Sua aparição combina-se à convicção, cada vez mais forte em mim, de que a vida só pode ser expressa na arte pela falta de vida e pelo recurso à morte, por meio das aparências, da vacuidade, da ausência de toda mensagem. Em meu teatro, um manequim deve tornar-se MODELO que encarna e transmite um profundo sentimento da morte e da condição dos mortos um modelo para o ATOR VIVO”. (KANTOR, 2008: 201)

Neste artigo eletrônico em específico, não foi registrada nenhuma vivência prática com base nesse estudioso do teatro, o objetivo era transformar o conhecimento apreendido no livro em um pequeno material didático que poderia ser utilizado por todos que quisessem conhecer mais a respeito deste autor.

Tendo como ponto de partida, o primeiro conceito de arquivo proposto por Derrida, expõe tal palavra a dois princípios: o da história, onde tudo começa e o princípio da lei, a partir do qual a ordem é dada. A partir daí começa-se a trabalhar neste projeto com o conceito de arquivos vivos, que em contraposição ao que é explicado pelo autor para falar a respeito da pulsão de morte ao qual um arquivo está ligado:

⁹ <http://www.youtube.com/watch?v=OEB2jmYHVsA>

Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como são o princípio do prazer e o princípio da realidade): a pulsão de morte é, acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer, arquiviolítica. Sempre foi, por vocação, silenciosa, destruidora do arquivo. (Derrida, 2001: 21)

Para explicitar melhor essa contraposição em relação a Derrida (2001), imaginemos que um grupo de teatro resolva filmar um de seus espetáculos apenas com a intenção de manter em seu arquivo histórico, o registro deste trabalho, normalmente se dá com a câmera parada, o que traz para a pessoa que assiste ao vídeo, uma sensação de monotonia, devido ao uso excessivo do plano aberto. O que temos aqui é um exemplo de arquivo morto, um arquivo de registro, que faz com que toda a memória que se tenha da obra seja inscrita dentro de uma mídia, que será guardada para a posteridade.

Contrapondo esta visão morta dos arquivos, usamos os registros de uma câmera que dificilmente fica parada, e que não se limita somente a registrar os produtos gerados em sala de aula, mas também registra os processos dos quais os alunos da disciplina se utilizam para gerar seus experimentos cênicos, como no cinema, se tem o registro da obra áudio-visual e o registro do processo de filmagem desta obra, o que chamamos de *making-of*.

Ao pensarmos em arquivos vivos, pensamos também na questão das ferramentas de suporte destes artigos, como fazer para que um arquivo permaneça vivo, sem que ele caia na armadilha da pulsão de morte a qual os arquivos estão sempre ligados?

O fato de se guardar o arquivo, já pressupõe colocá-lo em esquecimento, uma vez que a criação de pastas arquivos, com outros arquivos tende a fazer com que nós pensemos que por estar guardado, um determinado arquivo não deve mais ser revisto nem alterado.

A questão do local está cada vez mais fácil de ser quebrada, hoje em dia nem sempre o que está sendo arquivado, tende a virar lei como no caso dos arcontes que guardavam seus documentos oficiais. Atualmente com ferramentas, como *YOUTUBE*, há uma espécie de banalização da localização dos arquivos, se é que o que se encontra nesse local, pode ser chamado de arquivo. Nomeamos de arquivo, todos os documentos que geramos com o auxílio das tecnologias, arquivo do Word, Excel etc. Há diversos tipos de suporte de armazenamento de arquivos, de vários tamanhos e que com o passar do tempo, menores e com mais capacidade eles ficam.

A problemática da questão do armazenamento dos arquivos se põe hoje como algo de extrema importância para a sociedade. Se até um passado não muito remoto da nossa história, arquivávamos coisas em grandes armários de metal e somente pessoas autorizadas poderiam lidar com estes arquivos, tornando-os particulares, privados, o que temos hoje é a ruptura dessa noção de privacidade, uma vez que a internet e a evolução das tecnologias tornam tudo o que se pretende armazenar em público, desde fotos de uma viagem até os grandes espetáculos, que meio que sem querer vão parar no *YOUTUBE*, muitas vezes sem o conhecimento dos artistas envolvidos. Não sabemos se este pode ser o sismo que Derrida, aponta em seu livro *Mal de Arquivo*, mas acreditamos que sim, uma vez que nunca se esteve tão perto dessa fronteira entre o público e o privado desaparecer.

“(…) Uma ciência do arquivo deve incluir a teoria desta institucionalização, isto é, ao mesmo tempo, da lei que aí se inscreve e do direito que a autoriza. Este direito põe ou supõe um conjunto de limites que têm uma história, uma história desconstrutível e a cuja desconstrução a psicanálise, no mínimo, não terá ficado alheia. Esta desconstrução em curso diz respeito, como sempre, à instituição de limites declarados intrasponíveis, seja o direito das famílias ou do Estado, sejam as relações entre o secreto e o não-secreto, ou, o que é outra coisa, entre o privado e o público, sejam os direitos de propriedade ou de acesso, de publicação ou de reprodução, sejam a classificação e a *ordenação* (…)” (Derrida, 2001:15)

Chegamos a um ponto em que, para os alunos, a existência dos arquivos tidos como mortos, não satisfaz mais o espírito de curiosidade em saber a respeito dos processos que envolvem a criação cênica contemporânea, por isso desenvolvemos mídias que são capazes de dialogar com a necessidade investigativa do projeto em lidar com a relação ensinando-aprendendo, utilizando como objeto de estudo a Performance Arte, visando afirmar tal campo artístico como campo de conhecimento no interior da área de pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

- CIOTTI, Naira. **O híbrido professor-performer: uma prática**. Dissertação de mestrado. Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 1999.
- CIOTTI, Naira. **O Museu como Mídia: Performance e Espaço Colaborativo**. Tese de Doutorado. Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2005.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: Filosofia Prática**. Trad. de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Trad. Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffily Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio/Semeion, 1976.
- GOLDBERG, RoseLee. **Performance Art From Futurism to the Present**. London: Thames and Hudson, 1995.
- JOHSON, Steven. **Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares**. Trad. Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

- A Classe Morta**. Tadeusz Kantor. 1975;
- A Grande Viagem de Merlin**. Teatro do Centro da Terra. 1995
- A Missão**. Heiner Müller. 1982 ;
- Clipes**. La Fura dels Baus. 1979-2004;
- Hamlet**. Peter Brook. 2001.
- La Fuerza Bruta**. 2007;
- Mentecapto**. De La Guarda.1998;
- O Balcão**. Jean Genet.1956;
- O Lamento da Imperatriz**. Pina Bausch. 1988;
- Retrato da Intimidade**. Peter Brook.2001
- Suz/o/Suz**. La Fura dels Baus - 1994;
- Viagem ao Centro da Terra**. Teatro do Centro da Terra.1991;
- Wielopole Wielopole**. Tadeusz Kantor. 1981;