

PARRA, Sandra P. Furlanete. Sobre Treinamentos Psicofísicos em Performance: Desdobramentos Possíveis. Londrina: UEL; Professora Assistente; Performer, Atriz.

RESUMO

O presente artigo é um estudo de caso de prática artística, realizado no curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual de Londrina – UEL. Baseado no artigo “Treinamentos Psicofísicos em Performance: vivências extraclasse”, de Samira Borovik, foi proposto ao coletivo performático “As Incríveis Laranjas Podres Performáticas” que cada *performer* criasse para si um “treinamento-vivência” que lhes permitisse entender a criação mais como momentos de condensação criativa do que como um fato deslocado da vivência diária do artista. Assim, atividades cotidianas, seja ligadas aos interesses artísticos dos *performers*, seja momentos de ócio e contemplação, devem ser sistematizadas de forma a permitir que essa ação venha a ser aprofundada na criação.

Palavras-chave: Coletivo Performático. Treinamento em Performance. Treinamento-Vivência.

ABSTRACT

This article is a case study of artistic practice at the course Performing Arts held at University of Londrina – UEL. Based on the article “Psychophysical Training in Performance: extracurricular experiences” from Samira Borovik, has been proposed to the performative collective “As Incríveis Laranjas Podres Performáticas” that each performer create for himself a “training-experience” which would allow them to understand the creative process better as moments of creative condensation than as a fact disconnected from the artist’s daily life. Thus, daily activities, whether related to the performers’ artistic interests, or moments of leisure and contemplation, should be systematized so as to allow this action to be taken further in the creation.

Keywords: Performative Collective. Training in Performance. Training Experience.

Em fevereiro de 2011, uma das turmas da disciplina de Montagem Teatral do Curso de Artes Cênicas da UEL se formou com seis alunos, orientados por mim. Apesar do nome da disciplina, por conhecer as características desses alunos, propus a eles que, em vez de trabalharmos com teatro, que pensássemos em *artes de fronteira* — e assim, em vez de formarmos um grupo teatral, nos intitulamos um *coletivo*, com todas as características de independência e colaboração que esse conceito acarreta.

Escolhi esse caminho, logo de início, porque os alunos em questão nunca se mostraram muito bem adaptados a muitas das propostas do curso de Artes Cênicas — que se foca principalmente em Teatro, afinal de contas. Assim, assumindo isso e absorvendo a visão “dos outros” sobre a própria trajetória deles no curso de maneira positiva e bem humorada, eles decidiram nomear o coletivo como “As Incríveis Laranjas Podres Performáticas”.

Como orientadora do coletivo, minha primeira tarefa fundamental foi fazer com que eles superassem a ideia (muito difundida no senso comum) de performance como *happening* — ou seja, que o universo da performance não se limita a aparições repentinas, espontaneístas e descontínuas/ inconsequentes. A segunda foi — e está sendo — que eles possam entender a performance como uma construção diária, ligada à vida e ao cotidiano, alimentada por eles e realimentando a própria vida. Isso pode parecer simples e óbvio para quem esteja familiarizado com o universo da performance, mas para quem deriva para este universo vindo do teatro, entender esta ideia demanda abrir mão de hábitos, convicções, todo um *modus operandi* repetidamente reforçado e cobrado pelo entorno de colegas e professores.

Esta proposta de trabalho está arraigada a um momento, durante meu curso nas Artes do Corpo, na PUC-SP, em que João André Rocha nos contou que o Renato Cohen dizia (tudo isso comentários de aula e de trabalho, nada que eu possa apresentar ref. bib. para corroborar) que a performance é como um momento de concentração de algo que se mantém como constância na vida cotidiana do artista. Melhor dizendo: o *performer* vive suas questões — estéticas, políticas, pessoais, autobiográficas — e as vai elaborando; a uma determinada altura, essa elaboração vai criar uma condensação, uma espécie de “precipitado estético” que ele então compartilha com outros, e isso seria então o que se chama de *performance*. Essa elaboração, esse condensado, tem um tempo de vida, de permanência no tempo, determinado pela sua própria resolução, ou evolução: na medida em que o *performer* “resolve” ou “compreende” aquela questão estética ou autobiográfica, este momento de condensação se dilui, e as buscas do *performer* voltam a se confundir com a vida cotidiana¹. Da mesma forma, pode acontecer de essas questões se resolverem antes de a condensação acontecer, e nunca chegarem a se configurar como evento — o que não significa que não sejam questões performáticas, ou produção performática, tanto quanto qualquer ação com contornos delineados apresentada a público.

No entanto, nós, que temos o teatro como arte de formação, somos preparados para pensar o processo como caminho para um produto. Mesmo nas linhas de trabalho contemporâneas, como o Teatro Físico, por exemplo (e mesmo após o advento do “Arte como Veículo”, de Grotowski), tem-se como procedimento, ou convicção, que aquilo, a alguma altura, deverá ser compartilhado com algum público — para se testar, para se confirmar ou para se transformar; após o quê, volta-se a uma espécie de “estaca zero” (ou próximo disso), e o trabalho é retomado, com uma ideia de continuidade, sim, mas também de que se deve fazer a partir dali algo “novo” ou “diferente” daquilo que já foi feito/apresentado.

Que fique muito claro (e o fato de isso não vir em nota de rodapé serve para

¹ Isto que demanda tantas palavras para ser explicado aqui, na aula do João foi apenas um desenho na lousa — uma linha formada por muitos pontos e traços, como representando um fluxo contínuo, que a determinada altura se transformava numa bola-cogumelo (de figuração bastante atômica, inclusive) que seguia depois novamente em forma de linha-fluxo. Grafismo simples que, atravessando verticalmente camadas de pensamento e hábito arraigados, foi de uma potência devastadora — e construtora de novas complexidades.

mostrar a ênfase que eu acho que esta colocação merece) que não há no que eu disse sobre o processo de caráter mais teatral nenhum julgamento de valor — apenas de exposição de uma diferença. A ideia de que a concretização ou realização de algo esteja ligada à existência de um produto — alguma coisa de contornos definidos, que pode ser observado, manipulado (e eventualmente trocado por outra coisa) — está presente em muitas instâncias da vida contemporânea, o que significa que essa ideia nos forma e nos constrói como sociedade, como indivíduos e como artistas. Não há como fugir disso, e negar sua importância ou sua existência seria de uma ingenuidade totalmente improdutivo. A questão que se apresenta aqui, a meu ver, é: como o *performer* pode lidar ou se relacionar com seu meio, sua criação, seus pares, já que a performance não existe na concretização de um produto, mas em um fluxo de vivência?

Foi nesse ponto, e dentro desse contexto, que apresentei ao coletivo o artigo de Samira Borovik, “Treinamentos Psicofísicos em Performance: vivências extraclasse” (BOROVIK, 2006). Nesse artigo, Samira descreve um procedimento de trabalho realizado com alunos do curso de Artes do Corpo na PUC-SP, buscando a “criação de estados alterados pessoais e coletivos a partir de processos performáticos vivenciados pelos alunos”, baseados nos estudos de Renato Cohen e performances das décadas de 70 e 80 do século XX (BOROVIK, 2006, p. 303a). A intenção primeira de estudar esse artigo com eles era a de mostrar um exemplo concreto de *treinamento-vivência* realizado por pessoas cuja realidade fosse próxima à deles, e descrita de uma maneira menos elaborada e edulcorada do que se vê nos livros sobre o assunto: quer se queira, quer não, as descrições realizadas por Renato Cohen, Roselee Goldberg, Jorge Glusberg ou mesmo pelos próprios artistas se refere em geral a processos já “terminados”, e tanto os encaminhamentos como as performances em si ficam muito semelhantes a produtos bem delineados, planejados e consumidos sem arestas. Inevitavelmente, o registro midiático impresso ou eletrônico edita a vida, a vivência; em face disso, os artistas em formação se sentem intimidados, ou então pressionados a fazer coisas tão “incríveis” quanto as que eles veem ali. Toda angústia, ruído e sujeira da criação sempre parece muito glamurosa quando narrada por outro.

Foi em parte também devido a isso que escolhi uma abordagem diferente da apresentada no artigo, ainda que inspirada por ele: os artistas do coletivo deveriam performatizar o próprio cotidiano, entender o quê, no cotidiano, os alimenta e constrói como *performers* — que eles possam enxergar como sua vida já está eivada de performance, antes mesmo que eles absorvam conhecimentos e práticas já consagrados por outros.

O professor das artes que trabalha com performance se vê na difícil situação de ter de trabalhar com algo que não se ensina. Trabalhar no sentido de orientar vivências seria então uma solução possível, ajudando o artista em formação a esclarecer para si mesmo seus desejos, contextualizar suas escolhas, estabelecer conexões com pensamentos e práticas de outros artistas — ou de não artistas que potencializem esse desejo performativo: pode ser o modo de cuidar da casa de uma avó ou o pensamento de um filósofo budista; não pode haver juízo de valor ou hierarquização elitista nesse caso, sob o risco

de se matar em essência justamente aquilo que é a mola propulsora do trabalho do artista, mas que muitas vezes o preconceito do que “deve ser” uma referência artística não deixa transparecer.

“Desde o início o objetivo maior foi explicitado: sistematizar um treinamento psicofísico em *performance* a partir da aproximação arte-vida” (BOROVIK, 2006, p. 303a). Este foi o lançamento da proposta apresentada ao coletivo; a diferença foi que, em vez de trazermos para a nossa vida os procedimentos já realizados por outros *performers*, pedi a eles que olhassem para suas próprias vidas, para seus próprios cotidianos, e enxergassem ali, já de alguma forma presente, aquilo que poderia ser entendido como um “treinamento performático”; propus a eles que procurassem enxergar no seu cotidiano padrões já existentes de comportamento, de busca, de ideias; e que esse então fosse o ponto de partida para que se criasse uma organização e uma potencialização daquilo que eles já tinham como artistas, para então estabelecer as conexões e identidades com o trabalho de outros artistas e pensadores.

No corpo, experimentá-la (a performance) é correr riscos, contar com o imprevisível e se deparar com os nossos próprios limites.” (Depoimento de Isabel Soares *apud* BOROVIK, 2006, p. 303).

Peço aos alunos que vejam seu cotidiano como imprevisível — porque ele sempre é, se se atenta, se não se fica na superfície da rotina. E como dizia o Rosa, “viver é negócio muito perigoso”²: a quantos riscos não estamos expostos no nosso dia a dia, como artistas? Riscos físicos, riscos éticos — não ter o ânimo de performar em uma sociedade que parece indiferente a isso; acreditar que sempre haverá tempo, depois, um dia, para se performar, talvez, quando a ideia for melhor, quando as condições forem mais propícias... Olhar para o cotidiano e entendê-lo como meio, como suporte da performance nos ajuda a *construir a propialidade*: ela não se dará, não se oferecerá espontaneamente, a não ser aos olhares mais aguçados. Essa agudeza de olhar, o *performer* tem de aprender, não é dada pela natureza.

Samira também fala das *intensidades* da vivência performática: “No treino de intensidade, movimentos espontâneos podem surgir, buscando uma não-racionalidade e esteticidade” (BOROVIK, 2006, p. 304a), e “É um treino muito intenso abrir mão das próprias vontades, desejos, do próprio tempo” (depoimento de Paula Barros *apud* BOROVIK, 2006, p. 304a). Não-esteticidade do cotidiano: as vivências acontecem em organizações e arranjos que fogem a toda possibilidade de estetização. E será um treino muito intenso também — eventualmente, excruciante — justamente o de olhar para as próprias vontades, desejos, o próprio tempo, mas não de maneira autocondescendente e caprichosa: sim como quem olha, se abre e ativamente se deixa atravessar e transformar por aquilo; que acolhe o próprio tempo numa violência de amor, que diz “é isso, então isso seremos”.

Cheguei a pensar em descrever aqui as propostas de treinamento-vivência de cada um dos artistas do coletivo, mas sinto que isso seria uma traição: desde

² Via Riobaldo, no Grande Sertão (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 7).

seu lançamento, em junho deste ano, as propostas ainda estão em construção, elaboração, experimentação. Sintetizar em poucas frases cada uma das propostas as infantiliza, e merece não só ao entendimento da proposta como ao entendimento deste próprio artigo (eu sei, porque tentei). Sugiro como mais profícuo uma visita ao *blog* das Laranjas:

<http://asincríveislaranjaspodresperformaticas.wordpress.com>. Lá, estão os *performers*, suas propostas, seus desenvolvimentos.

No artigo, Samira descreve o exercício final, no qual era projetado como cenário o registro de uma vivência realizada pelos alunos, “enquanto os alunos performavam ao vivo, *aportados nos treinamentos do semestre*” (BOROVIK, 2006, p. 304a – grifo meu). Essa ideia de realizar as vivências-treinamento como *aporte* para a realização da performance nos interessa, porque ajuda a eliminar a ideia — também comum em artistas egressos do teatro — de “ensaio”; de que se vá fazer ações ou inserções ou vivências performáticas ao longo de um determinado tempo para depois se retirar dali “o que funciona melhor”, para então juntar essas várias “coisas que funcionaram” em uma espécie de Frankenstein performático que não tem como funcionar — porque toda performance só existe em seu contexto. Entender isso junto com os *performers* em formação tem sido fundamental: fazer com que eles entendam as conexões invisíveis, sistêmicas, da própria performance; abrir para outros caminhos o entendimento de que performance seria algo que se faz só para si, isolado de outros ou “sem se importar com o entendimento/ fruição/ participação do outro”; este é uma espécie de senso comum surpreendentemente difundido entre artistas que ainda não fazem performance — mas que se desmancham, diante da prática continuada e engajada com a própria performatividade³.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOROVIK, Samira S. B. “**Treinamentos Psicofísicos em Performance: vivências extraclasse**”. In: Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – Abrace, 6, 2006, Rio de Janeiro. Anais do IV Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória Abrace X). Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp. 303-304.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

³ Foram programadas para este artigo discussões sobre a noção factual de treinamento (de caráter tecnicista e utilitário) e sua subversão pela performance – para que se possa falar em treinamento aqui; e sobre como podemos formar *performers* na universidade, visando prepará-los para o mundo/ mercado se, como diz Cohen (1989, p. 104 *apud* BOROVIK, 2006, p. 303a), “Não se encara a [performance] como uma profissão” – *performers* vivem de quê? Não coube; mas fica aberta a discussão.