Comunicação para educação: uma questão de performance

*Fernando Alvares Salis**

RESUMO

Este trabalho articula os campos da comunicação, educação e estudos de performance para interpretar as possibilidades de transformação cultural e de ação política sugeridas pela crescente utilização da linguagem audiovisual para a comunicação à distância. Partimos da hipótese de que é fundamental a compreensão da tripla dimensão cultural, organizacional e tecnológica do conceito de performance para que possamos interpretar o aspecto comunicacional da globalização e criar novas metodologias para a educação na cultura contemporânea. Através de uma abordagem filosófica, os aspectos normativos e transgressivos da performance e da performatividade são pensados no cruzamento entre saber e poder no horizonte da cibercultura.

Palavras-chaves: Comunicação, Educação à Distância, Performance, Performatividade

ABSTRACT

This work articulates the fields of communications, education and performance studies to interpret the possibilities of cultural transformation and political action as suggested by the growing use of audiovisual language for distance communication. This article begins with the hypothesis that understanding the emergence of performance in its cultural, organizational and technological aspects is crucial to the interpretation of the communicational aspect of globalization and to the creation of new methodologies for education in contemporary culture. Using a philosophical approach, the normative and transgressive aspects of performance and performativity are theorized under the crossing of power and knowledge within the panorama of cyberculture.

Key words: Communications, Education, Performance, Performativity

---

* Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (com complementação de pesquisa na Universidade de Nova York), cineasta, professor adjunto e coordenador do Laboratório de TV da Escola de Comunicação da UFRJ.

A performance, assim como o hábito, não envolve nem uma natureza fixa imutável nem uma liberdade individual espontânea, residindo antes entre as duas, um tipo de ação em comum baseada em colaboração e comunicação (Michael Hardt e Negri, 2004)

A performance será para os séculos vinte e vinte e um o que a disciplina foi para os séculos dezoito e dezenove, a saber, uma formação onto-histórica de poder e de conhecimento. (Mckenzie, 2002)

Na experiência atual do mundo em globalização, uma profunda reordenação dos saberes está em andamento. As tecnologias da comunicação vêm provocando o desenvolvimento da linguagem hipertextual do ciberespaço e solidificando ao redor do mundo a utilização da Internet. Imagens, sons e textos em rede criam um fluxo contínuo de novos tipos de conectividade, sendo a televisão digital e os video-celulares os mais recentes desdobramentos dessa convergência dos meios de comunicação. Essa profusão de dispositivos tecnológicos vem criando ambientes comunicacionais onde novas experiências perceptivas, cognitivas e interativas transformam a produção do conhecimento e demandam novas dinâmicas de aprendizagem ao campo da educação. É a própria função da educação na economia e na cultura que está se transformando, sendo a noção de "educação continuada" o mais evidente sinal: a formação, antes principal objetivo das instituições de educação, convive agora lado a lado com a de permanente aprendizado.

Nesse quadro de investimento tecnológico crescente, a tarefa do educador não mais se dissocia da do comunicador. Cada vez mais, a intermediação das linguagens e tecnologias de comunicação nos desafiam a repensar a construção coletiva do conhecimento e os paradigmas modernos das instituições de educação. Quais são as transformações fundamentais no estatuto do conhecimento e do poder que estão em jogo no atual regime de audiovisualidade tecnológica da sociedade contemporânea?

No Brasil, o surgimento de projetos de educação à distância vem ensaiando algumas respostas a essa questão, gerando demandas específicas ao campo da comunicação. Da utilização de material impresso à plena utilização de vídeo interativo, estão sendo criados novos modos de conexão entre professores, pesquisadores e estudantes no processo educativo. Ao desenvolvermos cursos à distância, sobretudo em um país heterogêneo de dimensões continentais como o nosso, é fundamental o reconhecimento de que não basta a simples existência de tecnologias de comunicação, é preciso saber aplicá-las em novas linguagens capazes de promoverem interatividade e construção coletiva de conhecimento.

Neste contexto, a linguagem videográfica nos traz uma série de possibilidades específicas. Se não há novidade na utilização do vídeo para a educação, a crescente integração dos meios de comunicação e as novas

tecnologias digitais têm proporcionado uma maior acessibilidade aos seus meios de produção, não apenas em termos de custos, mas também pela maior agilidade no transporte de equipamentos e processos de edição. Isto implica o crescimento da produção e difusão de vídeos como material didático, instrumentos de pesquisa e como meio interativo. Ao analisarmos em uma perspectiva histórica as tecnologias da inteligência (LEVY, 1993), essa maior disseminação da criação e produção em vídeo nos estimula a pensarmos nos tipos de transformação que se darão nas práticas comunicativas entre professores e estudantes, e mais profundamente, na sociedade em geral.

Atualmente, podemos dizer que a utilização do vídeo para a educação tradicional, ou mesmo à distância, ainda é tímida no Brasil, em parte por questões técnicas e econômicas, em parte pela falta de uma linguagem específica e de treinamento de professores. Do ponto de vista técnico, se não estivermos conectados em um sistema de banda larga, a velocidade na transmissão de dados pela Internet ainda não é muito estimulante, seja pelas limitações dos provedores, seja pelas dos usuários. Do ponto de vista econômico, a logística da produção em vídeo ainda não foi incorporada como parte estrutural do orçamento das instituições de educação, de modo que seus custos sejam diluídos em uma produção constante. Tão pouco a utilização de *webcams* pelos usuários é suficientemente comum. Os *softwares* para a realização de videoconferência ainda não se comunicam entre si convenientemente. Do ponto de vista artístico-pedagógico, ainda não temos uma linguagem que faça do vídeo algo mais do que meio de "registro" ou de "transposição" de uma mídia para outra.

Existem três tipos básicos de utilização de vídeo como material didático: demonstração, animação e performance. Chamaremos de demonstração o tipo de vídeo que descreve e ilustra um acontecimento, uma experiência ou uma ação como, por exemplo, fenômenos físicos, experiências em laboratórios ou procedimentos profissionais. Por sua vez, a animação se caracteriza por técnicas específicas de imagem em movimento como o desenho, a computação gráfica e a colagem, e são especialmente adequadas para simulações, vinhetas gráficas e finalizações. Já a performance tem na atuação para as câmeras o seu principal elemento: aulas, palestras, apresentações, entrevistas, debates, narrações, ficções.

Dentre essas diversas possibilidades, esta última interessa especialmente a este artigo. A utilização do vídeo como meio de comunicação entre professores e estudantes nos convida a recolocarmos em questão a dimensão performática da atuação do educador. Se a postura dos educadores diante do conhecimento repercute de maneira decisiva na mentalidade de uma sociedade, a propagação de uma visão interpretativa sensível à questão da performance, sobretudo nos discursos da mídia audiovisual, é fundamental para a formação crítica da sociedade. O que está em jogo na interpretação da performance é a nossa percepção da relação entre realidade e ficção, atos e

discursos, identidades e diferenças. É certo que a atuação na sala de aula tradicional já implica em uma performance, no entanto, é interessante observar que a partir de um novo desafio, somos forçados a repensar o encobrimento do tradicional.

Ao partirmos da adequação comunicacional de métodos pedagógicos à educação à distância, delimitaremos neste artigo o tema da performance não apenas como uma questão metodológica educacional, mas como signo de uma mutação mais profunda em andamento no mundo contemporâneo. Nossa hipótese é a de que há uma generalização dos paradigmas da performance se espalhando pelo mundo em um processo de transformação cultural e econômica que tem nos EUA do pós-guerra o local e momento histórico de sua emergência.

Iniciaremos nossa interpretação sobre o atual cruzamento entre comunicação, educação e linguagem audiovisual a partir da problematização da atuação do professor nas três dimensões principais do conceito de performance: na expressividade de seus atos e palavras, o que associamos à performance cultural; em sua tarefa de conduzir grupos de trabalho, o que associamos à performance organizacional; na crescente utilização de linguagens e tecnologias da comunicação, o que associamos à performance tecnológica.

É na perspectiva das linguagens e tecnologias da comunicação que faremos essa problematização. A partir delas, em uma perspectiva filosófica, reativaremos uma discussão "recalcada" na cultura do ocidente desde Platão e que seguiu submergida até a modernidade: as possibilidades do agir comunicativo e a corporalidade do sujeito do conhecimento. Se a performance tradicional do professor ainda hoje não é um tema evidente e em ampla discussão, é porque as instituições de educação desde a academia platônica, passando pela universidade iluminista, ainda privilegiam uma postura representacional em relação ao conhecimento em que a idéia é disjunta da corporalidade, o conteúdo da forma. A visão moderna do conhecimento como representação se estratificou numa hierarquia vertical em que a incorporação do conhecimento perde importância diante da positividade da linguagem. Contudo, no panorama do mundo contemporâneo pós-moderno, a função do conhecimento se transforma diante da ubiqüidade das tecnologias da informação e da comunicação (Lyotard, 1990). Atualmente, as visibilidades multimidiáticas nos forçam a repensar as possibilidades da imagem e da voz humana inscritas pelas máquinas comunicacionais. Mais uma vez, somos levados a repensar o homem em sua corporalidade e poder de agir, ou, como nos propomos pensar aqui, no poder de sua performance.

Platão, oralidade e conhecimento

Para que possamos pensar a questão da performance na cultura midiática contemporânea, é fundamental que possamos reavivar um combate antigo que tem seu foco no surgimento da obra filosófica de Platão e o seu desenvolvimento na interpretação cristã de sua obra. Ao investigarmos os

objetivos políticos de Platão, encontramos uma parte significativa de seus esforços em derrubar a legitimidade da tradição poética, a potência da retórica sofística e o arrebatamento da arte trágica através de uma mesma crítica: a do uso da *mímesis1* nas práticas educativas e políticas da Atenas do século V antes de Cristo.

Para que um novo mundo político pudesse ser ordenado era preciso sobrepor às práticas políticas vigentes uma nova percepção do mundo, uma nova relação com a linguagem, uma nova mentalidade. Platão em sintonia com a necessidade generalizada desta transformação, tomou para si a tarefa de instalar uma nova racionalidade na linguagem comum grega, um novo modo de conceber a verdade como valor supremo e referência ética universal para todos. Ao tentar neutralizar os poderes "traiçoeiros" e "enganosos" da representação mimética, o filósofo contribuía com a força da dialética para estabelecer a dominação do pensamento abstrato sobre o pensamento poético. Para tanto, era necessário eliminar aquelas figuras que traziam problemas para o seu projeto logocêntrico, figuras estas que não concebiam a representação como um argumento contra a verdade: o poeta, o sofista, o ator.

Um aspecto fundamental destas três figuras é a oralidade como tecnologia de comunicação. Seja através do teatro, da *ágora2* ou dos cantos poéticos, essas figuras estavam encarnadas em sua própria obra, tendo o poder de sua ação política sustentada na própria habilidade em proferir a sua palavra. Profeta da nova cultura alfabetizada e crescentemente escrita, Platão vai exigir uma nova função para a racionalidade do discurso onde a educação pela experiência, memória e poesia vai sendo substituída pelo exame dialético das idéias. A exigência de identidade de comportamento e função social estável é incluída no objetivo deste novo projeto de educação e formação do homem grego, traçado por Platão.

Havelock (1996) nos abre um interessante caminho para a interpretação do impacto da obra de Platão nas práticas políticas e educativas gregas, a partir da crítica à tradição poética. A princípio estranha aos ouvidos modernos, esta crítica ganha corpo quando compreendemos a formação da cultura grega na comunicação oral e o esforço de Platão em instaurar uma nova mentalidade intelectual entre os gregos.

Ao percorrermos a República, nos desconcerta o modo como Platão conduz a narrativa ao décimo e último livro, onde conclui sobre o desserviço que a poesia, da epopéia à tragédia, presta à formação do homem político. A condenação da poesia como prática indigna, 'corruptora do entendimento' (595b5), nos força a pensar a sua função entre os gregos e a natureza do perigo denunciado pelo filósofo. Justamente aquelas características que admiramos hoje na poesia e no teatro, a sua intensidade, emotividade, eloqüência e pluralidade, são tidas como uma espécie de veneno para o pensamento. Todas as dimensões da experiência poética são combatidas, da construção dos discursos à identificação da audiência com o ator ou rapsodo.

Todos os estilos poéticos são desclassificados, do descritivo ao dramático, passando pelo tipo misto, em que narrativas diretas são misturadas com vozes de personagens, como em Homero.

A enfermidade grega diagnosticada por Platão tem sua origem na função da poesia para a formação das novas gerações. Se analisarmos os exemplos morais dos heróis, homens e deuses em Homero e Hesíodo, entre outros, encontraremos uma lista de assassinatos, incestos, traições, crueldades e todo tipo de fraquezas. Segundo Sócrates, a repetição dessas narrativas acaba por influenciar negativamente as mentes jovens suscetíveis à *mímesis*:

> Pediremos a Homero e aos demais poetas que não nos levem a mal riscarmos todas essas passagens e outras do mesmo tipo; não procedemos desse modo por considerá-las pouco poéticas ou desagradáveis para o ouvido do povo. Ao contrário! Quanto mais belas forem poeticamente, menos indicadas serão para rapazes e homens que tenham de viver livres e recear mais a escravidão do que a morte. (387b)

A tarefa de Sócrates é identificar a moralidade como algo em si, anterior à ação, um princípio não imitável, não redutível a nenhum exemplo. A filosofia não quer mais discutir ações ou personagens justos, mas sim a justiça em si. As ações e os personagens poéticos não são mais capazes de problematizar o pensamento abstrato exigido pelo platonismo. É hora de substituir o pensamento mimético da *dóxa* (opinião), pelo pensamento conceitual da *epistéme* (conhecimento). Se no livro III o estilo dramático ainda é tratado com alguma tolerância, no livro X não há mais possibilidade de conciliação. No último Livro da República, não é apenas em sua forma teatral que a poesia é atacada. Ela é atacada em si. A sua estratégia agora vai ser consumada, já passamos pela doutrina platônica das idéias, desenvolvida nos livros intermediários. Para que a poesia pudesse ser vista como o último grau da ilusão e do engano, tivemos que passar pela linha dividida, onde apenas o controle e a capacidade de mensuração da razão podem conhecer e estabelecer os mais altos valores. A poesia ameaça a racionalidade, pois nos leva a uma identificação com estados turbulentos da alma, estados patológicos em que as emoções irrefreadas e sentimentos instáveis nos impedem de refletir e desenvolver o discernimento dialético entre verdadeiro e falso.

O que torna a imitação poética intolerável é o fato de que ela se baseia inteiramente nas ações humanas e estas não podem ser imitadas, pois são incondicionadas, não podem ter um modelo. O artesão ainda pode tentar realizar uma cama, copiando materialmente a sua visão da forma ideal de cama. O poeta está duas vezes afastado desta forma, pois só pode copiar a sua própria sensibilidade. Ao simplesmente falar sobre camas sensíveis, não pode conhecê-las, só pode repetir ilusões. A decorrência necessária destas premissas é que

Homero não pode ser uma boa referência para a educação dos gregos, pois nada conhece do que fala. Não conhece a verdade, não tem competência técnica ou política, não cria escola.

Nietszche e a crítica da moral

Ao acompanharmos o empreendimento de Platão, vemos progressivamente a mentalidade oral da tradição poética, da sofística e da tragédia grega ser conduzida a um processo de autonegação de seus próprios hábitos constitutivos. Ao invés do gesto corporal da transmissão poética, vemos uma nova exigência de experiência teórica dominando a linguagem pública, subvertendo a relação do grego com a exteriorização de seu pensamento. Uma nova doutrina psicológica de introjeção da linguagem e de desvalorização das experiências corporais vai estabelecendo os novos critérios para o conhecimento. Os métodos de formação e manutenção da memória, fundados no ritmo e na repetição, vão desaparecendo em favor de uma reflexividade que busca a contemplação da verdade para além dos sentidos corporais.

Se fomos buscar na crítica platônica a compreensão da desvalorização da ação na cultura do Ocidente, é porque a marca ideológica de sua obra se reflete até hoje no enquadramento da performance à retórica midiática da cultura contemporânea. Podemos formular esta questão da seguinte maneira: como pode a arte do ator, que nasce da busca de novas possibilidades expressivas do devir humano, ser tão familiar ao senso comum e ainda assim ser tão largamente ignorada em seus princípios e servir hoje, de modo geral, para a simples reprodução de comportamentos modelados pelo *star-system*, pela indústria da propaganda e do entretenimento? Como pode ser tão inconsciente a relação entre a representação dos papéis sociais e a reprodução dos comportamentos ditados pela mídia audiovisual?

Para começarmos a responder a estas perguntas, vamos recorrer à crítica de Nietzsche ao racionalismo teórico dos valores modernos, através de seu argumento sobre a perspectiva moral do conhecimento. Encontramos em sua obra uma posição crítica fundamental sobre o recalque da exteriorização corporal do pensamento em nome de uma interiorização intelectual identitária em busca da verdade. Se a dialética foi uma arma utilizada por Platão para deslocar o pensamento grego da tradição poética, Nietzsche encontrou na crítica à moral o seu próprio deslocamento do pensamento filosófico dominante no Ocidente, desde Platão. Segundo Nietzsche, somente quando descobrimos os pressupostos morais da oposição metafísica dos valores, engendrada por Platão e perpetuada pelos ideais científicos e pela doutrina cristã, somos capazes de começar a "reverter o platonismo" e devolver à corporalidade o valor plural de sua experiência. A obra de Nietzsche é fundamental para o nosso percurso, pois ela recoloca em questão, revalorizando, o papel da

corporalidade do conhecimento, da relação entre moral e comportamento, da multiplicidade de perspectivas em conflito na produção de qualquer discurso e a não fundamentação metafísica da linguagem: temas capitais para a teoria da performance.

No entanto, a compreensão da estratégia nietzscheana não é simples. O seu combate contra o pensamento dialético não pode se dar no mesmo campo em que ele floresceu. Não é possível superar dialeticamente a própria dialética, pois a negação como motor do pensamento já decide *a priori* que tipo de pensamento está em questão. Se há uma crítica à dialética na obra de Nietzsche, ela só pode se dar a partir da afirmação de uma diferença, de uma tomada de distância, de outros problemas, de outro tipo de pensamento. A chave para este "*páthos* da distância" é o questionamento do próprio papel da negação e da afirmação no pensamento, na linguagem e na ação. Este deslocamento não pretende solucionar os problemas epistemológicos do pensamento dialético, pois sua crítica não se dá no âmbito de uma teoria do conhecimento. A grande descoberta de Nietzsche foi perceber que somente a partir de um deslocamento das questões filosóficas, do campo do conhecimento para o campo da moral, torna-se possível reavaliar o papel da verdade como fundamento metafísico dos valores. A partir desse deslocamento, o problema passa a ser então, não o da verdade dos valores, mas o da sua criação, o da multiplicidade de seus sentidos e da sua afirmação ou negação.

Se a afirmação da experiência do trágico, em seus primeiros escritos, tinha como pano de fundo a oposição entre a arte e a ciência, logo essa oposição deu lugar a uma outra mais fundamental: entre a arte e a moral. A moral se move numa oposição metafísica para dissimular a criação dos seus próprios valores, fazendo valê-los como verdadeiros; é ela que, para forjar um mundo inteiramente fictício como oposição à realidade, cria uma *outra* vida, para melhor negar *esta*. A arte não parte necessariamente de uma oposição para afirmar os seus valores, as suas oposições são apenas derivações da sua capacidade de afirmar.

Encontramos no pensamento de Nietzsche as respostas necessárias ao platonismo para a questão da ação e da *mímesis*. Para Nietzsche, a ação é arte criadora do mundo e não "afastamento em três graus da verdade". Para Nietzsche, não há verdade por trás da máscara, não há autonomia da *psyché* (alma). A partir de Nietzsche, podemos colocar o problema da verdade como performance: não há linguagem para além das produções discursivas, não há discurso sem o conflito das perspectivas que atualizam a corporalidade de sua performance.

Não sugerimos aqui que a simples colocação do problema da verdade em termos de performance resolva a questão metafísica da negação e do ressentimento contra a vida. Como veremos abaixo, a performance também implica forças normativas, em conservação e disciplina. No entanto, ao

colocarmos a questão do conhecimento e da afirmação da vida em termos de performance, estamos adimitindo a inelutável dupla dimensão dos atos e das palavras, estamos reconhecendo a sua mútua implicação, mas a não redução, da ação e do comportamento ao conceito.

Performance e performatividade

A famosa exigência de Sócrates "lutar por atos e por palavras", repetida ao longo dos diálogos platônicos, nos sugere que atos e palavras são, desde a antigüidade, as duas dimensões especificamente humanas de intervenção eficaz no mundo. Embora a ordenação da ação através da palavra tenha sido a tarefa que a filosofia platônica tomou para si, ainda não foi encontrado um critério de avaliação universal que garanta a eficácia deste modo de enfrentar o desafio da ética, conhecimento e política. Intrinsicamente implicadas uma na outra, estas duas dimensões não são naturalmente redutíveis hierarquicamente. Se Sócrates reivindica o conhecimento da dimensão ética dos atos como fundamental para o estabelecimento da justiça, a obra de Platão acaba por valorizar de tal modo a palavra, a busca da identidade do conceito, que somos levados a negar à experiência da ação a possibilidade de acesso ao conhecimento. Nietzsche, por sua vez, lança um novo olhar sobre a ação e a experiência corporal, nos sugerindo a reversão do platonismo, nos propondo uma "transvaloração dos valores" metafísicos, logocêntricos e morais. Segundo Nietzsche, transvalorar implica reinterpretar a submissão hierárquica dos atos pelas palavras na ordem do conhecimento e do poder.

Esta transvaloração no modo de avaliar atos e palavras nos remete ao cerne da formulação da questão da performance na contemporaneidade. A necessária citacionalidade entre as dimensões performativas da linguagem e da ação é uma das mais interessantes formulações pós-modernas sobre a permanente tensão entre o poder da palavra e o poder da ação. Esta discussão encontra-se no campo dos estudos de performance, um campo emergido do debate entre as ciências sociais, a teoria teatral e os estudos culturais. Campo vasto e disputado, os estudos de performance nos trazem um repertório conceitual prolífico e pertinente ao campo da comunicação3.

Assim como o campo da comunicação, o campo dos estudos de performance surgiu do encontro de uma grande variedade de disciplinas: antropologia, história da arte, estudos culturais, etnografia, história, lingüística, filosofia, ciência política, psicologia, sociologia, história do teatro, entre outras. Dentre estas disciplinas, foi a partir das ciências sociais que a performance deu os seus primeiros passos. Num primeiro momento, o modo como o conceito de performance foi configurando um novo campo teórico deve muito do seu rigor metodológico a estratégias e terminologias da antropologia e da sociologia. No entanto, a teoria da performance foi, aos poucos, constituindo o seu próprio aparato experimental, analítico e crítico.

Dentre os principais objetivos da formação deste campo teórico, o de eficácia social é o que certamente melhor define a motivação dos artistas, intelectuais e ativistas interessados em transformar a sociedade através da performance. Apesar do reconhecimento de que a performance também pode implicar práticas conservadoras e normativas, a possibilidade de transformação através da transgressão ou resistência potencial foi mesmo o aspecto dominante dos trabalhos e manifestações que caracterizaram a emergência do campo e formaram o paradigma da eficácia da performance. Os seus "objetos", antes de serem obras ou produtos, são práticas, comportamentos e eventos como o teatro, a dança, a música, os rituais religiosos, os esportes, os jogos, o entretenimento popular, as manifestações artísticas ou políticas e a atuação na vida cotidiana. Originária da arte do ator no teatro (em grego, "lugar da visão"), a performance ultrapassa a visibilidade teatral e vai pensar a relação entre corpo, arte e vida. Dos concertos de *rock* aos *happenings*, dos *drag shows* às *raves*, ou ainda práticas de consolo ou de cura, a performance cultural passou a ser teorizada pelo seu poder catalizador de transformação de indivíduos e de grupos.

Do ponto de vista de seu campo teórico, a performance tem uma significação política particular: cada vez mais ela se define como um processo liminal4 em relação às normas sociais. Contudo, embora o conceito de performance se refira a toda expressão viva e incorporada de tradições ou transformações culturais, hoje, no senso comum, ele está mais associado aos contextos audiovisuais do cinema e da televisão onde as ações performáticas são mais comumente discutidas, criticadas, vendidas e consumidas.

De um modo geral, até o começo da década de 80, através de diversas práticas culturais e de pesquisa, havia uma tentativa de se passar do produto para o processo, do discurso para o corpo, da representação para a apresentação. Inspirada pelo encontro da teoria teatral e da antropologia, a performance tinha como objetivo, através do corpo teatral e da presença física do ator e da audiência, a transformação da sociedade em uma liminalidade transgressiva. A fisicalidade do corpo opunha-se à racionalização alienante da sociedade moderna através da união entre arte e movimentos sociais. A questão da performance ganhava as ruas e a linguagem pública em manifestações como a luta pelos direitos civis, o movimento feminista, ou os protestos contra a guerra do Vietnam nos EUA, e a Tropicália, o Teatro Oficina ou o movimento neoconcreto no Brasil, sobretudo com os trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

No entanto, enquanto o conceito de performance cultural havia enfatizado a presença do corpo teatral e a necessidade de ação transgressiva, a abordagem teórica da performance exigia novas respostas discursivas para o desafio da eficácia social. A teoria crítica filosófica gradualmente foi tomando para si a eficácia que os artistas, intelectuais e ativistas haviam creditado acima de tudo, ao corpo em ação. Embora o modelo da presença corporal do

teatro e da antropologia continuasse a exercer a sua influência, novas abordagens teóricas sobre a relação entre linguagem e ação, sobretudo as do pós-estruturalismo francês5, passaram a questionar a própria positividade fundamental da presença e da visibilidade na performance, apontando para a questão da performatividade da linguagem. A partir da critica pós-estruturalista da linguagem, a transgressividade liminal da performance passou a reconsiderar o papel da linguagem e da textualidade na eficácia social, sob o risco de, ao opor a ação corporal à dimensão discursiva normatizante, estar se transformando, sem o saber, em normatividade alienante.

Esta ênfase na questão da relação entre linguagem e ação tem na obra de Austin (1962) uma referência decisiva para a questão da performatividade da linguagem. O seu conceito de enunciado performativo proporcionou à teoria da performance uma valiosa interpretação sobre como as performances incorporam sistemas simbólicos e, mais radicalmente, como tais sistemas ajudam a constituir os próprios corpos. Com a sua teoria dos atos de fala, Austin propôs uma metodologia para a consideração da linguagem como performance, assim como Turner (1982) havia considerado a cultura como performance, ou ainda como Goffman (1959) havia considerado o comportamento social como performance.

Austin parte da hipótese de que com a linguagem fazemos coisas. Existem determinados tipos de expressões que não são simplesmente constatativas ou descritivas, pois são imediatamente performativas. Quando alguém batiza um navio, faz votos de casamento ou faz uma aposta, está realizando a operação para a qual Austin nos chama atenção: dizer é fazer. Diferentemente do que pretende a "falácia descritiva", quem profere um performativo não pode ser avaliado em termos de sua verdade ou falsidade. Quando se trata de um performativo, ele não afirma nada, mas realiza. Terá que ser avaliado, portanto, em termos de sua felicidade ou infelicidade.

Originalmente Austin considerou performativas declarações caracterizadas por certos verbos, ditos em primeira pessoa e no presente como, por exemplo, "eu prometo" ou "eu juro". Num segundo momento, porém, Austin abordará a linguagem tomando como objeto os atos de fala dentro do contexto geral da fala. Ele irá então propor que o ato de fala possui três aspectos: locucionário, ilocucionário e perlocucionário. Os atos locucionários implicam emissão de sons dotados de sentido; já a dimensão ilocucionária indica que tais sons articulam-se em alguns enunciados que possuem uma certa "força" convencional: perguntas, afirmações, ordens, pedidos etc.; finalmente, com tais atos produzimos determinados efeitos em nosso interlocutor, como por exemplo a persuasão, a surpresa, o controle ou mesmo o engano: esta é a dimensão perlocucionária. Pelo ato de fala, pode-se agir sobre o outro, fazê-lo agir, ou efetuar, o próprio sujeito, uma ação.

Compreendemos a contribuição de Austin para a teoria da performance a partir da valorização em sua obra da dimensão da ação e na reabilitação à condição de ator do discurso o sujeito excluído do jogo estrutural dos signos. Na teoria dos atos de fala, as preocupações lingüísticas com a estrutura e os elementos formais da linguagem mudam o seu foco para as intenções da fala, os efeitos na audiência e as análises do contexto social específico de cada enunciado.

Se a análise de Austin considera a singularidade operatória do ato de fala como ato consciente de comunicação, Derrida (1991) questiona a "presença" desta consciência e a "pureza" desta singularidade, nos chamando a atenção para algo não admitido pela análise de Austin: a questão da citacionalidade. Segundo Derrida existe uma originalidade na visão de Austin sobre a linguagem, quando este afirma que, diferentemente do enunciado constatativo, não há um referente exterior ao enunciado performativo, pois este produz ou opera uma situação a partir do seu próprio ato. Austin, ao conceber a análise do performativo para além da autoridade da oposição verdadeiro/falso, teria colocado o conceito de comunicação além do âmbito semiótico, lingüístico e simbólico. O ato de fala performativo é uma comunicação que não se limita a veicular um conteúdo semântico já construído e legitimado por um objeto de verdade, pois não está sujeito ao caráter mimético que a linguagem escrita encerra.

No entanto, segundo Derrida, esta divisão aparentemente clara entre atos de fala não miméticos e escrita mimética é uma ilusão, pois a linguagem é necessariamente iterativa. Embora Austin, ao analisar o sucesso dos atos performativos, exclua de seu sistema interpretativo a "não seriedade" da citacionalidade da literatura ou do teatro, por exemplo, Derrida nos mostra o contrário: é justamente este caráter citacional do ato performativo o que pode garantir o sucesso de sua realização. Um ato performativo não poderia selar um casamento, abrir uma reunião ou inaugurar um lugar, se não pudesse ser reconhecido em uma relação iterativa, se não fosse de algum modo identificado como uma citação. Nao há presença absoluta, singularidade absoluta, transgressão absoluta, pois ao falarmos, já estamos imersos em uma rede citacional iterativa que não apenas nos atravessa, mas também nos conforma. Não há a presença onisciente da intenção do sujeito falante perante a totalidade do ato locutório pelo simples motivo de que as próprias circunstâncias deste ato, o seu contexto, não podem ser definidas por ele completamente. Derrida nos esclarece também que a citação se dá sempre de maneiras diferentes, nunca podendo ser exata e defitivamente enquadrada, já que a cada vez ela pode quebrar o contexto dado, adaptando-se a novos contextos.

A partir da leitura desconstrutiva de Derrida, e num diálogo constante com a questão do poder na obra de Foucault, Butler (1993 e 2001) explora teoricamente a relação entre normatividade e corporalidade, partindo da hipótese de que quanto mais o poder da performatividade realiza os seus atos,

mais ela esconde as convenções normativas das quais ela é uma repetição: 'se o poder do discurso de produzir o que nomeia está ligado à questão da performatividade, então o performativo é o domínio no qual o poder age *como* discurso' (1993, p. 225).

Contribuindo decisivamente para os recentes debates sobre a questão da performance, sua obra analisa como a performance incorpora sistemas simbólicos e, mais além, como estes sistemas simbólicos contribuem para a construção do gênero sexual e para a constituição do nosso próprio corpo. Segundo Butler, embora as forças normativas da sociedade exijam a naturalização da compulsão heterossexual através do repúdio aos comportamentos transgressivos, o gênero não é um atributo natural, social ou cultural, mas uma categoria criada e mantida através da característica iterativa e citacional da linguagem. O próprio agenciamento social de onde o gênero emerge é desempenhado não por sujeitos que escolhem o seu gênero antes da performance de sua própria identidade, mas por uma subjetividade ela mesma constituída por performance. Não há um sujeito preexistente às suas próprias ações, o sujeito é ele mesmo performativamente construído por seus atos, dentre eles, os que constituem o seu gênero. Por sua vez, estes atos também não são atos isolados e singulares, eles também refletem a rede iterativa e citacional da performatividade de atos e discursos das relações sociais. Embora esta formulação possa nos levar a uma interpretação determinista da relação entre atos performativos e comportamento, Butler nos esclarece que o próprio processo iterativo, a própria necessidade de repetição da norma, nos abre a possibilidade da diferença. Como o caráter citacional da performatividade envolve sempre uma repetição, uma citação nunca é absolutamente precisa, nunca repete exatamente um original ausente.

A partir da necessidade de não mais reduzir o performativo à performance, Butler procura relativizar a aliança entre estas duas dimensões dos atos e das palavras, demarcando as suas diferenças. O que está em jogo é uma visão crítica sobre a positividade da performance. A performance incorporada também não é um simples resultado da "vontade" daquele que performa. Nossos gestos também estão inseridos em uma rede citacional:

> De forma alguma pode-se concluir que a parte do gênero que é performada é a "verdade" do gênero; a performance como um ato delimitado se distingue da performatividade pois esta se constitui da reiteração de normas que precedem, constrangem, e excedem aquele que performa, e neste sentido não pode ser tomada como a fabricação da "vontade" ou da "escolha" daquele; mais além, o que é "performado", esconde, senão rejeita o que permanece opaco, inconsciente, imperformável. A redução da performatividade à performance seria um erro. (Ib., p. 234)

Se Butler delimita as suas diferenças, mais profundamente, ela continua apontando para a sua possível convergência transgressora, pois se ambos os registros dos atos e da fala operam por citacionalidade, a potencialidade "desreguladora" permanece. Se o gênero e, mais profundamente, toda formação subjetiva são atravessados por um conjunto normativo de comportamentos e discursos já repetidos inúmeras vezes, a citacionalidade entre discursos e atos continua nos possibilitando novas apropriações, novas resignificações, novas contextualizações.

Performance global

Inspirado na relação entre normatividade e transgressão na obra de Butler, Jon Mckenzie (2002) nos lança um interessante desafio, interpretando a globalização através da articulação dos paradigmas da performance cultural com os da performance organizacional e da performance tecnológica. Para além da performance cultural, Mckenzie nos mostra que a performance também desenvolveu os seus modelos conceituais nesses outros dois campos da prática e da teoria. A performance cultural, objeto dos estudos de performance, se interessa pela incorporação de estruturas simbólicas no comportamento e, mais ainda, se interessa pela transformação destas estruturas através de discursos e práticas transgressivas e de resistência. O desejo aqui se move pela eficácia social, seja através da arte, da comunicação, da religião ou de outros fenômenos da sociabilidade. Já a administração de performance, pesquisada e planejada por administradores de empresas, tem como objetivo a criação de estratégias e ações que promovam, através de trabalhadores e de tecnologias, a eficiência na maximização de *outputs* e na minimização de *inputs* para o aumento da produtividade de organizações. Por sua vez, a performance tecnológica, testada e avaliada por engenheiros e cientistas, busca a efetividade no comportamento de materiais, produtos e tecnologias que criam, impulsionam e destróem indústrias, mercados e às vezes, com o advento das guerras, nações inteiras. Em comum, estes três paradigmas de performance possuem o fato de terem emergido no panorama político, econômico e cultural dos Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial e se espalhado pelo mundo através das artes, das universidades, das empresas e das indústrias americanas. Atualmente o fator catalizador para a compreensão desta generalização do conceito de performance é a utilização crescente de computadores em rede em um mundo cada vez mais comunicacional, multicultural, multinacional e multimidiático. Eficácia, eficiência e efetividade são as palavras de ordem do poder dessa performance global.

Ao colocarmos estrategicamente a questão da performance para além da arte, onde ela comumente se reconhece, e a situarmos em uma tripla dimensão, cultural, organizacional e tecnológica, estamos propondo que ela seja pensada nos termos do desafio comunicacional da relação entre

normatividade e transgressão que estes três grandes modos da ação individual e coletiva se dão no mundo contemporâneo. Nesta perspectiva, é fundamental que repensemos as metodologias da educação, pois ela responde ao mesmo tempo às necessidades de conservação e de criação de valores em um mundo cada vez mais acossado pela velocidade das tecnologias da informação e da comunicação.

A linguagem audiovisual do cinema e da TV está se desterritorializando das telas e monitores habituais e está se reterritorializando na cibercultura. O desenvolvimento das tecnologias e linguagens comunicacionais estão levando não apenas atores profissionais a entrar em quadro no ciberespaço, mas também todos aqueles que querem se utilizar das possibilidades de expressão audiovisual em rede. Cada vez mais a atuação com câmeras faz parte do cotidiano de diversas áreas econômicas e profissionais, entre elas, certamente, as da pesquisa científica e da educação. Pesquisadores e professores estão sendo desafiados a criar meios expressivos e materiais didáticos em linguagem audiovisual para novos métodos de comunicação presencial e à distância. As performances com câmeras estão sendo redefinidas pelas características específicas da nova mídia e formas antes impensáveis de interatividade estão sendo experimentadas, muitas vezes em "tempo real" como as realidades e mundos virtuais, avatares, novas privacidades e sociabilidades, interfaces imersivas, espaços narrativos, telemedicina, educação à distância, video conferências, softwares de reconhecimento facial aliados a câmeras em rede e à telefonia celular, HDTV (High Definition Television), mídias alternativas, entre outras.

Embora não o seja em termos de tecnologia, o Brasil é um dos maiores produtores audiovisuais do mundo. Se a nossa indústria cinematográfica tem uma participação pequena no mercado interno e menor ainda no mercado internacional (embora exista uma grande produção voltada para a publicidade), nossa produção televisiva domina o mercado interno e é consumida no mundo todo. A transformação do atual padrão de transmissão analógico ao novo padrão digital, a HDTV, e a convergência das mídias certamente redefinirão o mercado brasileiro e internacional, criando novos hábitos de consumo e novas dinâmicas de produção e distribuição. Aqui nos interessam as ações em que as tecnologias de comunicação sejam usadas como meios interativos e inclusivos, unindo comunicação, educação e pesquisa científica nas novas configurações institucionais, inter-instucionais e extra-institucionais.

Professores e estudantes devem incorporar aos seus métodos de trabalho a possibilidade da interpretação do texto, da criação do personagem, do processo de ensaio, da consciência corporal, dos objetos cênicos, do jogo com a audiência, da espacialidade do quadro, a temporalidade da cena, da continuidade da ação, da edição da imagem, do ritmo do som e da relação com a equipe. É preciso que se analise e se discuta a expressividade corporal na ocupação política e cultural dos espaços públicos e midiáticos em novas

formas de presença e interatividade. É preciso que a corporalidade do conhecimento seja não apenas uma referência teórica valiosa, mas também um critério de avaliação fundamental para a performance do educador. Na perspectiva destas novas experiências, certamente a própria função do conhecimento e do ensino também se transformará: é o próprio "lugar" e "corpo" do saber que estão em jogo para o sujeito de conhecimento que interpreta e recria o mundo como performance.

Referências bibliográficas

AUSLANDER, P. *From Acting to Performance*. London: Routledge, 1997.
AUSTIN, J. L. *How To Do Things With Words*. Cambridge: Harvard, 1962.
BUTLER, J. *Bodies that Matter*. New York: Routledge, 1993.
Problemas de Gênero. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
DELEUZE, G. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34 Letras, 1992.
DERRIDA, J. *A Escrita e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
Margens da Filosofia. Campinas: Papirus, 1991.
FOUCAULT, M. *Microfísica do Poder*. Org. Machado, R. Graal: São Paulo, 1979.
GOFFMAN, E. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Anchor, 1959.
HARDT, M.; NEGRI, A. *Multitude*. The Penguin Press: New York, 2004.
LÉVY, P. *Cibercultura*. Rio de Janeiro: 34, 1999.
LYOTARD, J.-F. *O Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
MATTELART, A.; MATTELART, M. *História das Teorias da Comunicação*. São Paulo: Loyola, 1999.
MCKENZIE, J. *Perform or Else*. New York: Routledge, 2001.
PARKER, A.; SEDGWICK, E. *Performativity and Performance*. London: Routledge, 1993.
PEREIRA, S.J. *Dicionário Grego-Português*. Braga: Apostolado da Imprensa, 1990.
SALIS, F. A. *Performance na Comunicação: O Homem Enquadrado*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.
SCHECHNER, R. *Performance Theory*. New York: Routledge, 1994.
TURNER, V. *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Notas

1 "Imitação", "representação" ou "reprodução".(PEREIRA, 1990)

2 "Lugar de reunião", por extensão, "praça pública", "assembléia" (Id.)

3 Armand e Michèle Mattelart em sua História das Teorias da Comunicação, de 1999, chamam o VI capítulo de "Retorno ao Cotidiano",

onde são abordadas diversas teorias também influentes nos Estudos de Performance, como a dos "atos de fala" de Austin, o interacionismo de Goffman ou os estudos culturais e feministas. No entanto, além da menção ao conceito de performatividade de Austin, nem o conceito de performance, nem o campo de Estudos de Performance é citado como relativo à Comunicação. Proponho com este trabalho uma aproximação maior destes dois campos teóricos e práticos, para além da simplista, porém comum, associação da performance com a comunicação não-verbal.

4 diz-se dos lugares fronteiriços, como um limiar ou uma soleira. Na teoria da performance, diz-se dos estados de passagem "entre" ações e comportamentos, como em rituais de iniciação, por exemplo (SCHECHNER, 2002, p. 58).

5 Aqui temos em mente, sobretudo a obra de Derrida, mas também a de autores como Foucault, Lyotard, Deleuze, entre outros.