

O Estado da Arte: Desconstrução, Construção e Destruição

Márcia Chiamulera

Bacharel em Artes Cênicas – Interpretação Teatral; Mestranda em Ciências Sociais

Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Palavras-chave: Processo de criação, Arte do ator, Performance

O ALICERCE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO E DE DESCONSTRUÇÃO

Abordarei aqui um percurso de trabalho o qual ainda sinto sob os pés estilhaços do que restou de um processo criativo. Embora sugira como tema desta comunicação alguns termos que podem parecer à primeira vista demasiado *hard*, é justamente na tentativa de fazer-se perceber uma remota possibilidade de fluidez mesmo em termos que nos remetam a edificações excessivamente materiais. Mas, e o que é o ser que representa/interpreta sob um espaço que por consenso é interpretado como o lugar próprio da representação teatral? Não será este a quem chamam ator e aquilo a que chamam arte uma construção? Não o é, o próprio espaço no qual ele transita, o resultado de uma construção coletiva em que as partes consentem e assentem em quem vê e quem deve ser visto?

Em certo sentido, podemos compreender qualquer coisa como uma construção, seja abstrata ou concreta, social ou individual¹, na carne e na memória. Sob essa perspectiva, podemos situar as técnicas de trabalho do ator sobre si mesmo como estratégias de flexibilizar² o corpo e a mente do indivíduo que se propõe a comunicar uma idéia ou um sentimento. Em contrapartida, colidimos com a tecnicidade da condição pós-moderna, onde a flexibilização de um corpo em carne é tornada lubrificação de uma máquina (de atuar) e quiçá o engendramento de mais uma reprodução social. Se, com efeito, somos parte de um todo, nosso vocabulário, nossa *hexis*³ inscreve-se num contexto mais amplo, e é a partir da qual nos expressamos, nos comunicamos e somente por tal, dentro de um contexto partilhado culturalmente, somos compreendidos. Clifford Geertz (1989), na antropologia, assinala que a cultura é um conjunto de mecanismos de controle, planos, regras para governar o

¹ Embora tenda a crer que toda construção individual só é possível se pautada num coletivo, ainda assim, pode-se perceber uma pequena parcela de ação individualizada acerca de si ou num contínuo processo dialético de influência do todo sobre a parte. Tome-se como referência os processos de memória, na acepção de Halbwachs (1968) para quem a memória individual existe sempre a partir da memória coletiva, pois o processo de memória tem como base um conjunto de pessoas, então são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo, porém a cada indivíduo desse grupo certas lembranças aparecerão com mais ou menos intensidade.

² Entenda-se aqui não apenas a flexibilidade como condição, mas como fluidez, a que o ator deve alcançar por vias diferentes das tecnicistas, ou além destas.

³ O conceito de *hexis* é desenvolvido por Pierre Bourdieu (1930, 1964), e trata de uma dimensão que possibilita a internalização das conseqüências das práticas sociais e de sua exteriorização através do modo de falar, andar, gesticular, olhar dos agentes sociais.

comportamento. Estudar a cultura é estudar um código de símbolos partilhados por seus membros, compreendendo-se que os símbolos e significados formam um vocabulário, através do qual os atores se comunicam.

Relativizemos: se pensarmos no campo das Artes de modo análogo ao que Geertz fez quando se propôs pensar o homem em relação à cultura, teremos muitas indagações, múltiplas perspectivas e apenas respostas provisórias. Enquanto inseridos num sistema cultural, podemos pensar no desenrolar de ações e comportamentos condicionados pelo modo de interpretar o mundo, interpretação realizada através de um olhar codificado segundo padrões culturais nos quais está inserido um ator social, e, por conseguinte, no qual está também um ator teatral. Podemos tomar este ponto como referencial para o desenvolvimento seguinte.

Referenciando a Eugênio Barba, em seu tratado sobre a Antropologia Teatral, destacam-se os princípios fundamentais para o trabalho do ator, denominado por ele como “técnica extracotidiana do corpo”, significando a amplificação do que é cotidiano. O estado extracotidiano objetivaria, em última instância, uma qualidade de presença necessária ao ator em cena. Jerzy Grotowski nomeou essas técnicas extracotidianas de “técnica de amplificação”, justificando-as como amplificações de fenômenos sociobiológicos. Nessa mesma esteira, Grotowski aponta a existência de certos “estados de ser”⁴ ou fenômenos que auxiliam a explicar os estados do ator em diferentes culturas. Podemos pensar, nesses termos, que os fenômenos particulares das culturas não só podem auxiliar na compreensão dos “estados do ator” como podem ser fontes de estudo para reconhecer princípios culturais, que, tanto poderiam ser utilizados para codificação da arte do ator como também poderiam ser um trampolim para a compreensão dos modos de ação/comportamento do ator condicionado por padrões culturais ou mesmo em relação à arte enquanto um processo latente da cultura.

Num cruzamento entre antropologia e teatro, Victor Tuner, desenvolveu o conceito de Dramas Sociais, o qual, simplificado, propõe uma visão de cultura com base na vida social como um processo dinâmico, os dramas sociais seriam compostos de seqüências de dramas resultantes da contínua tensão entre conflito e harmonia, ou seja, uma contínua negociação entre os atores sociais que na vida cotidiana podem ser entendidos como “unidades de seqüência de ação”.

Essa interpretação me parece ser uma pista de mão dupla, um caminho de ida e volta ao princípio de “trabalho do ator sobre si mesmo” e ao “estado da arte”. Porém, em tais termos, não há mais que a representatividade de uma volta, porque há uma ida e outra e mais

⁴ Grotowski, 1995.

outra. Há sim um eterno retorno à vigilância crítica de seu comportamento, um metodológico encontro com o desconhecido, um eterno devir.

A OBRA CONSTRUÍDA E AS FENDAS

A criação de um espetáculo teatral pela autora, nomeado de *A Super Mãe Porra Louca*⁵, é aqui o pano de fundo para a discussão. O processo de construção do espetáculo buscava relacionar o campo da filosofia, com o conceito de *desconstrução*, de Jacques Derrida e da antropologia teatral, de Barba, entre outros desdobramentos. O embasamento teórico parte das conceituações filosóficas sobre a desconstrução, que em Derrida se dá, principalmente, no contexto da linguagem⁶ e sobre os elementos organizacionais da cultura ocidental representantes de formas cristalizadas de pensar a relação homem/mundo. A partir daí, pode-se inferir que o processo de desconstrução é marcado por uma permanente vigilância crítica contra a aceitação de toda e qualquer forma de naturalização. Portanto, a proposta de trabalho girou em torno do princípio de desconstrução aplicado como trabalho de ator sobre si mesmo e de construção de um espetáculo teatral. O denominador comum foi o pressuposto de princípios culturais aprendidos e restaurados socialmente. Assim, o trabalho consistiu na tentativa de ruptura com formas fixas de comunicação, pensamento ou ação e, conseqüentemente, com a forma de considerar a relação do homem e seu meio como um processo dinâmico.

Os treinamentos de ator consistiram nas técnicas xamânicas, sob as conceituações de Carlos Castaneda e nas artes marciais, espada e Yoga⁷, que permitiram, sob vigilância crítica e disciplina rigorosa, identificar estruturas habituais e sob constante trabalho, desconstruí-los, ou pelo menos neutralizá-los. Através destas práticas buscava-se uma percepção diferenciada de si mesmo (pessoa e atriz) e da concepção de realidade que tangencia nossa visão de mundo.

Como resultante do processo cênico, o espetáculo sofreu a combinação de embasamentos teóricos, trabalho sistemático de treinamento psico-físico-energético⁸ e reflexão. A discussão suscitada a partir deste complexo processo, aqui rapidamente abordado,

⁵ O espetáculo solo *A Super Mãe Porra Louca* foi criado no ano de 2006 e estreado no Teatro Caixa Preta, Universidade Federal de Santa Maria. Esse espetáculo foi parte de meu processo de formação em Artes Cênicas nesta instituição.

⁶ Consideremos as múltiplas formas de linguagem, as verbais e as não verbais, estas últimas as que desvelam significações.

⁷ As técnicas xamânicas utilizadas têm como embasamento as conceituações de Carlos Castaneda, um antropólogo que desenvolveu trabalhos relacionados à temática do xamanismo. As técnicas foram: a Tensegridade, o Sonhar, a Espreita e a Recapitulação. Já o treinamento marcial citado tem por base a sistemática da Escola Pa Kua, utilizando especificamente os treinamentos de Armas de Corte – Espada e Yoga. Cf. Chiamulera, 2006.

⁸ Termo utilizado para designar o trabalho relacionado ao corpo, mente e energia do organismo em ação.

põe em relevo duas dimensões elementares: a aprendizagem e o ensino em segmentos sócio-culturais. A perspectiva final desse processo pode ser assinalada: onde está situada a reflexão artística em termos teóricos na contemporaneidade quando pensada em relação ao contexto cultural no qual emerge? Proponho aqui visualizar o campo das artes como um modelo cujas relações entre si produzem sistemas de símbolos e agem sob o preceito de certa eficácia numa sociedade e numa cultura, ao mesmo tempo, o próprio campo é transformado, como um processo ritual, num fluxo contínuo, dinâmico e não cristalizado.

As palavras de Schechner iluminam esse momento. Segundo o autor, toda e qualquer performance é uma prática incorporada, é específica e diferente de todas as outras. Essas diferenças incluem escolhas pessoais, padrões culturais variados, circunstâncias históricas e particularidades de cada recepção. Então, ao considerarmos o ator como construto social, bem como um processo artístico como manifestação emergente contextual, estaremos de acordo que estas “performances culturais” seriam a expressão, a comunicação - por meios simbólicos - de um determinado grupo: as performances demarcariam o momento de reflexividade do grupo sobre si mesmo.

Cabem ainda algumas ponderações de caráter provisório: se a estabilidade é inexistente, qualquer que seja o entendimento de princípios culturais deve abarcar movimento, pois uma dada cultura não está isenta de transformações. Assim, uma cultura pautada em tradições só pode ser compreendida a partir de seu contexto situacional, logo, o que é compreendido como tradicional não pode ser tomado como imutável. Situa-se aí a premissa de uma tradição – e de uma cultura - construída socialmente, num tempo e espaço definidos, cotejados com a aprendizagem em nível de valores e princípios solidificados. Se concordarmos com Derrida e sua proposta de desconstrução, estaremos de acordo que há princípios culturais que são sedimentados; se concordarmos com o conceito de cultura proposto por Geertz, compreendemos que há um mecanismo social que gera códigos simbólicos que podem vir a ser perpetuados, mas, dado que são construídos socialmente, estão à mercê de transformações. Na perspectiva de Turner, perceberemos os processos artísticos como prolongamento (e condensamento) dos processos cotidianos, que, elevados a momentos liminares, provocam reflexividade ou cisão, uma brecha para a destruição de qualquer estrutura sedimentada. Retomando o conceito de comportamento restaurado, conforme proposto por Richard Schechner, acredito que é possível visualizar aí uma chave de entrada para compreensão dos princípios culturais e dos processos artísticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola A Arte Secreta do Ator Dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas, São Paulo: HUCITEC, UNICAMP, 1995.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007 [1930].

CASTANEDA, Carlos. Passes Mágicos. Tradução de Beatriz Penna. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record: Nova Era, 1998.

DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença. Tradução de Maria Beatriz da Silva. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. Margens da Filosofia. Tradução de Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.

GEERTZ, Clifford. A Interpretação das Culturas. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. Leis Pragmáticas. *In*: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola A Arte Secreta do Ator Dicionário de Antropologia Teatral. Tradução de Luis Otávio Burnier. Campinas, São Paulo: HUCITEC, UNICAMP, 1995.

SCHECHNER, Richard. (2001) *in*: BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral.

TURNER, Victor. Dramas, Campos e Metáforas. Ação simbólica na sociedade humana. Universidade Federal Fluminense, 2008.