



Transformações do Artista; Transformações do Sujeito

Liana Ferraz Diniz
lianaferraz@gmail.com

Doutoranda em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Pesquisa realizada com apoio da FAPESP

Resumo:

Neste artigo apresentamos uma discussão sobre o papel da técnica na criação cênica. Por meio de alguns conceitos de teoria teatral e filosofia abordamos a questão da técnica trazendo à tona os problemas de sua execução como uma fórmula de gerar arte. Apresentamos uma reflexão sobre a relação do ator com o trabalho criativo e como as técnicas utilizadas no percurso da ideia até a cena podem ser realizadas de forma diferenciada. Para tanto, levantamos a possibilidade de o ator livrar-se do compromisso executor de sua arte e munir-se do desejo de transformar-se, rever-se a todo o momento. Esta transformação para a cena encontra uma possível analogia com o conceito filosófico do “cuidado de si” (proveniente da Grécia Antiga e revisitado por Foucault) tratado neste artigo.

Palavras-chave: técnica; criação teatral; ator.

Abstract:

This article presents a discussion about the role of technique in creating scenic. Through some concepts of theater theory and philosophy we approach the issue of technical problems bringing up the implementation of the technique as a equation to produce art. We present a reflection about the relationship between actor and the creative work and how the techniques used in the course of the idea to the scene can be done differently. For this purpose, we explore the possibility of actor get rid of the commitment executor of their art, and give itself a desire to transform itself, to to revise all the time. This transformation of actor finds a possible analogy with the philosophical concept of “taking care of oneself” (from the Ancient Greece and Foucault revisited) treated in this article.

Keywords: technical, theatrical creation; actor.

A questão da técnica:

“O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, faça-a com todo o seu ser”

(EUGÊNIO BARBA, 1991)

A construção do corpo cênico é algo que necessita de uma vigilância constante. O ator, no papel de ator criador, deve ser um observador de si mesmo. Com relação ao ator criador, Eugênio Barba diz:

“(No teatro oriental) o ator não é mais que um executor de um papel, cujos mínimos detalhes - como uma partitura musical - foram elaborados e fixados num tempo mais ou menos distante. Como um pianista ou bailarino clássico, sua evolução não pode ser separada do virtuosismo. No teatro ocidental, o ator é ou deveria ser em criador, seu confronto com o texto, através da própria sensibilidade e da própria experiência histórica, manifesta um universo único e pessoal aos expectadores. Essa diferença essencial determina também o modo de abordar o ofício, a preparação, aquilo que hoje se chama de treinamento.”

Levando em conta que nossa preocupação ultrapassa a obtenção de virtuosismos, ou seja, precisamos ir além da aquisição de habilidades técnicas para execução da obra de arte pré-definida, definir quais são as finalidades da técnica apresenta-se como um problema. Se o ator ocidental precisa ir além da execução primorosa de movimentos corporais e vocais como podemos estabelecer exercícios que garantam o acontecimento de algo que não conhecemos no início do trabalho?

Podemos tentar deixar de ver a técnica como instrumental, ir além da noção de que tal técnica confira necessariamente algum tipo de habilidade artística. Podemos pensar em técnicas precisas para desenvolvimento de algumas habilidades e capacidades, porém, tais aquisições não garantem a arte, mesmo podendo ser facilitadores da expressão.

A técnica e a teoria são equipamentos. O que importa é o que fazemos com eles, o que importa é a ação. Por isto, podemos utilizar o equipamento em alguns momentos, revertemos tal utilização em ação e os abandonamos por um período. Claro que a técnica continuará presente, mas não será o foco do trabalho. Munidos do equipamento “técnica”, poderemos dar vazão a outros procedimentos de criação menos objetivos e precisos, mas que gerem ação e não formas vazias.

Existem alguns preceitos para manter o jogo cênico quando estamos em processo de criação. Algumas habilidades que devem ser trabalhadas para que possamos fazer arte. Isto faz parte da técnica, mas de uma técnica que aguça o olhar, a escuta, que faz com que o ator estabeleça contato com o espaço e com o outro ampliando a percepção de elementos concretos de trabalho que podem gerar ação efetiva. A respeito disto, Eugênio Barba (1991, p.55 e 56) diz:

“Primeiro se assimila cada exercício de modo preciso. Uma vez que cada um tenha sido assimilado e exista um domínio absoluto sobre eles, começam a ser fundidos em uma sequência(...) os exercícios agora já foram assimilados, há um domínio absoluto sobre eles. Pode-se trabalhar em plena liberdade segundo o ritmo particular. (...) Exercícios que envolvem o corpo todo, que o fazem reagir completamente. O corpo deve pensar integralmente, totalmente e adaptar-se continuamente à situação que surge.”

Não há intenção neste trabalho de propor um abandono das habilidades técnicas, mas sim, propor e ressaltar a importância de um novo olhar sobre elas, um olhar que vá além da busca por um método infalível ou um manual de instruções.

Por exemplo, trabalhando com um grupo de atores um exercício de caminhar modificando uma parte do corpo, logo percebemos a exploração resultar apenas em uma pose rígida acompanhada de máscara fácil. Munidos desta “instrução técnica”, o resultado era algumas tensões do tronco para cima e principalmente no rosto que não fluíam para as outras partes do corpo para serem estímulos de uma criação corporal íntegra. Ou seja, com aquela habilidade conquistada, o ator considerava o trabalho feito. Tais tensões estavam tentando dar conta de dizer algo sobre a construção corporal, mas acabavam por revelar somente um caráter que permanecia na superficialidade; uma imposição de uma forma que está mais relacionada à ideia pré-estabelecida pelo ator do que é atuar em tal situação do que a uma forma carregada de sentido.

Stanislavski (2004, p.53) relata a lição do diretor a um ator (Gricha) que permanecia o mesmo sempre embora criasse “um novo exterior e um novo jogo de maneirismos já prontinhos”:

“Você pode pensar que os seus gestos, seu modo de andar e de falar são seus. Mas não são. São maneirismos universais e generalizados (...). Agora, se alguma vez lhe ocorresse mostrar-nos em cena algo que nunca vimos, se nos mostrasse você mesmo, tal como é na vida real, não o Ator Gricha, mas o homem seria esplêndido, pois o ser humano que você é, é muito mais interessante e talentoso que o ator. (...) Estou convencido de que Gricha, o homem, engendrará uma geração inteira de papéis característicos. Mas o ator Gricha nunca produzirá nada porque a gama dos jogos de cena de carimbo é espantosamente limitada e está gasta até a última camada.”

A todo instante, no processo criativo, percebo como é importante lembrarmos-nos da necessidade da liberdade na criação artística e deixar sempre algo indefinido no caminho. Processo artístico não é conceito. Não é fácil delimitar o objeto de estudo para que possamos conceituar o fazer artístico. Chega um momento em que várias ciências se emaranham como psicologia, filosofia, pedagogia, física e, mesmo assim, ainda não teremos um conceito totalizante do acontecimento cênico. Mesmo os escritos consagrados dos teóricos teatrais, as técnicas realizadas e bem sucedidas, são materiais estimulantes para o trabalho e não receitas de artistas.

Em uma passagem de “A hermenêutica do sujeito”, Foucault (2006) relata as quatro causas gregas tomando como exemplo a taça de prata. Existe a causa material, a prata; a causa formal, o desenho, a forma “taça”; a causa final, para que o objeto serve e a causa eficiente, aquele que faz o objeto. As quatro causas estão comprometidas em fazer surgir a taça. O termo “fazer surgir” ao invés de “fabricar” carrega uma diferença de atitude. Quando queremos fazer surgir, devemos criar condições para que isto aconteça ao passo que “fabricar” tem mais a ver com manipular instrumentos. Esta diferença de atitude é sutil, mas determinante. No caso de fazer surgir é necessário ouvir o material, estar perceptivo e desarmado o suficiente para dar espaços na criação e para que nestes espaços surjam novas possibilidades.

Neste sentido, a técnica teatral deve ser relacionada ao fazer surgir e não ao fabricar. Mesmo definidas algumas causas para a criação, o surgimento da cena está sempre em risco de transformação.

No trabalho vocal especificamente, temos uma tendência a não construir uma trajetória para além da técnica. Quando Barba relata que, “estando os movimentos assimilados,

podemos trabalhar em plena liberdade”, não posso deixar de pensar o quão frequente é pararmos na etapa de “assimilação do exercício” quando a questão é técnica vocal. Talvez por termos dificuldade em aceitar na prática que o texto, a palavra e a voz possuem outras funções que não só a informativa e acreditemos que se a voz atingiu clareza suficiente para ser entendida, chegamos ao fim do percurso.

A técnica pode fornecer os elementos necessários para um início de trabalho e, mesmo ela não sendo abandonada, vai perder sua forma pura e dar espaço às possibilidades criativas inerentes ao presente da realização. Deste modo, estaremos finalmente respondendo a estímulos diversos, inclusive, os da execução técnica, porém mantendo a possibilidade de desvios, respiros e resignificações. Uma situação de trabalho onde o corpo e sua parte invisível, a voz, reagem a estímulos.

A técnica, corporal, vocal ou, idealmente, a integral, pode ser vista como uma preparação, mas há algo que só ocorrerá no próprio fazer. A prática gera uma coerência interna, mas para descobriremos esta coerência é necessário um olhar atento sobre o próprio trabalho de criação. Um olhar dotado de uma ingenuidade produtiva que pode levar a uma redescoberta da técnica. O artista entra em contato com aquele material sem os temores de um aprendiz, sem a tensão de cumprir expectativas ou alcançar resultados.

A questão da entrega:

A criação do corpo cênico passa necessariamente por uma transformação por parte do artista. Necessariamente nessa nossa arte, nessa nossa mania de fazer teatro. Não podemos criar o corpo cênico à distância, confeccioná-los como a uma vestimenta e depois vesti-los quando precisamos deles, tiramos quando não os queremos mais, tomamos um bom banho e vamos para casa vestir o pijama e dormir. Quando escolhemos ser ator, escolhemos investigar os seres ficcionais, escolhemos colocá-los em uma mesa de dissecação para revirar seus órgãos e, ao mesmo tempo em que somos o próprio cadáver, seguramos o bisturi. Escolhemos ser o analista e o paciente no divã. Reviramos a alma dos seres ficcionais e saímos nós com a alma revirada e as entranhas dissecadas. Tudo se mistura e é preciso certa energia para manter-se são.

Como pode o artista negar-se à transformação e querer modificar o espaço e os outros com sua arte? É possível assumir esta função transformadora diante da sociedade e, no entanto, querer sair livre de qualquer efeito colateral?

Colocar-se em jogo arriscando perder. Quando a Arte ganha, nós sempre perdemos um pouco. Perdemos um pouco de paz, de sono, de sobriedade, de juventude. Bom para poesia, mas e a vida? A vida morre e renasce a todo instante. Morrer para renascer e deixar nessa trajetória um rastro, uma sombra, um suspiro e chamar isto de obra-de-arte.

Um corpo pronto para morrer e renascer, para doar-se ao mundo, para fazer a fotossíntese poética de inspirar objeto e expirar símbolo. Quais as transformações pelas quais este corpo deveria passar para estar apto a estes feitos que soam como miraculosos? E mais: qual o estado

permanente de atenção que o ator deve atingir para poder dar início à transformação criativa?

Em a “Hermenêutica do sujeito”, Foucault (2006) discute o conceito de “cuidado de si” que acreditamos que possa ser muito relacionado ao constante trabalho do artista para estar apto a receber estímulos para a criação e transformar-se diante deles.

O conceito de cuidar de si é bastante amplo e complexo, mas, basicamente, refere-se a uma atitude, um modo de vida em que “é preciso converter o olhar, do exterior, dos outros, do mundo, etc. para ‘si mesmo’”. Segundo Foucault (2006, p.14 e 15):

“O cuidado de si implica em uma maneira de estar atento ao que se pensa e o que se passa no pensamento.(...) Também designa algumas ações, ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos.”

Esta atitude de cuidar de si é uma tarefa para a vida toda. Não sendo necessariamente uma tarefa passiva, o cuidado de si pode envolver diversos exercícios voltados para a conversão do olhar, porém, o que permeia toda a mudança é um desejo transformador.

Neste sentido, observamos muitas semelhanças com o trabalho do ator na construção do corpo cênico. O ator pode estar munido de diversas técnicas e exercícios, mas deve ter como finalidade algo maior que a habilidade conquistada pela execução bem sucedida da técnica. O trabalho do ator é um só: transformar-se.

A investigação de si não significa necessariamente um narcisismo, mas uma forma de investigar o que passa por nós e pode ser representativo do humano de um modo geral. Acessar uma nova camada de observação, abrindo possibilidades de escape das formas corriqueiras de expressão. O “eu” não pode ser entendido como objeto de culto, mas sim, como objeto de trabalho. Cuidar de si vem de encontro a alguns preceitos morais que carregamos conosco que regem que o “correto” é uma preocupação com o outro, com o coletivo, e ainda, com o resultado. Na ânsia de corresponder a determinadas expectativas ditadas tanto pela moral quanto pelas regras de mercado, apressamos as transformações e limitamos a entrega a um espaço e um tempo. A transformação do artista fica comprometida e vinculada a situações pontuais.

Quando Foucault traz o tema da espiritualidade, ele adentra um novo território: o da relação subjetiva com o mundo. Esta relação subjetiva tem muito mais a ver com o conceito de cuidar de si e também com a transformação do artista.

Ele aponta que a espiritualidade cobra do sujeito uma entrega para que ele seja digno da verdade. Não é possível acessar a verdade sem que haja uma transformação por parte do sujeito. E esta transformação não é, de maneira alguma, superficial. Ela modifica o sujeito de tal modo que ele se torne outro que não ele mesmo.

Para que haja esta conversão do sujeito, Foucault (2006, p.20) aponta dois grandes movimentos: o movimento do amor e o do trabalho. Ele escreve:

“(...)esta conversão pode ser feita sob a forma de um movimento que arranca o sujeito de seu status e de sua condição atual (movimento de ascensão do próprio sujeito; movimento pelo qual, ao contrário, a verdade vem até ele e o ilumina). Chamemos este movimento(...) de movimento do éros (amor).

Além desta, outra grande forma pela qual o sujeito pode e deve transformar-se para ter acesso a verdade é um trabalho. Trabalho de si para consigo, elaboração de si para consigo, transformação progressiva de si para consigo em que se é o próprio responsável por um longo labor que é o da ascese (áskesis). Éros e áskesis são, creio, as duas grandes formas com que, na espiritualidade ocidental, concebemos as modalidades segundo as quais o sujeito deve ser transformado para, finalmente, tornar-se sujeito capaz de verdade.”

Pensando sobre os dois grandes movimentos do homem para buscar a verdade através da espiritualidade, não podemos deixar de fazer uma comparação direta com o trabalho do ator para criação cênica. Ainda mais estando cada vez mais convencida que a transformação do homem em artista seja muito semelhante à transformação espiritual. Além do mais, o conceito de cuidar de si tem muito a ver com uma forma de vida e não com uma ocupação momentânea ou uma transformação passageira assim como, ao nosso ver, a passagem do sujeito a artista.

Os dois grandes movimentos citados por Foucault, amor e trabalho, podem englobar todo o trabalho do ator. O amor no sentido de arrancar o sujeito de sua condição de não artista, de incitar a revolução, de dar motivação para o início de uma trajetória. O trabalho seria a incorporação de elementos práticos que possibilitem a expressão e a criatividade.

Obviamente que esta analogia da ascensão do sujeito buscando a e o ator criando o corpo cênico deve ser feita tomando as devidas proporções. Porém, é importante fazê-la para ressaltar o movimento do amor e do trabalho como fatores complementares e não como caminhos opostos em que devemos, em certo momento do percurso, escolher um ou outro para prosseguir.

Embora seja um conceito filosófico, o cuidado de si não é um preceito filosófico e sim, um preceito de vida. Foucault (2006,) relata:

“Será preciso, então, compreender quando os filósofos e os moralistas recomendarão cuidar de si, não aconselhando apenas a prestar atenção em si mesmo, a evitar erros e perigos ou a proteger-se. Referem-se a todo um domínio de atividades complexas e regradas. Podemos dizer que, em toda filosofia antiga, o cuidado de si foi considerado um dever e uma técnica, uma obrigação fundamental e um conjunto de procedimentos cuidadosamente elaborados.”

Voltar o olhar para si mesmo tem a ver com a formação, porém não é esta a finalidade da conversão deste olhar. Por se tratar de algo para a vida toda, o cuidado de si não pode ter “finalidades” e sim, funções. Esta forma de vida possui inicialmente, uma função crítica.

Para que haja a transformação, o sujeito deve estar disposto a passar por uma etapa de desaprender. Esta etapa consiste em livrar-se dos maus hábitos e das opiniões falsas. Podemos apontar também a função de luta.

“A prática de si é concebida como um combate permanente. Não se trata simplesmente de formar, para o porvir, um homem de valor. É preciso fornecer ao indivíduo as armas e a coragem que lhe permitirão lutar durante toda a vida.” (FOUCAULT, 2006)

Para a busca da verdade, alguns exercícios progressivos se fazem necessários. O trabalho é constante e devemos exercitar algumas qualidades fundamentais. Uma delas é a escuta. Ser capaz de dirigir a atenção, ouvir, ter uma atitude de escuta e reter o que foi dito. Outra é a importância da escrita. Neste caso, seria uma escrita pessoal, uma espécie de arquivo de coisas que ouvimos, conversamos e refletimos. E, por último, a importância do retorno sobre si,

como uma volta ao que já foi aprendido, uma assimilação dos conhecimentos acumulados, de memórias, sensações, etc.

“Temos, portanto, todo um conjunto de técnicas cuja finalidade é vincular a verdade e o sujeito. Mas é preciso bem compreender: não se trata de descobrir uma verdade no sujeito nem de fazer da alma o lugar em que, por um parentesco de essência ou por um direito de origem, reside a verdade; tampouco trata-se de fazer da alma o objeto de um discurso verdadeiro. Estamos ainda muito longe do que seria uma hermenêutica do sujeito. Trata-se, ao contrário, de dotar o sujeito de uma verdade que ele não conhecia e que não residia nele; trata-se de fazer desta verdade aprendida, memorizada, progressivamente aplicada, um quase-sujeito que reina soberanamente em nós” (FOUCAULT, 2006, p.608)

Trazendo para a área da criação teatral, encontramos nos escritos de Cassiano Quilici (2004, p.87) uma ligação do fazer teatral com práticas muito relacionadas ao conceito de Foucault acerca do cuidado de si. Ele diz:

“A tarefa de reconectar-se a esse plano da existência é intransferível, já que implica na submersão no que é próprio e singular, no território do íntimo e do secreto. (...) “Assistir-se” é almejar uma visão simultaneamente interna e externa de si mesmo. Artistas como Grotowsky, Meyerhold e Brecht também insistiram no desenvolvimento da capacidade de testemunhar-se, como uma das habilidades básicas requeridas pelo teatro.”

O equilíbrio por um triz - quando técnica e entrega caminham juntas

Quando vamos estabelecer contato com o trabalho criativo precisamos construir certa disciplina. Nesta construção entra em cena o risco de criarmos pessoas normatizadas para tal organização social, em outras palavras, atores cumprindo certos papéis e realizando objetivamente algumas tarefas de acordo com o que se espera de um trabalho criativo.

Mesmo sabendo da necessidade de um árduo trabalho técnico com as habilidades a ser conquistada pelo ator, a relação consigo (termo relativo ao conceito de “cuidar de si” utilizado por Foucault e discutido previamente) é anterior às outras, ou seja, está antes dos outros papéis a serem exercidos.

A investigação de si, como já foi dito, não significa um movimento egóico do olhar, mas uma forma de investigar o que passa por nós e pode ser representativo do humano de um modo geral. Acessar uma nova camada de observação, abrindo possibilidades de escape das formas corriqueiras de expressão.

As transformações do artista exigem uma dedicação sacerdotal. O artista precisa estar preparado para uma porção de deveres, de obrigações que devem ser feitas com a maior entrega possível. Não é incomum ouvir de artistas consagrados algumas de suas técnicas corporais e perceber o quanto elas são semelhantes a rituais de purificação. Tomemos como exemplo uma parte das condições impostas por Marina Abramovic para realização da performance *A casa com vista para o mar*. Abramovic é artista plástica e performer e este trecho foi extraído de uma entrevista sua concedida a Ana Bernstein:

Condições para a instalação viva: artista

Duração do trabalho: 12 dias

Comida: sem comida

Água: grandes quantidades de água mineral pura

Falar: sem falar

Cantar: possível, mas imprevisível

Escrever: sem escrever

Ler: sem ler

Dormir: 7 horas

Ficar em pé: ilimitado

Sentar: ilimitado

Deitar: ilimitado

Banho: três vezes por dia.

Vemos neste esquema proposto pela artista alguns elementos de purificação como a água mineral pura para beber em grandes quantidades e os três banhos diários. Além das restrições impostas como a proibição da fala e, principalmente, da comida.

Marina utiliza tais restrições como estímulos para criar novas condições corporais, para sair do lugar comum do corpo e poder ampliar suas formas de recepção, seus canais de ligação com as pessoas e com o mundo. A *performer* leva ao extremo da concretude um ato que deve ser realizado por todo artista em contato com um material de trabalho: a recepção daquele material como elemento modificador do corpo e gerador de estímulos para que tal modificação aja sobre outras pessoas e as transforme também.

Notamos que há uma técnica neste trabalho, mas ela é diferenciada. Ela é permeada por uma doação constante. A entrega da artista é parte fundamental da técnica, ou melhor, a técnica é desenvolvida a partir desta entrega e para ampliá-la.

Quando pegamos outro exemplo, Lygia Clark trabalhando com a Estruturação do self em seus clientes, podemos perceber também uma tentativa de purificação, desta vez agindo sobre o outro. Este trabalho da Lygia Clark consiste em uma proposta de investigação corporal criada pela artista em 1976. Tal investigação era realizada em sessões de uma hora cada com regularidade entre uma a três vezes por semana onde os clientes ficavam desnudos e deixavam a artista tocá-los utilizando-se de seus Objetos Relacionais (instrumentos concebidos pela própria Lygia para tal contato). Porém, diferentemente de Abramovic, a finalidade era terapêutica e as possíveis transformações corporais experimentadas por aquelas pessoas não eram compartilhadas com um público.

De qualquer maneira, esta pesquisa de Lygia gerou alguns conceitos muito interessantes para o trabalho de ator. Tratarei muito brevemente aqui de um deles: o Corpo vibrátil.

Suely Rolnik, em sua tese de Doutorado *Cartografia Sentimental. Transformações contemporâneas do desejo* (1997) descreve da seguinte forma o que seria um corpo vibrátil:

“O que encontramos, aqui, é um corpo que se abre às forças da vida que agitam a matéria do mundo e as absorve como sensações, a fim de que estas por sua vez nutram e redesenhem sua tessitura própria. Saber do mundo, nesse caso, é colocar-se à escuta de sua reverberação corporal, impregnar-se de suas silenciosas forças, misturar-se com elas e, nesta fusão, reinventar o mundo e a si mesmo, tornar-se outro. Plano de imanência onde corpo e paisagem se formam e reformam ao sabor do movimento de uma conversa sem fim.”

Não seria este um corpo potencialmente cênico? Um corpo capaz de redescobrir e reinventar o mundo transformando-o em uma infinita fonte de material para criação?

No entanto, quando dizemos “potencialmente cênico” e não “cênico” é devido ao fato de que, para o ator, ainda falta ir além do corpo vibrátil. Este contato diferenciado com o mundo (puramente terapêutico para alguns) para o ator ainda não é ponto de chegada. Estas sensações, esta escuta da reverberação corporal, ainda precisam ser passíveis de ser acessadas de forma consciente. Por meio delas podemos embasar a ação cênica e conquistar “chaves” de acesso a tal ação (e, conseqüentemente, ao ser ficcional criado).

Portanto, embora a aquisição do corpo vibrátil seja desejável para ampliação das possibilidades criativas do ator, resta, ainda, conferir a este corpo a capacidade de reproduzir a ação quantas vezes forem necessárias, com ou sem o objeto gerador da mesma. Neste momento, a técnica entra novamente em cena.

Como atingir o ponto de equilíbrio entre o trabalho técnico e o trabalho de entrega, aquele que nos inunda de poesia e que nos faz transbordar sem mais nem menos? O corpo precisa da técnica para expressar-se? Arriscamos dizer que não. Explicamos: alguém que nunca pensou em teatro, pode gerar a mais linda imagem diante de algo que o afete. A expressão não depende da técnica, não precisa dela. A reprodução é que precisa. A representação do afeto também. O ator não precisa da técnica em todas as etapas de seu trabalho. Às vezes, não é preciso técnica nenhuma e não há teoria para explicar como algo surgiu.

A criação em arte exige uma doação absoluta, é “uma questão de vida ou morte”, como diz Marina Abramovic. Estamos sempre buscando maneiras de iniciarmos esta doação, possibilidades de abertura de canais por onde transitarão nossos afetos reais e inventados.

Recorremos à técnica, mas ela nunca basta. É preciso que uma força vital ressoe através dela. Buscamos a filosofia, porém a filosofia gera conceitos e processo artístico não é conceito filosófico. A utilização da filosofia em arte pode ser mais um material do que um exemplo de método de criação. Os produtos esperados em cada área são diversos. Em Arte, o produto não pode ser categorizado, pois pode ser qualquer coisa, inclusive conceito.

Tanto técnica quanto teoria (teatral ou filosófica) não nos darão respostas nem solucionarão problemas de criação. Elas indicarão possibilidades. Não nos darão formas, mas revelarão atitudes de seus pensadores e criadores em relação ao mundo e, estas sim, poderão ser percebidas para que a partir delas, na nossa arte, possamos criar e recriar.

São elementos compositores da criação. Elementos que estabelecem condições para que algo surja, porém os resultados são incertos e há (ou deveria haver) um espaço para o inesperado, pois estamos falando de transformação de pessoas e não de objetos. Por mais que tentemos objetivar e catalogar estas transformações que ocorrem na emissão e na recepção da obra, estamos, sem dúvida, percorrendo um campo do metafísico, do indizível.

O artista disposto a transformar-se também como sujeito está livre da obrigação do resultado, pois não tem como prever o produto da transformação (ou então seria uma transformação limitada, pré-definida e, portanto, uma simulação).

Estabelecer materiais. Criar condições para a criação. Selecionar técnicas e teorias. Buscar o corpo cênico escavando o próprio corpo. Purificar-se. Aprimorar o olhar e a atenção. São preparações possíveis. Mas existe algo que só acontece no próprio fazer, algo inerente à prática, que possui uma coerência interna que não precisa de teoria para explicar-se.

Saber que a arte não precisa chegar a um consenso. Não precisa definir nada. O conflito, as contradições, os paradoxos são também materiais. São estímulos. E qualquer técnica que não leve estes aspectos em consideração ou, pior, proponha-se a resolver os dilemas da criação e solucionar a angústia experimentada pelo artista criador, deve ser vista com bastante desconfiança. Resolver a equação é matar a poesia. Ser artista para desencadear processos de transformação e não para criar obras definitivas.

Referências:

ABRAMOVIC, Marina. *A casa com vista para o mar de Marina Abramovic*. Entrevista concedida a Ana Bernstein publicada pela Revista Sala Preta, n.3, 2003.

BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*, São Paulo: Hucitec. 1991.

FOUCAULT, Michel, *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes. 2006.

QUILICI, Cassiano Sydow, *Antonin Artaud: Teatro e Ritual*, São Paulo: Annablume. 2004.

ROLNIK, Suely. *Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*. Catálogo da exposição “Lygia Clark, do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal”

STANISLAVSKI, Constantin, *A preparação do ator*, 19ª edição, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2004.

Como citar este artigo

DINIZ, Liana Ferraz. Transformações do Artista; Transformações do Sujeito. *Tessituras & Criação*. [suporte eletrônico] Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/tessituras>>. Acesso em dia/mês/ano.