

SANTOS, Andrea P. J. **Processos de Atuação na Contemporaneidade – Do Laboratório, da Body Art, dos Modos de Vida: Entre Intersecções e Diálogos**. Campinas: Unicamp, Debate Aberto de Grupo de Pesquisa. Coordenação: Matteo Bonfitto: II Seminário de Pesquisa do programa de Pós-Graduação em Artes da Cena UNICAMP, Unicamp, 2014.

### RESUMO

Esta pesquisa propõe realizar uma fricção entre o Teatro e a Performance a partir dos “modos de vida” dos artistas, acreditando haver um universo, no qual o corpo se expressa através de diferentes poéticas do “extremo”, ou é frequentemente exigido de maneira radical ou até mesmo exposto a situações de risco, que pertenceria a um mesmo *continuum*, no qual a corporeidade seria sua força motriz. Como recorte dessas inúmeras expressões do “extremo”, destacamos os Teatros Laboratório e a Body Art, com o objetivo de, através do estudo dos “modos de vida”, investigar a hipótese de que existiria uma ligação possível partindo de Stanislavski até Marina Abramovic, com o suporte teórico de Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner e Amelia Jones.

**Palavras-chave:** laboratório; *performance*, *body art*, treinamento, modos de vida.

### ABSTRACT

Through an intersection of Theatre and the Performance Art and from the modes of living point of view, this project aims at investigating the universe of the poetics of “extreme”, territory where the artist exposes the body to either hard and disciplined physical demands or radical attitudes, including risky situations. This universe belongs to the same *continuum* where corporeality would be its driving force. This research highlight two examples, the Theatre Laboratories and the Body Art, aiming at analyzing the hypothesis we could establish a possible link from Stanislavski to Abramovic. The theoretical support used in this project is based on the works of Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner and Amelia Jones

**Key words:** laboratory; performance, body art, training, modes of living.

De acordo com Erika FISCHER-LICHTE (2008), a partir da segunda metade do século passado, tanto o teatro quanto os eventos de performance passaram a experimentar com o corpo ao dar ênfase a sua materialidade, e instaurar uma tensão inédita até então sobre a questão entre “ter um corpo” e “ser um corpo”. Através dessa ótica, vamos iniciar a partir dos Teatros Laboratório: eles se confundem, no início do século XX, com o movimento conhecido como Grande Reforma que trouxe à tona o fato de que a história do teatro não é apenas a história de seus espetáculos (SCHINO,2009), uma vez

que mestres-pedagogos como Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Decroux, entre outros, deixaram como legado mais do que montagens, semeando uma atitude para com a arte de ator que transformou as Artes da Cena a partir de então.

Se antes o fazer teatral se dividia em dois momentos, ou seja, ensaios a partir de um texto, seguidos pela produção de uma peça, quando os artistas da Grande Reforma, num determinado momento, resolveram se distanciar dos palcos a fim de dedicar tempo longe do olhar do público instauraram uma “terceira instância”, revelando a existência de outra dimensão, constituída por práticas e poéticas não confinadas ao território do ensaio/peça. Assim, com o intuito de restaurar o significado de sua arte, esses mestres criaram o que denomino de “modos de vida”,

A atitude de retirar-se dos palcos gerou uma verdadeira quebra de paradigma na História do Teatro, pois esse novo “modo de vida” do artista trouxe à tona a importância de determinados elementos que modificaram a noção de trabalho de ator – são eles a Pedagogia, o Tempo e o Coletivo. Da Pedagogia deriva a relação mestre-pupilo através da importância tanto do treinamento quanto da sistematização e transmissão de conhecimento. Essa primeira relação não poderia ser desenvolvida sem a questão do Tempo, ou seja, um trabalho realmente se instaura através do aprofundamento de processos internos que não podem ser delimitados. E é dentro de um Coletivo que ocorre uma articulação aprofundada desses elementos, já que é no exercício da alteridade, ou seja, é “em relação” que o ator se reconhece. Poder-se-ia deduzir que os princípios do teatro de grupo se localizam aí.

As implicações dessa tríade (Pedagogia, Tempo, Coletivo) são muitas, por exemplo, é nesse local privilegiado que o ator passou a ter a oportunidade de trabalhar a si mesmo, visto que esse espaço não se limitava a ver o treinamento como o acúmulo de técnicas e o adestramento em uma determinada linguagem, mas sim, um espaço onde dimensões éticas são sublinhadas, borrando a fronteira entre vida e arte. E é nesse contexto que o corpo emerge como força motriz ao, entre outras coisas, passar a ser o criador de matrizes para a cena, questionando assim a hierarquia que colocava o texto no topo do fazer teatral.

Se na primeira metade do século XX esses elementos foram instaurados, é a partir da década de 60 que há um aprofundamento dessas ideias nas diferentes verticalizações do trabalho de artistas como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ariane Minouchkine e seus grupos. De maneiras diversas e particulares, poderíamos dizer que, na segunda metade do século passado, ocorre um aprofundamento da prática do artista-pesquisador. Esses “modos de vida” contribuem para esse acontecimento.

Já a Performance Art tem suas origens tanto nas experimentações da arte de vanguarda do início do século passado, quanto nos happenings e na arte conceitual. Mas é a partir dos 60 que emerge como uma manifestação cultural singular, abarcando modos diversos de expressão e desafiando definições: varia desde o trabalho do artista solo usando material autobiográfico ou do cotidiano, enfatizando tempo e espaço; do comportamento comum ao virtuosismo, até espetáculos mais elaborados com a utilização de tecnologia e diversas mídias eletrônicas e visuais.

Em comum, poderíamos sublinhar alguns elementos que também constituiriam uma tríade básica: a importância do Evento, evidenciando a questão do encontro enquanto experiência, tanto para o artista quando para o público; a Quebra com a Ficção, destruindo a fronteira entre a vida e a arte; e o Processo, desconstruindo a noção de arte como produto pronto e sublinhando o aspecto da transformação, da instabilidade e da afetação.

Segundo Jeanie FORTE (1988:217), a Performance Art representou “um afastamento do comercialismo, da assimilação e da trivialidade ao desconstruir as redes comerciais de arte das galerias e museus (...), questionando as práticas geralmente aceitas sobre aquisição e acumulação de conhecimento.” A Body Art, uma das inúmeras manifestações da Performance Art, surge a partir de ações preocupadas com as diversas operações corporais. Segundo Roselee GOLDBERG (2006:143), “as demonstrações que se concentravam no corpo do artista como material se tornaram conhecidas como ‘arte corporal’. Mas esse termo era vago, permitindo uma vasta gama de interpretações. Enquanto alguns artistas corporais usavam sua própria pessoa como material artístico, outros se colocavam contra paredes, em cantos ou em campo aberto, criando formas

escultóricas humanas no espaço. ” Alguns de seus precursores levaram a questão do corpo ao extremo, a partir de ações de violência auto infligida, constituindo-se em experiências de grande impacto, transgredindo limites estéticos, temáticos e, principalmente, corporais. De acordo com FISCHER-LICHTE (2008:90), nesse ato de exposição, “o artista ‘performa’ processos que corporificam a vulnerabilidade de seus corpos, a violência, a vida e consequentes riscos de perigos. ” Portanto, ao realizar uma fricção das duas tríades, ou seja, a Pedagogia, o Tempo, o Coletivo, o Evento, a Quebra com a Ficção, e o Processo – considerando-os parte da estrutura desses “modos de vida”, expressados através das bordas que aglutinam o instável, o relacional, o risco e a experiência – então, nesse território, partimos da hipótese de que existiria uma ligação que parte de Stanislavski até Marina Abramovic.

E por que o Teatro Laboratório em relação à Body Art? Quando refletimos sobre as inúmeras manifestações da corporeidade nas Artes da Cena, é possível identificar diferentes níveis da relação do artista com o próprio corpo: entre outras coisas, poderíamos falar do virtuosismo à precisão técnica, até o risco calculado e a violência. Os usos extremos do corpo, incluindo sua remodelagem em termos de estrutura física, manifestam-se em diversos campos, por exemplo, expressões artísticas codificadas como o balé clássico e sua rígida disciplina no que concerne não somente o domínio de uma técnica, mas pontos relacionados ao peso do bailarino, seu condicionamento físico, alimentação etc. Nos teatros orientais, os artistas passam por rigorosos treinamentos, como no Kathakali, por exemplo, que envolvem questões energéticas, musculares, passando pela concentração e pela postura ética, em um ritmo de dedicação exclusiva durante anos, da infância à idade adulta. O circo também poderia ser citado, já que a (falta de) precisão técnica estaria ligada ao risco e ao perigo da morte a cada apresentação. Já na Body Art, o virtuosismo e a técnica são substituídos pelas operações mais básicas do corpo humano, sejam elas fisiológicas ou extremamente cotidianas, até a subjetividade do artista expressa através da violência auto infligida. Assim, quando se analisa a importância dos Teatros Laboratório, poderíamos dizer que esses diversos elementos, ou seja, a disciplina, a técnica, o treinamento, a exaustão, o risco, a precisão em conjunção com a dimensão ética foram

acrescidos da subjetividade, restaurando o significado da arte de ator, e do trabalho sobre si.

Nesta pesquisa, partimos da hipótese de que todas essas “radicalidades” corporais pertencem a um mesmo *continuum*, no qual a corporeidade seria sua força motriz. Como recorte dessas inúmeras expressões do “extremo”, destacamos dois pontos nos quais a subjetividade é parte fundamental da criação artística, e assim, poderíamos falar em Teatros Laboratório e Body Art.

Portanto, nossa contribuição está no fato de que o campo de estudo deste trabalho são esses “modos de vida” dos atores que escolheram se dedicar à pesquisa em seus teatros laboratório, e dos performers que colocam seus corpos em situações extremas: como as tríades levantadas se articulam? Como se conformam, organizam-se e sobrevivem partindo das questões técnicas e processos de criação? Essas são algumas das perguntas que surgem a fim de investigar quais as consequências dessas posturas na relação do artista com seu entorno, bem como com sua arte e consigo mesmo.

Para tanto, o seguinte recorte será feito: no Teatro Laboratório, dois descendentes diretos de Stanislavki - o Teatr-Laboratorium de Jerzy Grotowski, na fase do Teatro de Produções (1957 a 1969), e o Odin Teatret, liderado por Eugenio Barba, na primeira fase do grupo, em que viviam reclusos e puderam estruturar sua estrutura de sobrevivência (1964 a 1972). Na Performance Art, o recorte está dividido em duas partes: primeiro, vamos focar a obra de algumas de suas principais precursoras; em seguida, o objetivo será estudar o trabalho de um artista contemporâneo. São eles: Valie Export, Gina Pane, Carol Schneemann, Marina Abramovic e Ron Athey. A base teórica desta pesquisa se concentrará nos estudos de Marvin Carlson, Erika Fischer-Lichte, Richard Schechner e Amelia Jones.

## Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio. **A Dictionary of Theatre Anthropology**. 2ª Ed. London: Routledge, 2006.

CARLSON, Marvin. **Performance – A Critical Introduction**. 2ª Ed. London: Routledge, 2004.

- COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla & DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn**. 1ª Ed. Lovaina: Leuven University Press, 2010.
- FISCHER-LICHTE, Érika. **The Transformative Power of Performance – A New Aesthetics**. 1ª Ed. London: Routledge, 2008.
- FORTE, Jeanie. Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. **Theatre Journal**, Baltimore, vol. 40, n. 2, p. 217-235, maio, 1998.
- GOLDBERG, Roselee. **A Arte da Performance**. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- JOHNSON, Dominic. **Pleading the Blood: The Art and Performance of Ron Athey**. 1ª Ed. London: Intellect Books, 2013.
- JONES, Amelia. **Body Art, Performing the Subject**. 1ª Ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- SCHECHNER, Richard. **Between Theatre and Anthropology**. 1ª Ed. New York: Routledge, 1985.
- SCHNEEMANN, Carolee. **Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects**. 1ª Ed. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- SCHNEIDER, Rebecca. **The Explicit Body in Performance**. 1ª Ed. London: Routledge, 1997.
- SCHINO, Mirella. **Alchemists of the Stage – Theatre Laboratories in Europe**. 1ª Ed. Holstebro, Malta, Wrocław: Icarus, 2009.
- WESTCOTT, James. **When Marina Abramovic Dies: A Biography**. 1ª Ed. Cambridge: The MIT Press, 2010.