

DESMONTAGEM CÊNICA DISASSEMBLY SCENIC

Ileana Diéguez¹

Tradução:
José Raphael Brito dos Santos;
Gilberto dos Santos Martins²

Na América Latina, a investigação, mais que uma opção, tem sido uma maneira de originar e reinventar o teatro para aqueles que escolheram o caminho alternativo dos teatros independentes da segunda década do século vinte. E estes processos de busca por outras linguagens cênicas e dramaturgias, outros temas, outros pontos de vista, outras formas de produção e comunicação desenvolvidas pelos grupos independentes, constituíram-se em verdadeiras escolas para muitos teatrólogos e teatrólogas.

No contexto de uma teatralidade que havia se desfeito das formas tradicionais de produção e representação; que havia gerado a criação em grupo, as dramaturgias coletivas, as escrituras cênicas e corporais em diálogo com algumas práticas das culturas populares, com os dramas sociais, e que cada vez mais foram se abrindo à contaminação de discursos estéticos não legitimados pela convenção teatral ocidental, nasceu a prática de mostrar os processos de trabalho.

Em *Notas sobre los trabajos-1991*, Miguel Rubio (2001, p. 88) pontuava:

Esta temporada tem um início diferente, não se começa propriamente com o espetáculo, mas sim com a reflexão de uma atriz acerca dos fundamentos de seu trabalho. Para muitos pode parecer estranho, mas, pelo ângulo do vínculo que temos com o público parece-nos muito pertinente. Partimos do pressuposto de que o espectador que vem nos assistir não está interessado somente nos resultados, mas também nos processos. O público deve saber o que sua presença provoca nos atores, porque não se pode imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. É para que essa comunicação

¹ Professora-pesquisadora do Departamento de Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa (UAM-C). Membro do Sistema Nacional de Investigadores del CONACYT, no México. Parte desse texto foi publicado no livro **Des/tejiendo escenas. Desmontajes: proceso de investigación y creación**. México: UIA/Conaculta/INBA, 2009. De modo geral, as ideias e propostas aqui desenvolvidas são resultado da reflexão em torno da experiência cênica latino-americana, bem como resultam do desenvolvimento de processos de investigação [no projeto] Desmontajes: procesos de investigación y creación, que desenvolvi no Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, do INBA, no México, entre os anos de 2003 e 2009. E do projeto Des/montar la representación, do qual atualmente faço a curadoria e coordeno no âmbito do Cuerpo Académico Expresión y Representación, do Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, DF.

² José Raphael Brito dos Santos é ator e Professor de Teatro, graduado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestrando em Artes, subárea Teatropela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ano 2013-2014. Gilberto Martins dos Santos é ator e Professor de Teatro, graduado em Teatro Licenciatura pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Mestrando em Artes, subárea Teatro, pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Revisão Técnica: Ana Carneiro.

aconteça que trabalhamos; para que exista esse momento que torna possível o acontecimento teatral. *Uma atriz se prepara* pretende compartilhar que o ator ou a atriz, antes de ser um corpo intuitivo, talentoso, especial, etc., antes de tudo é um ser que trabalha e cada aspecto do seu trabalho tem uma razão.

Miguel Rubio, diretor do Yuyachkani, se referia à demonstração de trabalho de Ana Correa, integrante do grupo, na qual esta mostrava o conjunto de práticas, disciplinas e estratégias, que constituem a preparação cênica de uma atriz. Tratava-se de atores que não somente apresentavam resultados, mas compartilhavam seus processos de busca, investigação, treinamento e construção, integrando-os em um evento artístico pedagógico. Esta prática foi se desenvolvendo na cena latino-americana independente, em diálogo com as demonstrações de trabalho dos atores do Odin Teatret. Desta forma, mostrar os processos de trabalho e não somente os resultados de investigação e criação cênica foram constituindo um tipo de apresentação essencialmente performativa e pedagógica.

Cada uma daquelas experiências foi um privilégio para qualquer pessoa interessada em conhecer os mecanismos e referências poéticas daqueles que trabalham na cena. Da mesma forma, também contribuíram para definir a prática dos investigadores teatrais interessados na artesanaria cênica, em aproximar-se dos processos vivos da teatralidade, em pesquisar fora dos espaços convencionais ou seguros, das bibliotecas ou arquivos que tanto e erroneamente separam atores, investigadores e teóricos.

Quando aqueles que lidam com a criação optam por compartilhar seus processos de trabalho, percorrem caminhos arriscados, em uma direção muito diferente da montagem ou representação de um texto prévio. O que se decide compartilhar ou mostrar não é uma técnica ou regra de como fazer o “trabalho de mesa” para interpretar o texto, ou como dividir os papéis entre os atores e marcar um roteiro cênico. A força destas demonstrações está nos processos de investigação, acumulação e criação dos atores, em diálogo com seus colaboradores e diretores. São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas, que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas, colocando em questão os cânones tradicionais, abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e

principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena.

As demonstrações dos processos de investigação de atores e atrizes na América Latina geraram processos cênicos nos quais se começou a utilizar o termo “desmontagem”. Com esse nome se apresentou a bem estruturada sessão de trabalho que Victor Varela e o Teatro Obstáculo³ desenvolveram durante a *X Oficina da Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe*, EITALC, em 1993, em Havana. Em 1995, quando ocorreu a *XVI Oficina* da EITALC, em Lima, o grupo anfitrião a divulgou com o título: *Desmontagem: Encontro com Yuyachkani*. Assim, o procedimento de desmontar se abria para a experiência no tempo e em todo o universo de trabalho do grupo teatral. A palavra “desmontagem” tem sido o repositório de múltiplas ressonâncias, teóricas e práticas. Além de ter como antecedente as demonstrações de trabalho realizadas por atores e diretores latino-americanos, bem como pelos integrantes do Odin Teatret desde os anos oitenta, carrega também uma série de implicações teóricas desenvolvidas no entorno do teatro, especificamente na filosofia e nas teorias literárias.

Na problematização do termo “déconstruction” – a partir da tradução dos conceitos heideggerianos de *Destruktion* e de *Abbau* –, Jacques Derrida⁴ passou a considerar a ação de decompor e desmontar estruturas. A desconstrução remete a uma prática filosófica e política aplicada a textos de linguística, literatura, arte, religião, filosofia, evidenciando os sistemas de poder que os habitam. Surgida no contexto estruturalista, a palavra implicava certa atenção às estruturas; mas de uma forma também ante estruturalista, apontava as ações de decompor e desacomodar as estruturas fixadas em modelos. Sua não veiculação a uma “hermenêutica teológica” (MIER: 1999, p. 143) me interessa como referência para um deslocamento em direção a cena não-teológica, na qual se desmontam sistemas de uma forma de fazer hierarquizada e institucionalizada.

A “cena teológica” que o olhar desconstrucionista de Derrida problematizara à luz dos manifestos artaudianos é também o território transgredido pelos criadores que

³ Essa desmontagem se realizou acerca do processo de trabalho de *Segismundo exmarqués* que era, nesse momento, a criação mais recente do Teatro Obstáculo.

⁴ Para dizer com as palavras de Derrida: “Representar por meio dos representantes, diretores ou atores, intérpretes submetidos que representam personagens que, em primeiro lugar de acordo com o que dizem, representam mais ou menos diretamente o pensamento do “criador”. Escravos que interpretam, que executam fielmente os desígnios determinados pelo “amo”. (DERRIDA, 1989, p.322)

fizeram da investigação uma estratégia fundamental para desenvolver processos experimentais de criação, à margem do padrão comum, sem pretender reproduzir um sistema teatral teológico, mas sim desmontar sua axiomática institucional.

Desmontar não é desconstruir, em relação ao termo derridareano, mas o propósito de desmontar processos teatrais coloca em discussão de valor o sistema estrutural ao submetê-lo ao olhar dos outros sem pretender perpetuar modelos, colocando no terreno da discussão a consistência dura das categorias, das poéticas e dos sistemas fechados de valorização e pensamento. Trata-se de processos mais próximos às imersões investigativas, aos acasos e pequenos resultados e de maneira alguma pretendem totalizar a experiência criativa. Em cada um desses processos a investigação tem sido uma experiência particularizada por necessidades práticas, culturais e sociais de cada contexto de representação.

Ao insistir na densidade dos discursos corporais e cênicos, que não se restringem a relatos ou anedotas a serem contadas, os atores e criadores que optavam por desmontar os dispositivos relacionados a seus processos artísticos, atuam especialmente como performers produtores de texturas e discursos próprios. Nas operações que buscam revelar os mecanismos provocadores da teatralidade, se instala a dimensão performativa. O corpo como plataforma, mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal, uma partitura de ações não definidas por um texto dramático a ser representado.

As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas e desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um “espetáculo” que complementava o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, performances que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos.

Nos contextos mais ligados à tradição da cena teológica, à prática das companhias institucionais que representam também um discurso artístico unívoco, pretender desmontar os discursos e estruturas entronizadas se tornou um deslocamento político das hierarquias representacionais, pois sem dúvida, tal fato implicava desmontar o sistema da prática oficial e o próprio corpo da representação legitimado por modelos dramatúrgicos e cênicos.

Este rompimento das bases representacionais é uma operação fundamental para problematizar a confortável classificação das disciplinas e saberes. De modo

simplificado, o foco da representação que designa um sistema de representantes foi classificado como a cena de representação, reservada ao teatro por excelência. No outro extremo se colocava o poder evanescente da presença, a aposta no *in situ* e a efemeridade da arte dos performers. Um enquadramento que abria a polêmica entre os poetas e os sádicos, e que na própria ação dos seus praticantes se colocava sob suspeita, se transgredia e até mesmo se refletia.

Tanto Lorena Wolffer, como Guillermo Gómez Peña, desmontam o fundamentalismo da presença e realizam suas performances a partir da simulação, da representação e inclusive, da teatralização. Ana Correa, Teresa Ralli, ou os integrantes do Teatro Ojo, no México, têm optado por executar ações, por dar lugar às escrituras corporais do performer, ao caminhar em tempo real nos labirintos de uma cidade, ao invés de representar a cadeia de ficções que envolveriam personagens e atores.

Em março de 2010, o Teatro Ojo realizou o *Proyecto Estado Fallido, Passagens-1*, a partir do mítico *Libro de los Pasajes*, de Walter Benjamin. Partindo da dinâmica situacionista da deriva, o coletivo se propôs “espalhar sobre a Cidade do México” fragmentos do mítico texto de Benjamin mediante “caminhadas, ações, objetos, imagens e documentos em passagens comerciais do Centro Histórico”. A própria ideia de passagem sugeria a “possibilidade de articular alegorias capazes de revelar um cenário histórico fantasmagórico”. A partir dos itinerários sugeridos em uma coleção de postais, a cidade se convertia em cenário exposto em quatro expositores fixos e seis móveis, ao longo da *Passagem América* (Rua Madeira), *Passagem Catedral* (Rua República de Guatemala), *Passagem Monte da Piedade* (Rua Palma), *Passagem da Santíssima* (Rua Emiliano Zapata), *Passagem Slim* (Corregedora), *Passagem de Alhondiga* (Praça Alonso García Bravo). Com este projeto, o Teatro Ojo convidava os transeuntes a perder-se pelas ruas do Centro Histórico, a atravessar suas passagens e a estar atento para encontrar-se com e/ou descobrir as distintas e minimalistas intervenções cênicas, visuais e sonoras que haviam sido produzidas.

As ações do Teatro Ojo entram no campo expandido da cena se pensarmos o espaço cênico como aquele que pode emergir em uma intervenção urbana, uma obra arquitetônica ou uma instalação visual, na qual sucede a construção de uma situação poética para ser vista ou performada por outros. No trabalho do Teatro Ojo se observa um estreitamento dos dispositivos representativos tradicionais; inclusive, uma debilitação extrema da vontade de representar ou de encenar mediante o princípio da substituição e/ou de mimesis. Trata-se de intervenções em espaços públicos, fechados e

abertos, que recorrem a dispositivos ligeiramente semelhantes aos de uma instalação, ou performáticos: disposição de objetos e ações corporais sem nenhuma pretensão de ficção (salvo alguns breves instantes) em lugares não identificados como locais próprios para encenar.

Desmontar a representação, os arquétipos representacionais, é talvez uma maneira de explodir a problematização que expõe os vínculos entre representados e representantes, entre personagens, atores e performers. Mas desmontar esses arquétipos é colocar em dúvida certas palavras legitimadas pelos saberes e espaços do poder. É por em dúvida a certeza do constructo teatro, ou a insubmissa radicalidade da performance. É pôr em dúvida a ideia mesma de arte, a eficácia poética, a contemplação sublimadora. Os mitos da arte e dos artistas são também relatos para serem representados no grande teatro, inclusive quando se destronam personagens, mas se resguarda o território da arte. Tornar visíveis os dispositivos, os detonadores de uma ação, as paixões e razões de sua construção, pode implicar um embaralhamento de certas classificações ou de certos consensos tácitos. Por exemplo, quando um criador se assume também como ativista se enunciam limites ou interstícios incômodos.

Durante a apresentação de seu último projeto, *Expuestas: registros públicos*, Lorena Wolffer⁵ sugeria a possibilidade de mover-se em um “terceiro espaço”, em uma zona não resguardada por e para arte. Durante três anos havia acompanhado as mulheres refugiadas em instituições, nas quais estavam temporariamente (três meses) protegidas da violência familiar. As ações realizadas por Lorena Wolffer utilizando estratégias artísticas haviam consistido em tornar visível essa realidade e em explodir a silenciosa aceção dos fatos na rotina da cidade. Detonar, ativar perguntas, incomodar o silêncio, expor e circular as evidências. Mas que uma “atuação” de performer, havia sido uma espécie de provocadora social, coordenando ações e textos públicos, realizando enquetes, solicitando e recebendo objetos e testemunhos para ser expostos como evidências. Arte ou ativismo no ilimitado espaço de uma cidade. Já não se transgridem as disciplinas para tecer nos limites artísticos onde o híbrido é um índice negociável pertencente aos complexos territórios da arte. O que se enuncia é outro lugar, outro acionar que não produz resíduos para contemplar.

⁵ Lorena Wolffer apresentou este trabalho no âmbito do projeto de pesquisa Des/montar la re/presentación, cuja curadoria e coordenação desenvolvo, no âmbito do Cuerpo Académico Expresión y Representación, do Departamento de Humanidades da Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, México, DF.

As práticas artísticas contemporâneas têm deslocado todas as categorias seguras para definir a arte. Os deslocamentos de estratégias atravessam os campos estéticos e se contaminam com formas de fazer que levam a visitar outros campos como a Antropologia, a Sociologia e a Filosofia. Muito especialmente, o cruzamento entre investigação e criação foi configurando propostas e práticas artísticas desenvolvidas como laboratórios de experiências que não buscam uma fixação formal reconhecida nos territórios seguros da morfologia da arte. Aplicadas à problemática da memória, as relações entre investigação e criação estão também atravessadas pelas singularidades das memórias.

A obra como arquivo, como acumulação de documentos e pertences familiares, como registro de memórias, bem como a obra como situação, pode ser um *corpus* que resiste a uma montagem final, ao ordenamento necessário para ser classificada como produto artístico. Partindo do levantamento de uma memória familiar, a bailarina e performer Tamara Cubas iniciou o que considerava um processo de construção de arquivo familiar, ao mesmo tempo que iniciava uma investigação corporal capaz de gerar ficções que a ajudaram a imaginar os buracos negros de sua memória. Deste duplo processo surgiu um arquivo ficcional e um arquivo documental. Corpo duplo que se resistia a uma montagem final, e que ainda defende sua existência na ambiguidade de sua desmontagem estrutural.

Desmontar os acontecimentos de um trabalho artístico implica desvelar certos compromissos e negociações com a vocação de pesquisador ou de performer conceitual que entusiasma a um bom número de criadores. Optar por compartilhar processos de trabalho, e não apenas mostrar resultados, é empreender itinerários arriscados em uma direção muito distinta à montagem ou à representação de um texto prévio. Sobretudo, quando se trata de processos criativos que desmontam os modelos estéticos de representação e produção.

As operações de desarmar, de desmontar, ou simplesmente problematizar a crise estrutural que supõe o rompimento, me tem interessado em sua recorrência negativista, sua opção desestruturadora, desequilibradora e assistemática, capaz de pôr em disputa os vastos territórios da representação. Um interesse mais recente no termo tem estado

vinculado aos destronamentos, mais especificamente o “cortar as cabeças”⁶, em um registro de corpo específico, singular, humano, mas sobretudo aplicável à simbologia do social: o desmembramento e o “cortar as cabeças” dos corpos, e sua disposição cênica nos espaços cotidianos é talvez o sinal da desmontagem de um sistema inconsciente de uma estrutura de poder que começou a representar a crise de sua “teatralidade”.

Referências

- RUBIO, Miguel. **Notas sobre teatro**. RAMOS-GARCÍA, Luis A. (Ed.). Lima; Minneapolis: Yuyachkani; University of Minnesota, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Carta a un amigo japonés. In: **El tempo de una tesis**. Desconstrucción y implicaciones conceptuales. Barcelona: Proyeto A., 1997.
- DERRIDA, Jacques. El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. In: **La escritura y la diferencia**. Barcelona: Anthropos, 1989.
- MIER, Raymundo. **Incidencias: el deconstruccionismo em juego**. Cábala y desconstrucción. Barcelona: Azul, 1999.

Recebido em 10/06/2014

Aprovado em 02/07/2014

Publicado em 31/07/2014

⁶ A autora se refere, aqui, a acontecimentos ocorridos no México, em que corpos, sem as cabeças, eram encontrados em locais cotidianos, como ruas e praças da cidade, artisticamente dispostos. Ver, sobre essa questão, a obra: DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina: DocumentA/Escénicas, 2013.