

Memória ABRACE IX

Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas

André Carreira
Biange Cabral
Luiz Fernando Ramos
Sérgio Coelho Farias
(organizadores)



Associação Brasileira de Pesquisa
e Pós Graduação em Artes Cênicas
ABRACE

O presente livro da ABRACE, dedicado ao tema das *Metodologias da pesquisa em artes cênicas*, teve origem no terceiro congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, realizado na UDESC (Universidade do Estado de Santa Catarina), em outubro de 2003. É projeto integralmente concebido pelo professor doutor André Carreira, presidente da Associação durante o biênio 2002-2004, que contou com a parceria da professora doutora Biange Cabral, da mesma instituição, para seu bom desenvolvimento e sua conclusão, tal como agora vem a público. Fundamental para o trabalho organizativo e editorial foi a participação dos colegas associados Luiz Fernando Ramos (USP), Sérgio Coelho Farias (UFBA) e Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO).

Ao final do terceiro congresso, uma proposta chegou aos membros dos grupos de trabalho que compõem nossa Associação: refletir sobre o tema "metodologia da pesquisa" e deliberar, no interior do grupo, sobre a escrita de um texto que pudesse representar o tratamento da questão no âmbito das pesquisas desenvolvidas pelos seus membros participantes, para publicação de um livro. No decorrer deste período, cada grupo de trabalho fez sua opção, fosse por um autor que tratasse do tema, de maneira a representar o grupo, fosse pela articulação de dois ou três textos de autores diferentes.

Assim, logo de início, o que parece se destacar como marca fundamental do presente livro é seu espelhamento de um conjunto variado de opções de trabalho, de representação e, certamente,

Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas

Memória ABRACE IX

METODOLOGIAS DE PESQUISA
EM ARTES CÊNICAS

organização

André Carreira

Biange Cabral

Luiz Fernando Ramos

Sérgio Coelho Farias

Rio de Janeiro, 2006

7 LETRAS]

Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas
é uma publicação da Associação Brasileira de Pesquisa
e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

© Todos os direitos de autor ficam reservados
para os autores dos respectivos capítulos.

1a. Edição
Março de 2006

Capa
Lev D. Rebonstein

Revisão
Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO)

Organização
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)
Beatriz Ângela Vieira Cabral (Biange Cabral) (UDESC)
Luiz Fernando Ramos (USP)
Sérgio Coelho Farias (UFBA)

CIP-BRASIL CATALOGAÇÃO NA FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M552

Metodologias de pesquisa em artes cênicas / organização André Carreira...
[et al.]. - Rio de Janeiro : 7Letras, 2006
. -(Memória ABRACE ; 9)

Inclui bibliografia
ISBN 85-7577-266-X

1. Artes cênicas - Metodologia 2. Artes cênicas - Pesquisa. 3. Teatro -
Pesquisa. I. Carreira, André. II. Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-
graduação em Artes Cênicas. III. Série.

06-1113.

CDD 790.001

CDU 792:001.891

2006

Viveiros de Castro Editora Ltda.
R. Jardim Botânico 600 sl. 307
Rio de Janeiro RJ CEP 22461-000
(21) 2540-0076

www.7letras.com.br / editora@7letras.com.br

Diretoria da ABRACE
Gestão 2004-2006

Presidente - Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) (UNIRIO)
1a. Secretária - Maria Helena Werneck (UNIRIO)
2o. Secretário - Angel Palomero (UNIRIO)
Tesoureira - Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO)

Conselho Editorial
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC)
Luiz Fernando Ramos (USP)
Sérgio Coelho Farias (UFBA)

Conselho Fiscal
Titulares:
Alberto Ferreira Rocha Júnior (UFSJ)
Fernando Pinheiro Villar (UnB)
Neyde Veneziano (UNICAMP)
Suplentes:
Dulce Aquino (UFBA)
Edélcio Mostaço (UDESC)
Marta Isaacsson Souza e Silva (UFRGS)

Coordenação dos Grupos de Trabalho
Danças e Novas Tecnologias
Dulce Aquino (UFBA)
Dramaturgia, Tradição e Contemporaneidade
Neyde Veneziano (UNICAMP)
Estudos da Performance
Zeca Ligiero (UNIRIO)
História das Artes do Espetáculo
Alberto Ferreira Rocha Júnior (UFSJ)
Pedagogia do Teatro & Teatro e Educação
Ingrid Dormien Koudela (USP)
Pesquisa em Dança no Brasil: processos e investigações
Cássia Navas (USP)
Processos de Criação e Expressão Cênicas
Marta Isaacsson Souza e Silva (UFRGS)
Teatro Brasileiro
Tânia Brandão (UNIRIO)
Teorias do Espetáculo e da Recepção
Robson Corrêa (UFG)
Territórios e Fronteiras
Fernando Pinheiro Villar (UnB)

Presidências anteriores
Armindo Jorge Bião (UFBA) - 1998 - 2000 / 2000 - 2002
André Luiz Antunes Netto Carreira (UDESC) 2002 - 2004

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
O teatro como conhecimento	9
<i>André Carreira (UDESC) e Biange Cabral (UDESC, UFSC)</i>	
GT DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE	
Propostas para análise do texto dramático	17
<i>Neyde Veneziano (UNICAMP) e Claudia Braga (UFOP)</i>	
Método Matricial	18
<i>Rubens Brito e J. Guinsburg (USP)</i>	
Algumas considerações sobre a arte de "interpretar" um texto teatral	26
<i>Martha Ribeiro (UFMG)</i>	
GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO	
Observações sobre a prática historiográfica nas artes do espetáculo	32
<i>Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti) (UNIRIO)</i>	
GT PEDAGOGIA DO TEATRO & TEATRO E EDUCAÇÃO	
Abordagens Metodológicas do Teatro na Educação	63
<i>Ingrid Dormien Koudela (USP) e Arão Paranaguá de Santana (UFMA)</i>	
GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS	
Pesquisando os processos de criação e expressão cênicas	77
Rasps e restos me interessam	78
<i>Bya Braga (UFMG)</i>	
O Desafio de Pesquisar o Processo Criador do Ator	82
<i>Marta Isaacsson (UFRGS)</i>	
Inquietações sobre o Processo de Criação do Intérprete	89
<i>Patrícia Gomes Pereira (UFRJ) e Maria Inês Galvão Souza (UFRJ)</i>	
O Processo de Criação do Ator: Uma Perspectiva Semiótica	92
<i>Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado (PUC-SP)</i>	
GT TEATRO BRASILEIRO	
Artes Cênicas: por uma metodologia da pesquisa histórica	105
<i>Tania Brandão (UNIRIO)</i>	

GT TEORIAS E RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO	
Mapeando a Teoria e a Recepção	120
<i>Edécio Mostaço (UDESC)</i>	
GT TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS	
Operando nas fronteiras: três apontamentos sobre perspectivas metodológicas	130
<i>Fernando Pinheiro Villar (UNB) e José Da Costa (UNIRIO)</i>	

INTRODUÇÃO

O TEATRO COMO CONHECIMENTO

André Luiz Antunes Netto Carreira

Beatriz Ângela Vieira Cabral

Nosso principal objetivo com a organização deste livro foi contribuir para suprir a carência de material referente à metodologia de pesquisa em artes cênicas com frequência percebida no debate sobre procedimentos de trabalho. Este livro também representa uma oportunidade para que os pesquisadores da área se debrucem sobre questões de fundo referentes à pesquisa e reflitam sobre esta área de conhecimento identificando particularidades de seus objetos de estudo.

A idéia de tomar como ponto de partida as reflexões levadas a cabo no interior dos Grupos de Trabalho da ABRACE¹ implica partir de uma diversificação de olhares cujo fim último é abrir um espaço de reflexão que torne possível mais interações entre as diferentes sub-áreas das artes cênicas e ao mesmo tempo aprofunde a investigação sobre alternativas metodológicas. O campo das artes cênicas – diverso e múltiplo – pede, no contexto de um esforço metodológico, um olhar que reconheça esse objeto complexo a partir dos distintos fazeres que estão contemplados nos grupos de trabalho já mencionados.

A dificuldade de fixar este objeto de estudo se dá tanto pelo caráter processual de grande parte dos projetos de pesquisa, quanto pela efemeridade do espetáculo cênico. Como consequência, surge a necessidade de encontrar pontos ou aspectos mais fixos para sustentar as possibilidades de leitura.

Tomando em consideração as palavras de Einstein, quando afirmou que “a formulação de um problema é bem mais essencial do que a sua solução (...) e que o estudo de antigos problemas baseados em novos pontos de vista, requer uma imaginação fértil e traz real progresso para a ciência” (1967:34), pode-se dizer que aprofundar o exercício da reflexão metodológica a partir de referenciais dos diversos lugares e fazeres teatrais seria fundamental para a produção de novos conhecimentos sobre este objeto de estudo comum.

Quaisquer sejam os pontos de partida da pesquisa, o horizonte leva sempre ao espetáculo. A palavra teatro traz em si tantas possibilidades que aquilo que parece a delimitação de um objeto de pesquisa claro, nada mais é que a abertura de um leque de proposições.

Ora, o esforço retorna para a tentativa de formular o problema de forma mais elegante possível, como seria o caso da física. Mas o teatro tenta sempre escapar de nossas mãos ávidas que querem segurá-lo para caracterizá-lo e destrinchá-lo. Parece perceber a ameaça que representa ser abordado como foco de pesquisa. Para toda entidade dinâmica, receber nomes e ser submetida a categorias pode significar uma iminente morte, e a arte sobrevivente se escorre pelas frestas que o pensamento analítico não consegue fechar.

A pesquisa científica na área das artes cênicas é uma descendente direta dos avanços teóricos no campo da literatura. Os instrumentos mais importantes que deram impulso à formalização da pesquisa teórica do teatro são provenientes dos estudos literários do último século, pois, antes de ser tratado como uma arte da performance, o teatro foi estudado na esfera do texto escrito. Neste sentido, é possível identificar a semiologia teatral como uma das grandes alavancas teóricas que situou os estudos teatrais no terreno de sua especificidade: o texto espetacular.

Os estudos semiológicos deram a devida importância ao discurso espetacular complementando o enfoque da sociologia

do teatro; se esta centrava sua atenção nas repercussões sociais do objeto artístico ou nos reflexos artísticos dos fenômenos sociais a semiologia buscava o desvendar de sentidos do espetáculo sem desconhecer as inter-relações entre sociedade e espetáculo.

A semiologia teatral, a partir dos princípios de Pierce (1978), Saussure (1971) e Greimas (1973), funcionou nos últimos vinte e cinco anos, como um dos principais referentes na abordagem teórica do espetáculo teatral. Roland Barthes, definiu o teatro como “uma máquina cibernética em funcionamento” (2003:339), estabelecendo uma referência definitiva para a abordagem do acontecimento cênico como fenômeno efêmero que requer do pesquisador instrumentos que reconheçam a própria dinâmica do ato espetacular e de suas leis. O esforço de sistematização de Patrice Pavis (1997) contribuiu para que a semiologia encontrasse uma ressonância quase cotidiana nos estudos teatrais, até que o próprio autor começou a discutir a efetividade de sua aplicação, pois observou que essa *metodologia particularizava a abordagem da cena a ponto de destruir o objeto funcional do espetáculo*.

Entre outros enfoques que influenciaram a pesquisa teatral estão também aqueles que identificaram instrumentos teóricos com o fim de sentar as bases de uma ciência do teatro, por assim dizer, uma teatrologia. Entre estes, se encontra a sociologia da arte que causou impacto na pesquisa teatral a partir da década de 60. Autores de áreas do pensamento tão distintas, como Hebert Read, Pierre Francastel, Arnold Hauser e Jean Duvignaud ajudaram a estabelecer as bases para uma abordagem que valorizasse o fator social no processo de leitura da obra de arte que também teve repercussões na análise do espetáculo teatral.

As práticas analíticas baseadas na sociologia da arte impulsionaram, naquele contexto, uma considerável influência de algumas correntes do pensamento marxista nos estudos artísticos. No entanto, esta influência se traduziu na maioria dos casos, numa relação de causa e efeito entre eventos sociais e a obra de

arte. Um exemplo interessante se encontra no livro *Da investigação sociológica ao fenômeno teatral* de Esther Suárez Durán publicado em Havana em 1988, onde se afirma que:

Tanto a arte como a ciência respondem sempre às condições histórico-concretas da vida da sociedade. Estão determinadas pelo Estado e o caráter das relações de produção (...) Isto determina a existência de uma estreita relação entre o reflexo artístico que se traduz em imagens artísticas, e o pensamento científico, que o faz em conceitos, categoria e leis. Tanto o pensamento artístico como o científico refletem o mundo objetivo e se desenvolvem com a prática social.

É evidente que esta visão é uma simplificação da complexidade das relações possíveis entre arte e sociedade. Talvez pareça anacrônico dedicar atenção a este caso, mas, é interessante notar que essa tendência ideológica-metodológica teve repercussões no campo da pesquisa teatral no Brasil.

No caso dos processos de pesquisa que trabalham com a experimentação prática do espetáculo, é interessante alertar para o risco de se especificar objetivos associados a expectativas de resultados – o risco em questão estaria no efeito restritivo que estes possam impor ao processo artístico. O desafio estaria em especificar objetivos que incorporassem as habilidades necessárias à criação artística, evidenciando que uma boa forma é justamente aquela que inclua algum grau de imprecisão que permita o movimento ou deslocamento do conteúdo cada vez que o observador entre em contato com a obra. Isso estaria relacionado com a percepção de que o teatro é um meio oblíquo e não um espelho. É esta qualidade, associada à impossibilidade de controlar o ponto de partida do criador, que reforça a imprevisibilidade dos significados apresentados. Assim, os significados artísticos mais profundos não seriam os mais universais, mas os mais específicos, uma vez que estes estão entrelaçados com o contexto social. O contexto da ficção, ao permitir que a realidade seja suspensa, mas permaneça presente, constituiria a força do teatro como ressonância entre os dois contextos.

Perceber essa dinâmica não supõe ver uma contradição natural e irremediável entre a pesquisa e o teatro, mas sim tratar de compreender o “jogo” possível entre o estudo científico e as operações estruturais da linguagem artística.

A capacidade mais aguda do pesquisador reside justamente na possibilidade de encontrar os pontos de contato entre ambas as tensões, quando os significados produzidos pelos dois campos alcançarão maior intensidade.

O teatro pode ser pensado não só como uma forma de arte que expressa diferentes circunstâncias da experiência humana, mas também como seu elemento formador. Podemos ainda considerar o teatro um instrumento de interferência na vida social e observar sua potencialidade como “fala” (Barthes: 2003) que constitui peça chave na construção do Humano.

A produção de pesquisa na área do teatro representa, pois, um esforço no sentido de redimensionar o fenômeno do espetáculo em suas mais variadas manifestações, no contexto da contemporaneidade. Isto implica a reinvenção permanente de seus significados e abre o campo de pesquisa para novos lugares do fenômeno teatral, considerado como elemento fundamental na definição dos processos de construção cultural.

Pensar a pesquisa como parte indissociável do próprio teatro contemporâneo nos obriga refletir se essa pesquisa deve reafirmar seu caráter filosófico ou científico, ou buscar uma imbricação entre ambos.

O cientificismo que algumas correntes têm advogado parece tentar fazer do objeto do teatro – um fenômeno volátil – algo mais consistente e durável. Identificá-lo através de instrumentos da ciência e buscar encontrar semelhanças fenomenológicas entre o acontecimento de representação e outros campos de conhecimento teria a virtude de ampliar as fronteiras do conhecimento do teatro ao redefinir zonas de trabalho antes pouco transitadas pelos pesquisadores. Isso também nos traz elementos que renovam nossa compreensão do espetáculo e de sua condição de fala. Os elementos antropológicos e sociológicos,

que podem ser observados nas situações de representação, podem ser melhor compreendidos a partir de uma perspectiva que toma instrumentos científicos já experimentados em outros campos e os adapta ao objeto da cena.

Um enfoque de caráter filosófico não parece ser excluyente de um olhar que se arma com o instrumental científico. Proposições que buscam encontrar razões de ordem filosófica para então discutir os processos da cena têm a qualidade de propor uma aproximação ao teatro que implica em uma ontologia do fenômeno. Neste sentido, reflexões de ordem filosófica criam uma forma de trabalho que propõe uma classe de compromisso vinculante, estreitando a distância entre objeto e pesquisador.

Pensar as relações entre o saber e o fazer, que quase sempre parecem ser aspectos auto-excluyentes, também é uma questão em permanente discussão entre aqueles que se dedicam ao teatro. Os que trabalham na cena quase sempre encontram dificuldades de compreender o exercício daqueles que se preocupam em estudá-la, e, em geral, percebem uma distância muito grande entre o fazer e o estudar. Enfrentar esse dilema parece ser um elemento chave para refletir sobre pesquisa. Quais as relações entre o ato da produção do objeto artístico e a ação investigativa do pesquisador que pretende compreender o processo do artista e o objeto resultante desse processo?

O que surge de forma imediata a partir dessa questão é a certeza de que a vivência da arte parece, à primeira vista, ser um elemento exclusivo do artista. No entanto, como afirma Marco De Marinis, no campo do teatro a idéia do fazer deve ser estendida além dos limites do trabalho da interpretação ou direção; 'fazer' teatro é também tomar parte no funcionamento do espetáculo como acontecimento que envolve a platéia. Assim, devemos considerar a prática teatral como algo que incorpora os dois lados do fenômeno.

A produção de conhecimento no teatro é conseqüência das trocas nas quais participam artistas, espectadores e estudiosos. Então poderemos pensá-lo em sua complexidade, que é exata-

mente o que atrai o olhar dos pesquisadores. A diversidade de possibilidades e a idéia de que o teatro é uma máquina cibernética em funcionamento animam esse desejo de correr atrás de algo que tanto escapa como seduz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Las dos criticas*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- DE MARINIS, Marco. "Tener experiencia del arte (Hacia una revisión de las relaciones teoría/práctica en el marco de la nueva teatrología". In *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y practica teatral*. (org. Osvaldo Pelletieri e Eduardo Rovner). Buenos Aires: Ed. Galerna/Getea/CITI, 1997.
- DURAN, Esther Suárez. *Da investigação sociológica ao fenômeno teatral*. Havana: s/e, 1988.
- DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del Teatro*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1979.
- EINSTEIN, Albert e INFELD, Leopold. *Evolution of Physics*. New York: Simon & Schuster, 1967.
- GREIMAS, A. *Semântica estrutural*. Trad. Haquira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- PAVIS, Patrice. "Que teorías para que puestas en escena?". In *La puesta en escena en Latinoamérica: teoría y practica teatral*. (org. Osvaldo Pelletieri e Eduardo Rovner). Buenos Aires: Ed. Galerna/Getea/CITI, 1997.
- PIERCE, C. *Écrits sur le signe*. Trad. e org. G. Deledalle. Paris: Seuil, 1978.
- READ, Herbert. *Arte y alienación*. 2ª ed. Buenos Aires: Proyección, 1976.

SAUSURRE, Ferdinand de. *Cours de Linguistique Générale*. 7^{ème} ed.
Paris: Payot, 1971.

NOTAS

¹ Dança e Novas Tecnologias, Dramaturgia Tradição e Contemporaneidade, Estudos da Performance, História das Artes do Espetáculo, Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação, Pesquisa em Dança, Teatro Brasileiro, Teorias do Espetáculo e da Recepção, Territórios e Fronteiras.

² Foi referida a obra desses autores em sua totalidade. A seleção de título na bibliografia tem caráter meramente pedagógico e não restritivo.

GT DRAMATURGIA, TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

PROPOSTAS PARA ANÁLISE DO TEXTO DRAMÁTICO

Neyde Veneziano e Claudia Braga

O GT Dramaturgia decidiu, por maioria, apresentar como colaboração à publicação sobre metodologia de pesquisa em Artes Cênicas da ABRACE os trabalhos desenvolvidos por dois de seus membros a respeito do tema. O de Rubens Brito (UNICAMP) desenvolvido em parceria com o Prof. Jacó Guinsburg, e chamado por ele "Método Matricial", trabalha o tema da possibilidade de aplicação de uma metodologia analítica que determinaria matriz ou matrizes de criação do texto ou da obra de um autor, e pode ser, segundo seus experimentos posteriores, aplicado a outros segmentos da pesquisa em Artes Cênicas. O de Martha Ribeiro (UFMG) traz as reflexões da autora sobre o ato da "interpretação" do texto teatral, a partir dos mais recentes escritos de Umberto Eco a propósito do tema.

Apresentados individualmente por seus autores, a partir de diferenciados pontos de vista ou de abordagem do texto dramático, ambos trabalhos constituem a contribuição de nosso Grupo de Trabalho a esta publicação.

MÉTODO MATRICIAL

Rubens Brito e J. Guinsburg

FORMULAÇÃO DO CONCEITO DE MÉTODO MATRICIAL¹

Introdução

A experiência e os resultados obtidos com a investigação do processo criativo de Luís Alberto de Abreu, autor utilizado como base para aplicação do método de análise ora apresentado, levantam a possibilidade de estarmos diante de uma metodologia de pesquisa em dramaturgia e de que esta pode ser estendida a outras áreas das Artes Cênicas.

Ao se esclarecer cada etapa deste trabalho chega-se à sistematização do que pretendemos denominar Método Matricial.

O exame realizado principiou com a reunião dos textos do dramaturgo mencionado, com o objetivo de, a partir deles, investigar o processo de criação efetivado pelo escritor. O primeiro passo, portanto, do Método Matricial, é precisar a *fonte primária* do trabalho; esta, em se tratando de dramaturgia, consiste nas peças de um autor. Uma vez disposto esse acervo, determinam-se os *elementos*, cuja reunião constituirá a matriz, e faz-se o levantamento dos *procedimentos*, objetivando esclarecer os modos pelos quais o autor configura esses elementos; estas ações, por sua vez, definem os *elementos/procedimentos*, os quais apresentam, cada um deles, uma relação precisa entre um elemento e um procedimento. Devemos salientar que nesta fase o objeto estético é visto por dentro, isto é, examina-se a obra de arte não com quaisquer modelos exteriores a ela e sim, busca-se averiguar no próprio ser os padrões de criação que ele apresenta. Este,

talvez, seja o momento mais delicado exigido pelo Método Matricial, pois o examinador enfrenta a difícil tarefa de, aparentemente, investigar sem nenhum instrumental de pesquisa preexistente e preestabelecido e, ainda, porque esses instrumentos, inseridos na obra, estão “ocultos”. Em contraposição, esse instante pode ser um dos mais prazerosos do trabalho, pois, geralmente, o ineditismo da descoberta propicia uma indescritível satisfação.

Estabelecido, portanto, o conjunto de obras a ser estudado (fonte primária), parte-se para o conhecimento minucioso de cada uma delas. Em se tratando da *Análise Matricial*² de textos, um autor dramático, por exemplo, deve ser lido e relido até que se conheçam detalhadamente todos os seus textos.

Inevitavelmente, começam a surgir *elementos* que se encontram em vários desses trabalhos; outros, no entanto, apresentam-se poucas vezes, ou até mesmo isoladamente. Em outras palavras, ao se conhecer em detalhes cada uma das obras, entra naturalmente em curso o *método comparativo*, o qual revela, de imediato, os recursos criativos comuns e os contrastantes do objeto examinado.

Destacados e reunidos esses *elementos*, procede-se, em seguida, a um outro tipo de estudo, com o objetivo de se precisar se cada deles é ou não um *elemento* da *matriz* criativa do autor.

O principal critério a ser utilizado aqui é o de questionar se este *elemento* é ou não um dos determinantes da estrutura da obra.³ Se a resposta for positiva, então, sem dúvida, se está diante de um elemento matricial. Estende-se esse processo a cada uma das produções. Tome-se, como exemplo, um texto teatral escrito em versos. Nesse caso, o verso deve ser considerado como um dos elementos da matriz dramaturgica; isso porque, em primeiro lugar, o dramaturgo decide escrever uma peça em versos antes mesmo de iniciar sua escrita; e, porque, num segundo momento, o verso, ao moldar a peça, acaba por caracterizar a estrutura do próprio texto.

Com a reunião dos elementos definidores da estrutura da obra tem-se, portanto, a matriz de criação.

A partir dela, dando continuidade ao Método Matricial, verificam-se, um a um, quais são os *procedimentos* que correspondem a cada um dos *elementos* especificados, chegando-se, portanto, à determinação dos *elementos/procedimentos*. Estas *operações* exigem um estudo cuidadoso e detalhado das combinações e interações possíveis *entre os elementos / procedimentos*, para que se ilumine, ao mesmo tempo, os modos de composição da obra, a qualificação desta, e como esta produção dialoga com a realidade artística, cultural e social nas quais esta obra se insere, e, ainda, como o autor incorpora em seu processo criativo novos meios inspirados por essa conjuntura.

Se, num primeiro momento, a busca e a determinação da matriz criativa se ancora no método comparativo, o processo do Método Matricial, como um todo, parece embasar-se no método abduutivo. De fato, a pesquisa dos elementos, dos procedimentos e dos elementos/procedimentos, ao partir da obra concreta, coloca em prática o pensamento retrospectivo, um dos fundamentos da abdução: “a abdução se inicia a partir dos fatos, sem que, nesse começo, haja qualquer teoria particular em vista, embora seja motivada pelo sentimento de que a teoria é necessária para explicar os fatos surpreendentes” (Eco, U., Sebeok, T. 1991:48). Em se tratando do Método Matricial, os “fatos” correspondem às obras, e a “teoria”, ao processo de criação desvendado a partir da matriz criativa.

Conceito de Método Matricial

O *Método Matricial* é um método que visa desvendar e analisar a matriz criativa do artista e que tem como objetivo o esclarecimento de seu processo de criação.

Matriz é um *quadro* formado pelos *elementos* de criação que o artista escolhe para gerar sua obra. Cada elemento indica, necessariamente, um *procedimento*; chama-se de *elemento/proce-*

dimento à *interceptação* de um *elemento* por um *procedimento*. As *operações* entre os *elementos/procedimentos* permitem a qualificação da obra artística tomada em seu todo.

O *elemento*, em geral, é de natureza estrutural, ou seja, constitui uma das bases sobre a qual se erige a produção do criador. Da mesma forma que se ergue um edifício sobre diversas colunas, um objeto de arte se estrutura a partir de vários elementos. O caráter do elemento é genérico, isto é, vários artífices podem empregar os mesmos elementos na geração de obras, as quais, invariavelmente, apresentam resultados distintos entre si.

Obtém-se a matriz dispondo-se os elementos de criação encontrados em um quadro dividido em linhas e colunas; este tipo de resolução se inspira na formação da matriz segundo conceitos da Matemática.

Para o Método Matricial interessa ressaltar, primeiramente, a distribuição dos elementos em forma de quadro (aqui não importa o lugar que cada elemento ocupa, seja na coluna ou na linha). Essa ação, ao permitir que se visualize, de um só relance, os principais elementos de criação, contribui de imediato para que se tenha a noção precisa do instrumental que está sendo manipulado pelo artista.

O *procedimento* é a ação do artista no uso dos elementos eleitos; esta ação personaliza o ato criativo; conseqüentemente, o caráter do procedimento é específico: somente um determinado autor produz daquele modo e não de outro.

As *operações* compreendem o estudo das *combinações* que o autor faz ao usar os *elementos/procedimentos* que escolhe para criar sua obra. As combinações podem se apresentar de várias maneiras. Uma delas é a da *justaposição*. Neste modo, o artista trabalha com os elementos/procedimentos de forma a preservar a identidade de cada um deles. A *fusão* de elementos/procedimentos é outra possibilidade combinatória. Nesse caso, a fusão dos elementos/procedimentos gera um novo elemento/procedimento. A *inclusão/exclusão* de elemento(s)/procedimento(s) também

ocorre freqüentemente. Ao incluir ou excluir um elemento/procedimento o artista diferencia esta obra em relação às suas demais produções. As combinações, além de contemplarem estas interações básicas, adquirem também um papel de natureza funcional. As relações entre os elementos/procedimentos podem dimensionar, por exemplo, a *intensidade* e o *modo* com que esses componentes são utilizados. Na obra do dramaturgo que nos serviu de modelo, por exemplo, o uso do quadro é tão intenso que acaba atribuindo ao seu teatro um caráter eminentemente épico.

O estudo das operações revela os signos de uma linguagem artística que se compõe e se articula. É importante salientar que cada novo elemento que o artista insere em sua matriz criativa, a transforma em uma nova matriz, já que a esse elemento se liga um outro procedimento, formando um elemento/procedimento ímpar, o qual, por sua vez, estabelece com os demais elementos/procedimentos uma série de combinações inéditas; esse fenômeno mostra o potencial, praticamente infinito, de transformação da matriz criativa. A título ilustrativo, podemos imaginar um autor incorporando em sua matriz dramatúrgica elementos/procedimentos sugeridos pelo diretor de um espetáculo; ou, ao contrário, um encenador introduzir em seu processo de criação elementos/procedimentos do dramaturgo.

Finalmente, com a resolução das operações, chega-se à elucidação do processo criativo do artista e à qualificação de sua obra.

O Método Matricial em processo

Para se efetuar o Método Matricial sugerimos o seguinte encaminhamento:

- Após a escolha do artista, cujo processo de criação será investigado, eleger a fonte primária (a obra artística).
- Estudar minuciosamente cada uma das obras componentes da fonte primária.

- Utilizando-se o método comparativo, destacar os elementos que o artista usa para criar sua obra.
- Formar a matriz criativa com os elementos destacados.
- Determinar os procedimentos relativos a cada um dos elementos.
- Interceptar cada elemento com seu respectivo procedimento, estabelecendo os elementos/procedimentos.
- Fazer as operações entre os elementos/procedimentos, esclarecendo o processo de criação do artista e qualificando sua obra.

É evidente que esses sete passos básicos sugeridos refletem apenas uma das formas possíveis de se realizar o Método Matricial. Afinal, a cada trabalho o pesquisador se defronta com circunstâncias imprevistas, seja em relação ao artista, à sua obra, às condições em que esta se encontra, seja, até mesmo, em relação às dificuldades impostas pela realidade externa à pesquisa. De qualquer maneira, essa flexibilidade na organização e condução do processo não contradiz o Método Matricial, mas, ao contrário, o afirma.

Vale lembrar também que o Método Matricial se resolve plenamente com o olhar único e exclusivo do pesquisador e que este, se assim o desejar, pode ampliar o resultado de seu trabalho ao contemplar outros pontos de vista sobre o processo de criação, incluindo-se aí o olhar da crítica especializada e, mais interessante ainda, o do próprio artista.

O Método Matricial aplicado a outras áreas das artes cênicas

No primeiro semestre de 2001 alunos do curso de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual de Campinas empregaram o Método Matricial para investigar o processo criativo de vários dramaturgos, entre eles José de Anchieta, Roberto Gomes, Pedro Bandeira e Carlos Alberto Soffredini.

No consenso dos participantes, um dos benefícios desse tipo de análise é o de alargar os horizontes da pesquisa, na medida em que o observador se volta para o processo de criação em si

e não para a obra. Essa alternância de olhar mostra que o objeto estético pode ser visto ainda em edificação, ao menos naquilo que ele apresenta de visível, revelando os alicerces e os modos pelos quais eles se relacionam entre si, sugerindo a mente do criador em exercício e ainda, não menos relevante, detectando, aqui e ali, a alma e o ideário do artista. Além do mais, o Método Matricial, aliado ao exame intrínseco da obra, perfaz um universo cognitivo definido com maior amplitude e precisão.

A partir de 2002 o Método Matricial começou a ser utilizado em vários trabalhos discentes no Curso de Pós-Graduação em Artes da Unicamp, na investigação de processos criativos em outras áreas das artes cênicas. Na academia, a pesquisa da criação artística contemporânea já é uma tendência manifesta. Nesse sentido, o Método Matricial pode dar sua contribuição para o esclarecimento dos principais procedimentos utilizados pelo artista cênico. O exame das matrizes criativas do dramaturgo, do encenador, do ator, do cenógrafo e do iluminador, coloca-se, desde já, como prioridade para elucidar a diversidade de alternativas da instituição da cena atual.

O Método Matricial aplicado a outras artes

No mesmo curso anteriormente referido, uma das alunas realizou um estudo extremamente preciso sobre a matriz criativa do compositor Noel Rosa. Esse trabalho abre a perspectiva do uso do Método Matricial em outras artes, tanto nas que são produzidas coletivamente quanto nas que se concretizam a partir de um só indivíduo.

Cinema, artes plásticas e visuais, música, multimídia, escultura, poesia e literatura, entre outras, oferecem um ilimitado campo de investigação na área de criação, cujos estudos podem contribuir para o desenvolvimento do Método Matricial, pois, seguramente, surgirão novos elementos e procedimentos de natureza diversa das já estabelecidas na dramaturgia.

O Método Matricial como método de criação

A partir do primeiro semestre de 2004, alunos da Graduação em Artes Cênicas e da Pós-Graduação em Artes da Unicamp, além de utilizarem o Método Matricial como método de investigação de processos criativos, atribuíram-lhe uma outra função: a de *método de criação*. Em outras palavras, descobriram que, à natureza analítica do Método Matricial, pode-se somar outra, a criativa. O domínio do estudo matricial e da conseqüente determinação de matrizes criativas gera a possibilidade da busca, pelo pesquisador-artista, da própria matriz criativa. Para os artistas que consideram vital a consciência do processo criativo, o Método Matricial pode contribuir para ampliá-lo e desenvolvê-lo; em contraposição, o conhecimento se coloca como fator inibidor e bloqueador da criação. Em síntese, ao se propor como método de investigação e, igualmente, de criação, o Método Matricial passa a fazer parte do universo das questões que envolvem o artista e suas relações com a obra em processo e em ato.

NOTAS

¹ O presente ensaio resulta das alterações realizadas no artigo *Análise Matricial*: uma metodologia para a investigação de processos criativos em artes cênicas, publicado, em 2002, pela Editora da Universidade de São Paulo, no livro *J. Guinsburg*: Diálogos sobre teatro, organizado por Armando Sérgio da Silva, 2ª ed., pp 277-286. Os autores agradecem a colaboração e a revisão dos conceitos matemáticos utilizados neste artigo efetuada pela professora de Física e Matemática Gita Guinsburg.

² Por sua natureza analítica, pode-se denominar de Análise Matricial o desenvolvimento do Método Matricial.

³ Elementos temáticos podem, ocasionalmente, ser considerados como elemento da matriz. Evidentemente, qualquer obra transita por pelo menos um tema; dessa maneira, ele seria um recurso matricial comum a todas as produções; e, em sendo assim, seria desnecessário e sem sentido considerar o tema como componente da matriz. Esta última situação geralmente ocorre por circunstâncias externas à produção. Em teatro, por exemplo, um espetáculo pode se tornar alvo especial da atenção do público pela temática apresentada que ganha relevo dada a situação política ou social do momento.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ARTE DE “INTERPRETAR” UM TEXTO TEATRAL

Martha Ribeiro

A afirmação, já banalizada em nossos dias, de que o texto teatral deveria ser visto enquanto uma obra em processo traz importantes questões epistemológicas que necessitam de uma maior sistematização por parte daqueles que se interessam pelo fenômeno teatral. Entre outras coisas, esta mudança de olhar sobre o objeto propõe, como perspectiva metodológica, abandonar o paradigma do texto enquanto obra fechada para em seguida criar um outro, isto é, do texto enquanto obra aberta. Umberto Eco em seu livro *Obra aberta*, de 1962, debate exaustiva e calorosamente o tema da pluralidade de significados de uma obra de arte, sendo esta pluralidade, afirma o autor, característica de uma obra que quer ser reconhecida como Arte. “A obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua. Esta condição constitui característica de toda obra de arte” (Eco, 1991: 22).

Esta afirmação, de forte tom revolucionário, possui seu lugar na história da arte e da cultura ocidental. O projeto de Eco vinha de encontro aos questionamentos e desejos de uma época de grande efervescência cultural, artística e ideológica. A vanguarda pedia passagem a todos os setores da sociedade: social-político-cultural-artístico,¹ qualquer limite era considerado um atraso, uma forma de exclusão e de opressão. A arte tinha como obrigação e finalidade última apresentar coisas novas, sempre de uma forma aberta, ambígua. Jamais seu discurso poderia ser unívoco ou persuasivo. O artista da vanguarda deveria provocar com suas obras a imaginação e a inteligência dos seus leitores e ou espectadores, logo, não poderia exigir do intérprete uma fidelidade à própria obra, pois dizer que uma obra é aberta é di-

zer, em suma, que sua interpretação é potencialmente ilimitada. A liberdade de interpretação sobre as obras era celebrada com grande entusiasmo por Eco. Mas, será o próprio autor de *Obra aberta* que irá rever esta posição algumas décadas, mais tarde em um novo livro chamado *Os limites da interpretação* (um título tanto ou mais revolucionário e direto que o outro), provocando assim uma nova discussão no campo da estética. A tese principal do livro de Eco é a seguinte: “Dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que *todo*² ato de interpretação possa ter um final feliz. [...], o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto” (1999: XXII). É a partir desta constatação de Eco que iremos refletir sobre possíveis caminhos metodológicos para se interpretar e analisar um texto teatral.

A teoria da interpretação infinita, preconizada por numerosos estudiosos da arte nos anos 60, refuta a idéia de que os enunciados, as palavras, possuem um sentido literal, ou seja, um sentido comum anterior a qualquer ato de liberdade do leitor sobre as formas lexicais. Esta questão do “sentido literal” do texto significa, por si só, uma restrição à idéia do texto como um universo aberto à espera de infinitas descobertas e de hipóteses interpretativas por parte do leitor. É claro que toda leitura é um ato de desconstrução e que é possível dentro de uma obra observar hipóteses de leituras contrastantes entre si, mas há certas regras gramaticais (a língua) e lingüísticas (o uso da língua/ a fala) legitimadas por nossa história cultural. Eco (1999) nos sugere, como exercício de interpretação, certos critérios de economia a serem seguidos durante a leitura que podem nos auxiliar a rejeitar certas interpretações desviantes, provocadas por um deslizamento irrefreável do sentido: “os limites da interpretação coincidem com os limites do texto”. Há interpretações que são totalmente inaceitáveis e é o próprio texto que irá impor restrições a seus intérpretes. Eco irá tratar em seu livro *Os limites da interpretação* sobre o *Intentio* do texto.

Entendendo-se o texto como objeto e parâmetro das suas próprias interpretações elimina-se a idéia da interpretação como deriva, isto é, dizer que um texto possui muitos sentidos não é dizer que nele não exista nenhum sentido ou que todos se equivalem. Assim, é necessário descobrir um *Modus*, uma medida de interpretação. É necessário um sistema de regras que permita tornar a interpretação menos arbitrária: “É impossível (ou pelo menos criticamente ilegítimo) fazer um texto dizer o que ele não diz” (Eco, 1999: 81). O leitor, sugere Eco, no exercício da interpretação, deve se perguntar quem escreveu o texto e quando o texto foi escrito, ou seja, ele deve, para legitimar suas hipóteses interpretativas, se perguntar sobre “o quadro cultural no qual se insere o texto”; o contexto histórico representa uma redução drástica da pretensão da leitura enquanto deriva. Estes critérios de economia, salienta Eco, que não tem nada a ver com uma pesquisa sobre as intenções do autor, nos obrigam a dar um caráter histórico, cultural ao texto, o que necessariamente nos irá indicar percursos de leitura.

Então, quais percursos poderíamos legitimar a partir desta tese de Eco? Melhor dizendo: quais metodologias poderíamos utilizar para interpretar, sem esbanjamento ou deslumbramento excessivo, um texto teatral? Já que, o que assistimos em diversos espetáculos teatrais, inclusive (principalmente) naqueles em que se utilizam textos pré-determinados (escritos de antemão à cena), é uma exagerada flexibilidade dos profissionais de cena em estabelecer relações e analogias entre o texto e seu universo de leitor empírico: “O diretor é um deformador do humanismo, um obsessivo semideus que tenta, através do ensaio cênico, reorganizar o mundo segundo a sua visão” (1996: 23-24), brada Gerald Thomas em defesa do hermetismo cênico do século XX. Mas, como salienta ironicamente Eco (1999: 44), “A similitude tem nariz de cera, pois toda coisa pode ser semelhante a uma outra”. O leitor empírico, para nos apoiar novamente em Eco (1994: 14), “é você, eu, todos nós, quando lemos um texto. Os

leitores empíricos podem ler de várias formas, e não existe lei que determine como devem ler, porque em geral utilizam o texto como um receptáculo de suas próprias paixões”. Não procuramos aqui o leitor empírico e sim, o leitor disposto a observar as regras do jogo (do texto) e que, ansioso para jogar com o texto, deixa de sová-lo para realmente o *interpretar* com arte.

Em todo texto há um conjunto de procedimentos, de instruções, de estratégias nas quais devemos prestar atenção se quisermos jogar com o texto. Se desejarmos realmente interpretar um texto com arte, e não simplesmente usá-lo, devemos ter em mente que todo texto é uma construção, uma estrutura que indica percursos, e que, como tal, deve ser respeitado. A partir desta constatação, é possível compreender que todo texto possui um leitor-modelo – “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar” (Eco, 1994: 15). Mesmo entendendo que um texto teatral possa (e deva) sugerir uma série de interpretações, isso não quer dizer que este texto possa permitir uma leitura qualquer, definida por desejos individuais exteriores ao próprio texto. Quando Eco (1994: 23) defende a tese de que o próprio texto nos impõe certos limites, ele afirma que o “objetivo principal da interpretação é entender a natureza deste leitor (modelo), apesar de sua existência espectral”. O leitor-Modelo de Eco não só é um colaborador do texto como também nasce do próprio texto. Dentro desta perspectiva, é lícito afirmar que toda estrutura textual prevê a presença de Leitores-Modelo e é a partir desta idéia que Eco irá sustentar sua tese.

A qual tipo de leitor o texto se dirige? O que o texto pede ao leitor? Que tipo de cooperação o texto espera de seus leitores? Se todo texto se dirige a um leitor-modelo, deveríamos sempre nos perguntar no ato de leitura: qual tipo de leitor o texto quer que eu seja? quais são os procedimentos e as estratégias utilizadas pelo texto para guiar este leitor fictício? Estas perguntas permitem tornar a interpretação menos aleatória pois, ne-

cessariamente, tentando responder a elas, todo o trabalho de interpretação partirá do próprio texto, isto é, da análise dos diferentes elementos, procedimentos e instruções utilizados por cada texto em função da natureza dos seus leitores-modelo. Quando Gerald Thomas (1996: 29) escreve: “o texto pode ser perigosíssimo para uma cena, da mesma forma que uma sobremesa pode ser perigosa para uma criança, se devorada antes da refeição. [...] o ator, geralmente se prende de uma forma desesperada a uma coisa chamada texto”, percebe-se claramente a estratégia de fuga do leitor empírico para não ter que se confrontar com a alteridade, que neste caso é o texto nomeado “coisa” (ou seja, o estranho, o não-familiar, o estrangeiro).

Em resumo, seguindo estes critérios de economia apontados por Eco, pode-se avaliar e refutar certas leituras desviantes e insustentáveis que assolam nossa produção teatral e, de certa forma, também avaliar a competência dos leitores-modelo ao longo do tempo que, criados com os textos, pertencem à nossa história cultural. Assim, talvez seja possível modificar, de alguma forma, o lastimável quadro cultural no qual nos encontramos, onde é possível comparar textos com doces nefastos e crianças desobedientes com atores.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Obra aberta*. Trad. A. Guzik e Geraldo G. de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- _____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994.
- FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, Jacó. *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

NOTAS

¹ A opção em separar com um hífen os setores é meramente retórica, definitivamente tal separação inexistente.

² Grifo do autor.

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO

OBSERVAÇÕES SOBRE A PRÁTICA HISTORIOGRÁFICA NAS ARTES DO ESPETÁCULO¹

Beti Rabetti (Maria de Lourdes Rabetti)

A meus alunos, aos pesquisadores do GT, com quem muito aprendi e continuo aprendendo a pesquisar a história do teatro no Brasil

Não há como deixar de reconhecer [...] que a ciência do século XXI terá que religar saberes dispersos e caminhar para um tipo transversal e polifônico de cognição, retroalimentado pela dialogia natureza – cultura, animado pelos caminhos e descaminhos do sapiens – demens, consumado pela implosão da disciplinaridade, da fragmentação e do relativismo simplificador (Carvalho, E.: 2003)

INTRODUÇÃO

As considerações que se seguem não são inteiramente originais; muitas foram concebidas e expressas em comunicações ou palestras proferidas em diferentes encontros de estudos ocorridos nos últimos anos, dentre os quais destaco os organizados pela Abrace e pela Anpuh, ou ainda em festivais de teatro. Algumas delas já foram publicadas, em meio a textos com outras

destinações. Não se estranhe, portanto, a presença de recorrências, citações ou passagens possivelmente já conhecidas e apenas em alguns casos atualizadas.

Trata-se, tudo somado, de apontamentos decorrentes de reflexões geradas em trajeto pessoal de estudos, sempre germinadas, porém, no trabalho contínuo com práticas integradas de pesquisa acadêmica, em equipe, com colegas docentes e alunos de doutorado, mestrado e graduação de diferentes departamentos da Escola de Teatro da UNIRIO, e em atividades pontuais permitidas por intercâmbios institucionais regulares.²

A forma de alinhar neste texto apontamentos coletados no trabalho diário da pesquisa resultou da escolha de tópicos que julgo relevantes para conjunto significativo de pesquisas já realizadas na área da história do espetáculo e em que avalio poder observar um movimento inicial, mas bastante afirmativo, de afastamento da tendência dominante da história do teatro identificada com uma história da literatura dramática. Movimento, no entanto, especialmente vigoroso quando empreende esforço por uma compreensão metodológica que, distante também da ingenuidade de receituários gerais, vem emergindo da concreta experiência de trabalho com objetos, metodologias e fontes documentais que não querem mais esgotar-se na utilização do texto literário dramático como fonte documental primária ou exclusiva. Metodologias e técnicas que se encontram ainda em construção no próprio seio das pesquisas em teatro atualmente em curso, na área da história das artes do espetáculo.

Algumas das colocações presentes neste texto surgem de uma verificação inicial e ainda bastante superficial a respeito das articulações teóricas e dos procedimentos metodológicos a partir dos quais se desenvolveram até o momento as pesquisas incluídas no Grupo de Trabalho da Abrace História das Artes do Espetáculo, proposto durante a II Reunião Científica de Salvador (2000) e que recebeu grande impulso de seu coordenador, o professor Alberto Tibaji.

Conseqüentemente, torna-se ainda mais forte a necessidade de iniciar o presente texto com um delineamento básico do que seriam as determinantes históricas, o quadro geral de referências a partir do qual estão sendo processadas opções teóricas e historiográficas e que depois se redefinem, em última instância, na diversidade que pode ser percebida no conjunto dos trabalhos enfileirados no GT e que decorre do caminho de pesquisa concretamente percorrido de maneira individual pelos historiadores integrados a esse grupo.³

I – AS EXPERIÊNCIAS CÊNICAS COMO PRÁTICAS SUBALTERNAS: DISTÂNCIAS HISTORIOGRÁFICAS

O impulso inicial que motiva tais práticas historiográficas – predominantemente exercidas por uma geração de estudiosos com doutorado recente ou ainda em processo de qualificação acadêmica – pode ser entrevisto num movimento de inquieto deslocamento do olhar, em busca de enfoques diferenciados e distantes de estudos históricos em que se verifica haver dificuldade para o entendimento de que também a cena espetacular, não clássica ou canônica, é lugar onde se dá o fenômeno artístico teatral, especialmente quando se trata de fazer referência a um evento do passado.

A primeira ordem de problemas que se apresenta remete ao fato de que o império do textocentrismo, razoavelmente desestabilizado no palco e na crítica, ainda vigora entre nós, historiadores do teatro, solicitando à novíssima geração de pesquisadores tônicas de enfrentamento e posturas historiográficas de revisão.

Se é necessário perceber determinantes históricas conjunturais para o problema, há que levar em conta as proposições e formas peculiares empreendidas pelo projeto renovador do teatro brasileiro diante dessa questão, pois trata-se de projeto que quase sempre, ou ao menos em sua versão predominante e vitoriosa, se apegou mais ao espírito do texto do que à materialidade e à corporeidade da cena espetacular, especialmente as

mais comprometidas com danças e *performances* festivas e ou rituais, ou ainda com o teatro cômico denominado popular, em particular o experimentado pela comediografia carioca, revisteira, ligeira e comercial, das primeiras décadas do século XX, cuja dramaturgia hibridizada e subalterna aos ditames da cena, por exemplo, só em estações historiográficas mais recentes passou a constituir efetivo objeto de pesquisa, aguardando ainda sua compreensão como “capítulo” de fato componente da história do teatro brasileiro.⁴

O quadro histórico fundamental para esse delineamento historiográfico predominante pode ser ainda localizado no longo processo de modernização teatral no Brasil que, de fato, se por um lado não poucas vezes se desligou das instâncias sobretudo espetaculares de tradições culturais de maior duração (encarou-as, por vezes, por um ângulo folclorizante), por outro custou a perceber o fenômeno espetacular em sua totalidade como obra de arte.

Nossas abordagens históricas do teatro apresentam um estudo de caso emblemático nessa direção e que é aqui retomado, resumidamente, pela importância historiográfica da questão. Trata-se do entendimento de que o teatro esteve ausente de nossa “Semana de 22”. Dos anos que giram em torno da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, ao final dos anos 30, o teatro não tomara lugar relevante no quadro geral das transformações artísticas; a partir de então, e cada vez mais, envolvido por um projeto de experimentação, passa a se desenvolver durante alguns anos como uma espécie de primo pobre, que não apenas reclama seus direitos, mas procura obter a melhor parte.

As avaliações a respeito dessa “ausência” nos saraus de 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, tendem, de fato, a encontrar diferentes explicações, mas, na base, partiram quase sempre de pressupostos similares. Se, para Gustavo Doria, “no panorama geral da cultura brasileira o teatro não contava [...] [sendo] um elemento espúrio, não merecedor das atenções dos que militavam nos diversos outros seto-

res”, para Abadie Faria Rosa, primeiro diretor do Serviço Nacional de Teatro – SNT (órgão público federal criado em 1937), “no Brasil nunca houve teatro. É um gênero de literatura só compatível com os países que já atingiram a sua maturidade mental. Houve apenas entre nós arte de representar” (apud Araújo, H. O. 1985: 13-14, respectivamente).

Essas considerações, no entanto, permitem avaliar que, ao menos na fase inicial do processo de modernização do teatro brasileiro, se fazia uma demarcada distinção entre encenação e composição literário-dramatúrgica, de modo a gerar negligências ou desvalorizações de *performances* cênicas atoriais como obras de arte do teatro.

Se em contextos e épocas mais distantes a literatura já pudera dar chancela artística à criação no campo do teatro, entre nós, na primeira metade do século XX, nem mesmo enquanto gênero literário a arte do teatro contava muito. Se era então compreendida a arte do teatro substancialmente como literatura dramática, na Semana de 22 talvez não pudesse mesmo ocupar lugar, e, apenas nesse sentido, Sábato Magaldi, crítico teatral e historiador de nosso teatro, envolvido em etapa posterior da renovação teatral, poderia considerar que “infelizmente, só o teatro desconheceu o fluxo renovador, e foi a única arte ausente das comemorações da Semana” (s/d: 182).⁵

E, no entanto, os estudos teatrais verificam, hoje, se não “representação”, dimensões espetaculares ou performáticas contidas no evento ou “ato demolidor” de 22. De fato, as manifestações artísticas ocorridas naquela “Semana” não só ocupam a caixa cênica e as escadarias do Teatro Municipal, como adquirem, aos olhos de “atores e público”, uma conotação verdadeiramente espetacular. E será o próprio Mario de Andrade, ‘escritor performático’ no evento do Teatro Municipal, numa de suas primeiras avaliações sobre o movimento modernista, que entregará as pistas fundamentais para compreensão da grande expressão performática contida na Semana de 22:

Como tive coragem para participar daquela batalha! É certo que com minhas experiências artísticas muito que venho escandalizando a intelectualidade do meu país, porém, expostas em livros e artigos, como que essas experiências não se realizam in anima nobile. Não estou de corpo presente, e isto abrandava o choque da estupidez. Mas como tive coragem para dizer versos diante de uma vaia tão barulhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava na primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de anônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?...

E si agüentei o tranco, foi porque estava delirando. O entusiasmo dos outros me embebedava, não o meu. Por mim teria cedido. Digo que teria cedido, mas apenas nessa apresentação espetacular que foi a Semana de Arte Moderna. (Andrade, M. 1974: 231-232)⁶

Os estudos atualmente disponíveis sobre o tema são amplos, variados e com complexidade que escapa ao objetivo de sua inserção neste texto, preocupado, neste momento, com a localização dos estudos históricos de nosso teatro ligados ao processo de constituição do moderno teatro brasileiro e com a detecção de algumas linhas mestras de referências ainda hoje predominantes. Trata-se, como foi dito, de breve recuperação de um exemplo, se se pode dizer, de um “caso historiográfico” que julgo singular para a percepção das determinantes históricas mais amplas que modelam também os estudos históricos do teatro brasileiro, suas eleições, seus temas e modos predominantes de constituir objetos, definir fontes e acionar metodologias.

O que se quer dizer é que, dessa maneira, o processo de implantação da modernização teatral no Brasil com o olhar concentrado na espessura da literatura dramática como única instância que pudesse dar consistência artística à atividade teatral trouxe conseqüências particulares para o problema geral da compreensão da cena como cerne da questão teatral contemporânea, assim como para o campo teórico prioritariamente acionado pelas práticas historiográficas mais recentes, em especial quando friccionam o propósito de estabelecimento de textos dramá-

ticos como fontes documentais muitas vezes exclusivas de estudos voltados para diferentes aspectos da obra teatral do passado.

Tais considerações, por fim, devem ressaltar que não se trata de retirar da peça de teatro, de qualquer tempo e espécie, sua competência documental, na qualidade eventualmente de fonte primária, mesmo quando destinada a amparar a busca de indicadores espetaculares. O que se considera fundamental observar, nesse caso, é o tratamento analítico a ser empreendido e que, no âmbito historiográfico, difere do exercício crítico apreciativo.

No Projeto Integrado de Pesquisa em desenvolvimento na UNIRIO, por exemplo, o programa de estudos sobre o teatro cômico, em suas duas primeiras partes – uma destinada ao estudo dos procedimentos reelaborados (reutilizados ou criados) por Ariano Suassuna, outra à cena ligeira produzida na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX – compreendeu as peças dramáticas como fonte documental primária em que é possível verificar procedimentos de escrita e indicadores de cena. Para tanto, propôs e experimentou técnicas de abordagem documental que, distribuídas em fases diferenciadas, pretenderam, inicialmente, que a obra artística, decupada em tópicos, se oferecesse ao pesquisador como objeto a ser desmembrado e exposto em seus elementos fundamentais de composição. Num segundo movimento de abordagem, e sempre com a atenção voltada para a matéria concretamente diferenciada de cada fonte, os tópicos já alcançados se disponibilizavam para um procedimento analítico agora voltado para sínteses interpretativas.

II – A CENA COMO ARMAZÉM DO EFÊMERO E LABORATÓRIO DE INVENÇÕES: DOCUMENTOS INDUTORES E BRICOLAGEM

A segunda ordem de problemas a merecer atenção para a tentativa de compreensão das questões gerais que permeiam as práticas historiográficas de pesquisa no GT é também bastante conhecida de todos nós: decorre da compreensão da *historicida-*

de da cena ou da *performance* atorial, como elemento fundamental a compor sua momentânea configuração ou a colaborar para sua dispersão;⁷ elemento de uma história que se dá no movimento que a cena empreende enquanto ocorre, em seu ato. Decorre também da historicidade presente numa cena do passado e mobilizada pela memória, pelos olhares do crítico, do historiador.

Por sua vez, para o historiador do teatro, a cena não se comporta apenas como objeto do ‘passado’. Sua perspectiva de discutir uma historicidade dos fatos teatrais projeta-se também em direção à cena presente, a experiências que se encontram em ato de construção. E é fato que este exercício de busca de categorias históricas na cena em apresentação, e que pode condensar faixas temporais diversas, leva à possibilidade de estabelecimento de novas referências para a seleção de fontes documentais, dos vestígios mais evidentes dos elementos de que se compõe a obra, elementos que, estando ainda em atuação, se tornam fortemente indutores; documentos que resistem à fixação de uma distância crítica a partir da qual o historiador pretenderia apenas informar-se atraem o historiador para a experimentação e se disponibilizam para um tratamento recriador.

R efiro-me ainda uma vez ao fato de que a cena em ação é espaço gerador de elementos indutores que estão permitindo detectar a necessidade de tratamento diferenciado no estudo histórico do objeto artístico teatral ou espetacular; tratamento que não se pode ater inteiramente à chamada “história da arte”, tal como compreendida e elaborada pela tradição teórica e na qual a arte cênica, até hoje, vem-se colocando com dificuldade como objeto específico de análise. Trata-se da experimentação de um modo de pensar e proceder que talvez esteja destinado a se estabelecer, com interessante margem de risco, em meio a uma ‘área instável’, determinada por zona de confluência que resulta de particular modo de operar a interseção de reflexão e criação; *envolvimento com o e des-envolvimento do* objeto; empirismo e ensaísmo.

Por sua vez, a “*performance* passada”, como se sabe, deixou de se configurar como impossibilidade para estudo histórico do espetáculo, mesmo quando localizada num passado distante. A “máquina do tempo” que, segundo o historiador do teatro grego H. C. Baldry, seria necessária ao homem contemporâneo que pretendesse “reconquistar a experiência total da qual os textos hoje em nossas mãos foram apenas uma parte” e substituída, ou transformada, pelo próprio estudioso num jogo que articula incessantemente documentação variada e esforços multidisciplinares, todos eles, no entanto, muito pertinentes àquele teatro grego que o historiador compreende, desde seu ponto de partida, como uma “experiência global” e “única” que lhe solicitou caminhar da cidade-estado às competições teatrais, do edifício teatral “ao ambiente geral do drama ático” (Baldry, H.C. 1981).

Mais recentemente, as pesquisas indiciárias, a assimilação da diversidade documental – tão mais ampliada quanto mais se tornam complexos o campo dos estudos históricos em geral e a conceituação dos objetos espetaculares –, o avanço na geração de acervos iconográficos e as discussões metodológicas acerca da utilização das imagens como vestígios da cena do passado, mesmo que ainda se apresentem como desafios para o percurso do historiador do espetáculo, revelaram que, se por um lado “máquina do tempo” ainda é obra de ficção, o trabalho do historiador das artes do espetáculo pode encontrar lugar na exigência de procedimentos que vasculhem acervos em busca de documentos e obras raras (suas operações de resgate), destinados, no entanto, a uma operação de qualidade superior, que decorre de sua responsabilidade de, ao final das contas, manter tudo em jogo, disponível a novas formas de articulação, possíveis com a agregação de novos dados, com o alcance de novos paradigmas teóricos.

Nessa direção, a rememoração da “bricolagem” como ato de cultura que situa a arte entre o mito e a ciência, por operar procedimentos que colhe nos dois lados, parece bastante adequada para a visualização do atual empenho do historiador das artes do espetáculo. Isso porque seus procedimentos, sem proje-

tos linearmente configurados, sem metas claramente preestabelecidas, se configuram como um jogo insistente, de contínua ordenação e reordenação de resíduos, pelo menos até onde se aceitar que o propósito fundamental desse historiador não é o de resgatar e acumular documentos, mas o de propor novos arranjos e, com eles, novos sentidos, sempre temporários, à massa documental que tem em mãos e que nossa cultura não cessa de armazenar.⁸

III – ENTRE MEMÓRIA E HISTÓRIA: LUGARES DO DOCUMENTO

O que nós chamamos de memória é, de fato, a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de nos lembrar [...] O arquivo muda de sentido e de status simplesmente por seu peso. Ele não é mais o saldo mais ou menos tradicional de uma memória vivida, mas a se-cção voluntária e organizada de uma memória perdida [...] É que esta memória nos vem do exterior e nós a interiorizamos como uma obrigação individual, pois que ela não é mais uma prática social (Nora, P. 1981).

Por volta da metade dos anos 50, a editora milanese Mondadori decidiu publicar uma coletânea de fábulas italianas e convidou para tal fim o escritor e crítico literário Italo Calvino. Durante dois anos, como ele próprio relata, viajou em meio às fábulas de seu país, coletando, selecionando as representativas dos vários dialetos e de todas as regiões, vertendo os dialetos para a língua italiana. Essa sua viagem, todavia – diferentemente da realizada pelos irmãos Grimm e por toda uma geração, posterior a eles, e mais embasada em critérios e metodologias mais científicos (a dos folcloristas e estudiosos da cultura popular) –, não se deu em meio às falas vivas, às fontes narrativas orais.

O que Calvino “reproduziu” para fins de publicação não lhe foi contado diretamente pelas famosas “velhinhas” depositá-

rias e contadoras de histórias de longa tradição. Seus predecessores italianos – estudiosos do assunto – já haviam feito levantamentos parciais bastante preciosos “nas localidades”. Calvino trabalhou com narrativas orais já recolhidas e publicadas em livros e revistas especializadas ou localizadas em manuscritos inéditos conservados em museus e bibliotecas. Assim ele registra em seu prefácio à primeira edição de sua antologia, em 1956, quando sua “viagem em meio às fábulas” terminara:

Agora que o livro está concluído, posso dizer que [o trabalho realizado] não foi uma alucinação, algum tipo de doença profissional. Foi sobretudo a confirmação de algo que eu já sabia desde o momento da partida... a única certeza que me impelia a viajar entre as fábulas; e que reside no fato de eu acreditar nisto: as fábulas são verdadeiras... (1993: XIV).

Mais uma vez, a escolha de Calvino pareceu-me oportuna para enquadrar o ângulo pelo qual eu gostaria de tratar o problema das barreiras (e das confluências, talvez) entre o necessário rigor metodológico para o campo da pesquisa teatral acadêmica e a abertura dos canais de criação artística.

Calvino é poeta, artista e criador, que nesse projeto deve realizar trabalho, em princípio, de âmbito científico: com critérios, normas, metodologias e técnicas, procedimentos consolidados pela tradição. Nesse sentido, as palavras que ele coloca em seu prefácio à edição (em três volumes) da coletânea de fábulas se tornam exemplares para nós.

E todo o trabalho que realizou, utilizando procedimentos científicos e se articulando como produção poética, torna-se bastante inspirador para o tema que vou discutir, pois o pano de fundo a partir do qual vou tecer inicialmente minhas considerações estende-se na confluência de dois sítios, o da História Oral e o da Pesquisa Teatral, situados em dois campos de estudos amplos e complexos, como são a História e o Espetáculo. A rigor e em princípio, trata-se de dois campos distintos de conhecimento, com duas práticas diferenciadas de experiência e abordagem técnica e metodológica, abertos a múltiplas possibilidades de análises.

No entanto, o que eu gostaria de considerar neste momento, estabelecendo um primeiro recorte, seria apenas parte das características desses dois sítios da experiência humana para perceber possíveis pontos de interseção que favoreçam a compreensão de alguns dos sentidos e das práticas envolvidos: na produção e transmissão do conhecimento histórico, e na criação em campo artístico teatral.

IV – HISTÓRIA E FICÇÃO: MOMENTOS SIGNIFICATIVOS PARA OS ESTUDOS HISTÓRICOS NO BRASIL

Na década de 1970, no Brasil, mediante um decreto oficial, vivemos a discussão historiográfica e tivemos que experimentar no âmbito do ensino e da pesquisa uma divisão que nos impingiu a distinção entre o mundo da História do mundo da Estória; divisão, aliás, dicionarizada em verbetes esclarecedores. No mundo da História, abarcado pelo aporte científico dos estudos históricos, o que se deveria pretender sempre, em última instância, seria a recuperação da ‘verdade’ objetiva, suficientemente presente no ‘objeto’ da investigação. Com negação do sujeito, historiador estudioso e pesquisador, contariam ‘os fatos’.

Do outro lado, o mundo da Estória, quase sempre tão tênue quanto plural, revelaria, sobretudo, o ato de ‘contar estórias’, abarcado sempre pelo universo ficcional, matizado ou não: a longa tradição oral ou, privilegiadamente, a obra literária. Criados pelo mundo da Estória, da ficção, estaríamos atuando em âmbito de elaborações do imaginário, a partir do qual poderíamos estabelecer uma linha descendente em cujo ponto de partida estaria ainda alocada uma possibilidade de empreender uma busca que, norteadas por ‘uma verdade’, poderia captar uma versão subjetiva dos fatos. No ponto inferior, por sua vez, o que contaria seria a ‘inteira invenção’.

Vivíamos então aqui, por decreto e com outro destino, uma singular e ditatorial reiteração de antiga distinção de linhagem positivista que espelhara um momento bastante determinado dos estudos históricos, os quais, necessitando afirmar-se enquanto

ciência, deveriam garantir também a possibilidade de que seus estudiosos pudessem apoderar-se de uma história tal qual ela se dera: uma história geralmente vista como sucessão de acontecimentos puros e simplificados, mas, de qualquer forma, que conta, de fato, o que aconteceu, isto é, o que está nos documentos escritos.⁹ Daí decorre, como se sabe, o predomínio hegemônico dos documentos em si, que adquirem quase sempre o estatuto de fósseis, afastados de nós o suficiente para permanecer, portanto, indelévels a nossa manipulação. A relação que se estabelece, então, é a de afastamento, propiciadora de um abismo entre o eu investigador e a história passada, acontecida, da forma tal qual se deu e de uma vez para sempre.

Os fatos, isto é, tudo aquilo que está fixado no documento escrito, 'devem falar por si', sendo o estudo do historiador o exercício de desvendamento de uma escrita ali inteiramente contida, após a árdua tarefa de localizar e organizar as fontes, de constituir seus próprios acervos específicos. É indiscutível a importância desse trabalho conceitual e metodológico num momento em que a historiografia pretende um campo específico de conhecimento, propriamente seu, distinguindo-se do mito e do devaneio.

No decorrer do século XX, no entanto, assiste-se a uma visão menos cristalizada da história, dos estudos históricos. A história começa a ser vista enquanto processo, portanto, ainda aberta à construção. Os estudos históricos começam a debruçar-se cada vez menos sobre fatos isolados, perscrutando movimentos, e movimentos de duração cada vez maior do que a daqueles apenas entrevistados na datação cristalizada de um 'acontecimento' mais ou menos memorável. O novo lugar do acontecimento passa a ser encarado e discutido como apenas um momento particular, uma emergência dentro de um processo de maior amplitude. Essa elasticidade operada no conceito de história abre novas possibilidades experimentais para seu estudo; toma lugar a chamada história das mentalidades; história da

cultura, indagando por documentos de outra ordem, de uma fluidez até então inimaginável para captação histórica.

Esse novo lugar dos estudos históricos – ao se dedicarem às interpretações, às ideologias, às idéias, às mentalidades – acaba por rever a própria relação do estudioso histórico com seu objeto. A interpretação do historiador passa a ser tão significativa quanto a 'fala' de seus dados documentais.

Em síntese, parece ser possível dizer que, hoje, quando mencionamos história, estamos referindo processos que se articulam, que se compõem sob vários aspectos, de maiores duração e amplitude, abertos a diferentes modos de abordagem; quando nos referimos à história, não o fazemos necessariamente apenas a "um tempo", mas a diferentes temporalidades por meio das quais o tempo histórico se desloca, permeando a noção de espaço; quando falamos a respeito da história, quando a estudamos ou pesquisamos, nela estamos interferindo, na medida em que nosso ato já comporta, de alguma maneira, implicitamente, atualização e interpretação. Amplia-se assim uma margem de risco que – se não escondida, se levada em conta – considera fatos os acontecimentos históricos, mas fatos que 'reproduzimos' ao dialogar com os documentos. O controle da margem de risco deve dar-se na articulação das fontes documentais já disponíveis com os novos documentos que, agora sabemos, vamos criando, num processo de contínua interação, intensa 'interlocução', em que o deixar-se banhar pela experiência vivida não nos deverá afogar num mar de impossibilidades analíticas e reflexivas.

V – AS INTERPRETAÇÕES NA HISTÓRIA ORAL E NA PESQUISA TEATRAL

Ouve-se com freqüência que a história é "construção" – não como sinônimo de "tentativa de entendimento", de "síntese", mas como sinônimo de "não vinculada à realidade": tudo é possível, pois tudo são versões e "constru-

ções do passado [...] Representações são tão reais quanto meios de transporte ou técnicas agrícolas, por exemplo (Verena, A. 2004).

A história oral abriu um amplo campo de discussões a respeito da 'realidade dos fatos' (que ela própria contribuiu para enfraquecer, ao dar destaque para as versões pessoais e parciais de seus atores participantes) que podem interessar à investigação teatral, à história do teatro. Para nós, é como se ela se colocasse a meio caminho (e mantendo uma distância saudável) entre o rigor de linhagem cientificista e o laboratório de um imaginário a serviço de mitos e devaneios intermináveis. Ao fecundar o estudo da história recente com o vasto acervo das versões dos participantes dos fatos a serem analisados, a história oral salienta para nós uma proposta de 'abordagem analítica', enaltecida de subjetividades, pelo exercício da interlocução que proclama estabelecer entre o que chama de "atores" da história e historiador – exercício que poderia contemplar certa 'dimensão criadora' – não exatamente de uma nova ou outra história, exercício, no entanto, permeado por um alto teor interpretativo que a todos contagiaria: agentes, pesquisadores e documentos "alcançados", isto é, encontrados ou produzidos pelo próprio historiar em ato.

Ao compreender a realização de entrevista como ato de produção documental que, restrita à atualidade, faz aflorar a memória recente (e freqüentemente individual) de seus "atores", para os programas de história oral, o documento obtido, além de oferecer informações muitas vezes ainda não registradas em outras fontes, particulariza-se por querer a versão pessoal do participante de determinados eventos ou processos recentes. Tratar sua realização no campo do estudo e da pesquisa teatral no Brasil supõe enfrentar questões teóricas e metodológicas particularizadas e suficientemente inquietantes a ponto de solicitar, a princípio, a verificação de que, em algumas etapas inici-

ais da pesquisa acadêmica, se compreendeu a resolução da busca do documento, ou do fato, na gravação de um depoimento em fita magnética, com freqüência sem qualquer outro anteparo documental e, especialmente, quase sempre sem o entendimento de que entrevistas buscam o que essa produção documental pode dar: a versão pessoal do envolvido no evento.

Por sua vez, a contribuição dos aportes conceitual, metodológico e técnico para a realização de entrevistas que a história oral ofereceu à investigação teatral no Brasil é de valor indiscutível e inestimável. Mas, tudo somado, num momento ainda bastante inicial – em que a pesquisa teatral em âmbito acadêmico vai começando a se estruturar, buscando ela mesma se conceituar e descobrir métodos e caminhos singulares e não isolados, momento em que os próprios acervos nacionais de referência se encontram ainda em fase de constituição adequada, processamento técnico especializado e formas diferenciadas de catalogação –, entrevistar o agente de determinado processo, o criador de uma obra cênica (cenográfica, atoral ou de direção, no mais das vezes), não pode ser dado como única 'alternativa' documental, prática equivocada, segundo ensinam os programas de História Oral. Note-se ainda que, em relação à questão da interlocução entre pesquisador e documento, esse modo de constringir o universo de fontes termina por dar forma a uma nova modalidade de 'deixar falar por si a fonte', artística é verdade, mas cujo determinismo, agora ditado pela inquestionável 'autoria' do criador ou pela impermeabilidade da 'obra de arte', lega para o historiador do teatro um novo lugar de submissão.

E talvez ainda valha a pena reiterar "a importância da criteriosa experimentação e avaliação [...] de produção documental que a realização (e a divulgação) de uma entrevista acarreta. Foi assim que, no enfrentamento das questões pertinentes à pesquisa teatral em âmbito acadêmico nestes últimos anos, foi preciso estimular a discussão da íntima conexão entre teoria e método, e evitar confundir, por exemplo metodologia e técni-

cas com formas de adestramento para a produção em série e o conseqüente aviltamento da dimensão criadora individual. E, sobretudo, tornou-se necessário precisar que uma propalada “inexistência” de documentos nos acervos (públicos ou privados, muitos deles, é verdade, sem qualquer processamento técnico primário) terminou por fazer da entrevista um inconsistente ‘substituto’ de outras fontes primárias substanciais. E, finalmente, foi-se evidenciando um lugar para uma possível forma diferenciada de acionar e compreender a produção documental – por meio de entrevistas – no campo da investigação em teatro, tanto em referência ao problema das fronteiras entre objetividade e subjetividade no campo da arte, como em relação à tantas vezes coincidente situação investigador/participante do objeto da pesquisa”.¹⁰

VI – MODOS DE EXPERIMENTAR RELAÇÕES ENTRE TEORIA E PRÁTICA NA PESQUISA TEATRAL

Há muito se propõe e se discute a importância da relação entre teoria e prática no âmbito da pesquisa teatral, e, certamente, há diferentes modos de compreender e implementar essa articulação.

A maneira pela qual tenho procurado averiguar essa questão no âmbito da pesquisa acadêmica em teatro, especialmente a realizada por meio de laboratórios experimentais, decorre de um modo de entender a noção de experiência, em particular a partir de Benjamin e Gadamer, (Gadamer, H.G. 1997; Benjamin, W. 1985) que acredito poder ligar a dois elementos fundamentais para a pesquisa teatral: historicidade e construção.

Para a categoria historicidade, nos termos das relações entre teoria e prática na pesquisa teatral, parece relevante perceber a contribuição de Benjamin quando alerta para a diferença a se observar entre os efeitos artísticos que geram vivência e os que geram experiência, ligando a primeira à recepção de estímulos provocados por produtos ou obras calcadas no efeito instantâ-

neo e transitório, decorrentes de obras veiculadas pelos meios de comunicação de massa da sociedade industrial. Vivências momentâneas que se afastam de seu percurso de construção. A experiência, por outro lado, decorreria de obras que, se constituindo na consciência e na busca de sua historicidade, permitem a percepção profunda de pertencimento – a um trajeto, a um coletivo, a um lugar. Em outras palavras, talvez se pudesse, para enfrentar a fugacidade dos sentidos momentâneos e a condicionada efemeridade da produção espetacular, encontrar novos termos, mais fecundos, na vitalidade possibilitada por uma experiência vital, geradora da compreensão de pertencimento, de percursos, de história. Nessa direção, experimentar é provar da história, a ela pertencer.

Para a categoria construção, nos mesmos termos da relação entre teoria e prática na pesquisa teatral, a rica e complexa contribuição de Gadamer pode aqui ser retomada quando, a partir de uma ampla concepção do jogo (com suas regras, com a solicitação de envolvimento dos participantes, com invenção de estruturas temporárias), o autor recupera a noção de mimese da obra de arte menos como reprodução, imitação ou cópia, obra que, vista dessa forma, cristalizada, só nos permite almejar, parte a parte, sua captura, para depois recompô-la segundo sentidos e intenções que, de fora, lhe atribuímos. Ao contrário, faz sobressair na concepção de mimese da obra de arte o estado de sua criação, o ato de sua construção, como lugar ou momento a penetrar, em que instaurar relação de experimentação, como modo de, por meio desse compartilhamento vivenciado da obra/do objeto, usufruir esteticamente e, ao mesmo tempo, compreender.

Ao afastarem propósitos de “apreensão” e de sedimentação em sua análise das noções de arte e história, as colocações de Benjamin e Gadamer sobre o conceito de experiência, impossibilitadas de se tornar semióforos,¹¹ permanecem, no entanto, como indicadores luminosos de alguns dos caminhos percorridos pela pesquisa teatral que não perdem de vista a vitalidade e

a mobilidade da arte espetacular; sinais de seu pertencimento a uma história que não é passado nem futuro, mas está ali na obra.

VII – A EXPERIÊNCIA DA ESCRITA NO TEATRO

Alem disso, contribuiu para a discussão a respeito da função de um dramaturg, não só como assessor teórico de uma montagem teatral, mas também como produtor de conceitos, criador de novas metodologias e autor de textos teóricos sobre a prática de montagem e sobre o campo do teatro a ela articulado. O dramaturg torna-se imprescindível no momento em que as metodologias da pesquisa em arte estão em debate, e principalmente, quando a pergunta é direcionada para a documentação e para a escritura da história da encenação. Trabalhando com uma obra artística que praticamente não deixa rastros, o profissional teórico do espetáculo pode ser designado a produzir esses rastros a partir do relato do processo de montagem transformado em documentação. Nesse caso, a historiografia do espetáculo teatral estaria garantida e encontraria campo próprio de investigação (Martins, M. 1997).

O historiador do espetáculo é encarnação destas questões, filho do nosso tempo, um construtor do mundo. Aquele que, ao tratar dos fatos geradores da poesia, acaba por revelar a poesia inerente aos fatos e à vida. Pouco a pouco, homem a homem, chegará o tempo em que criação artística, reflexão estética e construção histórica tornar-se-ão desdobramentos cubistas da mesma aparição, faces complementares, encaixes indissociáveis. E então, não como exceção, o historiador contribuirá para o engrandecimento do gesto teatral. Nosso tempo é aqui (Fabião, E. 1999).

Em 1999, em texto destinado a prefaciar, para fins de publicação, a dissertação de Maria Filomena Chiaradia, texto a que dei o título “Por uma nova história do teatro”, dizia que a autora “com inquietação e precisão, enfrenta[ra] de modo positivo e

revelador alguns dos aspectos ligados à fecunda questão [...] – a da natureza de certas relações que permeiam o ponto de encontro entre teoria e prática no campo da investigação teatral – pois, percorrendo criteriosamente seus documentos – o frio mundo da empiria – Filomena os aqueceu [...] com faixas de escrita ensaística que não se afasta do anseio pelo belo; fazendo-nos lembrar, por momentos, aquela premissa fundante de todo ato criador, qual seja, a de atender a profunda necessidade íntima. É nessa medida que sua feliz dissertação – sobre importante e significativo tema ligado ao teatro popular no Brasil do século XX – escapa tanto da descrição simplificadora (panorâmica ou detalhista) e encharcada de fatos como de escrita que – autocomplacente em demasia e, no mais das vezes, distante do ensaísmo crítico – facilmente tende à evocação do curioso, do pitoresco e do típico quando não ao estabelecimento de momentâneo torpor, destilado por uma espécie de beletrismo fora de lugar. Por esse motivo, e tomando de empréstimo as palavras de Barthes [eu dizia], não temer que [no texto em questão] a ‘escritura’ não ‘rivaliza’ com a análise”.

Certamente, o exercício que na escrita pretende “saber” e “sabor” é tarefa tantas vezes procurada (seja por parte do ensaísta, seja por parte do historiador do espetáculo) como poucas vezes realizada a contento em meio a tanto labor acadêmico de variada espécie e que nos consome tanto tempo; labor costumeiramente dedicado a muita escrita bem distante da reflexão profunda e da experiência vital, a ponto de aqui e ali nos fazer lembrar de outros tempos sombrios em que foram tecidas as considerações de Adorno em “O ensaio como forma”, texto que vem sendo recorrentemente utilizado no curso semestral “Seminário de Pesquisa”, disciplina do Departamento de Teoria, que justamente antecede o exercício de pesquisa e escrita para elaboração de monografia-de graduação. E isso por diferentes motivos, entre os quais verificar na própria forma de escrever do autor elementos ligados ao tema que está discutindo e ainda

sua ênfase na importância do cuidado com a escrita, ensaística, atenta à forma, e também porque “quem interpreta, em vez de simplesmente registrar e classificar é estigmatizado como alguém que desorienta a inteligência para um devaneio impotente e implica onde não há nada para explicar [...] Os impulsos dos autores se extinguem no conteúdo objetivo que capturam. No entanto, a pleora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva” (Adorno, 2003: 17-18).

VIII – OS LABORATÓRIOS EXPERIMENTAIS NA UNIRIO

Esses encontros experimentais definiram de forma eficiente toda a dissertação. Sua realização reorganizou os rumos de cada um dos capítulos de minha dissertação, propiciando um enorme diálogo com suas unidades exclusivamente teóricas. Assim as hipóteses que nortearam esses laboratórios, bem como a metodologia adotada, foram não só postas à prova na prática da cena teatral, como por seu intermédio se alteraram, se especificaram, realimentando minha discussão teórica (Marques, D. 2000)

A questão que permeia este trabalho é: permite o melodrama circense-teatral, com sua estrutura maniqueísta e seu modo de interpretar exagerado, onde o lírico atinge o patético, a implementação de traços atualizadores que estabeleçam uma comunicação com o público de hoje, ou esta relação de interesse só se estabelece por meio da paródia, por meio de uma automática superposição de contornos cômicos? (Merísio, P. 2003).

Com a intenção de um breve aquecimento, fizemos uma leitura da cena. Depois, uma segunda leitura, ainda com o objetivo de uma abordagem branca. Este exercício que denominamos leitura branca mostrou-se como

uma armadilha: alguns atores emprestaram à leitura um tom monocórdio – como se a abordagem branca fosse uma espécie de subtexto. A proposta seria a de não dar uma visão antecipada do papel – para evitar, inclusive, uma visão anterior do que seria uma interpretação melodramática –, procurando-se ler claramente o texto, o que possibilitaria a identificação de elementos de oralidade presentes na própria escrita do texto, indícios do modo de interpretar (Merísio, P. 2003).

O campo de referências teóricas por meio das quais procuro orientar o desenvolvimento de laboratórios experimentais de pesquisa na UNIRIO já foi delineado em seus traços básicos; encontra-se, de fato, nas contribuições da Escola de Frankfurt, especialmente em sua concepção geral sobre a história e em suas considerações pontuais sobre a obra de arte e sua reificação. A contundência das colocações de Gadamer a respeito das noções de vivência e construção no circuito de produção e leitura da obra de arte, como foi dito, também ocupa lugar fundamental para a compreensão dos sentidos mais amplos que orientam a proposição de laboratórios experimentais como instância metodológica de pesquisa em artes, aí incluídas, certamente, as de caráter historiográfico.

Em diversas ocasiões já tive a oportunidade de apresentar e comentar os laboratórios experimentais desenvolvidos no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO e que se desdobram como atividade articulada ao ensino de graduação da Escola de Teatro, na medida em que são convalidados como disciplinas da grade curricular. Encontra-se ali, de fato, um conjunto de experiências que podem trazer contribuições peculiares para as discussões a respeito das metodologias para o campo da pesquisa teatral.

O que venho compreendendo como laboratório experimental – espaço de especial forma de articular teoria e prática, graduação e pós-graduação, mas, especialmente, espaço sob obser-

vação por suas possibilidades técnicas e metodológicas para a pesquisa teatral – teve início na UNIRIO em 1997, mais precisamente no segundo semestre daquele ano, por meio de experimentações com atores, planejadas e desenvolvidas no quadro geral das pesquisas necessárias para elaboração de uma dissertação de caráter teórico, historiográfico, voltada para uma discussão histórica e dramaturgica, a respeito da construção do personagem-tipo, num contexto – o da comediografia carioca das primeiras décadas do século XX – ditado por um modo de produção teatral que articulava módulos de escrita dramática, repertórios de atuação de atores profissionais, estrutura mercadológica em companhias teatrais, gosto de público.¹² Verificar a relação entre estrutura de personagem e repertório atorial, para discutir o modo de composição dramaturgica, solicitou a experimentação com atores.¹³

De todo modo, essa compreensão, que evidentemente foi sendo clareada no próprio campo da experimentação dos laboratórios, encontra respaldo não só no quadro geral de referências teóricas que se procurou delinear – sua práxis tornou-se possível numa instituição cuja história lhe era favorável.¹⁴

A partir desse lugar, o Programa de Pós-Graduação vem procurando, com intensidade cada vez maior, construir um perfil que, na área das artes cênicas, se desenhe em sua especificidade enquanto arte do teatro. E, a partir deste conceito de autonomia/especificidade da obra teatral, o perfil do Programa vem sendo caracterizado pela busca do estudo e da experimentação da relação da arte do teatro com outras artes, assim como implementando discussões dos limites ou dos pontos de confluência, fronteiras, entre teatro e outras manifestações culturais. É assim que, não orientado apenas pelo veio alimentador de seu surgimento (a Escola de Teatro de tradição fortemente profissionalizante), mas atento também aos mais recentes referenciais que orientam a pós-graduação no Brasil (estimulando-a ao atendimento da necessária titulação dos docentes das instituições que abrigam os programas e da demanda cada vez

mais qualificada por parte do próprio mercado), o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO, por meio de cursos, orientações de projetos discentes, desenvolvimento de projetos docentes institucionais, encontra na busca fundamental de preceitos, métodos e técnicas para a constituição da própria pesquisa acadêmica no campo teatral, o cerne de seu perfil no conjunto dos programas em Artes Cênicas no Brasil. É dessa circunstância espacial, da historicidade do lugar que ocupa, da diversidade de formação de seu quadro docente permanente que comporta, no entanto, um núcleo de professores com graduação e grande experiência profissional na área do teatro, que o Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO se constitui como lugar de referência por sua contínua discussão e contundente experimentação de metodologias da pesquisa para os estudos teatrais.

A continuidade da experimentação em laboratórios – sempre acionada com a dupla intenção de atender à demanda pontual de cada objeto de pesquisa em questão e consistir em espaço onde verificar sua capacitação enquanto metodologia e/ou técnica de pesquisa em teatro – permitiu o alcance de alguns resultados apresentados publicamente na qualidade de aulas-espetáculo. Tal fato não descaracteriza a compreensão fundamental do laboratório – tido como local onde procurar estabelecer “relações orgânicas”, por meio de operações teórico-práticas simultâneas.

Torna-se necessário, para tanto, diferenciar o laboratório experimental de outras formas, predominantes, mesmo na UNIRIO, de interseccionar teoria e prática pelo delineamento da pesquisa em demarcadas e sucessivas etapas, nas quais o aporte reflexivo está destinado a embasar, quase sempre por meio de sua conversão prática imediata, a série de ensaios para montagem de um espetáculo, objetivo a ser alcançado pela pesquisa, em cujo processo assim se investe e na qual a teoria contribui para uma dimensão mais qualificada.

Os laboratórios, como se viu, visam fundamentalmente a realimentar o campo das reflexões destinadas a estudar e compreender objetos coletados em campo artístico, gerando momentos de entrada nesses objetos, experimentando algumas de suas partes, num caminho que articula também, como se pode ver, a análise e a síntese, o todo e as partes. Não almejam, portanto, recriar qualquer obra em sua totalidade; não desejam a montagem espetacular.

O que o laboratório quer, atendendo a um apelo feito exclusivamente pelo objeto concreto da investigação, é satisfazer à necessidade de ampliação de seu espectro de discussões, por meio de sua experimentação. O que pode ocorrer (e os dois últimos laboratórios que orientei demonstram essa possibilidade¹⁵) é que um alto grau de atenção e consciência dos passos que ali estão sendo dados se traduza em 'momento' especialmente qualitativo de 'articulação artística e pedagógica'; momento que se pode expressar na estrutura de uma aula-espetáculo a ser exposta a um circuito mais amplo, para fruição e discussão.

A aula-espetáculo, sem dúvida, reforçou enormemente a dimensão pedagógica contemplada pela experiência laboratorial, ali onde, nos termos de uma apresentação, enfatiza os procedimentos acionados para sua construção.

E talvez seja este um bom momento para encerrar estas colocações, que não são mais do que tentativas de contribuir – a partir do GT História das Artes do Espetáculo, da Abrace – para o grande empreendimento a que estão se dispondo a enfrentar os programas brasileiros de pós-graduação em Artes Cênicas, qual seja o de experimentar e estabelecer, mesmo que temporariamente, procedimentos metodológicos e técnicos que se mostrem adequados para a pesquisa na área, sempre atentos, no entanto, às táticas de adestramento que proliferam justamente onde se deteriora a prática prazerosa do pensamento.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- ALBERTI, Verena. *Ouvir contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ANDRADE, Mário de. "O movimento modernista". In: Aspectos da literatura brasileira. 5ª ed. São Paulo: Martins, 1974.
- ARAÚJO, Henrique Oscar da S. *O teatro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1985.
- BALDRY, H.C. *I greci a teatro: spettacolo e forme della tragedia*. Roma-Bari: Laterza, 1981 (*The greek tragic theatre*. Londres, 1971. Tradução italiana de Herbert W. e Marjorie Belmore).
- BENJAMIN, Walter. "Experiência e pobreza". In: *Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CALVINO, Italo. *Introduzione. Fiabe italiane*. Milão: Mondadori, 1993.
- CARVALHO, Edgar de Assis. *Enigmas da cultura*. São Paulo: Cortez, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001, especialmente pp. 11-13 e 58-63.
- CHIRADIA, Maria Filomena. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a "menina-dos-olhos" de Paschoal Segreto*, dissertação de Mestrado defendida em 1997 junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO (original inédito).
- FABIÃO, Eleonora. "História do espetáculo: presente e presença". In: *Anais do II Congresso da Abrace*, Salvador, 2001. (Memória ABRA-CE V).
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. "A ciência do concreto". In: *O pensamento selvagem*. São Paulo: Edusp/Nacional, 1970, pp. 19-55.

- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT-MEC, s/d. (1962).
- MARQUES, Daniel. "A composição do personagem-tipo: laboratórios experimentais com atores". *Anais do I Congresso da Abrace*, Salvador, 2000, p. 387. (Memória ABRACE I).
- MARTINS, Marina. *Ponto de fusão: experimento de escrita teórica*. Monografia de conclusão da disciplina Seminários Avançados. Rio de Janeiro: CLA; PPGT; UNIRIO, dezembro de 1997.
- MERÍSIO, Paulo Ricardo. *Laboratório Experimental Interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros* – UNIRIO/UFU: 2003.1 (inédito).
- NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: *Projeto História* – revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo: PUC, 1981. pp. 7-28 (tradução: Yara Aun Khoury).
- RABETTI, Beti (Maria de Lourdes Rabetti). "A entrevista como documento". In: *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gestor, n. 4, maio de 1999, pp. 55/6.
- _____. "Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar Dulcina de Moraes entre a tradição popular e o projeto moderno". In: *Revista do Lume* nº 2, 1999. São Paulo: Unicamp/Cocem, 1999.

NOTAS

¹ Nota explicativa do coordenador do GT História das Artes do Espetáculo, prof. dr. Alberto Tibaji: Durante o III Congresso da Abrace, o prof. André Carreira anunciou a publicação de livro sobre metodologia em pesquisa na área de Artes Cênicas, sendo que cada Grupo de Trabalho ficou responsável por um capítulo do referido livro. O Grupo de Trabalho História das artes do espetáculo decidiu discutir, no espaço de seu grupo eletrônico, o modo de sua participação. Enquanto coordenador do Grupo, sugeri o nome da profa. Beti Rabetti para redigir o texto solicitado, tendo em vista seu trabalho com os

Laboratórios Experimentais nos Cursos de Mestrado e Doutorado em Teatro na UNIRIO, seus cursos de metodologia no Programa citado e sua participação, assim como a de seus orientandos, em nossas discussões sobre metodologia do ponto de vista dos Estudos Históricos (fontes primárias e secundárias, realização de entrevistas, registro de cenas, criação de banco de dados etc.). Não havendo manifestações contrárias à sua indicação, ao ser consultada, a profa. Beti Rabetti aceitou a tarefa. O presente capítulo contempla tanto a experiência individual da pesquisadora quanto as discussões abordadas dentro de nosso Grupo de Trabalho.

² Os mais frequentes, no momento, ocorrem entre UDESC e UNIRIO, por meio dos quais se realizam já há três anos os Seminários Interinstitucionais de Projetos Integrados de Pesquisa em Teatro, e com a UFU, instituição com a qual a UNIRIO, na qualidade de IES cooperante, estabeleceu, em 2003, um convênio PQI/Capes, para qualificação de docentes que são também pesquisadores do Projeto Integrado e para contribuir com o objetivo de criar um programa de pós-graduação em teatro naquela instituição, previsto no projeto aprovado.

³ Para uma visão panorâmica das produções do GT, transcrevo parte do relatório de 2003: "Houve um total de 30 (trinta) comunicações inscritas e aprovadas para serem apresentadas no Grupo de Trabalho História das Artes do Espetáculo. Do referido total, 21 (vinte e um) textos foram publicados nos *Anais do III Congresso*. Os trabalhos, que foram distribuídos eletronicamente cerca de um mês antes do início do Congresso, estavam reunidos em nove sessões de comunicações coordenadas: História das Artes do Espetáculo e Cultura 1; História das Artes do Espetáculo e Cultura 2; História das Artes do Espetáculo e Política; História das Artes do Espetáculo: o cômico e o ligeiro; História das Artes do Espetáculo: elementos da cena e interdisciplinaridade; História das Artes do Espetáculo: metodologia de estudos da cena; História das Artes do Espetáculo: elementos da cena e metodologia de pesquisa; História das Artes do Espetáculo: metodologia, documentação e recepção; História das Artes do Espetáculo e a arte do ator (...) Em 2001, os integrantes do GT estabeleceram três linhas mestras para reflexões e desenvolvimento de atividades do GT, a saber: História das Artes do Espetáculo: gêneros e modos de produção artísticos; Obra artística e fonte documental; Discurso historiográfico e experimentação artística: teatro brasileiro e estrangeiro. Em 2003, as linhas mestras foram repensadas a partir das discussões, e chegamos às seguintes linhas mestras: História e modos de produção artísticos; Concepções históricas e estéticas: obra de arte e fonte documental; Pesquisa historiográfica e laboratórios experimentais". Tibaji, Alberto e Torres, Walter Lima. "Grupo de Trabalho História das Artes do Espetáculo

– Relatório de Atividades do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas”. Florianópolis, III Congresso da Abrace, outubro de 2003.

⁴ Para uma observação de possíveis tendências do GT História das Artes do Espetáculo, reporto-me a dois textos de comunicação proferidos no II Congresso da Abrace – “Como pesquisamos?": Mencarelli, Fernando Antônio, “Teatro musicado: capítulo em revisão”; e Antunes Netto, Luiz e Rabetti, Beti, “Uma experiência de projeto de pesquisa integrado interinstitucional”. In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: Abrace, 2002, pp. 341/48 e 349/53, respectivamente (Memória Abrace V).

⁵ É interessante notar que Sábato Magaldi (1962) já insinua uma espécie de defasagem teatral no conjunto das artes ao notar que nosso teatro não atingira nem mesmo o “naturalismo”, pois “não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a platéia, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura, que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a preocupação formalista da rima rica”.

⁶ A análise de dimensões performáticas da Semana de 22 foi realizada originalmente em meu texto de tese “Contribuição para o estudo do ‘moderno’ teatro brasileiro: a presença italiana”. São Paulo: D.H; FFCL; USP, 1988 (inédito).

⁷ Ver a esse respeito as interessantes colocações de Alberto Tibaji. “O objeto de pesquisa da história das artes do espetáculo: do efêmero ao disperso” In: *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: Abrace, 2002, pp. 319-324 (Memória Abrace V).

⁸ A noção cultural de bricolage vem de Lévi-Strauss. “A ciência do concreto”, 1970. A respeito de sua importância no âmbito dos estudos culturais contemporâneos, ver Carvalho, E. 2003.

⁹ No mesmo período, mais exatamente durante o ano de 1974, o professor Antônio Cândido oferecia o curso *Leitura ideológica de textos literários*, aberto a alunos de diferentes áreas de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP e que, em sucessivas etapas eliminatórias (por meio de provas, trabalhos e entrevistas aos alunos), percorria Gaëtan Picon, a Escola de Frankfurt e Ferreira Gullar, entre outros.

¹⁰ Em nota ao texto “A entrevista como documento” (1999), esclareci que as primeiras reflexões sobre as relações peculiares que poderiam vir a ser estabelecidas entre a história oral e a pesquisa teatral foram elaboradas junto aos alunos de pós-graduação, no âmbito de três cursos de Metodologia da Pesquisa realizados ao final dos anos 90 no PPGT da UNIRIO.

¹¹ Ver, a respeito, o livro de Marilena Chauí, *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária* (2001), especialmente p. 11-13 e 58-63.

¹² A respeito do lugar ocupado pela noção de “modo de produção teatral” no âmbito dos estudos historiográficos que se desenvolvem no Projeto Integrado da UNIRIO, ver Rabetti, Beti. (Maria de Lourdes Rabetti), “Subsídios para a história do ator no Brasil: pontuações em torno do lugar ocupado pelo modo de interpretar de Dulcina de Moraes entre tradição popular e projeto moderno”; 1999, p. 31-55.

¹³ O laboratório “Os tipos populares na burleta de Luiz Peixoto: encontros experimentais com atores”, ocorrido nos meses de julho e agosto de 1997, na sala 503 da Escola de Teatro. “(...) uma questão de ordem mais ampla norteou, em termos gerais, um dos objetivos dos encontros experimentais: perceber em que medida a composição cênica do personagem-tipo, a partir do “esboço” realizado pelo autor dramático, se dá menos em função de um talento virtuoso e histriônico – portanto “espontâneo” e “natural” – do que de um sistema ou método, ou trajeto de trabalho profissional que a virtuosidade e o histrionismo poderiam camuflar.”

¹⁴ Para a compreensão da possibilidade de conjugação entre teoria e prática, em torno da qual se estruturou o Programa de Pós-Graduação em Teatro, desde 1991, é preciso levar em conta o fato de que está alocado num Centro de Letras e Artes que abriga, além do Instituto Villa-Lobos (Escola de Música), uma renomada Escola de Teatro (desdobrada do antigo Conservatório e transformando-se em fundação de terceiro grau em 1976) de longa tradição prática e profissionalizante (em interpretação, cenografia, direção, teoria e bacharelado em educação artística).

¹⁵ Merísio, Paulo Ricardo. *Laboratório Experimental Interpretação melodramática nos circos-teatros brasileiros* – UNIRIO/UFU: 2003.1. (inédito) O laboratório foi convalidado como disciplina da graduação do Curso de Educação Artística – Habilitação Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, e seus atores foram pesquisadores/alunos regularmente matriculados na disciplina Interpretação 3 (optativa), em 2003.1 (abril a julho de 2003). O memorial analítico desse laboratório fez parte do texto apresentado à banca de qualificação, composta pelos professores doutores Flora Sussekind e Paulo Luís de Freitas, realizada em janeiro de 2004, junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

Andrade, Elza de. *Laboratório Experimental Portas fechadas e bocas caladas: tipologias “ligeiras” do feminino, concretizado no estudo prático de cenas dos textos do teatro ligeiro da década de 1920: Sai da porta, Deolinda! ou Um sobrinho igual ao tio*, de Gastão Tojeiro (1926), e *Cala a boca, Etevína!...*, de

Armando Gonzaga (1925). UNIRIO, 2003.1. (inédito) O laboratório foi convalidado como disciplina da graduação da Escola de Teatro (Prática de Montagem Teatral e Técnicas Paralelas, para alunos dos Departamentos de Interpretação, Teoria, Cenografia e do Curso de Educação Artística), tendo-se desenvolvido no Núcleo de criação e investigação teatral – Nucit, do PPGT, Laboratório CTA-UNIRIO/CT-Infra (Finep); sala 503, Escola de Teatro, no decorrer do primeiro semestre de 2003.

Esses dois laboratórios constituíram aulas-espetáculos apresentadas no II Seminário Interinstitucional de Projetos Integrados de Pesquisa Udesc/UNIRIO/UFU, *Modos periféricos de produção e recepção teatral: dramaturgia, cena e público*, em julho de 2003.

GT PEDAGOGIA DO TEATRO & TEATRO E EDUCAÇÃO

ABORDAGENS METODOLÓGICAS DO TEATRO NA EDUCAÇÃO

Ingrid Dormien Koudela e Arão Paranaguá de Santana

A crítica educacional contemporânea tem evidenciado que muitas práticas pedagógicas se restringem apenas à aplicação de técnicas desvinculadas de uma justificativa teórica, resultando no afastamento dos reais propósitos da ação educativa, em relação às possibilidades de aprendizagem concreta que são propiciadas aos sujeitos. Infere-se que essas práticas desconhecem, em geral, as bases teórico-metodológicas que se foram agregando no decorrer da história, o que assegura a necessidade de se sistematizar a discussão em torno do assunto.

Não somente na esfera do teatro, como em qualquer área do conhecimento, os pressupostos epistemológicos de uma metodologia do ensino necessitam proporcionar o conhecimento da estrutura teórico-prática dos procedimentos que levam à aprendizagem, ensejando a incorporação do pólo instrucional ao pólo sócio-cultural. Nessa trajetória, o que se convencionou denominar de metodologia do ensino adquire um valor relativo que se configura no enlace entre educador e educando, em meio a condições objetivas (matéria, situação escolar, ambiente etc.) e subjetivas (pessoas, comunidades etc.).

O termo método descende do grego – *metá*, pelo, através e *hodós*, caminho – e significa, na perspectiva pedagógica, a uni-

dade entre teoria e prática que compreende o ambiente educativo em face da realidade cultural na qual os atores estão inseridos. Neste sentido, metodologia do ensino constitui-se em uma atividade de natureza complexa que se torna objetiva somente quando é convertida em procedimento pedagógico voltado para a superação do apriorismo, do dogmatismo e do espontaneísmo.

Nas últimas décadas a presença da arte na educação brasileira alterou-se progressivamente, fazendo emergir algumas conquistas bastante significativas, a saber: (i) a legislação curricular foi aperfeiçoada em todos os níveis da educação nacional; (ii) os cursos universitários atualizaram seus projetos pedagógicos ou estão adotando essa estratégia; (iii) há entidades representativas da produção intelectual atuantes em todas as linguagens, e a atuação da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas / ABRACE é um dos exemplos mais significativos; (iv) multiplicaram-se as oportunidades no mercado de trabalho; (v) mudou o panorama editorial em termos quantitativos e qualitativos, graças, sobretudo, à pesquisa desenvolvida nos cursos de pós-graduação.¹

Para compreender o contexto em que esses avanços estão configurados no terreno da pedagogia teatral, torna-se imprescindível verificar quais são os fundamentos teórico-metodológicos que lhe dão sustentação e de que maneira eles se cristalizaram na história da educação brasileira, conforme discussão a seguir.

CONCEITOS E PRÁTICAS RECORRENTES NO BRASIL

Do ponto de vista epistemológico, há algum tempo atrás os fundamentos do teatro na educação eram pensados a partir de questões dirigidas ou formuladas pela psicologia e educação, indicando o caminho a orientar. Hoje a história e estética do teatro fornecem conteúdos e metodologias norteadoras para a teoria e prática educacional. Podemos dizer que a situação se inverteu, sendo que especialistas de várias áreas e em vários ní-

veis de ensino – da educação infantil ao ensino superior – buscam a contribuição única que a área de teatro pode trazer para a educação.

Ainda que possa ser considerado em grande parte utópico, diante da miséria em que se encontra a educação brasileira, o caminho afigura-se talvez como a última possibilidade de resgate do ser humano diante do processo social conturbado que se atravessa na contemporaneidade.

Para atender a essas prerrogativas sociais, pode-se dizer que há várias abordagens metodológicas para o teatro na educação, que nasceram de forma independente, em contextos culturais e educacionais diversos e em grande parte estranhos uns aos outros.² Inventariando, teríamos o *lehrstück*, o jogo de aprendizagem brechtiano, e a *animation*. Ambos sugerem a parceria entre projetos artísticos e educacionais (o teatro na escola e a escola no teatro). A renovação da linguagem do teatro de espetáculo não é dissociada do vasto campo chamado teatro amador, que engloba o teatro na escola e o grupo comunitário. Bons exemplos são o teatro da espontaneidade de Moreno (1984), o *lehrstück* de Brecht (v. Koudela, 1991), o teatro fórum de Boal (1960) e os jogos teatrais de Viola Spolin (2001). Mas por que ensinar teatro para crianças e jovens? Ou para amadores? Essa pergunta, de ordem epistemológica, tem mais de uma resposta.

O termo *theater game* (jogo teatral) foi originalmente cunhado por Viola Spolin em língua inglesa. Mais tarde ela registrou o seu método de trabalho como *Spolin Games*. A autora americana estabelece uma diferença entre *dramatic play* (jogo dramático) e *game* (jogo de regras), diferenciando assim a sua proposta para um teatro improvisacional de outras abordagens, através da ênfase no jogo de regras e no aprendizado da linguagem teatral (Spolin, V. 2001; 1999; 1989).

Nos livros de Winifred Ward (1947) encontramos os postulados da Escola Nova, transportados para o ensino do teatro. Apesar de teóricos como John Dewey preverem oportunidades

para a expressão dramática na escola, foi Ward quem desenvolveu princípios e técnicas e popularizou a atividade. Seu livro *Playmaking with children* (publicado em 1947) teve impacto considerável na Inglaterra e em todo o Reino Unido, além dos Estados Unidos, onde o termo *creative dramatics* passou a designar o movimento de teatro realizado com crianças. Peter Slade publicou *Child drama* (1954) baseado em trabalhos desenvolvidos durante vinte anos na Inglaterra. Sua tese é a de que existe uma arte infantil e, na definição de Slade, o objetivo do jogo dramático é equacionado pelas experiências pessoais e emocionais dos jogadores. O valor máximo da atividade é a espontaneidade, a ser atingida através da absorção e sinceridade durante a realização do jogo. Dentre os muitos valores do drama está o valor emocional e Slade propõe que o jogo dramático fornece à criança uma válvula de escape, uma catarse emocional.

A diferença mais importante da definição de *theater game* de Spolin, quando relacionada ao *drama* (teatro-educação) de origem inglesa ou ao *creative dramatics* (drama criativo) de origem americana, reside na relação com o corpo. O puro fantasiar do jogo dramático é substituído, no processo de aprendizagem com o jogo teatral, por meio de uma representação corporal consciente. De acordo com Spolin, o princípio da *physicalization* (*fisicização/corporificação*) busca evitar uma imitação irrefletida, mera cópia.

Dicotomia e polarização de objetivos e técnicas agravaram-se durante os últimos trinta anos no Brasil. Através da influência do escolanovismo e da postura espontaneísta, pode-se caracterizar uma tendência que ancora os objetivos educacionais da atividade de teatro na escola, na dimensão psicológica do processo de aprendizagem. Nos textos especializados nacionais sucedem-se descrições de objetivos comportamentais que são a justificativa para a inclusão do teatro no currículo da escola.

Ultimamente, o conceito de jogo teatral vem tendo uma larga aplicação na educação e no trabalho com crianças e adoles-

centes. Paralelamente à prática do jogo teatral em escolas e centros culturais, o método de Viola Spolin vem sendo adotado em escolas de teatro, contribuindo para a formação de atores e professores nas universidades.

O conceito de jogo teatral tem sido entre nós objeto de reflexão e fundamentação teórica, sendo abordado através da conceituação de Piaget (1975) e Vigotski (1989). Na psicogênese da linguagem e do jogo na criança, a função simbólica ou semiótica aparece por volta dos dois anos e promove uma série de comportamentos que denotam o desenvolvimento da linguagem e da representação. Piaget destaca cinco condutas, de aparecimento mais ou menos simultâneo e que enumera na ordem de complexidade crescente: imitação diferida, jogo simbólico ou jogo de ficção, desenho ou imagem gráfica, imagem mental e evocação verbal (língua).

A evolução do jogo na criança se dá por fases que constituem estruturas de desenvolvimento da inteligência: jogo sensório-motor, jogo simbólico e jogo de regras. O jogo de regras aparece por volta dos sete/oito como estrutura de organização do coletivo e se desenvolve até a idade adulta nos jogos de rua, jogos tradicionais, folguedos populares, danças dramáticas.

O jogo de regras favorece a aprendizagem da co-operação, no sentido piagetiano. Na teoria biológica de Piaget, o processo de equilíbrio é promovido pela relação dialética entre a assimilação da realidade ao eu e a acomodação do eu ao real. Com foco na psicologia do desenvolvimento, é importante notar que a relação dialética entre assimilação e acomodação não se dá de forma harmônica no desenvolvimento da criança. Na primeira infância prevalece a assimilação da realidade ao eu, determinada pela atitude centrada em si mesma da criança até os seis/sete anos de idade. O jogo de regras supõe o desenvolvimento da inteligência operatória, quando a criança desenvolve a reversibilidade de pensamento. O amplo repertório de jogos tradicionais populares sempre foi instrumento de aprendizagem

privilegiada da infância. As brincadeiras de rua como as amarelinhas, os jogos de bolinhas de gude, as cantigas de roda, os pegadores, o esconde-esconde, as charadas e adivinhas foram documentadas, por exemplo, por Peter Brueghel (1525-1569), em uma imagem paradigmática sobre esse patrimônio cultural da humanidade (*Children's Plays*).

A expressividade da criança é uma manifestação sensível da inteligência simbólica egocêntrica. Pela revolução copernicana que se opera no sujeito ao passar de uma concepção de mundo centrada no eu para uma concepção descentrada, as operações concretas iniciam o processo de reversibilidade do pensamento. Esse princípio irá operar uma transformação interna na noção de símbolo na criança. Integrada ao pensamento, a assimilação egocêntrica do jogo simbólico cede lugar à imaginação criadora.

Por uma correlação com a conceituação piagetiana, a maior contribuição de Vigotski reside no favorecimento de processos que estão embrionariamente presentes, mas que ainda não se consolidaram.

A intervenção educacional do coordenador de jogo é fundamental, ao desafiar o processo de aprendizagem de reconstrução de significados. A zona de desenvolvimento proximal muda radicalmente o conceito de avaliação. As propostas de avaliação do coordenador de jogo deixam de ser retrospectivas (o que o aluno é capaz de realizar por si só) para se transformarem em prospectivas (o que o aluno poderá vir a ser). A avaliação passa a ser propulsora do processo de aprendizagem. O conceito de zona de desenvolvimento proximal, como princípio de avaliação, promove, com particular felicidade, a construção de formas artísticas.

No jogo teatral, pelo processo de construção da forma estética, a criança estabelece com seus pares uma relação de trabalho em que a fonte da imaginação criadora – o jogo simbólico – é combinada com a prática e a consciência da regra de jogo, a qual interfere no exercício artístico coletivo.

O jogo teatral passa necessariamente pelo estabelecimento de acordo de grupo, por meio de regras livremente consentidas entre os parceiros. O jogo teatral é um jogo de construção com a linguagem artística. Na prática com o jogo teatral, o jogo de regras é princípio organizador do grupo de jogadores para a atividade teatral. O trabalho com a linguagem desempenha a função de construção de conteúdos, por intermédio da forma estética.

Outra abordagem metodológica e conceitual muito difundida no Brasil reporta-se à Peça Didática brechtiana (Koudela, I. 2001; 1991; 1992). Através da teoria da Peça Didática, Brecht busca uma solução reintegradora para a sociedade e para o impasse da alienação artística. E aqui, não menos que no conjunto de problemas onde se insere a filosofia marxista, vai encontrá-la na sociedade sem classes. O desenho da etapa propriamente comunista, depois de revolucionariamente ultrapassadas as contradições não só do capitalismo, como da fase instauradora da nova ordem proletária, não é muito preciso e contém boa dose de redução teleológica, senão utópica ou pelo menos profética.

A Peça Didática foi concebida por Brecht com o fito de interferir na organização social do trabalho (infra-estrutura). Em um Estado que se dissolve como organização fundamentada na diferença de classes, essa pedagogia deixa de ser utópica. Por outro lado, é justamente o caráter utópico da experimentação com a Peça Didática – concebida para uma ordem comunista do futuro – que garante a sua reivindicação realista no plano político.

Enquanto o palco privilegiado do *Episches Schaustück* (Peça Épica de Espetáculo) é o *Schauspielhaus* (casa de espetáculo, casa onde se mostra o jogo), o *Lehrstück* (Peça Didática) busca palcos alternativos, buscando romper a atitude passiva do espectador, do consumidor de arte. Ambas as tipologias dramáticas pertencem à poética do Teatro Épico Dialético, de acordo com Brecht.

Na Peça Didática, a realização do espetáculo fica condicionada à intervenção ativa do receptor na obra de arte no *Kollektiver Kunstakt* (ato artístico coletivo). A Peça Didática ensina quando nela atuamos. Em princípio não há necessidade de platéia, embora ela possa ser utilizada. Brecht propõe dois instrumentos didáticos, quais sejam o *Handlungsmuster* (modelo de ação) e a *Verfremdung* (estranhamento). O conceito de *Handlungsmuster* visa radicalizar, de acordo com Brecht, a autonomia da obra de arte, o próprio autor como modelo. Ao escrever a Peça Didática, Brecht abdica da autoria, na medida em que concebeu exercícios de dialética, nos quais o texto é experimentado cenicamente, visando à participação do leitor como ator e co-autor do texto.

O exame do *Theaterspiel* brechtiano levanta novos questionamentos. O jogo teatral brechtiano pode atingir objetivos de aprendizagem específicos, que são próprios ao teatro e só podem ser aprendidos através desta linguagem?

Para o teatro amador contemporâneo (dos trabalhadores, estudantes e crianças) a libertação da obrigação de exercer a hipnose se faz sentir de forma especialmente positiva. Torna-se possível estabelecer fronteiras entre o jogo do amador e do ator profissional, sem abandonar funções básicas do teatro.

O teatro, como uma forma distinta de manifestação pública, tem um *Gestus* próprio, que pode ser declarado (ou camuflado) por meio da confissão do teatro como teatro. Os campos hipnóticos do velho teatro de ilusões sugerem que, ao abrir-se a cortina, aparecerá um mundo real de ações e paixões. A capacidade de transformação completa é tida como uma característica do talento do ator; se falhar, tudo estará perdido. Ela falha quando crianças brincam de teatro e com atores leigos. Algo de artificial estará presente no seu jogo. A diferença entre teatro e realidade aparece de forma dolorosa.

A natureza do *Gestus* é dialética, justamente pelo fato de ser simultaneamente símbolo e ação física. É o que lhe confere o

status de *Gestische Sprache* (linguagem gestual) de acordo com Brecht. No poema Teatro do Cotidiano, o autor descreve como esse processo de pensamento se organiza. No ensaio Cena de Rua, tira as conseqüências do teatro do cotidiano para as formas de procedimento e a estética do Teatro Épico. A cena de rua é eleita por Brecht como modelo de uma cena de Teatro Épico.

O teatro passa a ser o espaço do filósofo (no sentido de Brecht) que reflete sobre os processos históricos para exercer uma ação sobre eles. O conceito de *Gestus* exerce justamente neste ponto nevrálgico ou neste campo de tensão entre os estados estéticos e históricos, a sua importância primordial. Tarefa do trabalho pedagógico, na dicção brechtiana, é ter em mira o concreto e o abstrato, na forma do gesto, que deverá ser operacionalizado (tornado físico).

O *Lehrstück* foi estudado à margem ou esteticamente desqualificado, a partir de pontos de vista artísticos, críticos e/ou políticos que impediam o acesso à sua poética. A marca registrada da vulgata brechtiana é pensar a Peça Didática como aprendizado e suporte de conteúdos que envelheceram.

Quando Brecht traduziu o termo *Lehrstück* para o inglês, utilizou o equivalente *Learning Play*, isto é, um jogo de aprendizagem e não a instrumentalização de conhecimentos pré-estabelecidos. Essa confusão afastou o conhecimento real do trabalho teórico de Brecht sobre a Peça Didática e sua capacidade de se adaptar a novos contextos.

A prática do Teatro do Oprimido de Augusto Boal surgiu da necessidade de reação às relações ditatoriais na América Latina na década de 1960. Boal conclui por uma total desativação do papel do espectador, tendo em vista a sua libertação do papel de mero observador e, com isso, em última instância, a libertação do povo de sua passividade e impotência. Ao acusar Brecht de ter proclamado a experiência política apenas no nível da consciência e não da ação, Boal desconhece as reflexões do escrevinhador de peças e sua teoria da Peça Didática.

Através da publicação de *Brecht: um jogo de aprendizagem* (1991) foram recuperados materiais importantes, que eram totalmente desconhecidos entre nós e que permaneceram em grande parte fragmentários e subterrâneos na obra de Brecht. Na teoria da Peça Didática e na especificidade dessa tipologia dramatúrgica foi possível vislumbrar uma proposta estética e pedagógica que mostrou ser merecedora de novos aprofundamentos teórico-práticos de pesquisa, com vistas à sua aplicabilidade no contexto educacional brasileiro contemporâneo.

A teoria pura da Peça Didática não mais existe – e certamente nunca existiu. É a possibilidade de ir além do plano meramente intelectual e buscar a percepção sensorial corporal para provocar o processo de estranhamento de gestos e atitudes corporais, o que torna a proposta pedagógica brechtiana singular. Na perspectiva de um dos maiores encenadores de Brecht no Brasil, José Antonio Martinez Correia:

Na pequena brecha antes do primeiro fim (antes da Segunda Guerra), Brecht criou uma antítese teatral para deter o que vinha vindo – o merchandising, a arte como mídia. Trouxe a tecnologia dos ritos taoístas de sacação social dialética para as suas peças chamadas de didáticas, softwares sofisticadíssimos de educação social. A Peça Didática entrou na máquina de produção cultural que os corais operários comunistas desencadearam num último round de guerra social. Mas disso ficou um eco de teatro doutrinário. Essas peças não são isso. São obras de arte. São como os mistérios dos jesuítas, ou rituais de feitura de nova cabeça no candomblé, que se fazem para sacar nossos papéis no jogo social. Ritos austeros, produtores de estalos dialéticos, não somente comunistas, mas metáforas da sacação coletiva do tempo. Essas peças sempre foram horivelmente mal representadas como teatro político. Como teve que fazer as malas, Brecht trabalhou muito pouco com elas. Essas peças, inspiradas em ritos de teatro Não chinês, são programas teatralizados de aprendizagem que o Ministério da Educação deve aplicar à educação como Villa Lobos fez com os corais [...] para a educação da juventude no teatro. (1999)

Uma educação política que pratique a educação estética e uma educação estética que leve a sério a formação política terão de esforçar-se para alcançar uma consciência capaz de superar a

diferença entre a esfera do estético e a do político no seu conceito de cultura. Ou seja: ambas as esferas não podem ser submetidas a um denominador comum, pois tal redução significaria o fim da arte; por outro lado, não há como separar tais domínios um do outro, posto que se inter-relacionam continuamente, através de um processo de oscilações. O político deve ser constantemente resguardado de modo a não se tornar unidimensional, cabendo-lhe trazer ao estético a consciência de que ele se acha sob o signo do “como se”.

Nos últimos anos vem sendo usada no Brasil a terminologia Pedagogia do Teatro,³ que incorpora tanto a investigação sobre a teoria e prática da linguagem artística do teatro quanto sua inserção nos vários níveis e modalidades de ensino. Essa vertente focaliza principalmente pesquisas com ênfase no jogo teatral e na teoria do jogo, com diferentes fundamentações. O espaço como elemento deflagrador do jogo e local privilegiado para enfrentamento e risco é um dos temas recorrentes, bem como a criação de imagens a partir do jogo e a proposição de textos poéticos como deflagradores do processo pedagógico. A perspectiva de interação entre jogo e narrativa é outro aspecto ressaltado.

Outra tendência verificada em várias pesquisas é o teatro como ação cultural. Problemas sociais contemporâneos, como as drogas, o meio ambiente e a violência têm surgido como temas privilegiados nos trabalhos realizados com crianças e adolescentes. Esse trabalho teatral vem sendo desenvolvido no âmbito de organizações não-governamentais, de projetos de pesquisa e extensão nas universidades e através de apoios da iniciativa privada. Os pesquisadores representantes dessa tendência propõem ampliar a discussão de políticas culturais que discutam o papel do Estado, na busca de continuidade e apoio para o tratamento dos problemas sociais contemporâneos, através do teatro e da arte. A pesquisa que surge dentro dessa tendência manifesta preocupação com os critérios estabelecidos para a condução de projetos em ação cultural e/ou comunitária, no que diz respeito ao treinamento e recrutamento de educadores, considerando-se as esferas estatais, privadas e do terceiro setor.

Ainda uma outra vertente ressalta a importância do desenvolvimento da linguagem artística do teatro na formação do professor. Essas pesquisas focalizam a vinculação corpo e voz e a voz como corporeidade. A pedagogia do teatro abrange também o receptor na apreciação de espetáculos teatrais. Assim como o espectador frente ao espetáculo, o professor pode explorar os materiais de apoio educativo para transformar a ida ao teatro numa experiência significativa, através da mobilização do processo de apreciação e criação de seus alunos. A apreciação e análise, por parte das crianças e jovens de espetáculos teatrais de qualidade, bem como a participação em eventos artísticos, são formas de trabalhar a construção de valores estéticos e o conhecimento de teatro, sendo que o professor poderá desenvolver procedimentos variados para avaliar a fruição, apreciação e leitura do espetáculo, fazendo propostas para a tematização do conteúdo da peça.

A Pedagogia do Teatro tem como referência teorias contemporâneas de estudos críticos-culturais como o desconstrutivismo, o feminismo e o pós-modernismo. Nesse tipo de teatro, educadores e alunos empregam convenções que desafiam, resistem e desmantelam sistemas de privilégio criados pelos discursos dominantes e práticas discursivas da moderna cultura do ocidente. Dessa forma, a prática da ação dramática cria espaços e possibilidades para dar forma à consciência pós-moderna e pós-colonial, sensíveis à pluralidade, diversidade, inclusão e justiça social.

Acreditando que a escolarização, a cultura e a economia, no novo milênio, vão exigir dos educadores brasileiros uma reavaliação de suas percepções rotineiras, há solicitação quanto à construção de pontes no mais amplo sentido do termo, para atingir o outro, e a Pedagogia do Teatro pode contribuir para essa tarefa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro completo de Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988-1995.
- DEWEY, John. *Democracy and Education*. Londres: MacMillan, 1944.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1991.
- _____. *Um vôo brechtiano: teoria e prática da peça didática*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 1992.
- _____. *Brecht na pós-modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- MORENO, J. L. *O teatro da espontaneidade*. 2ª ed. Trad. Marie Sílvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1984.
- PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança*. Trad. Otávio Cajado. São Paulo: DIFEL, 1975.
- SANTANA, Arão Paranaguá de (coord.). *Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação*, São Luís, 2003.
- SLADE, Peter. *O jogo dramático infantil*. Trad. Tatiana Belinsky. São Paulo: Summus, 1970.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Jogos teatrais no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- VIGOTSKY, L. S. *A formação social da mente*. Trad. Netto, Barreto e Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- WARD, Winifred. *Playmaking with children*. New York: Appleton Century Crofts, 1957.

NOTAS

¹ A navegação no site do CNPq resultou numa lista de 131 grupos de pesquisa na área de artes cadastrados na plataforma LATTES, cujos trabalhos tratam de temas específicos referentes as artes cênicas, artes visuais, música, dança e outras linguagens, ou abordam perspectivas multidisciplinares (informação capturada no site www.cnpq.br em 10/02/2004). Ademais, pode-se dizer que a produção nacional expandiu-se de maneira articulada aos parâmetros internacionais da pesquisa em arte.

² Inúmeros termos designam a área do teatro na educação: *drama, child drama, creative drama, creative dramatics, improvisational drama, drama in education, educational drama, informal drama, art education, theatre education, theatre in education, educational theatre*. A discussão em torno da gênese e desenvolvimento dessas expressões é analisada por Ingrid Dormien Koudela (1984).

³ Há várias referências tratando da Pedagogia do Teatro e suas variadas vertentes, seja em publicações ou encontros científicos, a exemplo dos livros e anais da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas / ABRA-CE. Ver também Arão Paranaguá de Santana (2003), *Visões da ilha: apontamentos sobre teatro e educação*, São Luís, 2003.

GT PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS

PESQUISANDO OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO E EXPRESSÃO CÊNICAS

Em uma atitude participativa ou não do fenômeno criativo, os pesquisadores do Grupo de Trabalho-ABRACE *Processos de Criação e Expressão Cênicas* investem seus estudos para além do fato artístico, interrogando o movimento de composição da obra. Neste contexto, as pesquisas debruçam-se sobre o trabalho de diferentes agentes do acontecimento cênico – atores, coreógrafos, bailarinos, maquiadores, cenógrafos –, revelando procedimentos de investigação também bastante variados.

A proposta de escritura de um texto sobre metodologia de pesquisa gerou uma troca virtual de idéias entre os membros do GT, norteada pelas seguintes inquietações: *Porque estudar o processo de criação artística? Qual o interesse acadêmico da pesquisa sobre os processos de criação? Como abordar o estudo da experiência cênica? Que elementos de análise empregar?*

Longe do compromisso de solucionar todas as questões, de construir uma cartilha de metodologia, nos propomos a divulgar as premissas de algumas práticas investigativas de nosso grupo, compartilhando com o leitor o estado da arte de nossa discussão, com seus desvios e hesitações.

RASPAS E RESTOS ME INTERESSAM

Bya Braga

A pergunta foi lançada... Porque estudamos o processo de criação?

Primeiramente porque compreendo e reconheço a arte teatral contemporânea para além de seu resultado artístico. Mas, principalmente, porque minha fruição (ou melhor, gozo, para lembrar Roland Barthes, 1996) contempla o processo de criação e isso revela uma diferente atitude de percepção da arte. Conseqüentemente, revela diferentes formas de sua proposição, seja no âmbito da produção, seja na relação do atuante com o receptor.

Mas, a pergunta não me parece simples. Dela capturo várias reflexões. Tentarei aqui expor pelo menos uma.

A primeira é o valor da arte teatral como um fenômeno que transcende o objeto artístico. Isso significa que a arte adquire maior amplitude como experiência humana, como práxis, relacionando-se com um maior número de elementos e expondo-os para o público. Neste sentido, estudar a arte cênica, entendendo-se arte como junção do processo com o objeto, é algo, em si, processual, em contínuo movimento em vez de ser algo a posteriori como poderíamos dizer de uma pesquisa tradicional. Assim, se estudo o processo de criação é porque quero fazer arte, ou estou fazendo.

É por este pensamento que me apresento como atriz-pesquisadora. É porque os limites que separam a arte da pesquisa estão, hoje, atenuados. Se estudo um processo de criação é porque atuo. Não que outros procedimentos não sejam válidos. Mas falo aqui da minha percepção frente à pergunta levantada.

Neste sentido, posso construir um pensamento inverso, isto é, não estudo para, necessariamente, organizar dados do fenômeno criativo, verificar fundamentos do próprio processo criador, qualificar alguns argumentos e contestar outros, descrever, registrar ou avaliar os percursos das várias composições. Estes procedimentos surgirão, inevitavelmente, numa proposta de sistematização do trabalho criador, com parâmetros em certa pesquisa científica metódica, mas, o princípio, a motivação de meu estudo do processo de criação é a criação em si mesma. É o ato de formar para formar-se, lembrando de Fayga Ostrower (1987).

Daí surge uma questão metodológica, é fato. Há que se ter agilidade e criatividade suficientes para acompanhar tal dinâmica, utilizando-se, talvez, até de meios operacionais de pesquisa de alta tecnologia. Porém, mesmo não dispondo disso (estamos no Brasil para sonharmos com dispositivos eletrônicos inseridos nos corpos humanos conectados a computadores que registrarão os movimentos e os qualificarão...ufa...será que quero isso?) há que se buscar caminhos dinâmicos de pesquisa para corresponderem à vida ativa dos processos de criação. Digo que isso não é tão difícil se nos afastamos da obediência do ato de explicar. Explicarei (vejam só, é uma doença isso...).

Não vou propor aqui uma fórmula metodológica. Não se trata disso. Vou simplesmente expor a dificuldade de nos distanciarmos de alguns padrões de conduta comportamentais que influenciam diretamente na resposta daquela pergunta. Aliás, já vou inserir aqui a segunda pergunta proposta, que também pode gerar uma ótima reflexão: como descrever uma experiência teatral e por quê?

Sobre o explicar: lembro-me do ato de organizar, ordenar, analisar, classificar, codificar. Em vários dicionários encontramos: fazer conhecer, tornar inteligível ou claro, justificar, apresentar razões, descrever... Não deixa de ser uma prática a posteriori.

“Explicar é sempre propor uma formulação da experiência a ser explicada de uma forma aceitável para o observador”, diz Humberto Maturana (1999:40). Mas isso não garante a aceitação de quem escuta a explicação, como também não garante que a proposição explicativa seja uma explicação em si.

Assim, minha atitude diante do processo de criação, estudo-vivência, é a de conhecê-lo, não para explicá-lo, necessariamente. Estudo-o e conheço-o para perceber o que ele me possibilita como ser humano (estético também). E, desse modo, sinto-me potencializada na sensorialidade (emocionalidade e ato), na linguagem artística e na convivência com o outro, já que o teatro me propicia o encontro humano. Também, para não fugir de certo modo de atividade de pesquisa, digo que o conhecimento pode relatar minha realidade criadora dizendo das transformações de minha corporalidade/emocionalidade no percurso, enfatizando a importância das interações com os outros parceiros de vivência e, também, com o meio.

“Aceitar o outro como um legítimo outro na convivência. Esta disposição biológica básica é básica em nós porque é o fundamento de nossa história hominídea”, diz Maturana (31). E isso é uma atitude de fundamento emocional, complementa ele. Maturana afirma: “as emoções não são o que correntemente chamamos de sentimento. Do ponto de vista biológico, o que conotamos quando falamos de emoções são disposições corporais dinâmicas que definem os diferentes domínios de ação em que nos movemos.” (15) Assim, conhecer o processo de criação permite vivenciar as emoções que fundamentam as ações humanas e, posteriormente, as ações poéticas. Ora, porque é importante vivenciar as emoções? Ainda Maturana: “as emoções não são algo que obscurece o entendimento, não são restrições da razão. [...] Uma mudança emocional implica uma mudança de domínio de ação. Nada nos ocorre, nada fazemos que não esteja definido como uma ação! de um certo tipo por uma emoção que a torna possível”. (92)

Neste sentido, um processo de criação pode incluir este pensamento como uma premissa importante para sua realização harmônica. Principalmente se o objetivo, que inclui o resultado criativo, for o encontro do artista com ele mesmo e com o outro presente no coletivo chamado “grupo teatral” ou “público”, que o testemunha, por meio da linguagem cênica criada e partilhada.

Há então um sentido no conhecer o processo de criação que é o ato de vivenciar a arte como fenômeno pleno de entrelaçamento de emoções e linguagem, “um fluir de coordenações consensuais de ações e emoções que é o ato de conversar”, diz Maturana.

Portanto, estudo porque me disponho a CONVERSAR. Encontrar.

E sobre porque e como descrever o ato teatral, também digo: para testemunhar e conversar. Não para conservar...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- MATURANA, Humberto. *Emoções e linguagem na educação e na política*. Trad. José Fernando Campos Fortes. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

O DESAFIO DE PESQUISAR O PROCESSO CRIADOR DO ATOR

Marta Isaacsson

O teatro sempre me pareceu constituir expressão de uma luta contra a efemeridade da vida. Uma busca paradoxal de vitória sobre a morte, travada por uma forma artística onde o efêmero constitui a essência e o poder de encantamento. Uma busca onde a morte diária torna-se mais do que desafio à reconquista do ontem intangível, mas a possibilidade necessária e preciosa à re-atualização do momento originário da criação, reafirmando-se assim o contato com a essência da origem da vida.

Quando trilho uma caminhada de pesquisa sobre o processo criador do ator, para além da análise de escolhas estéticas, composição de signos, avanço sobre elementos, fatos e circunstâncias que caracterizam o constante estado de re-atualização do momento da criação. Quando novas formas se desenham, quando o vazio se torna pleno, o verdadeiro momento criador se afirma diante de meus olhos como vida. Assim como ela, o processo de criação se vê definido por movimentos, exercício de metamorfose, contínua e, porque não dizer, jamais encerrada. Talvez seja por esta razão que a tradução da palavra “ensaio” para o francês *répétition* soe tão despropositada. É claro que em todos os processos criativos há “cabides” (Ullmann, 1980:50) deixados de véspera, mas jamais possibilidade de repetição.

À medida que avanço minha caminhada investigatória, percebo então que o processo criador do ator precisa ser abordado como movimento, expressão de um pensamento sensível. E isto me remete a P. Brook (1977) e sua convicção de que a magia da ação teatral sobre a percepção do espectador se constrói no movi-

mento da criação da imagem que, se realizando diante do olhar do espectador, faz deste um cúmplice da ação inventiva. Assim, investigar a ação criadora do ator significa debruçar-se sobre os movimentos, as metamorfoses da composição de algo que deverá ser continuamente passível de novos movimentos e transformações, se não quiser se encerrar em imagem morta.

Ao compreender a composição da poesia cênica do ator como resultado de um percurso de perdas e achados, abandonos e conquistas, esbarramos naturalmente no difícil encontro de uma metodologia através da qual possamos apreender nosso objeto de estudo, sem correr o risco de deixar escapar o mais importante, sua dinâmica. Afinal, fixar o movimento é sempre matar a vida que tanto procuramos preservar, como denunciava T. Kantor através da fotografia de *Wielopole, Wielopole*.¹

Certamente, as investigações sobre o percurso da criação cênica podem contar com diferentes documentos de processo, entrevistas, relatos, publicações de metodologias empregadas, registros em vídeo. O que seria do teatro ocidental sem a história do aprendiz Kóstia e seu mestre Tortzov, escrita por Stanislavski? (1976; 1976a; 1984).

Estes materiais aportam, sem dúvida, elementos importantes na reconstituição da trajetória da composição de uma obra cênica. Entretanto, é preciso ter ciência de que os elementos reconhecidos serão somente fragmentos de um pensamento criativo. A viagem da criação cênica é, na verdade, pontuada por escolhas onde os caminhos abandonados muitas vezes não deixam rastros materiais. Os vestígios completos só se perpetuam integralmente na memória dos corpos e da mente de seus participantes.

Neste sentido, a presença no *hic nunc* do desenvolvimento da criação, torna-se fator precioso para o resgate mais fiel do processo criador. Uma presença ativa, mesmo que não participante de forma direta do projeto artístico. “Ativa” porque aqui a atitude do investigador face aos acontecimentos em estudo, não pode ser a mesma de um pesquisador em uma experiência científica.

A natureza do objeto de estudo na investigação científica, tida como um real mensurável, impõe ao pesquisador o princípio da exatidão, determinando que sua relação para com os atos investigatórios seja norteada pelo princípio da objetividade e da preservação da distância dos fatos identificados.

O pensamento criativo, ao contrário, não pode ser integralmente abordado através de uma perspectiva de análise distanciada e puramente objetiva, pois “há um nível da criação que vai além do dizer” (Brook, P. 1977: 122), um nível que se opera distante da lógica. A natureza da ação criadora, compreendida como fenômeno de organização lógica mas também de movimentos sensíveis, exige que o pesquisador encontre a exatidão de seu objeto de estudo em um ato investigatório que conjugue percepção e compreensão, experiência e análise.

Na realidade, a compreensão global da ação criadora exige que se ultrapasse a meta da identificação das escolhas estéticas, dos procedimentos de trabalho, da composição dos signos. Em seu percurso criativo, o artista se move por associações pessoais, revela sua apreensão da realidade, reage ao contato com diferentes elementos, movimentos que só podem ser identificados através de um olhar sensível. J. Grotowski, por exemplo, ao acompanhar e estimular R. Cieslak no exercício da composição de *O Príncipe Constante*, assinalava a seu ator o aproveitamento ou não de uma ação, através das expressões “eu percebo” ou “não percebo”, negando-se a usar o “compreender” por entender que a arte afeta outros mecanismos do ser humano além da mente (1976: 179).

Na medida em que o investigador torna-se testemunha sensível das ações e imagens que se constroem e se desfazem diante dele, vivencia momentos ímpares, penetrando efetivamente na dinâmica da ação criativa. E aqui, mais uma vez lembramos Brook, seu interesse pela “forma inacabada”, pela ação propositalmente “não polida”, como estratégia da construção do elo mágico entre o círculo da ação e o círculo da recepção.

Assim, a exatidão da compreensão do objeto – movimento criador impõe, contrariamente à experiência científica, a necessidade de contato sensível do investigador com o fenômeno em estudo, um contato que desperte sua intuição e imaginação. Impõe o surgimento de um pesquisador criativo.

A compreensão da criação cênica qualificada como movimento de experimentações de “possíveis”, em busca de formas materiais e imateriais, autoriza a pensar que o processo criativo preserva intrinsecamente uma atitude investigatória. Quando na Antiguidade Grega, Pólus d’Egine carregou à cena a urna funerária com as cinzas de seu próprio filho para conquistar a presença cênica necessária à representação de Electra, não estava ele realizando uma experiência empírica?

Entretanto, quando se fala aqui de pesquisar o processo criativo do ator, quer em uma atitude participativa ou não do projeto artístico, significa fazer da experiência sensível um avanço de conhecimento para além do resultado artístico. Este diferencial de atitude parece explicar porque determinados processos artísticos sobrevivem através de seus princípios ao projeto estético que objetivavam, vindo a constituir um conhecimento sistematicamente re-visitado.

Esta atitude não pode, porém, ser confundida com a tentativa pontual de encontrar procedimentos metodológicos reutilizáveis. Fala-se, por exemplo, em Método das Ações Físicas de C. Stanislavski, quando uma pesquisa mais aprofundada nos permite reconhecer que o último legado do diretor russo constitui uma série de experiências sobre a ação física cujos procedimentos metodológicos muitas vezes se alteram e se contradizem. Assim, certamente a preciosidade de sua última investigação não está na definição de procedimentos, mas nas questões que se encontram na base da escolha dos encaminhamentos e das mudanças de rumo adotadas.

Fazer da experiência sensível da criação uma forma de conhecimento sobre o ato criador do ator significa mais do que

colocar o percurso da criação nos limites estreitos da ordenação de um conjunto de procedimentos metodológicos. Significa reconhecer a organização do fluxo orgânico da trajetória criativa, por mais que ele se configure como “caosmos” (Deleuze, G. 1973: 17), da mesma maneira como se pode identificar a organização da respiração humana. Trata-se de estudar as forças que colaboram ou comprometem o êxito da instalação do poder criador, a ação da memória, do contato, da adaptação, do estado de comprometimento com a comunicação da forma, das resistências pessoais, da capacidade de abandono físico e mesmo do inesperado, e mais, como essas forças se relacionam e interagem.

Dentro desta perspectiva, o estudo do processo criador do ator solicita a avaliação, de forma integrada, dos diferentes elementos que constituem o fenômeno criativo, sob o princípio da interferência entre os fatos. Pode-se pensar, então, em quatro grandes dimensões. A primeira, contemplando os fatores determinantes da instalação do estado criador, aspectos externos (espaço, tempo, relações de trabalho) e competências e limites pessoais do sujeito. A segunda, a relação entre imaginação e natureza dos indutores empregados no percurso da experimentação. Não se trata aqui de repertoriar exercícios e organizá-los cronologicamente, mas examinar as respostas expressivas do ator na sua relação com os princípios norteadores das tarefas desenvolvidas na construção da obra, tais como, caráter lúdico, desafios psicofísicos; confronto com restrições, constrictões, interdições espaciais, temporais e outras,² experiências sensoriais,³ interferências externas. A terceira dimensão recai sobre a relação entre manifestação criativa e memória, ou seja, o estudo das metamorfoses dos detalhes expressivos “registrados”, de maneira concreta ou não, ao longo de cada momento da experiência, bem como a conexão entre expressão presente e biografia artística, reconhecimento da re-atualização de detalhes expressivos oriundos de outras experiências criativas (configurando a tendência artística). A quarta dimensão, os fatores de interferência

na seleção e organização dos “detalhes” de construção do discurso cênico, que se estabelecem na tensão entre princípios de um projeto poético e forças ocultas do acaso.

O cumprimento desses objetivos impõe o estreitamento das relações com diferentes áreas do conhecimento, tanto das ciências humanas quanto exatas, e principalmente um retorno sistemático aos questionamentos dos primeiros estudos sobre a arte do ator. Afinal, “Tu és o filho de alguém” (1973-1974), dizia o sábio pesquisador Jerzy Grotowski, ao mesmo tempo em que alertava para que o fundamental retorno às fontes constitua uma ação sincro-diacrônica, onde no contato com o passado cada um encontra a singularidade de sua resposta (1983).

É dentro desta mesma perspectiva que apresento aqui essas reflexões, como espaço de resposta pessoal e não como princípios metodológicos definitivos, na escuta de outras respostas... Certamente a tarefa de investigar o processo criador do ator está longe de ser fácil, pois como expressão de vida, compartilha com essa uma série de mistérios, mas o desafio é tentador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, G. *Logique du Sens*. Paris: Minuit, 1973.
- BROOK, P. *On Directing Shakespeare*, entrevista realizada por Ralph Berry. USA: Harper and Row, USA, 1977.
- _____. *Le Diable, C'est l'Ennui*. Paris: Actes Sud, 1991.
- GROTOWSKI, J. *Jour saint et autres textes*. Paris: Gallimard, Festival d'Automne 1973-1974.
- _____. “Discurso de Skara” in *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Réponse à Stanislavski*. Paris: Chaillot, nº 11, 1983.
- KANTOR, T. *Le Théâtre de Tadeusz Kantor*. Filme de Denis Bablet. Paris: CNRS; Audiovisuel ARCANAL, La Sete, 1985.

PRÓCHNO, C. *Corpo do Ator, Metamorfoses, Simulacros*. São Paulo: Anna Blume, 1999.

STANISLAVSKI, C. *A Preparação do Ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *A Construção do Personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976a.

_____. *A Criação de um Papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

ULLMANN, L. *Sem Falsidades*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1980.

NOTAS

¹ Espetáculo montado pelo grupo polonês Cricot 2, em 1980.

² “Quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que se exercita em jogos.” P. Brook. *Le Diable, C'est l'Ennui*. Paris: Actes Sud, pp. 40-41.

³ “Então, nesse primeiro dia em que... isso foi uma proposição do Antônio, de me vendarem os olhos e jogarem coisas em mim, coisas nojentas. Eu não sei o que jogaram, exatamente; eu estava de olhos vendados, mas naquela hora eu vi o corpo de Jó, como ele ia ser; como era difícil de movimentar o dedo porque o dedo colava, as plantas dos pés não podiam tocar no chão”, relata o ator Matheus Nachtergaele sobre a montagem de *O livro de Jó* in C. Próchno. *Corpo do Ator, Metamorfoses, Simulacros*. São Paulo: Anna Blume, 1999, p. 122.

INQUIETAÇÕES SOBRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO INTÉRPRETE

Patrícia Gomes Pereira e Maria Inês Galvão Souza

Procuramos nessas provocações que se seguem tentar levantar algumas argumentações possíveis para entender o processo de criação cênica de forma menos fragmentada, acreditando na autonomia que precisa ser desenvolvida para que o intérprete seja verdadeiro sujeito da cena.

Ao tratar do processo de criação nas artes cênicas, poderíamos pensar sobre as possíveis relações que podemos estabelecer entre as linguagens da dança e do teatro, tendo como fio condutor o intérprete cênico ou mesmo como fala Eugênio Barba (1994) e Savarese, o ator-bailarino. Nesse sentido podemos dizer que o intérprete materializa a poesia do gesto na palavra e a poesia da palavra no gesto.

Isso não significa excluir peculiaridades de cada linguagem, mas entender que a natureza do processo criador, não difere na dança e no teatro. As reflexões tão bem desenvolvidas por Marta Isaacsson sobre o desafio de pesquisar o processo criador do ator são também aplicadas à investigação do processo criador da dança, no desenvolvimento de sua pesquisa coreográfica. Em ambas as linguagens, temos o corpo como elemento inesgotável de criação.

Quando participávamos do grupo de experimentação e pesquisa em linguagens cênicas coordenado pelo professor Luiz Alberto Sanz, uma questão central que norteava as nossas pesquisas era a busca de uma concepção transdisciplinar da representação, com base no anti-método de que falava Luiza Barreto Leite:

Desenvolvendo o que chamava de seu “anti-método”, a atriz-crítica-educadora concebia o mais livre-arbítrio para o intérprete definir-se não escolhendo nenhuma influência e aproveitando de todas o que estas lhe trouxe-

ram em matéria de técnica, preservando o direito que nos é dado de não possuir e até mesmo de não aceitar verdades absolutas. (Sanz, L. 2000: 217)

Esta questão colocada em prática tão bem pelo Professor Sanz em nossas pesquisas cênicas, passa também pelo nosso GT que reúne pesquisadores e artistas tanto do teatro como da dança que acreditam na pesquisa cênica a partir da fusão teoria e prática, e que o produto da pesquisa é sempre um produto aberto, com possibilidades de mudanças.

As teorias ou estudos de Laban (1975;1978), Stanislavski (1982), Grotowski (1971), Eugênio Barba (1995) e Artaud (1987) são aplicadas tanto à linguagem da dança como do teatro e nos dão suporte para pensarmos o processo de criação. Apesar desses pesquisadores apresentarem propostas diferenciadas, todos valorizaram o corpo com suas múltiplas possibilidades expressivas, como elemento fundamental à realização da cena. Eles tiveram um olhar direcionado ao intérprete, resgatando o valor do gesto e não somente da palavra na cena teatral, promovendo assim, o reencontro entre essas linguagens.

Pensando sob o viés da contemporaneidade em que nos deparamos com um processo de hibridização de linguagens, culturas e identidades, nos deparamos muitas vezes com uma certa dificuldade de julgar o que é dança, teatro, performance etc.

Existe hoje na dança uma grande preocupação com a formação do intérprete, pois se acredita mais claramente que é ele o elemento principal da cena. O movimento dinâmico do espetáculo cênico é fruto das transformações espaciais externas e internas proporcionadas pelo sujeito e que como nos aponta Abujamra, é esse sujeito, o intérprete, que possui a zona escura da atuação cênica, onde diretor ou coreógrafo algum pode penetrar. Sua atuação extrapola a ação de reproduzir os movimentos ou as palavras elaboradas pelo coreógrafo ou diretor, ele também é sujeito da criação, suas vivências e experiências devem ser sempre exploradas e desenvolvidas no processo de criação.

Entendemos que a pesquisa cênica se dá na práxis, no desenvolvimento de um processo criador em arte como um processo transdisciplinar, e que a liberdade de criação do intérprete é essencial, assim como, a necessidade de desconstrução de modelos, métodos, técnicas para reorganização destas realidades a cada pesquisa, a cada nova experiência.

Enfim, gostaríamos de compartilhar nossas inquietações, apontando algumas mudanças que estão de certa forma acontecendo nos processos de criação em dança.

Aproveitamos então para encerrar essas provocações afirmando que esse diálogo frutífero entre as linguagens artísticas na montagem cênica e na construção do espetáculo, tem proporcionado um grande amadurecimento dos atuais atores-bailarinos e conseqüentemente um maior envolvimento desses sujeitos nos processos de pesquisa de criação cênica, refletindo na produção de diferentes olhares sobre a criação e a interpretação na Dança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. T. Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.
- BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte secreta do ator*. Trad. Luiz Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec Editora da Unicamp, 1995.
- GROTOWSKY, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- LABAN, Rudolf. *A life for dance*. MacDonald & Evans, 1975.
- _____. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- SANZ, Luiz Alberto. *Luíza Barreto Leite: O anti-método na construção do intérprete*. In: Memória Abrace I – Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Abrace, 2002.

O PROCESSO DE CRIAÇÃO DO ATOR: UMA PERSPECTIVA SEMIÓTICA

Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado

Não há como negar a disseminação de diversas técnicas e métodos de pesquisa do fazer teatral e proposições estéticas variadas. Num plano geral, parece ser esta a composição do quadro contemporâneo das artes cênicas. Cada grupo de pesquisa de linguagem teatral acaba por desenvolver seu próprio vocabulário e método, proveniente da sua prática e cuja preocupação é, antes de mais nada, orientar o processo de criação do ator. Tal como Meyerhold (1992) o chamou de biomecânica, Stanislavski (1999), de ações físicas, Barba (1994), de antropologia teatral, Grotowski (1987), de arte como veículo. No Brasil, existem importantes núcleos de pesquisa de linguagem, entre os quais o Lume, em Campinas, a Cia. do Latão e o Estúdio Nova Dança, em São Paulo.

Por meio da filosofia de Peirce,¹ podemos encontrar uma das possibilidades de entendimento dessa diversidade ao compreendermos que o conhecimento artístico está mergulhado em um campo sempre hipotético. Ou seja, por um lado, o objeto da arte é mera possibilidade de ser, por outro, a metodologia desse fazer organiza-se na própria construção do objeto (Ibri, 1992). Como campo de natureza hipotética, a linguagem teatral permite uma maleabilidade de métodos e recursos, e o objeto de representação se constrói no momento da própria criação. O processo lógico (semiose) engendrado por essas construções constitui também a especificidade da composição da linguagem artística que orienta, baliza e delimita o processo de criação.

Essa perspectiva de análise implica em considerar esta disseminação de grupos de pesquisa como um fenômeno inserido num contexto mais amplo da história e do pensamento humano em que o diálogo e a reflexão sobre as práticas teatrais constituem uma área de conhecimento propícia à compreensão do que forma propriamente o campo da pesquisa de linguagem teatral.

Compreender a questão por esta perspectiva torna possível escarafunchar o processo da criação artística no teatro sem o apavorante medo da racionalização em detrimento da rica experiência emocional e sensível do fazer teatral ou ainda, o medo de perder a aura e o mistério da criação e da criatividade. Esses são apenas alguns fantasmas que rodam e fundamentam alguns preceitos acerca do fazer e do pensar teatral.

Para quem se lança a este desafio e investiga um pouco das teorias do conhecimento da filosofia (Hessen, 1987), observa rapidamente que estes fantasmas não se sustentam, uma vez que, qualquer objeto de conhecimento só pode ser apreendido parcialmente. E esta parcela, normalmente, constitui-se de belas, boas e fundamentadas, mas provisórias, hipóteses que cedo ou tarde ganham novas configurações.

Ou seja, por mais que se estude e pesquise determinado objeto, estes estudos e pesquisas serão sempre representações do objeto e nunca o próprio objeto; “quanto mais tentamos nos aproximar do objeto dinâmico, mais mediações vão surgindo” (Santaella, 1989: 88). Em primeira instância, isto constitui a natureza de todo e qualquer tipo de relação: ser mediado por signos.

Se por um lado, o estudo do processo de criação artística não o corrompe, por outro lado, sustenta também que ser criativo não é privilégio exclusivo do homem. Ser criativo é qualidade inerente ao ser vivo. E, no homem, não é exclusivo a alguns poucos espécimes especiais (gênios) ou cúmplices da vontade divina. A própria relação do homem com o mundo, por exemplo, pode ser entendida como fruto de processos criativos,

na medida em que o homem dá forma às suas experiências e, para tanto, necessita compreender, elaborar, ordenar e expressar essas experiências (Ostrower, 1989). Trata-se de um processo de conhecimento, do qual a criação artística participa como uma de suas formas de expressão.

Com tal moldura teórica, o teatro deixa de ser entendido como imitação da vida e passa a ser aceito como um processo de conhecimento, expresso por meio da linguagem teatral. Assim, na perspectiva deste artigo, o processo de criação será tratado como parte desse processo geral de conhecimento que se manifesta nas inúmeras formas que encontramos para conhecer e estar no mundo. A arte é uma dessas formas, e o teatro, um de seus recursos. Sendo assim, o processo da criação artística do ator, como uma ponta dessa cadeia, contém, em sua particularidade, processos semióticos e intersemióticos² que, por fim, são a natureza dos processos de conhecimento.

O TEATRO COMO FORMA DE CONHECIMENTO

O processo de criação do personagem teatral envolve vários saberes: conhecimento da obra e do autor, do personagem, conhecimento dos recursos expressivos, da construção física do personagem, e isso apenas nos limites do personagem. Para além deles, há referências filmográficas, fotográficas, musicais, pictóricas, experiências de vida, atualizações temáticas possíveis. Enfim, o ator recorre a inúmeras fontes de informação e linguagens, constituindo, assim, um amplo acervo, que será posteriormente traduzido para a linguagem teatral tendo como instrumento o corpo/voz³ do ator. Embora o ator seja elemento determinante no teatro, o termo linguagem teatral deve ser compreendido, em seu sentido mais amplo, como encenação. Nesse sentido, o termo compreende a articulação de diferentes linguagens: a arte do ator, a música e a sonoplastia, o cenário, os figurinos e os adereços e a iluminação.

O corpo/voz do ator são os suportes básicos de sua arte. O corpo porta seu próprio saber e linguagem, resultado da contínua comunicação e interação corpo/mente/mundo. Seu treino significa o desenvolvimento das suas habilidades perceptivas e expressivas. Ter domínio sobre corpo/voz implica em reconhecer como o corpo conhece, para ensinar-lhe o que é necessário aprender e a fim de que ele responda e corresponda, sobretudo com organicidade (princípio da eficiência técnica), à expressão desejada. A percepção é fonte primeira do conhecimento (Santaella, 1989). Ao transformar nossos hábitos perceptivos – transformação iniciada na mudança física do corpo e no seu estado de presença⁴ –, a percepção nova também transforma os esquemas mentais de interpretação e de expressão, as organizações habituais das redes de conexão do conhecimento, corpo/mente, gerando novos saberes, que, por sua vez, não cabem na expressão também habitual, exigindo, no caso do teatro, a expressão teatral e sua linguagem, pois a percepção envolve também a linguagem e está inevitavelmente relacionada com ela (Santaella, 1989).

Por outro lado, os aspectos mais humanos de cada personagem devem ser descobertos, ampliados e dilatados no próprio suporte dessa arte – o corpo/voz do ator – e traduzidos para ação física (entenda-se por isso também o corpo/voz) em contornos próprios de cada uma das linguagens, visto que todo o esforço da criação artística visa ao encontro orgânico entre ator e personagem.

Da mesma forma que Peirce nos diz que conhecemos aquilo que os esquemas mentais estão equipados para interpretar (Santaella, 1989), expressamos aquilo que os esquemas físicos e mentais estão equipados para expressar.

Neste mapa geral do trabalho do ator, é possível identificar um ponto comum aos processos de criação: a questão da experimentação prática como elemento gerador da organicidade – ou seja, o próprio exercício das concepções físicas, mentais, afetivas e emotivas do personagem, o jogo e a ação.

Neste ponto, o foco: a experiência teatral. Se o processo da criação artística concentra-se na experiência, cuja natureza é efêmera, como registra-la?

Em *A Canoa de Papel*, Eugênio Barba levanta uma questão semelhante: como transmitir a experiência teatral que, por natureza, é efêmera, em palavras estáveis? “A escritura desenrola a meada que se torna mais linear e menos verídica. A experiência, em vez disso, é contigüidade de ações, de perspectivas simultâneas” (Barba, 1994:193).

Pois bem, cabe aos desbravadores desta área de pesquisa teatral e/ou acadêmica refletir também acerca de seu objeto e metodologia de estudo. Sob o ponto de vista da arte como conhecimento, essa discussão pode ser compreendida a partir mesmo da ação da experiência na formulação do conhecimento. Vale lembrar que esta questão gerou e gera profundos debates no campo da filosofia, por exemplo, o racionalismo de René Descartes (1596-1650) e o empiricismo de John Locke (1632-1704), distingue-se pela compreensão deste tema. Porém, não cabe aqui discorrer sobre esta distinção.

A análise a seguir compreende um momento da experiência teatral, relativa ao método de Stanislavski no qual ele confere papel primordial à primeira leitura e ao contato do ator com o texto dramático a ser encenado. Este momento vem articulado ao conceito de signo e semiose do ponto de vista do filósofo Charles Sanders Peirce.

As primeiras impressões têm frescor virginal. São os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador. Essas primeiras impressões são inesperadas e diretas. Muitas vezes deixam no trabalho do ator uma marca permanente. São livres de premeditação e de preconceitos. [...] As primeiras impressões são [...] sementes. [...] É tanta a força, a profundidade e o poder de permanência dessas impressões, que o ator deve ter especial cuidado ao travar conhecimento pela primeira vez com uma peça (Stanislavski, 1995:20).

As primeiras qualidades de sentimento, sensações, percepções e compreensões da narrativa e do personagem estabelecem,

neste primeiro contato, muitas possibilidades de exploração. Em outros termos: quais os desafios que o texto e o personagem oferecem? Que imagens vivas e poéticas foram geradas? Quais idéias e relações foram suscitadas? A capacidade de comunicação do texto e do personagem e a capacidade do ator em sentir, perceber e compreender tudo isto estimulam ‘o entusiasmo e o fervor artístico’.

Sob esse aspecto, Peirce diz que:

Toda pesquisa, qualquer que seja, emerge da observação de um ou outro dos três universos,⁵ com relação a algum fenômeno surpreendente, alguma experiência que ou desaponta uma expectativa ou interrompe algum hábito de expectativas do investigador (CP, 6.469).

O ator, aqui entendido como um pesquisador (no sentido de Peirce), ao entrar em contato com o texto e o personagem ou com um projeto de encenação, vê-se em face de algo novo. Se não houver algo que o desafie, que desperte, que interrompa ou faça irromper alguma idéia, dificilmente o ator alcançará o envolvimento necessário para a pesquisa.

Esse movimento, gerado pelo primeiro contato com o texto e o personagem, pode ser compreendido por meio do conceito de semiose de Peirce – ação lógica do signo. As noções de signo e de semiose elaboradas por Peirce podem oferecer um novo modo de compreensão para esse fato da experiência do ator no teatro, bem como os seus desdobramentos no processo criativo da construção de um personagem. A chave desse outro entendimento repousa no fato de que, segundo Peirce, está em jogo uma lógica de ação – o que abre a possibilidade de compreensão da arte como forma de conhecimento.

A escolha pela definição de signo⁶ que se segue se deve à amplitude de sua formulação e que melhor evidenciaram a relação triádica entre os termos signo-objeto-interpretante e a semiose, ação lógica do signo.

Um signo é um Cognoscível que, por um lado é determinado (...)por algo que não ele mesmo, denominado de seu Objeto, enquanto, por ou-

tro lado, determina alguma Mente concreta ou potencial, determinação esta que denomino de Interpretante criado pelo Signo, de tal forma que essa Mente Interpretante é assim determinada mediatamente pelo Objeto (CP, 8.177).

Assim, segundo Peirce, signo é um primeiro que se estabelece entre objeto e interpretante. O signo é determinado pelo objeto e determina o interpretante (cf. Santaella, 1995). Peirce não concebe signo, objeto e interpretante separados da relação triádica que os determina bem como da ação lógica do signo (cf. Santaella, 1995). Trata-se, na concepção de Peirce, de um engendramento lógico “que se instaura entre os três termos (signo-objeto-interpretante) e que põe em destaque as relações de determinação (do signo pelo objeto e do interpretante pelo signo)” (Santaella, 1995:23).

Em outros termos, podemos dizer que o ator se verá tomado pelo “entusiasmo e fervor artístico”, na medida em que esse jogo semiótico de objetos, signos e interpretantes forem amplamente suscitados, seja no primeiro contato, seja no decorrer dos ensaios e apresentações (e, diria mais, no período posterior à temporada, na vida do ator). Quantas vezes nós, atores, somos tomados pelo desânimo frente a um personagem e, ao final da montagem, estamos completamente envolvidos pelo entusiasmo e prazer de estar em cena naquele personagem? Ou quantas vezes esse processo pode ser o inverso, isto é, o que aparentava ser o melhor personagem do mundo torna-se um peso gigantesco? Está em jogo, nessa questão, tanto a disponibilidade do ator como a capacidade do texto, do personagem, da encenação e da pesquisa promoverem o desenvolvimento dessa relação de conhecimento.

O ator estabelece uma relação de conhecimento com o personagem. O texto e o personagem, como objetos desse conhecimento, se dão a conhecer porque geram signos capazes de gerar interpretantes – idéias, imagens, possibilidades de atuação, referências implícitas ou explícitas, metáforas, relações, ligações etc. Essa relação é mediada por signos, pois é da natureza de qual-

quer relação assim se apresentar. E ela só se torna possível na medida em que o texto e personagem, como signos, geram outros. Para tanto, o personagem precisa de um ator (ou leitor), de forma que o ator, como um interpretante possível desse signo, crie outros mais. O uso da terminologia peirceana objetiva ampliar a compreensão e aceitação desse processo como ferramenta para entender as relações entre a prática e a teoria.

As primeiras impressões, sensações e compreensões como signos, gerarão novas idéias e sensações e percepções e compreensões e assim sucessivamente, instaurando e pondo em manifestação o referido conjunto de possibilidades anteriormente citado. São idéias existentes seja no texto e no personagem, seja no ator. Somente a relação entre eles permitirá ao ator pôr em manifestação (representar) algumas dessas idéias. Ao ator cabe desvendar o conjunto de características e ações do personagem. Dessas primeiras informações, buscará também variadas fontes de informação: experiência de vida e exercícios técnicos de caráter físico, emocional e afetivo que o possibilitem conhecer aspectos propriamente seus e que possam ser utilizados na construção do personagem.

A partir dos signos gerados no primeiro contato entre ator e personagem vão se configurando outros, que se relacionam, interagem e geram outros, em um jogo amplo e criativo entre interpretante, signo e objeto. Uma rede de relações permanente, resultado desse processo semiótico, que vai buscar sua síntese, sempre provisória, na composição do personagem, por meio da linguagem teatral.

O entendimento do processo semiótico da criação artística permite uma visão mais ampla do diálogo instaurado entre a capacidade de o texto, o personagem, a pesquisa e a encenação gerarem conhecimento e as capacidades cognitivas simultâneas às habilidades expressivas do ator.

O ator, sua disponibilidade e sua capacidade cognitiva e expressiva formam um dos interlocutores desse diálogo. Cabe a ele estar receptivo para atentar ao que naquele texto e naquele

personagem lhe chama a atenção, lhe sugere (suscita) quanto às sensações, idéias, emoções, etc e acolhê-las. Também deve levar em consideração as orientações da pesquisa e da encenação.

Ao mesmo tempo, tal disponibilidade está vinculada à capacidade cognitiva e expressiva, adquirida com a experiência teatral, estudos e técnicas desenvolvidas. Trata-se, portanto, de um processo de aprendizagem. Põe-se em relevo aqui o aprendizado e o domínio dos recursos expressivos da linguagem teatral. Como toda aprendizagem, também esta deve ser exercitada para poder ser utilizada.

A capacidade de o texto e o personagem produzirem conhecimento pode ser compreendida por meio do reconhecimento que damos a um texto clássico. A estrutura dramática, a dramaturgia, as características e as ações dos personagens estão de tal forma interrelacionados e articulados, que a narrativa, o personagem, as ações vão além de si mesmas. Provocam uma apreciação estética incomparável, uma contemplação. Um texto clássico considerado uma obra de arte geralmente nos faz mergulhar no mundo fictício como se fosse nossa própria realidade.

(MACABETH) Ferimos a serpente, não a matamos; enroscar-se-á sobre si mesma e erguerá a cabeça, enquanto que a nossa pobre maldade ficará em perigo, exposta aos seus antigos dentes. Vale mais que os andaimes da criação se desconjuntem e que os dois mundos sejam destruídos, do que continuarmos a comer às nossas horas com pavor, a dormir com aflições e sonhos terríveis que durante a noite nos abalam. Mais vale estar com os mortos que enviamos para o reinado da paz ocupando-lhes o lugar, do que sofrer a tortura do espírito num delírio sem sossego. Duncan jaz no seu túmulo; depois da febre agitada da vida, dorme bem; a traição fez o maior mal que pôde; nem punhal, nem veneno, nem discórdias intestinas, nem ataques de estranhos, nada já o atinge (Shakespeare, Macbeth).

A razão desse fenômeno não reside apenas em um questão de gosto pessoal, mas também na capacidade de comunicação desse tipo de texto dramático, dada pelo seu poder de síntese e pela condição de inteligibilidade dessa síntese. Uma ação inteligente gera ações inteligentes. “A inteligência só é possível sobre o inteligível” (Ibri, 1992:57).

Lembramos ainda as palavras de Peter Brook:

Um texto medíocre só pode gerar poucas formas, ao passo que um grande texto, uma obra musical, a partitura de uma ópera são verdadeiros núcleos de energia; a energia em si não tem forma, mas tem direção e potência. [...] Ao ser impressa, a forma se converte em livro. No caso de um poeta ou romancista, isso é o bastante. Mas para o teatro é apenas a metade do caminho. O que está escrito e impresso ainda não tem forma cênica (Brook, 1999:44).

Sendo o texto apenas a metade do caminho, de acordo com Brook, a outra metade vem a ser o projeto de pesquisa e de encenação proposto para o texto, e a ‘terceira metade’,⁷ o trabalho do ator. Como um grande texto apresenta inúmeras possibilidades de representação teatral, esse projeto vai delimitar algumas delas, orientando as escolhas nesse vasto campo.

O que está em jogo na experimentação teatral é a lógica da ação do signo. Ou seja, o movimento em que um signo gera outro e mais outro, e assim sucessivamente. Compete ao ator habilitar-se para o livre fluxo desse jogo, permitindo que ele se realize e reconhecendo em si mesmo quais gestos, entonações e expressões podem compor melhor o seu personagem para aquele contexto de encenação e pesquisa. A cada gesto escolhido, segue-se outra infinidade de possibilidades... Nova escolha... Novo movimento... Nova imagem... Novas possibilidades... Nova escolha... Tudo isso em um fluxo contínuo. Em cada escolha abre-se uma nova cadeia de possibilidades e fecham-se outras.

A expressão torna-se apenas um momento de síntese, tendo a linguagem teatral (seja num ensaio, seja num espetáculo estruturado ou ainda numa improvisação). Classificar a expressão como uma conclusão lógica significa entendê-la como resultado de uma articulação, de um processo de pesquisa e experimentação e não como um dom ou inspiração vinda de lugar nenhum ou de algum lugar inacessível ou desconhecido.

A importância de compreender a ação lógica do signo, esse jogo que se instaura entre o ator e o personagem, reside no entendimento de que, uma vez instaurado o jogo, a própria rela-

ção define as regras e de que, com isso, o ator não pode fazer o que quer. O personagem determina algumas regras; a linguagem corporal e vocal do ator delimitam outras; as habilidades perceptivas e expressivas do ator apresentam outras ainda. O personagem pertence a um contexto dramático. O ator, a um contexto de pesquisa, de encenação, de treinamento de suas habilidades cognitivas e expressivas.

O que apresenta certo grau de liberdade é o fato da arte estar mergulhada num fluxo, sempre renovado; o campo do possível, cujas regras se definem por si mesmas, cujos métodos se constroem a partir de si mesmos e cujos resultados, objeto da arte, se determinam no fazer e no momento em que o autor diz ter acabado aquele objeto. Mesmo assim,

*É e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é...
Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando. Afinam e desafinam* (Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*)

É a vida. É o risco na vida e na arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Trad. Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- GROTOVSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 3ª ed. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.
- HESEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. Portugal: Arménio Amado, 1922/1987.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noétos: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- MEYERHOLD, Vsévd. “El actor del futuro y la biomecánica”. Conferencia pronunciada dia 12.6.92. In: *Meyerhold: textos teóricos*. 2ª ed. Juan Antonio Hermigon (org.). Madrid: ADEE, 1992.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. 7ª ed. São Paulo: Vozes, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. HARTSHORNE, C; WEISS, P & BURKS, A (eds.). Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press. 1931-35 e 1958 (Fazemos referência a esta obra na forma usual: CP indica Collect Papers: o primeiro número designa o volume e o segundo o parágrafo.)
- ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção: uma Teoria Semiótica*. São Paulo: Experimento, 1989.
- _____. *Teoria Geral dos Signos – Semiose e Autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Trad. Domingos Ramos. Lisboa: Lello L. Irmãos, 1925.

NOTAS

¹ Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um cientista. Os historiadores consideram-no um lógico, de acordo com o próprio Peirce. Durante toda sua vida, Peirce desenvolveu vários estudos científicos relevantes em química, matemática, história, filosofia. sua produção consta de aproximadamente 80.000 páginas, sendo a maior parte ainda inédita. seu grande interesse pela lógica e seus estudos na área o levam a formular A teoria geral dos signos ou Semiótica (Santaella, 1995).

² Processo intersemiótico porta essa denominação quando duas ou mais linguagens se correlacionam, se influenciam mutuamente. A encenação teatral é um exemplo claro dessa correlação, uma vez que se utiliza também da música e das artes plásticas na composição de um espetáculo.

³ Corpo/voz: esta composição de palavras será utilizada neste artigo quando for necessário garantir as especificidades do trabalho vocal e corporal. Estamos cientes, porém, de que a voz não está separada do corpo.

⁴ O estado de presença corresponde a um modo próprio da percepção e da atenção em um dado momento. Por exemplo, o estado de atenção e percepção difere quando se está assistindo a um filme, quando se estuda física ou, ainda, quando se conversa no bar ou em um grupo de estudo.

⁵ Peirce refere-se aqui aos três universos da experiência, classificados pela sua fenomenologia em categorias fenomenológicas de primeiridade, secundidade, e terceiridade.

⁶ Lúcia Santaella, semioticista brasileira especialista na pesquisa e estudos da vasta obra de Charles Sanders Peirce, no livro *A teoria Geral dos Signos: semiose e autogeração*, chama a atenção para, primeiramente, a diversidade de formulações da definição de signo na obra de Peirce. Em segundo lugar, alerta para os equívocos recorrentes de uma definição simplista que compreende o objeto como coisa real e interpretante somente como alguém, alguma pessoa. Vale deixar anotado que a definição destes termos, em Peirce, não se limita à coisas e homens, respectivamente (cf. Santaella, 1995).

⁷ Despropósito proposital, licença poética. Os limites são tênues. O que é do texto, do ator ou da direção são informações pouco precisas no processo. Posteriormente, é possível delimitar com um pouco mais de clareza o que pertence propriamente a cada um desses elementos.

GT TEATRO BRASILEIRO

ARTES CÊNICAS: POR UMA METODOLOGIA DA PESQUISA HISTÓRICA¹

Tania Brandão

Uma proposta urgente tem sido formulada com insistência para os pesquisadores das artes cênicas: pensar a metodologia nas pesquisas em artes cênicas no Brasil. A tarefa está longe de ser simples. O tema é, no mínimo, amplo, comporta múltiplas definições. E definições inaugurais, capazes de desencadear um processo de reflexão preliminar, para que se possa situar o que é o trabalho de pesquisa: em larga medida o método é a pesquisa em si. São quatro termos aptos para despertar a polêmica: metodologia, pesquisa, artes cênicas e Brasil. De saída, é bom travarmos um pacto com o método ocidental por excelência, das idéias claras e precisas, aquele que se poderia designar método aristotélico-cartesiano, o método científico do mundo ocidental. Mas o que se necessita aqui é um pacto de subversão, ou um método de subversão. Afinal o que está em jogo é a possibilidade mesma de se ousar cogitar a hipótese da existência de um método pertinente para o trabalho na área de Artes e Humanidades, um método de pesquisa em Teatro. Ou ao menos uma oportunidade para discutir a chance de sua formulação. A pretensão deste texto é a de argumentar a favor de um método específico de trabalho, que deveria ser o método de pesquisa por excelência em artes cênicas.

Portanto, devemos começar a pensar por partes, da idéia mais simples para a mais complexa: o termo mais simples de

nossa lista é *Brasil*, já que a palavra funciona em nosso título apenas como uma espécie de advérbio, sem função substantiva. O raciocínio nos impõe a obrigação de, persistindo em nosso método de subversão, constatar que vamos começar pelo fim e não pelo começo, como queriam Aristóteles (384-322 a.C.) e Descartes (1596-1650). E partimos então para uma pergunta sem resposta: o que vem a ser esta materialidade a que convençamos chamar Brasil? Existe esta unidade de referência na tradição das Artes Cênicas? E ela foi verdadeiramente considerada nas pesquisas realizadas até o momento ou só podemos, na realidade, fazer referência a fatos locais, determinados, enquanto que, por tradição ou por hábito, chamamos de Brasil a um sistema de relações, inclusive de mercado, que no fundo é apenas o eixo Rio – São Paulo? Ou é, até mesmo, apenas a cidade do Rio de Janeiro, quando o tema é, por exemplo, o século XIX? Existiria um denominador comum ao longo do tempo associando os trabalhos de pesquisa realizados nisto a que poderíamos chamar Brasil? São perguntas, não creio que tenhamos as respostas. Nos livros de teatro, parece evidente constatar que a entidade chamada Brasil tem alcance e extensão restritos até hoje, limite que não se poderá ultrapassar facilmente.

Nosso termo seguinte é *artes cênicas*. Para todos nós o sentido da expressão parece ser transparente: estamos falando das artes de palco em geral, ou melhor, das artes voltadas para a representação cênica, e não de *artes de tratamento da cena*, por exemplo, sentido a que as palavras bem poderiam nos levar. Contudo, o encontro rápido de um sentido traz mais problemas do que soluções – afinal, fora da burocracia e talvez de uma ou outra academia de estudos avançados, experimentais, onde poderemos encontrar a prática consolidada destas *artes cênicas* como uma existência plural? Não temos mantido, por acaso, uma separação bastante constante entre o teatro, o circo, a dança, a ópera, o *ballet*? E até que ponto cada uma destas artes tem representado efetivamente, hoje e sempre, uma dinâmica pró-

pria e irreduzível, a ponto de colocar sob suspeita a hipótese de uma pesquisa que a golpes de caneta pretenda confundi-las todas em uma só materialidade? As aproximações recentes entre o teatro e a dança, o teatro e o circo não evidenciam precisamente a existência de um abismo? Qual seria a natureza deste abismo? Vamos enveredar, contudo, e por isto mesmo, por uma vertente reducionista: iremos designar aqui como *artes cênicas* apenas o *teatro*, em função de nossa própria orientação acadêmica, muito embora considerando que a simples palavra *teatro* deva desencadear várias controvérsias, que não poderemos explorar no momento.

Pesquisa é o termo seguinte de nossa lista. Os sentidos dicionarizados são de domínio corrente – busca, investigação, indagação, exame de laboratório, mas sempre com um sentido de detalhamento, em especial com o fim de *descobrir fatos ou estabelecer princípios relativos a um campo qualquer do conhecimento*. A palavra teria surgido em português no século XVI, com o sentido de ‘busca com investigação’. Na atualidade, é importante reconhecer que o vocábulo já possui ao menos uma acepção firmada no domínio do teatro, inscrita no *Dictionnaire du théâtre*, de Patrice Pavis (1996: 292-294).

A existência do verbete autoriza a ousadia da nossa escolha: confirma a necessidade de orientar a reflexão a favor do teatro. Assim, em lugar de *pesquisa em artes cênicas*, vamos esboçar algumas idéias a propósito da *pesquisa teatral*, uma prática que, para Pavis, deve ser diferenciada nitidamente, considerando-se a existência de três ocupações distintas e irreduzíveis – a pesquisa fundamental, a formação profissional e o ensino de teatro nos conservatórios e universidades. A pesquisa teatral não estaria envolvida com as outras duas; na verdade, imporia uma certa distância em relação ao objeto estudado, uma disponibilidade intelectual e institucional para conduzir uma investigação aprofundada sobre um aspecto particular qualquer da atividade teatral. Portanto, seguindo ainda o mesmo autor, a pesquisa se-

ria uma ocupação específica de especialistas e eruditos; não se confundiria com os problemas enfrentados pelos artistas na imediatidade de seu fazer – “cada artista deve resolver por si mesmo uma série de questões práticas propostas por sua situação no teatro; *a fortiori* o encenador, o dramaturgo-assessor literário, o professor encarregado de redistribuir e de organizar os saberes da *Theaterwissenschaft* (a ciência teatral) têm necessidade de aprofundar tal ou tal ponto de detalhe histórico ou teórico; a partir daí a visita aos arquivos é inevitável.” (1996:293. Tradução da articulista).

Em decorrência deste ponto de vista, o autor situa a pesquisa teatral basicamente nas universidades e em boa parte em função da carreira acadêmica, frisando que são raros os teatros dotados de alguma orientação para a pesquisa e poucos os centros de documentação que dispõem de meios para tanto – isto na realidade européia; o que poderíamos dizer de nossas rotinas institucionais? Ele destaca, no entanto, que novas formas de pesquisa têm se afirmado recentemente, renovando a atividade. E tais seriam, nas universidades, os mestrados e doutorados voltados para a prática, em que um *memorial* acompanha uma experiência de encenação, de dramaturgia ou de jogo dramático. Ou ainda a observação do processo de preparação de um espetáculo, ao longo dos ensaios, graças à ‘observação participante’ de estagiários ou assistentes dedicados a diferentes práticas teatrais. O autor também considera a organização de colóquios temáticos sobre um aspecto da criação ou da atualidade. Ou ainda a realização de encontros entre ‘práticos’ e ‘historiadores/teóricos’, em que os artistas apresentam seus métodos de trabalho para os ‘acadêmicos’ comentarem. Observe-se que a definição de pesquisa transparece, em todas as situações consideradas, como uma atividade que conduz à produção de um saber, algo necessariamente novo, e que portanto este saber teria necessariamente um caráter de transformação, por acarretar uma reflexão ou mesmo um registro analítico.

Vale observar, contudo, que estas novas formas da pesquisa têm levado, segundo o autor, a uma abordagem mais frontal do processo de criação e a uma redução do isolamento do pesquisador, mas ainda assim ele permaneceria como um sujeito independente, de bom grado anarquista e franco-atirador, e esta seria uma exigência da *ciência teatral* mesma, posto que condição de sua existência. Pavis observa, então, que o pesquisador deve adaptar seus métodos e questões ao objeto estudado.

E assim, automaticamente, o último elemento – aliás, o mais importante – de nossa série se apresenta: *metodologia*. Na verdade, ele andou pulsando todo o tempo em que se esteve tratando diretamente dos dois termos anteriores. Esta imbricação dos elementos conduz o raciocínio à defesa de um ponto de vista singular. Falar em metodologia nas pesquisas em teatro significa falar em *consciência histórica*. E tal se dá, em princípio, a partir do termo básico definidor da expressão, **metodologia**, em função de sua etimologia (Cunha, 1991: 517). Mas não só por causa deste procedimento, afinal um procedimento metodológico, como se buscará expor adiante, mas antes porque a etimologia nos leva obrigatoriamente a situar a metodologia, apesar de sua origem greco-romana, como um fato *moderno*. E o moderno supõe precisamente a *consciência histórica* como uma de suas razões de ser.

Se a palavra *método* deriva do grego – *meta* e *hodós*, ‘via, caminho’, já no sentido de ‘investigação científica’ – cumpre destacar que ela apareceu em português no século XVI com a acepção de “ordem que se segue na investigação da verdade, no estudo de uma ciência ou para alcançar um fim determinado”. Para Marilena Chauí, o método é uma escolha e pode, de certa forma, ser derivado do sujeito pesquisador – “*methodos* significa uma investigação que segue um modo ou uma maneira planejada e determinada para conhecer alguma coisa; procedimento racional para o conhecimento seguindo um percurso fixado.” (Chauí, 1994: 354)

Metodologia – a que se acrescentou portanto a terminação *lógos*, ‘palavra, estudo, tratado’ – é um vocábulo que surgiu em nosso idioma apenas no século XIX, a partir do francês, este por sua vez derivado do latim científico – *methodologia*. A rigor, o entendimento da metodologia como uma reflexão crítica aguda sobre os procedimentos intelectuais adotados é uma imposição de nossa época. Na área das ciências humanas e do estudo das artes, trata-se de conquista recente, gerada em função da busca de uma fundamentação científica, em confronto com as práticas das ciências ditas exatas. É possível, em tais condições, afirmar que o objeto da metodologia é o estudo dos métodos de pesquisa possíveis, para defini-los e situá-los, estabelecer seus pontos de aproximação e de diferença. No caso do teatro, o método da subversão seria um recurso importante para a construção da identidade de um fazer, liberto do fantasma de cientificidade derivado do poder das ciências exatas. A partir dele é que se poderia qualificar a pesquisa teatral como qualitativa e não quantitativa, condição que resulta necessariamente na consideração da metodologia como o reconhecimento da multiplicidade.

Consciência histórica, fato moderno – as expressões carregam em si um sentido bastante definido, restritivo. Elas são os eixos fundamentais de articulação da reflexão que queremos propor aqui. De certa forma, estamos também diante da idade de certo teatro, do teatro do nosso tempo, que é sempre muito do que se pretende pesquisar em nossas teses e rotinas acadêmicas. Talvez ao final de nossa contribuição o pensamento nos leve de forma ousada a insinuar que só estudamos o teatro de nosso tempo, que todo o teatro que pesquisamos se torna teatro de nosso tempo – pois a finalidade da pesquisa em artes cênicas, em última instância, ainda que teórica, também é o palco. Isto apesar de não pretendermos absorver aqui a reflexão a respeito das pesquisas teatrais de ordem prática: estamos falando de teoria.

A exclusão é boa sinalizadora, equivale a um alerta oportuno. Pois é preciso caminhar metodologicamente, quer dizer, por

partes, tentando seguir *uma rotina científica*. Ou, para evitarmos impasses de ordem positivista e nos mantermos fiéis ao nosso **método de subversão**, a saída seria a opção por uma abordagem mais adequada aos estudos teatrais, a rotina do círculo hermenêutico proposta por Gadamer (1985: 11-37, e 1998a: 174-262). Em princípio, estamos inscrevendo o nosso objeto no âmbito das Ciências Humanas, portanto, mais precisamente, no universo dos estudos históricos. Assim, nossa proposta será a de tentar sugerir uma *compreensão* da ‘metodologia das pesquisas em teatro no Brasil’ a partir da ‘coisa mesma’, isto é, a partir de múltiplas indagações a respeito do que este objeto possa ser.

Uma primeira constatação aponta para a situação das fontes por excelência destes estudos. A pesquisa teatral é sempre **documental**, nunca é **monumental**, para usarmos uma distinção fixada por Cesare Molinari (Balme, 1997: 190-201). Mesmo quando fazemos pesquisa sobre o teatro que nos cerca, ainda em cartaz, este objeto irá deixar de existir e iremos sempre, em algum momento, trabalhar em sua ausência, vivenciando o que se poderia denominar de **dilema referencial**, para recorrer a uma terminologia tomada de empréstimo também ao artigo de Balme; o objeto não pode ser recomposto em sua integridade monumental, mas apenas evocado por referências e documentos. Há, portanto, uma triangulação da informação, digamos assim; será preciso recorrer a registros da obra para buscar analisá-la, em lugar de lidar com a obra em si, e a tensão será a do valor de veracidade atribuído aos documentos considerados: em que medida eles evidenciam efetivamente o que ocorreu na cena?

Trata-se aqui de considerar um lugar comum sempre lembrado nas pesquisas teatrais: a fluidez do objeto de estudo primordial. Pretendemos defender o ponto de vista de que esta fluidez é fato corrente mesmo quando a reflexão está voltada não para a cena, mas para a dramaturgia, na medida em que a explicitação plena do próprio texto de teatro só acontece na cena. Contudo, é forçoso reconhecer que a consciência a respeito des-

ta identidade das pesquisas em artes cênicas ainda não está cristalizada em uma *tradição*, pois ainda não foi objeto de reflexões e análises continuadas, em particular no caso brasileiro. Em nosso país, este campo de estudos está marcado por um processo de mudança, de oscilação, de instauração, sem dúvida, que precisa ser situado. Com frequência as pesquisas teatrais se voltam para a dramaturgia e tratam o texto como se ele fosse um território natural da literatura, situação que omite parte essencial da identidade do objeto de estudo, precisamente a sua fluidez. É muito recente entre nós o reconhecimento do texto como materialidade teatral específica, supondo uma metodologia de pesquisa no mínimo em atrito com a mera condição literária, que tenderia a fazer do texto uma entidade monumental. Dois exemplos hábeis deste procedimento são as pesquisas assinadas por Sílvia Fernandes (1996) e por Luiz Fernando Ramos (1999), dedicados ao estudo da cena em Gerald Thomas e à rubrica como poética da cena.

O *primado ingênuo da literatura* revela muito do contorno da própria história da pesquisa em artes cênicas no mundo ocidental. Em larga medida, no interior da academia européia, teatro se tornou sinônimo de literatura dramática graças a uma forma específica de leitura do texto da *Poética*, leitura esta efetuada e erigida em norma a partir do classicismo francês, conforme demonstrou De Marinis (1989). Segundo o estudioso italiano, não é possível atribuir a Aristóteles a avaliação do espetáculo como uma condição menor, inferior e acidental de existência do teatro, em comparação com o texto da tragédia propriamente dito, como têm sustentado muitos leitores de Aristóteles, inclusive Patrice Pavis na obra citada acima.

Na realidade, tal compreensão teria sido proposta no interior das preocupações cortesãs específicas do classicismo francês, que formulou *uma leitura* de Aristóteles neste sentido. A Aristóteles caberia um outro mérito, o de buscar valorizar o estatuto do texto em uma sociedade amante do espetáculo, mas

ainda assim considerando o espetáculo como a razão de ser do fato teatral. Em linguagem de nosso tempo acadêmico, em lugar de propor a negação do espetáculo, Aristóteles teria antes argumentado a favor do reconhecimento da especificidade do texto dramaturgic, isto é, sua definição enquanto obra poética dotada de vocação *teatral*.

O tema importa por duas razões diferentes. A primeira é a constatação de que a história da pesquisa teatral ocidental pós-renascentista tem sido em larga medida uma história da pesquisa da dramaturgia. A segunda é o reconhecimento de que o teatro de nosso tempo, ao contrário, supõe o espetáculo como uma condição decisiva de sua existência. Assim, considerar a metodologia da pesquisa hoje em artes cênicas significa tomar partido com relação ao espetáculo, atribuir um determinado estatuto à encenação e à sua relação com a dramaturgia. A eclosão do **teatro moderno** acionou a ruptura com a concepção do teatro fundada no primado do texto; poder-se-ia afirmar, em linhas gerais, que a obra do classicismo francês foi a proposição do *texto* como natureza própria do teatro: *um texto para se ver*, necessariamente, portanto um texto materializado por atores, condição que levou à era dos *monstros sagrados*, o momento cênico imediatamente anterior à eclosão do **moderno** e justamente aquilo que os modernos viram como o aviltamento do fazer teatral.

As pesquisas que realizamos, portanto, necessitam considerar esta inscrição histórica contraditória do teatro. Por um lado, há que considerar um passado em que o estatuto do texto era a dimensão *verdadeira* de sua condição como obra de arte. Por outro lado, é necessário ver a *revolução cênica moderna*, que propôs uma criação cênica autônoma a partir da interpretação da *essência* do texto e chegou mesmo, adiante, a abolir a dramaturgia ou a transformá-la em mero pretexto. Esta contradição parece evidente na história da pesquisa teatral moderna realizada em São Paulo, em especial em torno do TBC e da ECA, em que se privilegiou uma compreensão do teatro bastante específi-

ca, *textocêntrica*, cujos expoentes maiores são Décio de Almeida Prado (1956) e Sábato Magaldi (1962).

Na realidade, o que se pretende por em ação nestas afirmações é a identificação do processo histórico. É a lição da história que é preciso reconhecer, no sentido da tomada de consciência histórica, a identificação com o nosso tempo. “Compreender é operar uma mediação entre o presente e o passado, é desenvolver em si mesmo toda a série contínua de perspectivas na qual o passado se apresenta e se dirige a nós.” – observou Gadamer (1998: 67). Esta exigência se impõe em função da essência de nosso objeto de estudo – o teatro. É o ponto de vista deste texto a constatação de que o teatro é uma arte temporal, quer dizer, histórica; é uma arte que acontece essencialmente no tempo e esta condição determina que a pesquisa em teatro se dê em função dos estudos da temporalidade, ou mais objetivamente, em função da história. Portanto, a metodologia da pesquisa teatral é necessariamente a metodologia dos estudos históricos. Pretendemos aqui iniciar uma polêmica com o verbete de Pavis (293-294) dedicado à definição de pesquisa teatral. Em seu texto, ele afirmou que:

A história não é mais a principal garantia e a abordagem dominante: a variação do cânon, a aceitação de gêneros novos, a retomada da discussão de sua hierarquia, tudo isto contribui para modificar o objeto da pesquisa, para suscitar uma reavaliação perpétua dos métodos históricos. A pesquisa de documentos históricos não está isenta de teorias, ela não é mais uma disciplina positivista segura de si mesma. Ela não se coloca mais como ciência objetiva face à subjetividade da leitura dos textos e da interpretação das encenações. [...] A pesquisa, notadamente a histórica, é levada ao debate teórico, em que é preciso sempre reconstruir tudo em todo momento; ela se abre em direção a perspectivas que as traves retilíneas dos arquivos sequer permitem supor.

O texto denuncia o uso, por parte do autor, de um conceito de História ultrapassado, preso à imagem retangular de antigos arquivos, desatualizado frente à crise de paradigmas que marcou recentemente toda a concepção dos estudos históricos e

que fez surgir a chamada Nova História, com inúmeras especializações e, sobretudo, o reconhecimento do caráter determinante do objeto de estudo frente ao trabalho de pesquisa, além da política de absorção de referências das diversas ciências sociais. Na realidade, a crise da História tem significado o seu redimensionamento enquanto possibilidade de compreensão da temporalidade, em uma guinada que supõe o recurso constante a abordagens interdisciplinares. E é esta reestruturação que permite uma contundência maior dos estudos históricos para a abordagem do fato teatral em sua multiplicidade de aspectos. A radicalidade a ser atingida seria bem mais considerável do que aquela que se poderia obter graças ao recurso ao método semiológico – como propõe De Marinis (1997: 17-33), ainda que ele próprio reconheça em seu texto as limitações da semiologia geradas por suas dificuldades para se tornar uma disciplina de ordem geral, abrangente. Se a semiologia parte da grande vantagem de analisar o fato teatral considerando-o como uma relação, quer dizer, reconhecendo a densidade do espectador-receptor, não é possível observar que a História ignore o tema e não possa, ela própria, funcionar como a grande chave integradora de saberes necessários para a atuação do pesquisador.

Do cotidiano das rotinas do fazer teatral às grandes linhas conceituais que estruturam os textos e as cenas, enveredando pela tradução temporal dos signos, passando pela identidade dos artistas, o método histórico se revela hábil instrumento para que se leia o teatro. Ele permitiria romper a tradição historiográfica brasileira. A História do Teatro Brasileiro disponível na realidade não apresenta densidade ou identidade conceitual nítida, por tradição; ela se insere em larga medida nas categorias de **relato cronológico**, **inventário dramaturgico**, **vivência pessoal** ou **crônica impressionista**, com frequência misturando procedimentos de cada uma e estes enquadramentos denunciam nitidamente proposições metodológicas em si discutíveis.

A mediação presente/passado parece ser eficiente porque permite de saída reconhecer as fraturas de sentido que marcam o objeto *teatro* – não existe ao longo do tempo uma produção artística una e acabada que possa ser evocada sob este nome. Existiram *teatros*, múltiplos e multiformes, assim como não existiu uma trajetória temporal linear progressiva contínua destes teatros, ainda que diferenciados em si. Em termos absolutos, seria um absurdo falar ingenuamente em *uma* história do teatro: ela não existe como fato singular.

Logo dois outros procedimentos do método histórico de nossa época transparecem como fundamentais: a *desnaturalização do teatro* e a indicação de sua *descontinuidade*. O que se propõe incorporar aqui são dois conceitos formulados por Foucault (Veyne, 1982), exatamente a desnaturalização dos objetos históricos e a descontinuidade. Em primeiro lugar, está o reconhecimento de que os objetos não possuem uma função eterna ao longo da história, mas sim vinculam-se ao contexto de práticas específicas de cada época. O *objeto natural* leva à suposição de uma ilusão de homogeneidade, unidade e gênese, logo a um sentido temporal contínuo e progressivo, quando o necessário é a indicação das práticas de um momento. Em tais condições, é possível focalizar a situação das diferenças, irrupções, descontinuidades, logo visualizar algo imprescindível ao trabalho de arte: a ruptura e o novo.

O método de pesquisa não é um conjunto de técnicas; portanto a metodologia não é um inventário ou um estudo das técnicas possíveis ou disponíveis. Na realidade, as técnicas precisam surgir como derivadas de fundamentos e processos, devem surgir em função de uma trajetória conceitual, devem ser resultantes de uma reflexão (Oliveira, 1998). Na medida em que se considere o teatro como uma prática temporal, portanto um campo privilegiado dos estudos históricos, os métodos de pesquisa devem ser formulados e estruturados em sintonia com a dinâmica específica da História. A reflexão sobre esta tempo-

ralidade, contudo, implica em reconhecer que o tempo teatral é de natureza peculiar (Übersfeld, 1996, 85). Ele não pode ser percebido diretamente, mas apenas mediado pelo espaço, situação que desencadeia a situação já acima referida, da pesquisa teatral enquanto análise de uma *realidade documental* e não *monumental*. Portanto, a metodologia da pesquisa necessita recorrer a vestígios de múltipla natureza – tanto documentos escritos quanto documentos-imagens ou tridimensionais – além de considerar a visão dos contemporâneos, recorrendo à História Oral, que, neste caso, deve surgir como um método ou técnica e não exatamente como uma disciplina. O pesquisador deverá necessariamente estabelecer uma conceituação prévia de suas fontes, definindo as fontes primárias e secundárias para o estudo de seu objeto.

Estes procedimentos não têm sido moeda corrente na História da pesquisa teatral em nosso país. Na realidade, ela surgiu no século XIX como um apêndice dos estudos da literatura e como tal chegou ao século XX. Neste século, sua identidade foi se estabelecendo aos poucos, mas sem rupturas decisivas com a abordagem literária e em sintonia com uma outra prática, o jornalismo. Surgiram versões paradigmáticas do processo histórico teatral que ainda é preciso discutir e rever. Em tais condições, tudo indica que a pesquisa em teatro no Brasil deve se inscrever duplamente sob a égide da História – em primeiro lugar, devido à condição mesma do teatro, por excelência uma arte do tempo, como tentamos demonstrar. Em segundo lugar, por causa da necessidade de uma compreensão específica da História da pesquisa teatral em nosso país, uma dinâmica de trabalho cuja identidade precisa ainda está por estabelecer, mas que demanda a intervenção decidida dos pesquisadores. Portanto, nada é mais urgente do que a própria definição de método, uma outra forma para dizermos que o método é a pesquisa em si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALME, Christopher. Interpreting the pictorial record: theatre iconography and the referential dilemma. *Theatre Research International*, Oxford, v. 22, n. 3, autumn 1997.
- CHAUÍ, Marilena. *Introdução à história da filosofia. Dos pré-socráticos a Aristóteles*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 354.
- CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1991.
- DE MARINIS, Marco. "Aristotele teorico dello spettacolo". In *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico*. Atti del Convegno Internazionale. Torino: 17/19 aprile 1989. Torino: Costa & Nolan, 1991.
- _____. *Compreender el teatro. Lineamentos de una nueva teatrologia*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- FERNANDES, Silvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: FAPESP/ Perspectiva, 1996.
- GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- _____. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- _____. *Verdade e método*. Petrópolis: Editora Vozes, 1998a.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Difel, s/d. (1962).
- OLIVEIRA, Paulo de Salles (org.). *Metodologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Dunod, 1996.
- PRADO, Décio de Almeida. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins, 1956.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999.

ÜBERSFELD, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris: Seuil, 1996.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história. Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar e M. Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982.

NOTA

¹ Este texto foi apresentado no I Congresso da ABRACE e publicado nos Anais do Congresso; esta versão não mantém o mesmo título porque o texto foi revisto e transformado em alguns pontos.

GT TEORIAS E RECEPÇÃO DO ESPETÁCULO

MAPEANDO A TEORIA E A RECEPÇÃO

Edélcio Mostaço

É preciso admitir, de imediato, que os estudos vinculados ao campo teórico das artes cênicas estão conhecendo uma formidável reviravolta nos últimos decênios. O século XX assistiu, em parte estarrecido em parte fascinado, ao esfacelamento de um gigantesco castelo de areia, cujos alicerces estavam – efetiva ou imaginariamente – apoiados numa *Theaterwissenchat* erigida na Europa na segunda metade do século XIX, como rainha plenipotenciária sobre os domínios concernentes ao palco e suas adjacências.

As pretensões desta *ciência do teatro* eram correlatas às demais disciplinas com as quais ladeava, vez por outra convocadas para melhor referendar os corolários por ela erigidos, visando construir e compreender o funcionamento de um universo artístico e conceitual a partir de leis universais. Objetivo só alcançado, por suposto, à custa de agudos achatamentos, deslocamentos e generalizações em benefício deste ponto de vista centralizador e hegemônico, a partir do qual as singularidades eram tomadas como exceções ou casos desviantes, que não chegavam a abalar seu epistema fundamental: o textocentrismo. Nos últimos cento e vinte anos, contudo, nas mais diversas frentes, foram emergindo cenas nacionais antes desconsideradas e aparecendo questionamentos que, aos poucos, solaparam aquelas

certezas tomadas como leis, desfazendo suas crenças e pilares de apoio, demolindo o belo castelo de areia. Em alguns casos, entretantes, sem nada saber o que edificar em seu lugar. Ao mesmo tempo em que o edifício ruía, o próprio teatro europeu experimentou um formidável movimento interno de re-acomodação, através de reviravoltas, rupturas e novas incursões que, em muito pouco tempo, o torceram por completo e o descentraram, projetando-o para formatos insuspeitados ou híbridos, exigindo uma reconsideração de seus parâmetros.¹

Passado o abalo sísmico provocado pelas vanguardas nas três primeiras décadas do século XX, recolhendo cacos aqui e acolá, refazendo bússolas e astrolábios, novamente levantando a espinha que lhe permitisse recolocar a cabeça no lugar, uma nova teatrologia veio se esboçando após 1950, a reivindicar posicionamentos que pudessem, sem cair nas antigas armadilhas conceituais, dar conta de seu tempo e espaço. Recusando os estatutos hegemônicos anteriores, ciente da necessidade de uma permanente atualização e inserção em contextos diversos, além de uma adaptação às condições concretas nas quais vige a multifacetada prática contemporânea das artes cênicas, uma nova teatrologia necessitou ser articulada. Menos centrada, menos totalizadora, mais inquieta e aberta aos reclamos do multiculturalismo, ela se consubstanciou como um corpo *shívico* dotado de quatro braços investigativos: a semiótica, a história, a sociologia e a antropologia. Ou seja, quatro vozes para uma escuta: a recepção.

A semiótica, confundida com a semiologia nos primórdios, muito contribuiu para configurar o ato cênico como um fenômeno de comunicação formado por signos que trabalham sobre o entrelaçamento das significações. Passado seu instante febril, onde pretendeu explicar a totalidade do texto espetacular, encontra-se hoje mais manejável, aceitando que uma sócio-semiótica sulque transversalmente os fenômenos sobre os quais se detêm, inserindo-os num amálgama cultural mais vasto do

que um mero jogo entre signos. Estudos de períodos históricos, por exemplo, associando semiótica e história, têm revelado grande quantidade de novos dados sobre assuntos tidos por esgotados, com significativo incremento de ponderações sobre aquilo que era, até então, apenas achado ou talento específico de um ou outro pesquisador. Os estudos empreendidos por Marotti e Romei sobre a *commedia dell'arte*, por exemplo, ilustram com acuidade estas novas perspectivas descortinadas.²

Os abalos sofridos pela História, desdobrados na historiografia, fizeram-na descentrar-se e articular novos discursos, voltados agora para as mentalidades, o cotidiano, a arte, a economia, o corpo, dentre inúmeras outras dimensões que configuram as relações vividas pelas sociedades. Nestas novas incursões, renovam-se os lugares e tempos para o olhar do pesquisador, assim como se renovam os interesses em torno das práticas que a teatralidade veio adquirindo ao longo dos tempos. Tais investigações, centradas em torno das interconexões estabelecidas entre o teatro e a cultura, pondo em destaque angulações analíticas redefinidas, destituídas de ilusão paradigmática ou de generalização, fazem nascer e marcam visadas teatrais precisas. Constroem discursos que privilegiam ou recortam determinados objetos, explorando-os à luz da contemporaneidade, com o intuito de destacar singularidades, não produzindo nivelamentos ou abafando diferenças. A série de estudos coordenados por Elie Konigson para o CNRS, com destaque para o volume *Théâtre-Histoire-Modèles*, percucientemente ilustram as possibilidades descortinadas para a historiografia teatral contemporânea.³

Após as obras inaugurais de Goffman e Duvignaud, a sociologia aplicada aos estudos teatrais conheceu um abalo com a publicação de *A Sociedade do Espetáculo*, de Debord. Naquele horizonte que recobriu todas as convenções sociais com o manto da teatralidade, pensou-se que o próprio teatro havia sucumbido e dele nada mais restaria. As intervenções subseqüentes de Gurvitch, no entanto, parecem ter recolocado este ramo do co-

nhecimento em seu lugar apropriado, ao investigar a cena teatral como um modelo comportamental, desdobrando-se sobre as implicações dos papéis sociais, os problemas circunscritos à produção, enveredando pelo estudo de atores ou companhias ou tentando o dimensionamento sócio-cultural das formas dramáticas e cênicas adotadas dentro ou fora dos edifícios normalmente destinados à finalidade. São campos que surgem mais bem iluminados e conhecidos, à luz de uma visada que, sem desprezar o estético, abarcam as condições paidéticas de sua prática e, notadamente, sua recepção. Tornam necessária a distinção entre *público* e *espectador*, assim como põem em relevo as implicações das significações em trânsito neste processo sócio-comunicativo. De outro lado, com o incremento da prática teatral junto aos processos educacionais formais ou informais, assim como os de mobilização popular, no chamado teatro de comunidades, o manuseio de princípios sociológicos torna-se indispensável para circunscrever procedimentos que são, ao mesmo tempo, éticos, estéticos e funcionais.⁴

A importância da antropologia para o teatro contemporâneo é bem conhecida: apoiou não apenas o trabalho de Artaud, Brook, Grotowski, Mnouchkine ou Schechner como propiciou a Eugenio Barba deslanchar a estruturação de uma específica *antropologia teatral*, subsidiando tudo aquilo corporificado em torno da *performance*. Os rituais e cerimônias, arqui-modelos que ajudaram a estruturar algumas das mais bem sucedidas encenações contemporâneas, a partir da etnografia e da etnologia, continuam a fornecer substrato para as demais formas de representação. Ao lado dos embates com o Outro, entrevistados nas práticas interculturais, buscam-se, sobretudo, as analogias entre os fenômenos ritualísticos e os cênicos, entre os comportamentos culturais e os ficcionais, entre os protocolos cotidianos e os representados, enfatizando-se os vínculos que manejam entre si e as demais instâncias da cultura.

A insistência de Barba objetiva, acima de tudo, a fixação destes paralelismos, mesmo quando os contatos culturais entre povos foram escassos ou nulos ou as formas cênicas por eles professadas mostrem-se díspares ou incongruentes. Concordando ou não com seus pressupostos (especialmente a controversa oposição que faz entre cotidiano e extra-cotidiano), é inegável que suas pesquisas junto à ISTA abalaram o panorama das referências teóricas teatrais, ampliando a discussão e convidando a novos enquadramentos. Noções ampliadas de dramaturgia – extensível agora ao ator, ao encenador, ao cenógrafo – tornaram-se moeda corrente nas práticas teatrais, exigindo instrumentais analíticos que possam surpreendê-las e inseri-las adequadamente no plano da recepção.⁵

Se mudanças de enfoque e paradigma bastante profundas foram observadas nesses quatro braços das investigações teóricas sobre os fenômenos cênicos, que dizer da estética e da filosofia, territórios consagrados nas referências mais antigas? Na última centúria – afora duas ou três tentativas filosóficas de maior notoriedade – ninguém mais pareceu encorajado a continuar lavrando esta seara, diante da multiplicidade, variedade e interconexões que a cena vem ostentando, a desafiar qualquer síntese. A estética teatral contemporânea, no mesmo rumo tomado pelas demais expressões artísticas, persegue e procura a interdisciplinaridade e as conexões entre os saberes, não para pulverizar seus métodos ou paradigmas, mas, sobretudo, para intentar novos epistemas que cubram territórios comuns às múltiplas representações. Sejam eles ligados à visualidade, à corporeidade, à narratividade ou à recepção, a estética teatral contemporânea, atenta, sobretudo, para o caráter volátil e virtual que as novas mídias não cessam de produzir.

É neste sentido que as teorias vinculadas à recepção, alastrando-se para além da crítica e da documentação, hoje inserem o espectador como interface indispensável no estudo do teatro. A recepção foi alçada, como outras instâncias da teatralidade,

à categoria de uma *disciplina*, naquela acepção canônica de uma regra de conduta moral e metodológica orientando o recorte de discurso, congregando ao menos três direções de manifestação: a experiência vivida, a análise e a reconstituição do texto espetacular.

Na primeira camada surge a importância cada vez maior dos testemunhos, das memórias, das entrevistas ou depoimentos, colhidos no calor da hora e sob o impacto da experiência fenomênica que mobilizou parcelas expressivas das sensações, afetividade e imaginário do espectador, numa pletera de estímulos que o açambarcam. A análise visa, então, sedimentar, acomodar, coordenar as impressões causadas pela experiência, procurando pelos seus sentidos e vetores estéticos. A crítica ainda é um padrão tomado como competente nesta etapa de considerações, embora todo espectador seja, potencialmente, um analista dos espetáculos que presencia. Já a reconstituição do texto espetacular é tarefa de especialistas, mormente ligados a centros de pesquisa ou universidades, com vistas a não apenas documentar o evento como, sobretudo, reunir e preservar seus resíduos possíveis, visando uma ulterior referência. Tarefa das mais complexas, pois sabe de antemão que luta contra a precariedade, a instabilidade, o *parti pris* de uma visada que deixe as demais fora de esquadrinhamento. Pois carrega consigo o ônus dos suportes previamente eleitos para a documentação ou as anteriores escolhas estratégicas efetivadas pela instituição.

Tarefa eminentemente logocêntrica, a recepção corre o risco da logorréia. Razão pela qual, nos últimos decênios, vem tentando algumas mudanças de suporte para viabilizar seus registros (fitas de áudio, cinema, vídeo, fotografia, CD-Rom etc), em maior conformidade com um fenômeno que é psicofísico e verbivocovisual. Afinal, o teatro não é apenas um local para o olhar, mas também para o contato e a escuta.

Ou seja, a recepção comporta uma experiência narratológica ao lado da estética, forçosamente apoiada nas subjetividades (do artista e do analista), bem como mobilizando tudo aquilo que

não é representável através de algum código conhecido. A fenomenologia a tem em alta estima. Há a liberação de uma energia bem conhecida no fenômeno cênico que, por hora, permanece ainda no sacolejo dos nervos, sem adentrar as luzes do entendimento, apenas acessível através das metáforas ou metonímias de sua exalação. A estética da recepção vem procurando diminuir tais lacunas, assim como a sócio-semiótica o vem fazendo há algum tempo.⁶

As tarefas aqui delineadas podem parecer árduas, pois demandam o manejo de instrumentais adequados e dedicação formativa que não pode descurar tanto a inteligência quanto a sensibilidade. Mas precisamos ser otimistas, como augura Carlos Tindemans: “o teatro não chega até alguém, alguém faz ‘chegar’ o teatro até si mesmo.”⁷ Ele está afirmando, por outras palavras, o mesmo que Merleau-Ponty, quando escreveu: “pensar é tentar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental no qual intervenham apenas fenômenos altamente ‘trabalhados’, e que nossos aparelhos produzem mais que registram” (1964:10).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage au théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1963.
- BARBA, Eugenio. *A arte secreta do ator*. Trad. L. Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec, 1989.
- BLOCH, Marc. *Apologie de l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 1949.
- BURNS, Elizabeth. *Theatrically. A Study of conventions in the theatre and in social life*. London: Longman, 1972.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CRUCIANI, Fabrizio. *Teatro nel Rinascimento. Roma 1450-1550*. Roma: Bulzoni, 1983.

- DELDINE, Roger. “La perception du théâtre par enfant. Approche expérimentale”. In: *Theatre et jeunes publics*. JEEB, n° 5, Paris, 1981.
- DEMARCY, Richard. *Éléments pour une sociologie du spectacle*. Paris: UEG: 1973.
- DE MARINIS, Marco. *Mimo e mimi*. Firenze: La Casa Usher, 1980.
- _____. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DORT, Bernard. *La représentation émancipée*. Arles: Actes Sud, 1988.
- DOSSE, François. *A História*. Bauru: Edusc, 2003.
- ECO, Umberto. *Tratado geral de Semiótica*. Trad. A. de Pádua Danesi e G. Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- _____. *Lector in Fabula*. Trad. Mário Brito. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Os Limites da Interpretação*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- FRÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. *Guardare il Teatro*. Bologna: Il Mulino, 1987.
- GINZBURG, Carlo Guinzburg. *Mitos, Emblemas, Sinais*. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- GOURDON, Anne-Marie. *Théâtre, public, perception*. Paris: Editions du CNRS, 1982.
- LOTTMAN, Yuri. “La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Rússia del primo Ottocento”. In: *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 1975.
- _____. *A semiosfera. L'asimetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Venezia: Marsilio, 1985.
- LYOTARD, J. F. “La dent, la paume”. In: *Des dispositifs pulsionnels*. Paris: Union General de Editions, 1977.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001.

- MAROTTI/ROMEI. *La Commedia dell'Arte e la Società Barroca. La Professione del Teatro*. Roma: Bulzoni, 1980.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.
- OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire (1789-1799)*. Paris: Gallimard: 1976.
- PAVIS, Patrice. *Voix et images de la scène*. Lille: Presses Universitaires de Lille: 1986.
- _____. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti, 1987.
- _____. *Dicionário do Teatro*. Trad. J. Guinsburg e M. L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. *A Análise dos Espetáculos*. Trad. Sérgio S. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Trad. Yan Michalsky. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984.
- RUFFINI, Franco. *La scuola degli attori. Rapporti dalla prima sessione dell'ISTA*. Firenze: La Casa Usher, 1981.
- RYNGAERT, J.P. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. Trad. Andréa S. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SCHECHNER, Richard. *Essay on Performance Theory*. New York: Drama Book Specialist, 1977.
- _____. *Between theatre and anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- TINDEMANS, Carlos. "L'analyse de la représentation théâtrale. Quelques réflexions méthodologiques". In: *Théâtre de toujours, d'Aristote à Kalisky*. Bruxelles: ed. de l'Université, 1983.
- TORO, Fernando de. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1987.
- _____. *Semiótica y el teatro latinoamericano*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- TURNER, Victor. *The anthropology of performance*. New York: Performance Arts Journal Publications, 1986.

- ÜBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1977.
- _____. *Lire le Théâtre II. L'école du spectateur*. Paris: Editions Sociales, 1981.
- _____. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- VILLEGAS, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Buenos Aires: Gestus, 2000.

NOTAS

¹ A noção de *teatralidade*, registrada pela primeira vez no dicionário Petit Robert em 1842, será a pedra de toque sobre a qual todo o movimento das vanguardas históricas erigirá sua batalha e demolição. Alguns títulos podem ajudar a fixar os rumos desde então empreendidos: Josette Frérol, 2003. Juan Villegas, 2000. R. Abirached, 1963. Jean-Jacques Roubine, 1984.

² Marotti/Romei, 1980. Entre outros títulos, os aqui selecionados fornecem uma visão de conjunto sobre a semiótica: Umberto Eco, 1984 e 1986. Fernando de Toro, 1987 e 1990. Marco de Marinis, 1997.

³ Assim como Fabrizio Cruciani, 1983. Pierre Francastel, 1987. Carlo Ginzburg, 1989. Roger Chartier, 2002. Marc Bloch, 1949. François Dosse, 2003. Michel Foucault, 2002.

⁴ Entre muitos títulos, alguns ilustram como a sociologia vincula-se produtivamente com os estudos cênicos: Mona Ozouf, 1976. Yuri Lottman, 1975. Os estudos sociológicos tornam-se particularmente relevantes junto às experiências contemporâneas, como as registradas em Elizabeth Burns, 1972. Roger Deldine, 1981. Richard Demarcy, 1973.

⁵ A área já dispõe de grande bibliografia. Destaco: Eugenio Barba, 1989. Patrice Pavis, 1987. Marco de Marinis, 1980. Yuri Lottman, 1985. Franco Ruffini, 1981. Richard Schechner, 1977 e 1985. Victor Turner, 1986.

⁶ Obras diversas ajudam hoje a balizar a recepção, a partir de enfoques variados. Destaco: Patrice Pavis, 1986, 2001, e 2003. Anne Übersfeld, 1977, 1981 e 2002. Bernard Dort, 1988. Anne-Marie Gourdon, 1982. Marco de Marinis, 1997. Michel Maffesoli, 2001. J. F. Lyotard, 1977. Umberto Eco, 2000. J.P. Ryngaert, 1996 e 1998.

⁷ Carlos Tindemans (1983: 53), citado por Pavis (2003:24).

OPERANDO NAS FRONTEIRAS: TRÊS APONTAMENTOS SOBRE PERSPECTIVAS METODOLÓGICAS¹

Fernando Pinheiro Villar e José Da Costa

Os dois primeiros parágrafos de nossa apresentação no *Jornal Informativo da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação* (2004) já podem nos adiantar o amplo espectro de objetos de estudo e de desejo que o Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras abarca:

A reflexão sobre territórios e fronteiras da ação cênica busca um mapeamento das relações entre a cena e/ou a ação artística e o contemporâneo e seus terrenos estéticos, afetivos e referenciais expandidos. A fronteira é um dos pontos focais de operação, definida como linha de trabalho, um valor, um lugar, uma opção, um campo de ação, um front, uma zona de conflitos e negociações ou até mesmo um estado de espírito. Estas fronteiras movêdicas, cambiantes e comunicantes delimitam uma noção de territórios igualmente movêdicas, cambiantes e comunicantes e, neste sentido podem ser considerados entre-lugares, entre-pensamentos, entre-tempos. Nos interessam o movimento de travessia, de fertilização cruzada, de hibridização, de contaminação e de mediações entre as artes cênicas e outras artes, textos culturais, geopolíticas e discursos estéticos.

Intensas reterritorializações, desterritorializações, desfronteirizações, reformulações conceituais e novas linhas de fuga à idéias hegemônicas sobre o evento cênico configuram uma rede rizomática de objetos de investigação e desejo do GT. Esta rede inclui pára-teatralidades, intermédias, novas tecnologias, teorias de recepção, o corpo em cena, oralidades e dramaturgias, a desconstrução de identidade(s) e gênero(s), performatividades artísticas, bricolagens e velaturas cênicas, mediações telemáticas, a telepresença,

virtualidades, os espaços cênicos, rituais, o performer(a), o figurino, o trabalho-em-progresso, o treinamento e gramáticas artísticas. Em um topos pós-estruturalista, outro objeto de estudo permanece sendo a busca por uma epistemologia da performance artística e do corpo em ação artística testemunhada. Privilegia-se o estudo de experiências artísticas inter e transculturais (disciplinares, textuais e espaciais...) que apontam para outros territórios, objetos, poéticas e linguagens originados pela colaboração artística (Villar e Da Costa 2004).

Tal amplitude de objetos de estudo implica também numa multiplicidade de possibilidades de abordagens metodológicas que se movimentem nesse terreno em permanente expansão, que é a arte contemporânea e seus conceitos, hipóteses, teses e antíteses relacionadas.

Isso não é de forma alguma um desafio exclusivo do nosso Grupo de Trabalho, mas sim de qualquer pesquisador(a) que se aventure a investigar poéticas contemporâneas. Tanto nas poéticas quanto nas teorias, as transformações da linguagem cênica em permanente devir desafiam taxonomias seguras. A idéia de que classificações, representações e (in)definições são abertas à crítica e às retificações demandam outras metodologias que possam reverter indesejáveis discrepâncias críticas entre a jovem academia cênica e o potencial das práticas vigentes de teatro, dança, performance, teatro-dança, teatro-performance, teatro-circo, teatro-digital e outras interlinguagens artísticas que transitam no campo das artes cênicas. Mesmo dirigindo nossas lentes somente para o teatro contemporâneo, iniciar um estudo sistematizado sobre o mesmo significa encarar encruzilhadas conceituais e problemas metodológicos. Temos que lidar não só com uma plethora de múltiplas leituras sobre a diversidade dessa arte ancestral mas também com uma rede planetária de fatores e contingências interdependentes que toca toda e qualquer obra de arte neste início de novo milênio em que vivemos. A crise das certezas metafísicas, dos conceitos fechados e dos significados onto-teológicos em que nossa contemporaneidade está mergulhada certamente não facilita a tarefa do pesquisador(a) em arte

e cria mesmo novos desafios e graus suplementares de complexidade para a tarefa do estudioso(a).

Dividimos com os outros GTs da ABRACE certos pressupostos que se fazem fundamentais para a empreitada da pesquisa e que revelam outros objetivos semelhantes. Tanto a fuga do senso comum, como o rigor na precisão e na clareza das idéias nos compete a todos(as), bem como o desenvolvimento de um argumento crítico que aproxime os(as) leitores(as) a nosso aprofundamento sobre questões, conceitos, obras, movimentos, momentos ou elementos de um campo de conhecimento, todos(as) pretendendo aprofundamento, novas luzes e/ou outras leituras sobre objetos de estudo escolhidos.

Esses pressupostos e objetivos comuns tornam clara a necessidade de uma organização prévia para alcançar o objetivo e objeto de estudo. Essa organização prévia que irá se transformar algumas ou inúmeras vezes – ou mesmo ser abandonada – no percurso da pesquisa é o método, o caminho pelo qual se atinge o objetivo. O método pode ser visto como um modo de ação, uma ordenação de etapas de procedimento(s) para averiguação de um pensamento, fenômeno, ideologia, desempenho ou realidade. O método, e portanto o estudo de métodos ou metodologia, objetiva organizar um desempenho que otimize os ganhos no entendimento de algo, divida esses ganhos e facilite a aplicação dos mesmos no prosseguimento de ganhos em uma área de conhecimento. A metodologia tem o amparo e o suporte da epistemologia, que o *Novo Dicionário Aurélio – Século XXI* que acionamos em nossos computadores, descreve como:

Conjunto de conhecimentos que tem por objeto o conhecimento científico, visando a explicar os seus condicionamentos (sejam eles técnicos, históricos, ou sociais, sejam lógicos, matemáticos, ou lingüísticos), sistematizar as suas relações, esclarecer os seus vínculos, e avaliar os seus resultados e aplicações.

O tom cientificista pode nos indicar uma possibilidade de detalhamento das encruzilhadas metodológicas mencionadas anteriormente. Erika Fischer-Lichte nos lembra que ‘cultura, de

acordo com a crença comum no século XIX, manifestava-se por e resultava em artefatos [livros, monumentos, objetos, documentos] que poderiam ser preservados e passados para a próxima geração’. Essa estratégia vem baseando metodologias de estudo desde a Renascença. Embora a cultura europeia da Idade Média ao século XVIII possa ser descrita como predominantemente performativa, o que prevaleceu foi uma noção materialista de cultura que, por sua vez, foi uma influência significativa e determinante sobre o ‘desenvolvimento não apenas das humanidades, mas também de outros domínios culturais’ (Fichte-Lichte 1997: 24). Diferentes obras cênicas, com seus componentes ontológicos, como transitoriedade, efemeridade, performatividade, presença (da atuante/performadora/intérprete e do espectador/visitante/testemunha/público/fruidor) e temporalidade entram em choque direto com a noção materialista de cultura, que vem sendo questionada por meio da investigação de performances e/ou desempenhos pessoais, artísticos, socioculturais e/ou lingüísticos. Contudo, tanto a noção materialista de cultura quanto a subjetividade, a diversidade e o permanente devir da arte dificultam a delimitação de uma teoria do conhecimento cênico ou uma epistemologia. Isso não deveria nos levar a assumir nenhum dos dois pólos que John London questiona: o primeiro pólo composto por alguns marxistas e positivistas que acreditam poder propor uma epistemologia com todas as respostas para interpretação e o outro pólo, com seus radicais pós-estruturalistas que pessimistamente afirmam a impossibilidade de qualquer resposta ou uma pletera incontrolável (1997: 22).

Dentro deste contexto, o nosso GT se movimenta em um topos pós-estruturalista que ambiciona outras epistemologias. São filósofos como Gilles Deleuze e Felix Guattari (1988) que colocam a arte, a ciência e a filosofia e suas respectivas especificidades em um mesmo patamar de igualdade e importância no estudo da aventura humana: “o que define o pensamento, as três grandes formas do pensamento, a arte, a ciência e

a filosofia, é sempre enfrentar o caos, traçar um plano, esboçar um plano sobre o caos” (1992: 253).² Assim como Roland Barthes (1977) e Jacques Derrida (1999; 2001), Deleuze e Guattari (1988) e outros estudos pós-estruturalistas fornecem contribuições para que estratégias transdisciplinares possam nutrir a busca de uma epistemologia própria das artes cênicas, seja do desempenho espetacular, da performance artística e/ou da ação artística testemunhada, dentro de bases e margens renovadas. Entretanto, a indefinição epistemológica representa um entrave metodológico que desafia a todos(as) nós. E em um Grupo de Trabalho que se situa entre fronteiras que separam e unem territórios artísticos e que investiga suas relações e trocas, esse entrave dificulta a necessária troca pluridisciplinar, já que uma das partes envolvidas na negociação interdisciplinar parte de uma ausência de sistematização concreta de seus fundamentos e valores estéticos e de seus elementos ontológicos. Baseado no entendimento de Jean-François Lyotard de teatralidade como “Esconder, Mostrar” (1976: 105), Erik MacDonald diz que: “Platão banuiu o teatro de sua República ideal porque o teatro, em sua análise final, continuamente recusa-se a dizer sua própria verdade, o quê, logicamente, impede o teatro de decidir sobre suas próprias margens” (1993: 7). E Maria M. Delgado alimenta o debate quando lembra que:

Numerosas tentativas de providenciar uma definição de teatralidade têm sido insatisfatórias por sua natureza redutora. A linguagem não pode ser catalogada. Como um sistema em fluxo constante, está sujeita a modificações e mudanças de significados. O quê uma dada sociedade pode considerar teatral, outra, diferente em termos sociais, históricos e políticos pode considerar não teatral. Cada termo é passível de contradição mútua (1993: 5).

Esse contexto que parece duvidar da possibilidade de uma epistemologia do teatro não impede a busca de epistemologias não fixas da cena, da ação testemunhada e do corpo em cena, nem diminui a necessidade ou anseio por uma maior nitidez epistemológica no campo das artes. Assim sendo, buscando uma epistemologia das artes cênicas, uma contundência na escolha

de conceitos e procedimentos se faz ainda mais necessária. A moldura conceitual e contextualização dentro de uma consciência histórica (e estética) representam uma estratégia inicial necessária já que nenhuma obra de arte nasce em um vácuo, mas sim com raízes rizomáticas e relações afetivas, perceptivas, históricas, sócio-políticas, identitárias e estéticas. Sobre o estudo de obras, artistas e grupos cênicos, Valentina Valentini chama atenção em seu *Després del teatre modern* (1991) para as ‘culturas de adoção’ de artista e/ou grupos teatrais. Essas culturas de adoção são partes fundamentais do que ela nomeia como uma tradição de novas tendências no teatro do século XX e são compostas de distintos repertórios de tradições, que são heranças pessoais, artísticas e culturais de cada artista, que ultrapassam sua esfera familiar, “uma memória poética que o criador cultivava em relação a uma visão particular do mundo, expressada em contextos artísticos e culturais específicos, uma memória poética que passa pelo corpo do autor, sendo assim assimilada e transformada” (1991: 12). Na mesma direção e aproximando-se de métodos foucaultianos, Sarah Radcliff e Sallie Westwood defendem que a contextualização ou um enquadramento contextual deve buscar “as articulações entre concepções de tempo e espaço, e as relações entre histórias, culturas e biografias” de seus agentes em seus respectivos sítios (1996: 24).

Contextualização e conceitualização seguem juntas, assim como metodologia e epistemologia, método e pesquisa. A construção de uma base sólida para o desenvolvimento de um estudo sistematizado demanda conceitos que abram caminhos, são opções que vão poder fazer fluir um método pensado. Na introdução a sua tradução inglesa dos *Mil platôs* de Deleuze e Guattari, Brian Massumi nos lembra que:

A própria imagem de Deleuze para um conceito não é a de um tijolo, mas sim de uma ‘caixa de ferramentas’. Ele chama este tipo de filosofia de ‘pragmática’ porque seu objetivo é a invenção de conceitos que não aderem a um sistema de crença ou uma arquitetura de proposições em que você entra ou

não, mas sim conceitos que comportem um potencial da mesma maneira que um pé-de-cabra em uma mão disposta carrega uma energia de alavancar e erguer (1988: XV).

Para Massumi, a questão não deveria ser “esse conceito é verdadeiro?” E sim: ‘ele funciona?’ ‘Que novos pensamentos este conceito nos faz possível pensar?’ ‘Que novas emoções ele nos possibilita sentir?’ (1988: XV).

Sabemos que parâmetros artísticos não operam nem funcionam como paradigmas científicos. Enquanto Herbert Blau reconhece suas “saudades de um tempo em que se alguém falasse de performance estaria falando de teatro” (1992: 2), Bert O. States nos lembra que o advento do expressionismo não soterrou o naturalismo mas sim permitiu que o teatro ocidental reentrasse “o mundo do estilo; [...] e mais importante, um estilo que poderia justapor vários graus de realismo e não realismo, do mais sujo porão de *hardcore* naturalista ao mais flagrante simbolismo” (1985: 89). Sendo a arte um conceito e linguagem em permanente devir e sendo a indefinição ou fragilidade de uma epistemologia do teatro uma realidade, isso pode continuar a exigir – até mesmo reiteradas vezes – que o pesquisador (a) situe, por exemplo, qual o conceito de teatro que tem em mente antes de iniciar seu estudo em algum aspecto ou fenômeno teatral.³

Pesquisadores e artistas podem basear-se ou não em um conceito amplo e inclusivo para o teatro como o de John Cage, em entrevista publicada com Richard Kostelanetz, quando afirmava entender o teatro como ‘o juntar diferentes coisas que pessoas pudessem ver e ouvir’ (1970: 56), mas certamente conceitos que reduzem o teatro à encenação realista-naturalista de uma literatura dramática logocêntrica e eurocêntrica e/ou conceitos que cristalizam o teatro unicamente como narrativa mimética podem delimitar uma abordagem e um entendimento excludentes de teatro. Johannes Birringer considera que “a crítica contemporânea e teorias de performance sempre parecem agarrar-se em um entendimento estético de teatralidade ainda baseado

no nível de ilusão dramática e cinemática, técnicas de atuação, narrativas e mecanismos representacionais estruturados pela língua” (1996: 38). Tais conceitos parecem desconsiderar as profundas transformações que a linguagem cênica testemunhou especialmente no século XX. Desconhecer a ‘tradição Surrealista’ (Sontag, 1966), a ‘sucessão de defamiliarizações de velhas defamiliarizações’ (States, 1985) ou a ‘tradição de novas tendências’ (Valentini, 1991) que permeiam o teatro e dança do século XX e chegam aos nossos dias, pode significar ignorar artes cênicas que se renovam nas negociações e vivências intersticiais com outras linguagens artísticas, ciências e filosofias. Utilizando a terminologia de Rosalind Krauss (1979), ao examinar as novas transformações na linguagem da escultura, Territórios e Fronteiras parece partir de um ‘conceito ampliado’ de teatro, que o vê como um terreno expandido e em expansão, ancorado em um entendimento de arte como linguagem.

O conceito de arte como linguagem aponta para uma estrutura protética e mutante de universos específicos de códigos, sistemas e signos transformados ou representados. “Uma linguagem nunca se fecha nela mesma, a não ser como uma função de impotência”, como posicionado por Deleuze e Guattari (1988: 8). Antonin Artaud (1989) sempre insistiu em uma linguagem diretamente comunicativa para o teatro, uma linguagem plástica e física de símbolos, gestos, sons e *mise-en-scène* em vez de uma supremacia da palavra: não contra o discurso ou a fala mas a favor dos sentidos e do sensorial. Jerzy Grotowski é outro exemplo daqueles que buscaram “uma linguagem elementar de signos e sons – compreensível além do valor semântico da palavra para uma pessoa que não entende a lingual em que a peça é apresentada” (1968: 24).

Joseph Melançon, apoiado nos estudos lingüísticos de Greimas e Benveniste, afirma que o teatro pode dissociar “em tempo e espaço o semiótico do semântico [e] sintaticamente chamar para o jogo dois níveis de representação, o verbal e o

cênico. É esta dupla articulação que faz possível todos os tipos de dissociações e tensões na própria linguagem” (1982: 18). Ele cita Benveniste na mesma página para nos lembrar que “o artista cria sua própria semiótica”, enquanto Renato Cohen relembra Freud postulando que a obra de arte é caracterizada por transgressões: por não obedecer a gramáticas (1989: 37).

Pensando no objetivo deste livro, e portanto no método deste artigo, escolhemos um ponto fundamental no teatro, o texto cênico, a ser desenvolvido no próximo tópico, como exemplo de questões já levantadas neste tópico 1. É fundamental não perder o fato de que o uso da linguagem teatral é um exemplo que pode ter ressonâncias semelhantes em outras artes cênicas, como a dança, ou em outras interlinguagens como performance, teatro dança ou teatro performance; o campo de nosso GT é o do desbordamento e não o do fechamento do teatro em si próprio e partimos da intenção de não estabelecer qualquer hierarquia que privilegie o teatro (e o teatro com texto verbal), em relação às outras formas cênicas (teatro sem texto verbal, espetáculo de formas animadas, dança com uso de imagens e sons eletrônicos, investigação do corpo híbrido, performance etc.). Assim sendo, o segundo tópico aborda a escrita cênica contemporânea para levantar outras questões e fornecer elementos para as conclusões no terceiro e último tópico deste artigo sobre metodologia de pesquisa ao abordarmos territórios e fronteiras das artes cênicas contemporâneas.

Na *Revista da USP*, publicada em 1992 e dedicada a uma revisão do teatro da década anterior, Jacó Guinsburg, afirmava

O fato de o teatro dos anos 80 distinguir-se por ser em grande parte criação de diretores, e muito menor escala de dramaturgos, suscitou na literatura especializada uma sucessão de especulações sobre a impotência teatral da escritura dramaturgical como sinal de fenecimento da arte dramática. Nem o surgimento de autores como Heiner Müller, Botho Strauss e outros é considerado como uma demonstração de poder criativo de textualização, sendo apontado como confirmação do processo de decadência, pelas características de suas peças. As colagens, as citações, as montagens de fragmen-

tos, as transposições do épico para o dramático, os enredos soltos, as estruturas abertas e a própria potencialização dos recursos e das intervenções cênico-diretoriais tornam-se outros tantos argumentos em favor da desvitalização da força do teatro, de seus componentes essenciais e constitutivos, e não são tidos como elementos de uma linguagem que faz da montagem de teatro um teatro de montagem (1992: 92-93).

A perspectiva expressa por Guinsburg abre espaço para os investimentos de revisão conceitual dos supostos “componentes essenciais e constitutivos” do teatro, por meio da disposição de compreender certa dramaturgia produzida na parte final do século XX, a exemplo daquela de Müller e Strauss, mas também de outras que se façam por processos de “montagem de fragmentos” e de teatralização de textos não escritos originalmente para o palco. Processos esses que são possivelmente operados pelos próprios encenadores(as) tendo em vista os(as) artistas de suas companhias, as necessidades de desenvolvimento de aspectos técnicos e artísticos específicos sentidas por aqueles(as) atuantes, bem como os espaços físicos, os recursos técnicos disponíveis e as orientações estéticas preferenciais das equipes que lideram.

Embora possa ser aplicado em outras linguagens artísticas e em outras fronteiras geo-políticas, o trecho anteriormente citado foi escrito por Guinsburg, tendo em mente o teatro produzido no Brasil no período de redemocratização político-institucional do país e faz referência às inúmeras realizações de teor experimental (mais ou menos anárquico e vitalista, mais ou menos formal e cerrado em termos de arcabouço de gestos, de elementos visuais e de organização sonora). Realizações essas que, naquele contexto, foram, freqüentemente desqualificadas não só pela crítica jornalística, mas também por ensaístas e pesquisadores de teatro. Ora se questionava o que era visto como o abandono injustificado dos títulos disponíveis na biblioteca dramática ocidental, em decorrência da opção preferencial manifestada pelos encenadores, no sentido de construir seus próprios

textos ou de fazer intervenções sobre as obras dramáticas originais, gerando resultados considerados, então, de densidade dramaturgica inferior às primeiras. Ora se protestava contra uma espécie de desprezo pela ordenação de significados suscetíveis de serem decodificados pelos espectadores em um teatro no qual se hipertrofiava, conforme a visão dos seus críticos mais contundentes, a importância da imagem visual, de modo que, para eles, ela parecia ganhar uma autonomia que a desligava de qualquer necessidade de adequação ao contexto das possíveis ações e situações representadas. Ora se denunciava o abuso autoritário dos diretores em relação aos atores na condição de sujeitos colaboradores, transformados que pareciam, segundo a visão desfavorável ao experimentalismo teatral dos anos 1980, em autômatos destinados às operações formais dos encenadores vistos, desse modo, como padecendo de uma espécie de infantilismo egocêntrico ou de autocentramento nefasto. Os diretores experimentais chegaram a ser acusados de portadores de uma forma nova daquele vedetismo individual que, no teatro profissional da primeira metade do século XX, foi encarnado pelos astros e estrelas das companhias, no interior de um sistema de produção, altamente comercial, que veio a ser colocado em questão pelos grupos de mentalidade modernizadora e de preocupação estético-cultural mais definida, como *Os Comediantes* (a partir do início da década de 1940) e o *Teatro Brasileiro de Comédia* (a partir de 1948).

Os autores desse tipo de leitura do experimentalismo cênico das décadas de 1980 e de 1990, rejeitavam perceber que as fortes intervenções em obras dramáticas canônicas, o aproveitamento cênico freqüentemente fragmentário de textos não produzidos originalmente para o teatro (poemas, contos, romances, cartas, reportagens, obras científicas etc), as citações não só literárias, mas também as artes visuais no interior das composições teatrais de encenadores como Bia Lessa, Gerald Thomas e Moacyr Góes (dentre outros/as, mesmo se focamos apenas o

Rio de Janeiro e São Paulo, principais centros de produção teatral no Brasil), pressupunham, freqüentemente, um novo grau de auto-exigência intelectual e de capacidade de operação com aspectos da modernidade e da tradição artística (literária, musical, visual). Aspectos esses que eram trazidos ao palco sob a forma de experimentos questionadores dos conceitos habituais de teatro, de personagem, de trabalho do ator, da relação com o espectador, do tempo, do ritmo teatral etc. Eram os próprios limites de campo do teatro que estavam sendo colocados em xeque por uma teatralidade cujo agenciamento principal era o de realizar um questionamento intenso, no interior dos jogos que propunha, sobre os próprios pressupostos da arte teatral como campo de valores e conceitos fortemente institucionalizados.

A articulação entre leitura e escrita como procedimento de criação e de escritura é fundamental no teatro dos dias atuais, em primeiro lugar devido ao grande número de transposições para a cena de textualidades não produzidas originalmente para o teatro e muitas vezes nem compostas com finalidade propriamente literária. A atividade de ler e de processar a leitura, de se apropriar dela e de manipulá-la e transformá-la, a partir de novos objetivos ou contextos, de reagir a ela em um meio outro que não o dos textos impressos parece ser, de fato, um tópico fundamental para a compreensão não só da dimensão cênica, mas também do âmbito dramaturgico-literário do teatro contemporâneo. Mas a leitura cênica como procedimento da escritura teatral em nossos dias é geradora de múltiplas derivações e proliferações discursivas no interior do mesmo espetáculo, de modo que essa leitura teatral não se confunde com a idéia da encenação como mera apresentação de uma obra dramática e de seus significados profundos como apreendidos e unificados por um encenador na recepção singular do texto dramático que ele concretiza, primeiro imaginariamente e, depois, no palco. Lembre-se também que a apropriação do lido (textos e discursos, imagens e referências culturais) e a interferência sobre ele, nos

processos de criação teatral, pode também se dar como reação diretamente corporal. Assim, a atividade de ler se desloca, deixando de ser meramente ótica e intelectual, para ganhar muitas vezes um caráter físico.

Pierre Lévy (1993), discutindo aspectos associados ao ambiente cultural nas sociedades informatizadas, mostra que a interatividade de faixas textuais, de agentes operadores e criadores sempre múltiplos e plurais (coletivos abertos) é um traço característico dos modos de cognição e de produção de conhecimento na época em que vivemos. O autor se refere à escrita hipertextual e multimídia da atualidade por meio de uma comparação com a prática da montagem de espetáculos, prática em que muitos criadores quase que necessariamente interferem para a consecução do resultado.

A nova escrita hipertextual ou multimídia certamente estará mais próxima da montagem de um espetáculo do que da redação clássica, na qual o autor apenas se preocupava com a coerência de um texto linear e estático. Ela irá exigir equipes de autores, um verdadeiro trabalho coletivo. Pensemos, por exemplo, em todas as competências necessárias para a realização de uma enciclopédia interativa em CD-ROM, desde a *expertise* nos diferentes domínios que a enciclopédia abrange até os conhecimentos especializados na informática, passando por esta arte nova da “diagramação de tela” interativa.

Inventar novas estruturas discursivas, descobrir as retóricas ainda desconhecidas do esquema dinâmico, do texto de geometria variável e da imagem animada, conceber ideografias nas quais as cores, o som e o movimento irão se associar para significar, estas são as tarefas que esperam os autores e editores do próximo século (Lévy, 1993: 108).

O livro do qual foi extraída a citação não se refere ao campo do teatro (representação caracterizada pelo aqui-agora do acontecimento e pela co-presença de atores e espectadores), mas a um universo bem distinto desse último, qual seja o da criação de hipertextos (discursos que dispõem suportes materiais como

o livro e não dependem de leituras lineares como é o caso da apreensão da escrita tradicional). Ainda assim, o último dos dois parágrafos do trecho citado acima, ao recorrer à idéia do *texto de geometria variável e da imagem animada*, poderia ter sido escrito, por exemplo, por uma teórica e pesquisadora de teatro como Béatrice Picon-Vallin. Penso, no ensaio “La mise en scène: vision et images”, na abertura do volume coletivo *La scène et les images*, organizado por Picon-Vallin (2001: 11-31). Com efeito, o parágrafo de Lévy poderia figurar no trecho desse ensaio em que, referindo-se ao teatro contemporâneo, a autora aborda a convivência de múltiplos níveis ou estratos imagéticos e sonoros no interior do mesmo espetáculo, bem como a “visibilidade e o enquadramento das palavras” escritas ou projetadas ao longo de exposições teatrais em que “é possível utilizar toda sorte de grafias e tipografias” (Picon-Vallin, B. 2001: 22-30).

Além da aproximação entre Lévy e Picon-Vallin, no que diz respeito às *retóricas ainda desconhecidas do esquema dinâmico*, ocorre ainda que, do mesmo modo de Lévy, quanto ao hipertexto, Picon-Vallin enxerga o teatro, no tempo em que se torna possível a utilização das novas tecnologias do som e da imagem no palco, como tendendo a se configurar como uma nova espécie de criação coletiva, em um sentido diferente daquele com que se consagrou a expressão nos anos 1970.

O trabalho com as telas e as imagens, entretanto, modifica em profundidade a prática teatral, tipos específicos de criação coletiva se difundem, reagrupando em torno das pessoas de teatro, artistas plásticos, videastas, informatas, infográficos...⁵

Em São Paulo e no Rio, espetáculos recentes de encenadores como José Celso Martinez Correia (*Cacilda!*, por exemplo), Enrique Diaz (como *Melodrama* e *A Paixão segundo G.H.*) e outros apresentam também essa participação de coletivos ampliados de criação teatral, em decorrência, dentre outros aspectos, da utilização da imagem técnica em cena.

Mas, tentemos ainda discutir a noção de escritura ou de escrita no teatro, buscando precisar melhor a ampliação de campo semântico que esses termos podem sofrer, de modo a favorecer novas perspectivas epistemológicas para as investigações cênicas. Podemos recorrer, inicialmente, à pesquisadora Anne Übersfeld. A autora, seguindo um viés lingüístico-semiológico dos estudos teatrais, concebe a hipótese de se tomar a construção cênica como uma escrita ou como um texto, assimilável aos textos verbais:

[...] O texto verbal (código lingüístico) é uma parte do texto geral da R. T. (representação teatral), esse texto definido por leis próprias e sustentando relações precisas com os outros textos cênicos. Assim, o discurso do personagem faz parte do que se poderia chamar o ator como texto, como combinação de traços pertinentes em perpétua transformação: assim o ator (o comediante) pode ser analisado em função de sua estrutura paradigmática (os paradigmas aos quais ele pertence) e de seu funcionamento sintático. O comediante, enquanto elemento cênico, pode então, ser considerado como texto analisável sobre dois eixos como todo texto (1996b: 27).

Apesar de Übersfeld, em seus livros sobre teatro, se apoiar sobre uma base teórica fundamentalmente estruturalista e saussuriana (ainda que não exclusivamente, uma vez que também se utiliza de Jakobson e Peirce dentre outros autores), em termos, por exemplo, de conceito de signo e de significação, de paradigma e de sintagma, isso não implica em que ela deixe de fornecer uma colaboração significativa para a abordagem do teatro visto em sua complexidade constitutiva, incluindo não só a dimensão verbal e literária, mas também a encenação, a organização visual (cenografia, indumentária, iluminação), o âmbito sonoro-musical e a atuação dos comediantes. Übersfeld postula a hipótese do espetáculo teatral como um sistema de textos plurais inter-articulados ou inter-articuláveis na recepção.

A partir do momento em que se considera a representação como um texto, pode-se extrapolar os procedimentos utilizados pela leitura do texto literário, considerar os signos na condição

de elementos de uma retórica da R. T. (representação teatral). Seria preciso considerar a R.T. como um texto único ou como um agregado de textos isolados em relação uns com os outros? É esta última hipótese que, na perspectiva das formas teatrais modernas, nos parece a mais útil: os signos ocupando os espaços cênicos (os objetos por exemplo) formam um texto (um conjunto organizado de mensagens) que se pode analisar como tal, enquanto o ator produz um outro texto, articulado com o precedente, na medida em que ele manipula os objetos por exemplo (1996: 30).

No verbete sobre “escritura cênica” de seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis reconhece uma dimensão figurada ou metafórica da expressão. A escritura (ou a arte) cênica é o modo de usar o aparelho cênico para pôr em cena – “em imagens e em carne” – as personagens, o lugar e a ação que aí se desenrola. Esta “escritura” (no sentido atual de estilo ou maneira pessoal de exprimir-se) evidentemente nada tem de comparável com a escritura do texto: ela designa, por metáfora, a prática da encenação, a qual dispõe de instrumentos, materiais e técnicas específicos para transmitir um sentido ao espectador. A fim de que a comparação com a escritura se verifique como algo bem fundado, seria necessário estabelecer primeiramente o léxico dos registros, unidades e modos de prática cênica. Mesmo que a semiologia revele certos princípios de funcionamento cênico, é claro que ainda ficamos muito longe de um alfabeto e de uma escritura no sentido tradicional (1999: 131-132).

Pavis, no trecho acima, tem o mérito de, como um pesquisador que trabalha na perspectiva semiológica dos estudos teatrais, relativizar, entretanto, o entusiasmo do olhar semiológico quanto à possibilidade de se apreender o fenômeno cênico como linguagem, como texto e como organização escritural, a partir de conceitos como, por exemplo, unidades de significação, significante-significado e outros a eles associados, como sintagma-paradigma, língua-fala, código-uso etc. Conceitos esses que,

como podemos acrescentar, acabam por reduzir os diferentes fenômenos semióticos ao modelo saussuriano da língua. Pavis, como Übersfeld, interessa-se pelo estudo do teatro que não se pautе exclusivamente por um *a priori* dramatúrgico de caráter filológico-literário. Nesse sentido, a classificação do tipo de pesquisa de Übersfeld em uma vertente textocêntrica (guiada por uma orientação literária ou filológica) da investigação teatral, como postula Pavis (1996: 187), só pode ser aceita na medida em que se compreenda que ele também não pode se livrar do conceito metafísico-lingüístico (filológico) de signo como chave de sua semiologia teatral.

Pelo menos duas das ressalvas relativizadoras da noção de escritura cênica, apresentadas por Pavis no trecho acima citado, podem ser objeto de certas reconsiderações, tendo em mira a noção de escritura, como instrumento de análise das artes cênicas na contemporaneidade. Uma das ressalvas de Pavis é a de que só se pode aceitar a idéia de escritura cênica como uma derivação metafórica do conceito verbal de escrita fonético-alfabética. A outra ressalva que também merece ser reconsiderada é a idéia, decorrente da anterior, de que a escritura propriamente dita só possa ser pensada na chave das escritas alfabéticas e que, sendo assim, a ampliação do conceito, para além desse sentido supostamente autêntico ou original, i.e., “tradicional”, configure um nível semântico secundário (figurado, não principal ou primeiro) de “estilo ou maneira pessoal de exprimir-se”.

No que diz respeito ao possível caráter metafórico da noção de escritura – quando aplicada a composições semiologias não verbais e não alfabético-fonéticas, como, por exemplo, a dimensão especificamente cênica do teatro, i.e., corporal, espacial, imagética e sonora –, a postulação da metaforicidade nesse uso menos delimitado do termo escritura não precisa implicar sua deslegitimação ou exclusão por suposta falta de rigor terminológico. Daí ser possível usar a noção de escritura em associação com aspectos, como a utilização do espaço cênico e

dos objetos, o trabalho do ator, as experiências da dança-teatro, as investigações centradas no movimento corporal, bem como o uso de tecnologias do som e da imagem em cena, seja em espetáculos de teatro e de dança, seja em performances de formato mais indeterminado. Podemos, de fato, apreender todos esses aspectos como elementos também pertinentes à ordem dramatúrgico-escritural da criação teatral. Essa perspectiva potencializa novas possibilidades de concepção, de apreensão e de teorização das concepções de escrita teatral no contexto cultural contemporâneo. Nele, as dinâmicas complexas de criações composicionais interarticuladas e processuais incluem uma dimensão verbal-literária, mas não se reduzem a ela e nem a tomam como um *a priori* (uma origem ou substância), base a partir da qual os outros desdobramentos criativos articulados (encenação, cenografia, trabalho do ator) entrariam em movimento.

É também em uma orientação estratégica, agenciadora de um abalo ou deslocamento em relação à noção de texto, orientação não substancialista e não hierarquizadora do sentido próprio ou original da palavra, que Pierre Lévy utiliza o *hipertexto* como metáfora dos processos mais amplos de comunicação em rede, processos percebidos pelo pesquisador como característicos da sociedade contemporânea e de seus modos de cognição. A metáfora do hipertexto dá conta da estrutura indefinidamente recursiva do sentido, pois já que ele conecta palavras e frases cujos significados remetem-se uns aos outros, dialogam e ecoam mutuamente para além da linearidade do discurso, um texto já é sempre um hipertexto, uma rede de associações (1993: 73).

É preciso também considerar a investigação da escritura por perspectivas que não se reduzam ao caráter representacional da escrita fonético-alfabética, perspectivas ligadas, por exemplo, à dimensão pictural-imagética ou icônico-ideogramática de certas escritas não ocidentais, como o faz Haroldo de Campos no ensaio “Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa” (1977: 9-113). Uma determinada forma de conceituar

e de caracterizar a escritura pode fazer com que múltiplos usos do termo sejam compreendidos como metafóricos, não próprios ou não substanciais, mas pode fazer também com que se inviabilizem ou desestabilizem muitas das distinções até então operadas entre uso próprio ou substancial e usos metafóricos ou derivados.

Valeria a pena, nesse momento, chamar a atenção do leitor para um trecho escrito por Jacques Derrida:

Já há algum tempo, com efeito, aqui e ali, por um gesto e por motivos profundamente necessários, dos quais seria mais fácil denunciar a degradação do que desvendar a origem, diz-se "linguagem" por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por "escritura" tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos físicos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significante, e até mesmo a face significada; e, a partir daí, tudo o que pode dar lugar a uma inscrição em geral, literal ou não, e mesmo que o que ela distribui no espaço não pertença à ordem da voz: cinematografia, coreografia, sem dúvida, mas também "escritura" pictural, musical, escultural etc. Também se poderia falar em escritura atlética e, com segurança ainda maior, se pensarmos nas técnicas que hoje governam estes domínios, em escritura militar ou política. Tudo isso para descrever não apenas o sistema de notação que se anexa secundariamente a tais atividades, mas a essência e o conteúdo dessas atividades mesmas. É também neste sentido que o biólogo fala hoje de escritura e pro-grama a respeito dos processos mais elementares da informação na célula viva (1999: 10-11).

Como se sabe, Derrida realiza, em seu livro *Gramatologia*, do final dos anos 1960, um re-enquadramento da noção de *escritura*, tomando-a num sentido amplo como o campo do arbitrário e do instituído e não só em um sentido estrito de escrita como representação gráfica de caráter fonológico e alfabético, i.e., notação da língua entendida primária e primeiramente como fala. À escritura em um sentido mais geral, o autor chama de *arqui-escritura*, entendendo tanto a fala como a escrita como manifestações distintas desse fenômeno mais geral, de tal modo que se desfaz a oposição hierárquica na qual a escrita ocupa o

lugar de ocorrência segunda, como significante que representa o significante oral, entendido como originário e verdadeiramente substancial. O privilégio do signo oral, conforme a análise de Derrida, decorre da perspectiva logocêntrica da metafísica ocidental, perspectiva essa para cujo questionamento se move o pensamento do autor a propósito da escrita.

Derrida trabalha o conceito de arqui-escritura em conexão com a operação do *diferimento*. A noção de *différance* ou diferimento é utilizada por Derrida para permitir, em primeiro lugar, a desconstrução das oposições fixas e hierárquicas (como original *versus* derivado, fala *versus* escrita, modelo *versus* cópia, essência *versus* aparência etc) na constituição do pensamento ocidental. Derrida detecta uma série dessas oposições e explicita o mecanismo pelo qual um dos termos é percebido como hierarquicamente superior ao outro. Um deles é apreendido como supostamente verdadeiro, forte, substancial, enquanto o outro funciona como inautêntico, derivado, destituído de substância e de verdade. A diluição da oposição fixa não se dá pela negação de qualquer dos termos, mas se opera por meio da percepção de que há, em cada um dos campos no interior da dicotomia, aspectos que dizem respeito ao outro. Assim, a diferença não se encontra mais entre campos opostos, mas no interior do mesmo território. Além disso, cada um dos campos pode funcionar segundo as regras definidoras do outro. Portanto, a reversibilidade funcional entre os campos dicotômicos derruba a relação hierárquica no interior da dicotomia.

Ao desconstruir a oposição fixa e hierárquica entre os termos confrontados no interior de dicotomias apreendidas tradicionalmente como rígidas, a operação do diferimento (que busca enxergar as diferenças e contradições internas no interior da própria coisa) coloca também em questão a significação como verificação de unidades e totalidades cerradas, de identidades autônomas e estáveis. Em lugar desse modo de conhecimento e de operação intelectual, a diferença como método de agencia-

mento reflexivo lida com identificações ou identidades relativas, móveis e abertas, sempre dependentes da interação com outras entidades das quais recebe definições para seu próprio campo e às quais empresta núcleos de identificação. Isso implica em entender as identidades como externas às próprias coisas e como dependentes de uma dinâmica diferencial entre elas e no interior de cada uma, já que a unidade só existe como interação. Dessa maneira, a noção de arqui-escritura não ocupa um lugar originário com função substancialista ou autenticadora em termos metafísicos ou transcendentais, mas indica, antes, o campo da dinâmica diferencial, na qual tanto a noção de fala, quanto a de escrita são compreendidas para fora de uma acepção plena, fechada ou não reversível. Para operar, por exemplo, uma transformação desconstrutora na noção de *grafia* e na visão saussuriana do caráter arbitrário do signo lingüístico, Derrida lança mão do conceito de *rastro instituído*.

É preciso agora pensar a escritura como ao mesmo tempo mais exterior à fala, não sendo sua “imagem” ou seu “símbolo” e, mais interior à fala que já é em si mesma uma escritura. Antes mesmo de ser ligado à incisão, à gravura, ao desenho ou à letra, a um significante remetendo, em geral, a um significante por ele significado, o conceito de *grafia* implica, como a possibilidade comum a todos os sistemas de significação, a instância do *rastro instituído* (1999: 56).

Quando o rastro, que é a marca material de uma ocorrência, é apreendido por si mesmo, como marca e não como reflexo (mimese, emulação) de outra coisa, atenua-se a importância da ocorrência de origem na leitura da marca, abrindo-se, inclusive, novas possibilidades de compreensão da operação mimética como *poiesis* sempre originadora e sempre já originada. A própria origem é tomada como marca de outras ocorrências-rastros, a origem perde o lugar de modelo autêntico e tudo é visto como marcas de outras marcas, de tal modo que as ocorrências originais passem a ser elas próprias apreendidas como marcas, como *rastros instituídos*. É assim que entre a fala e a escrita deixa

de haver uma relação hierarquizadora entre dois tipos de significantes: o oral supostamente mais próximo do pensamento e da consciência do sujeito (da verdade e da substância), e o escrito mais distante desse último.

Não se pode pensar o rastro instituído sem pensar a retenção da diferença numa estrutura de remessa onde a diferença aparece *como tal* e permite desta forma uma certa liberdade de variação entre os termos plenos (Derrida, 1999: 57).

A “retenção da diferença” em alguma coisa implica sempre uma dinâmica relacional, i.e., uma “estrutura de remessa”. É nessa estrutura relacional, que a diferença pode ser apreendida “como tal”. O “como tal” não implica, então, autonomia e fechamento de termos apreendidos como “plenos e auto-suficientes”. É nesse sentido, que podemos compreender as dinâmicas criativas da dramaturgia, da encenação e do trabalho dos atores, no teatro contemporâneo, no interior de operações fortemente interativas, processuais intertextuais, nas quais uma série de oposições (entre criação com o corpo e criação escrita, atividade de escrever e atividade de ler etc) perde a estabilidade e a rigidez.

Seria o caso ainda de chamar a atenção do leitor para o fato de que esse tipo de reflexão não demanda, como um efeito ou consequência inevitável, qualquer postulação simplista de rejeição por completo da referencialidade e mesmo da significação na linguagem e na arte. Aliás, podemos nos valer de um alerta que Derrida faz, em *Posições*.

É preciso evitar, com efeito, que a crítica indispensável de uma certa relação ingênua com o significado ou com o referente, com o sentido ou com a coisa, fique paralisada em uma suspensão ou até mesmo em uma supressão pura e simples do sentido e da referência (Derrida, 2001: 74).

Contra a paralização das leituras multidirecionadas e de seus jogos de sentido, Barthes já apontava na década de 1970 e mesmo partindo do texto literário, que “etimologicamente, o texto é um tecido” e que “a metáfora do Texto é aquela da rede [network]” (1977: 158). Ele vê o texto como “um irreduzível (e

não meramente um aceitável plural” (1977: 158-9) e também diz: “sabemos agora que um texto não é uma linha de palavras divulgando significados ‘teológicos’ (a ‘mensagem’ do Autor-Deus) mas sim um espaço multidimensional no qual uma variedade de escritos, nenhum deles original, misturam-se e chocam-se” (1977: 147). Barthes ainda acrescenta que “o Texto é aquele espaço onde nenhuma linguagem domina outra, onde linguagens circulam” (1977: 164).

Reconhecendo a utilidade da semiologia do teatro, Bert O. States sugere que a semiologia seria uma disciplina incompleta por “sua confiança quase imperialista no seu produto, isto é, a crença implícita de que você exauriu o interesse sobre algum objeto quando você explicou como ele funciona como signo” (1985: 7). Como Janelle G. Reinelt e Joseph R. Roach explicitam, “um significante específico tem algum significado não apenas em relação a outro significante que ele não é, mas em relação a todo um tecido de significantes, potencialmente sem fim, através do qual o significado se move e escorrega num jogo elusivo de significação” (1992: 111). As artes cênicas podem transformar o mesmo signo em significantes e significados distintos ou transformados. Além disso, a contradição possível ou optada entre signo e referente nas variadas articulações de meios expressivos, ícones, índices e símbolos no evento cênico – e suas possibilidades sensoriais, cognitivas, plásticas, visuais, sônicas, cinéticas, coreográficas e musicais – problematizam a análise de uma linguagem que não pode nem ser reduzida à obras naturalistas nem exaurida por métodos literários e lingüísticos.

Examinando algumas das revisões epistemológicas efetuadas na semiologia teatral que seguiu à diversidade cênica vista nos anos 1980, Valentina Valentini concluiu que não há conflitos entre os textos literários e visuais no teatro contemporâneo; para ela, tanto a teoria quanto a prática consideram as dramaturgias literárias e visuais como autônomas e mutuamente constitutivas (1991: 26). Fischer-Lichte é outra semióloga que abandonou

regras literárias e lingüísticas para analisar o “complexo estruturado de signos” que opera dentro de uma performance teatral, optando pelo estudo do *performance text* ou texto cênico. Assim sendo, o texto cênico poderia ser inicialmente reconhecido e abordado como uma estrutura ou um tecido composto de uma relação entre o texto escrito e/ou falado ou não, a justaposição concebida de idéias (se não há texto escrito e/ou falado) e o texto da *mise-en-scène* ou o(s) texto(s) sônico(s), visual(is) e cinético(s) e suas inter-relações e nexos durante a apresentação, representação, desempenho espetacular ou performance artística acontecendo.

Podemos dizer que no teatro ocidental, a partir do Renascimento e até o século XIX, a hierarquia entre termos colocados em oposição sobrepujou a cena, em nome da primazia dada ao texto dramático. Na virada do século XIX para o XX, com o advento do modernismo teatral e a valorização da consciência da encenação como linguagem artística autônoma (distinta da arte do autor dramático e do ator), dá-se um processo de transformação tal que a materialidade cênica passa, muitas vezes, a ser vista como o verdadeiro lugar originário e substancial do fenômeno teatral. Pensamos que, no caso das escrituras teatrais contemporâneas, uma das oposições desconstruídas é, precisamente, a da dicotomia hierárquica entre texto e cena, mas também entre palavra e corpo, entre teatro com dramaturgia e teatro da imagem ou da visualidade e dramaturgias da imagem. Em parte, essa atenuação de fronteiras rígidas se deve à compreensão de que, em cada um dos pólos, há aspectos pertinentes ao outro. Não está excluída, do trabalho material da cena, a dimensão ficcional e nem um certo tipo de operação de escrita, do mesmo modo como as concepções de teatro, de edifício teatral, de relação entre intérpretes e espectadores determinam orientações efetivas assumidas pela escrita dramática. Quer dizer, há todo um espaço de intercondicionamento entre o âmbito material do espetáculo e o eixo literário da escrita dramática.

Dramaturgias, escritas cênicas e poéticas contemporâneas trabalham com diferentes manipulações e articulações de eixos fundamentais do espaço, tempo, imagem, som, movimento e corpo. Uma análise da escrita cênica não poderia deixar de examinar o funcionamento desses eixos interdependentes e de seus nexos e engates fluindo, ou não, durante a apresentação cênica. A escrita dramaturgical, por sua vez, pode ser entendida como leitura, como retomada, como intervenção, como velatura, como tradução, como derivação transformadora de textos culturais anteriores, em um sentido amplo do termo *texto*. Pode ainda ser entendida como escrita do corpo e com o corpo, bem como escrita dos sons e das imagens técnicas.

O tópico 2 apresenta um procedimento metodológico que ilustra questões esboçadas na primeira parte deste ensaio e nos ajuda em algumas possíveis conclusões. Podemos ver que mesmo um componente de linguagem teatral tão fundamental como o texto pode (e deve) ter seu alcance conceitual revisitado e ampliado. Partindo de uma perspectiva histórica que apresenta o problema da necessidade de revisão conceitual dos supostos “componentes essenciais e constitutivos” (Guinsburg, 1992: 93), o tópico aborda então uma outra leitura de leituras da escrita cênica para sustentar um outro olhar. Em vez de abraçar novas dicotomias, propõe-se uma “diagonalização” ou articulação entre supostos opostos para rever e ampliar o entendimento do texto cênico contemporâneo dentro de uma linguagem que comunga com a idéia do devir permanente, do que deixa de ser o que era e ainda não é o que se torna.

O tópico 2 também apresenta uma abordagem transdisciplinar que utiliza a filosofia pós-estruturalista, literatura, lingüística e estudos de multimídias para rever leituras semiológicas teatrais do conceito de texto. No processo, conceitos dessas diferentes áreas de conhecimento são utilizados para possibilitar outras leituras sobre o objeto de estudo. Esta opção transdisciplinar nos interessa por chamar a atenção aqui sobre a exigência

de cruzamentos metodológicos para abordar a arte contemporânea. Sabemos que semiólogos(as) como Keir Elam (1980), Erika Fischer-Lichte (1992), Anne Übersfeld (1996) ou Patrice Pavis (1981; 1999) são alguns dos que assumem a impossibilidade da abordagem estritamente lingüístico-semiológica das artes cênicas e buscam uma semiologia que aborde diferentes formas de teatralidade e significados moveidos em performance. Umberto Eco aponta que “a semiologia do teatro é uma soma aritmética de análises semiológicas de outras formas de comunicação” (1977: 108). Esta soma aponta a dureza da tarefa semiológica em analisar performances teatrais e também a necessidade ou mesmo demanda de diferentes estruturas metodológicas e epistemológicas interagindo na pesquisa em artes cênicas e/ou performáticas. O fenomenólogo Bert O. States defende a semiologia e a fenomenologia como metodologias complementares e necessárias para se abordar o teatro, a arte e o mundo. Para ele, se você “perde a visão do seu olho fenomenológico, você vira um Don Quixote (tudo é alguma outra coisa); perca a visão do seu olho significativo e você se torna o Roquentin de Sartre (todas as coisas não são nada a não ser elas mesmas)” (1985: 8).

A realidade das artes cênicas como campo de conjugação de meios expressivos múltiplos (mais ou menos unificados ou trabalhados, deliberadamente, de modo disjuntivo) implica em um desafio que demanda mais que a dupla visão defendida por States. Os diferentes aspectos da arte cênica relacionados a sua percepção durante o momento mesmo de exibição e as suas possíveis repercussões no ambiente que as cercam parecem justificar, nos dias de hoje, as abordagens acentuadamente interdisciplinares que se verificam em boa parte das investigações teatrais. Dentro do nosso GT, estudos da performance, estudos pós-estruturalistas, desconstrução, estudos de gênero, semiótica, fenomenologia, hermenêutica e etnocologia nutrem nossos estudos e práticas bem como psicanálise, ciências sociais, filosofia, história, lingüística e artes.

Os potenciais e práticas do teatro, dança ou circo em suas trocas internas e com outras artes têm amplificado esse desafio: a negação ou a subestimação desta linguagem em permanente devir e a falta de flexibilidade para trocas interdisciplinares podem sustentar a indesejável discrepância entre a crítica teatral e o potencial da prática que cuidados metodológicos buscam evitar. Quando, há vinte anos, Italo Calvino foi oficialmente convidado para abrir o ano acadêmico de Harvard (1985-6), o artista trabalhou sobre seis valores que a literatura do então próximo milênio deveria preservar (1990). Calvino não só indicou caminhos apenas para literatura mas para todas linguagens artísticas, bem como para metodologias de pesquisa. *Leveza, Rapidez, Exatidão, Visibilidade, Multiplicidade e Consistência* continuam a nos desafiar bem como as articulações de tempo, espaço, imagem, movimento, corpo e som sendo executadas e testemunhadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *The theatre and its double*. Trad. Victor Corti. London: John Calder, 1989.
- BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. Trad. Stephen Heath, Nova York: Hill and Wang, 1977.
- BIRNINGER, Johannes. 'This is the Theatre that was Expected and Foreseen'. *Performance Research*, 1.1, 1996.
- BLAU, Herbert. "The Prospect before Us". *Discourse*, 14.2, 1992.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Haroldo. "Ideograma, Anagrama, Diagrama – uma leitura de Fenollosa". In: CAMPOS, Haroldo, (org.). *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- COSTA FILHO, José Da. "Teatro brasileiro contemporâneo: um estudo da escritura cênico-dramatúrgica atual". Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) / Instituto de Letras, 2003.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trad. Brian Massumi, Londres: The Athlone Press, 1988.
- _____. *O que é a Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr. E Alberto Afonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELGADO, Maria M. "Theatrical Alienation and the Films of Carlos Saura". Tese de Doutorado. Newcastle: University of Newcastle Upon Tyne, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: 2001.
- ECO, Umberto. "The Semiotics of Theatrical Performance". *TDR*, 21.1, 1977).
- ELAM, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. Londres: Methuen, 1980.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The Semiotics of Theater*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Nova York: Simon and Schuster, 1968.
- GUINSBURG, Jacó. "O lugar do teatro no contexto da comunicação de massa". *Revista da USP*, N. 14, Jun/jul/ago de 1992.
- KOSTELANETZ, Richard. *The Theatre of Mixed Means: An Introduction to Happenings, Kinetic Environments and Other Mixed-Media Performances*. Londres: Pitman, 1970.
- KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October*, 8, 1979.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

- LONDON, John. *Reception and Renewal in Modern Spanish Theatre: 1936-1963*. Londres: W. S. Maney & Son Ltd, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. "The Tooth, the Palm". *Substance*, 15, 1976.
- MACDONALD, Erik. *Theatre at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*. Michigan: The University of Michigan Press, 1993.
- MASSUMI, Brian. 'Translator's Foreword: Pleasures of Philosophy'. In: Deleuze e Gattari (1988).
- MATERNO, Angela. "O Olho e a névoa: considerações sobre a teoria do teatro". *Sala Preta*, N.3, 2003.
- MELANÇON, Joseph. "Theatre as Semiotic Practice", *Modern Drama*, Vol. 25.1, 1982.
- PAVIS, Patrice, "Semiology and the Vocabulary of Theatre", *Theatre Quarterly*, 10.40, 1981.
- _____. *L'analyse des spectacles*. Paris: Editions Nathan, 1996.
- _____. *Dicionário de Teatro*. Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira et. al. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Les écrans sur la scène. Tentations et résistances de la scène aux images*. Lausanne: l'âge d'Homme, 1998.
- _____. "La mise en scène: vision et images". In: *La scène et les images*. CNRS: 2001.
- _____. "Hybridation Spatiale, registres de presence": <http://www.ciberkiosk.pt/espectaculos/Beatrice.html> (22/06/2002).
- RADCLIFFE, Sarah e WESTWOOD, Sallie. *Remaking the Nation: Place, Identity and Politics in Latin America*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.
- REINELT, Janelle G. e ROACH, Joseph R., (orgs.). *Critical Theory and Performance*. Michigan: The University of Michigan Press, 1992.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Nova York: Strauss & Giroux, 1966.

- STATES, Bert O. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*. Berkeley e Los Angeles: University of California, 1985.
- ÜBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*. Paris: Belin, 1996 a.
- VALENTINI, Valentina, *Després del teatre modern*. Trad. Núria Garcia Calders, Barcelona: Institut del Teatre, 1991.
- VILLAR, Fernando Pinheiro e DA COSTA, José. "Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras". *Jornal Informativo da ABRACE*, n. 2, Florianópolis: ABRACE, 2004.
- VILLAR DE QUEIROZ, Fernando Antonio Pinheiro. "Artistic Interdisciplinarity and La Fura dels Baus (1979-1989)". Tese de Doutorado. Londres: University of London/Queen Mary College, 2001.

NOTAS

¹ Este texto foi escrito a partir de considerações teóricas, epistemológicas e metodológicas desenvolvidas pelos autores em suas teses de doutoramento (Villar de Queiroz, 2001 e Costa Filho, 2003), acrescidas de reflexões realizadas, tendo em mente as discussões do Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras da Associação Brasileira de Pós-Graduação e Pesquisa em Artes Cênicas (ABRACE), desde o I Congresso (São Paulo 1999). As traduções para o português dos títulos em línguas estrangeiras são de responsabilidade dos autores.

² *O que é a Filosofia* (1992), de Deleuze e Guattari, é uma leitura fundamental para atacar um certo complexo de inferioridade das artes em sua tentativa de serem científicas.

³ Ver Ângela Materno (2003: 31-41).

METODOLOGIAS DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS
foi impresso em papel Pólen Soft 80g/m² (miolo) e
Cartão Supremo 250g/m² (capa) na Gráfica Stamppla para
Viveiros de Castro Editora Ltda em abril de 2006

de enfrentamento do tema e sua tradução na escrita do texto, do capítulo.

Variação, diversidade, constante diálogo com áreas afins são traços que, de fato, sobressaem na leitura dos textos que seguem. Assim, também metodologicamente, o valor que sobressai é o que remete a um verdadeiro leque de entendimentos diversos, seja a respeito da noção mesma de metodologia, seja de sua “compreensão” no campo da pesquisa em artes.

Tão atritante quanto densa zona de confluência entre a reflexão e a experimentação no campo das artes em geral e das artes cênicas em particular é um ponto crucial que desponta, ora com maior, ora com menor evidência, das reflexões aqui reunidas e que também vale a pena destacar, a partir destes dados e da percepção da importância do lugar fundamental que textos como estes, reunidos num livro publicado por uma associação de pesquisa e pós-graduação em campo disciplinar ainda em constituição, tal como o da pesquisa em artes cênicas.

Neste sentido, ainda uma vez, o livro – produto de uma associação que reúne pesquisadores de diferentes instituições – pode ocupar lugar fundamental, característico de um momento no longo caminho que se coloca para a pesquisa em artes cênicas, na universidade brasileira, e da história ainda recente de nossa Associação.

Por fim, não há como não registrar o mérito do professor André Carreira, pela iniciativa e pelo bom término desta empreitada.

BETI RABETTI

Rio de Janeiro, março de 2006.

André Carreira
Arão Paranaguá de Santana
Beti Rabetti
Biange Cabral
Bya Braga
Claudia Braga
Edélcio Mostaço
Fernando Pinheiro Villar
Ingrid Dormien Koudela
José Da Costa
J. Guinsburg
Maria Ângela De Ambrosis Pinheiro Machado
Maria Inês Galvão Souza
Marta Isaacson
Martha Ribeiro
Neyde Veneziano
Patrícia Gomes Pereira
Rubens Brito
Tania Brandão

PPC Teatro



ABRACE

ISBN 857577266-X



9 788575 177266 9



UDESC



CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico