

**Arte e
ciência:
abismo
de rosas**

Luiz Fernando Ramos
(organizador)

ABRACE

A compilação de textos apresentados no VI Congresso da ABRACE oferece ao leitor a possibilidade de descortinar o diálogo entre arte e ciência a partir de múltiplos pontos de vista. O livro tangencia em âmbito estreito ou alargado o problema candente da cultura contemporânea ao investigar os experimentos, as teorias e as linguagens de que se valem os teatros e os laboratórios para questionar o universo, a comunidade e a vida, talvez em busca do desconhecido no "conhecimento científico".

A matriz brechtiana dos experimentos do autor e encenador Jean-François Peyret e a fricção entre realidade, arte e documentário examinada pela teórica Josette Féral são duas faces do mesmo gesto de aproximação e distanciamento entre "artistas cientistas" e "pesquisadores artistas" que o livro atualiza. Além de Peyret e Féral, Antonio Araújo, Franklin de Matos, Ileana Diéguez, Isabelle Launay, Lúcia Santaella, Marco Aurélio Werle, Maria Delgado, Merce Saumell, Paul Heritage, Silvy Fortin e Stefan Kaegi discutem a questão, precedidos por ensaio de Luiz Fernando Ramos, que lança a hipótese de estarmos no limiar de um novo paradigma, em que "a cisão entre arte e ciência deixará de fazer sentido".

As reflexões de Peyret no texto "Da ciência e da arte" funcionam como norte de orientação das abordagens seguintes. O trabalho com cientistas como Alain Prochiantz em *Variações Darwin* (2004) e a retomada de grandes figuras da ciência em *Ao redor de Galileu* (2008) permitem uma reflexão instigante sobre o modo como

Arte e ciência: abismo de rosas

Luiz Fernando Ramos (org.)



ABRACE

São Paulo, 2012

Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

A786a Arte e ciência : abismo de rosas / organizador Luiz Fernando Ramos – São Paulo : Abrace, 2012.
256 p.
ISBN 978-85-87776-09-9
1. Arte e ciência 2. Arte – Pesquisa 3. Teatro I. Ramos, Luiz Fernando
CDD 21.ed. – 704.9495

Sumário

- Introdução*, de Luiz Fernando Ramos • 7
- Arte e ciência: abismo de rosas*, de Luiz Fernando Ramos • 15
- Da ciência e da arte*, de Jean-François Peyret • 19
- Um teatro em estado de alerta*,
Entrevista com Jean-François Peyret • 41
- A relevância da arte-ciência na contemporaneidade* ,
de Lucia Santaella • 61
- O real na arte: a estética do choque*, de Josette Féral • 77
- A criação artística
como produção de conhecimento**
- O caso do Rimini-Protokol*, de Stefan Kaegi • 97
- A cena como processo de conhecimento*, de Antônio Araújo • 105
- O processo formativo como construção
de novos procedimentos criativos*, de Sylvie Fortin • 115
- Quando os bailarinos fazem-se historiadores*,
de Isabelle Launay • 141
- A cena e a filosofia**
- A Querela do Teatro no Século XVIII*.
Voltaire, Diderot, Rousseau, de Franklin de Mattos • 155
- O teatro e a filosofia do trágico na estética de Hegel*,
de Marco Aurélio Werle • 179

A cena e a política

Práticas e poéticas do político, de Ileana Diéguez • 203

O pensamento cênico e a política: ações sociais,
de Paul Heritage • 227

Escritas teóricas e processos de criação

A pesquisa em artes cênicas na Inglaterra, de Maria Delgado • 241

A pesquisa em artes cênicas na Espanha, de Merce Saumell • 251

Introdução

Este livro reúne as quatro principais conferências e as palestras das seis mesas redondas do VI Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, realizado em São Paulo, em 2010. O tema “Arte e ciência: abismo de rosas” implicou em uma abertura dos pesquisadores da área às questões da ciência, na busca de dimensionar os eventuais hiatos que possam existir frente às chamadas “hard sciences”, ou entre a pesquisa em artes e aquela voltada para as ciências exatas, se é que a exatidão ainda seja uma característica aplicável às ciências puras. Essa preocupação se justificava, além da pertinência do foco para se delimitar a especificidade da investigação em artes cênicas, pelo crescimento dos estudos nesse campo, que se refletiu na massiva participação de seus pesquisadores no evento e vem implicando na sua maior inserção na produção científica nacional.

Na organização do material apresentado, prevaleceu a perspectiva de dar voz a nove dos treze convidados estrangeiros, que realizaram falas nas mesas temáticas, ao lado da contribuição de alguns dos pesquisadores brasileiros que delas participaram. De algum modo, a publicação dialoga com a divisão temática observada no evento.

Depois de um texto breve, do próprio organizador, que abriu o Congresso e serviu como desencadeador dos debates ali travados, apresenta-se a conferência de abertura, do encenador e pesquisador francês Jean-François Peyret. Numa intrincada e sofisticada incursão do artista nas relações entre o tea-

tro e a ciência, quase como um balanço de sua experiência como criador de espetáculos que as exploraram, e como investigador que refletiu profundamente sobre os problemas dali advindos, Peyret oferece um quadro amplo e iluminador dos termos fundamentais desse abismo, ou “gap”, como prefere. Para enriquecer essa cuidadosa reflexão, segue-se a tradução de uma entrevista realizada por George Banu com ele, em que se detalham suas experiências cênicas com materiais recolhidos da história e práticas da ciência moderna.

O panorama das relações entre teatro e ciência é ampliado para o campo de todas as artes, na generosa contribuição de Lúcia Santaella, “A relevância da arte-ciência na contemporaneidade”. Cartografia exaustiva de todas as manifestações artísticas contemporâneas que ou servem-se da ciência emulando seus procedimentos, ou a tangenciam, a contribuição da emérita professora, não apresentada no Congresso por um contratempo que a impediu de comparecer, alcança agora os pesquisadores em artes cênicas interessados no assunto.¹

Fecha o primeiro bloco do livro a conferência da professora canadense Josette Feral, “O real na arte, a estética do choque”. Texto que reflete as preocupações mais recentes da docente da Sorbone com as formas de emergência do real na cena e nas práticas performativas contemporâneas, traça um minucioso resgate de exemplos limite, em que se impõem a necessidade de se pensar em uma ética da encenação, ou na margem aceitável de violência que o resgate do real nas artes

propicia. Aqui a questão da ciência está implícita na discussão de uma arte e teatro documentários, construídos a partir da realidade em bruto.

O segundo bloco, sob a rubrica “a criação artística como produção de conhecimento”, abre-se exatamente com o depoimento de um artista alemão que fez do teatro como documentário a base de sua estética. Stefan Kaegi, um dos criadores do grupo Rimini-Protokol, relata os fundamentos e desenvolvimentos das práticas daquele grupo, em que sempre se parte de fatos e locais reais para uma operação de desvendamento das relações ali implícitas. Na busca de uma teatralidade despojada de elementos ficcionais, em que os artifícios e as narrativas são gerados a partir dos elementos dados por realidades achadas, Kaegi ambiciona produzir saberes fáticos, tais como os propiciados pelo jornalismo, sem abdicar da dimensão poética.

Outra contribuição, que enfoca o mesmo tema mais diretamente, é a de Antônio Araújo, diretor do Teatro da Vertigem e pesquisador que vem investigando novos territórios para as práticas de encenação contemporâneas. Com o texto “A cena como processo de conhecimento” faz uma inspirada e produtiva reflexão sobre as possibilidades de conciliar as atribuições de artista e de investigador, não só no campo da criação mas, também, no âmbito da pesquisa acadêmica e da produção de reflexões teóricas potentes, que alimentem o debate de idéias, mas possam reverter em novos processos criativos.

Ainda nesse bloco estão apresentadas, na íntegra, as duas conferências ministradas no congresso relativas à dança. A primeira, oferecida pela pesquisadora canadense Sylvie Fortin, desdobra o tema das duas comunicações anteriores abordando “O processo formativo como construção de novos procedi-

¹ O texto foi apresentado no X Congresso de Arte e Tecnologia, em Brasília, em agosto de 2011.

mentos criativos”. Em sua reflexão, a professora, apresenta os resultados de extensa pesquisa realizada junto a bailarinos de diversas companhias no que diz respeito a suas formações e aos respectivos sucedâneos das mesmas em suas carreiras artísticas. Interessada particularmente na questão dos sacrifícios que a formação dos bailarinos exigem, na medida em que servem certos padrões estéticos consolidados, Fortin encaminha a favor de uma revisão completa desses protocolos formativos.

A segunda conferência, de Isabelle Launay, focada no universo da dança, aborda as relações da dança e da produção de conhecimento pelo viés da disciplina de História, explorando o potencial dos bailarinos como historiadores. Diante da diferença entre a historiografia pensada de fora da dança, e aquela história que nasce na própria dança, produzida por seus agentes no curso de suas criações e confundida com elas, a professora estabelece uma série de nuances e de possibilidades metodológicas. O viés dominante, contudo, aponta para o papel decisivo que o bailarino tem como criador de uma história coletiva, que é construída na pesquisa coreográfica e no aperfeiçoamento dos espetáculos tanto quanto nas investigações de arquivos, pelos historiadores não dançarinos.

O segundo bloco do livro, *A Cena e A Filosofia*, reúne dois ensaios de especialistas em abordagens da teatralidade por filósofos, cujos autores integraram uma mesa com este tema. O professor Franklin de Mattos percorre o século 18, apresentando em “A Querela do teatro no século XVIII –Voltaire, Diderot e Rousseau” as discordâncias e convergências dos três principais pensadores do iluminismo francês em torno da cena. O professor Marco Aurélio Werle disserta sobre “O Teatro e a Filosofia do trágico na filosofia de Hegel” para problematizar

a questão do drama na estética de Hegel. Ele percebe ali uma incompatibilidade entre as idéias de drama e teatro, que modernamente estão conciliadas, e esclarece as razões desse descompasso a partir de um entendimento do trágico, por Hegel, essencialmente filosófico, que não toma a tragédia como fenômeno espetacular a ser analisado, como em Aristóteles ou em Lessing.

O terceiro bloco, *A Cena e A Política*, reúne a contribuição de dois pesquisadores estrangeiros, que unem em sua reflexão experiências recentes de teatralidades ativas do ponto de vista social. Ileana Diéguez, pesquisadora cubana radicada no México, revela formas de expressão artística engajadas numa luta de resistência, contra as matanças coletivas que vem ocorrendo naquele país por conta do narcotráfico. Com riqueza antropológica e sofisticada análise estética, sua leitura ilumina a compreensão de um fenômeno sombrio e genuíno à cultura mexicana. Quem faz a contrapartida, com as reverberações do tráfico de drogas no Brasil é o pesquisador inglês Paul Heritage. Ao completar vinte anos de trabalho em penitenciárias brasileiras e nos morros cariocas, ele faz um balanço de suas investidas teatrais em comunidades carentes e de alto risco, relatando algumas experiências extraordinárias em que arte, a política e as ações de transformação social se fundiram.

O último bloco, *Escritos Teóricos e Processos de Criação*, traz a contribuição de duas pesquisadoras europeias sobre os sistemas de pesquisa em artes cênicas em seus respectivos países. Maria Delgado, uma das teóricas mais influentes nos estudos teatrais e voltados para as “live arts” no Reino Unido, detalha as metodologias mais correntes em pesquisas conduzidas por artistas e, ou, acadêmicos, em torno de processos cria-

tivos. A catalã Merce Saumell traça um panorama dos estudos de pós-graduação na Espanha, descrevendo alguns processos exemplares ocorridos em programas daquele país em que pesquisa e criação se potencializaram virtuosamente.

Antes de concluir, cabe agradecer ao Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico – CNPq, que viabilizou esta edição. Cabe também estender esse agradecimento a toda a Diretoria da ABRACE do biênio 2008-2010, que trabalhou pela realização do VI Congresso, e, em especial a Maria Lúcia Pupo, que presidiu o evento. Finalmente, e não com menos relevância, urge agradecer a atual presidente da ABRACE, Marta Isaacsson, que apoiou a publicação deste livro e permitiu que ele fosse editado pelo selo da associação.

Luiz Fernando Ramos.
São Paulo, junho de 2012.

Notas sobre os colaboradores

Antônio Araújo é diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor do Departamento de Artes Cênicas e do PPG AC da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

Franklin de Mattos é professor titular de Estética da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Ileana Diegues é professora do Departamento de Humanidades da Universidade Autônoma Metropolitana do México.

Isabelle Launay é professora da História e Estética da Dança Contemporânea, na Universidade de Paris VIII.

Jean-François Peyret é encenador, dramaturgo, crítico teatral e diretor da TFE Cie. Desde 1995. Foi professor da Universidade de Paris III.

Josette Feral é professora da Universidade Paris III e da Escola Superior de Teatro da Universidade de Québec, Montreal.- Foi presidente da Federação Internacional da Pesquisa Teatral (FIRT) no quadriênio 1999-2003.

Lúcia Santaella é professora titular da Pontifícia Universidade Católica e do PPG de Comunicação e Semiótica da mesma universidade.

Luiz Fernando Ramos é professor do Departamento de Artes Cênicas e do PPG AC da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Foi presidente da Abrace no biênio 2008-2010.

Marco Aurélio Werle é professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Maria M. Delgado é professora de Teatro e Screen Arts no Queen Mary College da Universidade de Londres.

Mercê Saummell é Professora do Instituto de Teatro da Universidade de Barcelona.

Paul Heritage é professor de Drama e Performance do Queen Mary College da Universidade de Londres.

Stefan Kaegi é um dos criadores do coletivo alemão Rimini Protokol.

Sylvie Fortin é professora do Departamento de Dança da Universidade de Québec, Montreal.

Arte e ciência: abismo de rosas

Luiz Fernando Ramos

Arte e Ciência. Desde o século XVIII – com a noção de estética de Baumgarten e, principalmente, com a crítica de Kant à nossa capacidade de conhecer e a descrição da percepção sensível como algo próprio e distinto, capaz de propor ao entendimento um livre jogo com a imaginação – é possível pensar nesses dois termos como opostos, ou vê-los em paralelismo. É Kant, lógico e rigoroso com o conhecimento, quem formula:

“Somente aquilo que, mesmo quando se conhece do modo mais completo e nem por isso se tem ainda a habilidade de fazer, pertence à arte.”¹

Saber não é suficiente. George Steiner, o prolífico ensaísta do século XX, busca essa diferença encontrando uma similaridade: só a matemática pura alcança a liberdade da arte, uma que é absoluta, a de ser livre por ainda não se ter tornado. Ele também discrimina: Os objetos da investigação científica são dados. Anteriores e determinantes. Ao contrário dos intuítos na investigação estética, aleatórios e fenomênicos com o seu “vir a ser lá”.² Naum Gabo, construtivista russo que foi acusado de criar esculturas que eram fórmulas matemáticas, gostava de espicaçar os cientistas porque estes não reconheciam a arte como conhecimento. Disse:

“o artista da caverna viu o sol e a lua e os representou com círculos bem antes que os cientistas tivessem feito um compasso para desenhar um círculo e calcular sua medida.”³

Gabo aponta a principal diferença: Os cientistas lidam mal com a ultrapassagem do limiar entre o que pensam que é a realidade e o que julgam como falso. O artista se permite ir mais longe nesse trânsito, pois está mais acostumado a perder-se no campo aberto do conhecimento. Gabo também diz que o cientista constrói tábuas de fórmulas matemáticas, e as chama de leis da natureza, quando elas são, de fato, leis da física, leis da química, leis da mecânica. Nós não conhecemos nenhuma lei da natureza já que nós não somos participantes com nossa consciência no trabalho da natureza. As leis que conhecemos são as leis da nossa construção consciente da imagem da natureza. Elas são expressões daquela consciência quando está em ativa participação nos eventos da natureza, e nós não temos o direito de dizer: “Assim é como a natureza se comporta”. A natureza não se comporta. O homem é que tenta apreender os modos como a natureza se engendra.

A própria noção de engenho, como em Camões, pode ser lida como o atributo de quem capta o modo da natureza ser e combina essa intuição com a arte, ou técnica, que é o imprescindível conhecimento sobre o fazer. Sem a arte a ciência não passaria da mensuração do que é mensurável. Sem a ciência a arte não alcançaria produzir mundos incomensuráveis. Estamos juntos nesse barco, e como artistas das cenas, performativos, mais do que artistas de outras artes, partilhemos com os cientistas a proximidade com a matéria, com o

corpo, seus pesos e presenças não elimináveis. Dependemos ambos das experiências concretas, das comprovações empíricas, das provas definitivas indefinidamente prorrogáveis. Não há nada de novo em comparar, aproximando e distanciando a arte e a ciência. Já em 1954, Mário Pedrosa cita Mondrian, quando este propõe em “Arte plástica e Pura Arte Plástica” que

“tanto a ciência como a arte estão descobrindo e nos fazendo conscientes do fato de que o tempo é um processo de intensificação, uma evolução do individual para o universal. Do subjetivo para o objetivo: para a essência das coisas de nós mesmos... Através da intensificação criam-se sucessivamente planos cada vez mais profundos”.⁴

Nossa proposta no congresso, agora desdobrada neste livro, era intensificar essa relação. Observar esse hiato que é ponte, essa distância abissal que é tangência. Do lado das diferenças: a conta de chegada de uma contra o crédito ilimitado da outra; da possível desmontagem à constituição de impossíveis; do pensamento lógico como um jogo fechado contra o colocar em risco o cacife desse pensamento lógico. Do lado das semelhanças, a insegurança do *desconhecimento*, o frenesi da descoberta, o método como caminho percorrido e o erro como necessidade. Talvez estejamos no limiar de uma grande mudança em que não só as formas artísticas perderão suas identidades como a própria cisão entre arte e ciência deixará de fazer sentido. Essa possibilidade tampouco parece nova. Nietzsche, no fim do século XIX, diante da pretensão da ciência de explicar o mundo, já apontava a glória evidência de

que aquilo que se chamava explicação não passava, no fundo, de descrição, só se diferenciando, enquanto conhecimento, do que foi descrito antes, em outros estágios da civilização, pela apuração e detalhamento deste mesmo saber. Continuaríamos, assim, explicando, de fato, tão pouco quanto qualquer um de nossos antepassados. Os fenômenos, sejam físicos ou bioquímicos, geológicos ou astrológicos, sociais ou psíquicos, ainda nos parecem tão mágicos como o foram para os seres humanos primitivos. A ingênua e vã ambição da ciência de tudo explicar deveria, principalmente para artistas cientistas, ou pesquisadores artistas, dar lugar à produção poética de novas configurações humanas, à realização de novos possíveis antes imagináveis. À ciência e à arte, valerá mais o claro enigma da poesia indecifrável do que a ilusão árida de luz dos mapas esquadrinhados. Portanto, cabe sim avançar no mistério destes territórios de artifícios, descrevendo seus novos relevos e multiplicando suas regiões. Arte, ciência e liberdade. Esta uma verdadeira legenda para o milênio em curso.

Notas

¹ “Da Arte e do Gênio”. *Kant*. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 243.

² Steiner, G. *Real Presences*. Chicago. University of Chicago Press, 1989, p. 154-55.

³ Gabo, N. *Of Divers Arts*. New York, Bollingen Foundation, 1962, p. 25.

⁴ Pedrosa, M. “Ciência e Arte: Vasos Comunicantes”, in *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 77.

Da ciência e da arte¹

Jean-François Peyret

Da ciência e da arte, da existência de suas relações, de suas ligações perigosas, seria necessário falar doutamente, é por isso que, para começar, eu assumo, me sinto incapaz. As aparências, é verdade, estão contra mim e eu digo isso como forma de apresentá-las diante de vocês: por um lado, eis que já faz mais de quinze anos que cientistas que têm tanto a fazer, que tem que “publicar para existir”², estão assinando comigo espetáculos de teatro, os quais, podemos pensar, não os ajudarão a ganhar o prêmio Nobel; por outro lado, esses espetáculos são assombrados por espectros de sábios e não por menos do que isso (às vezes prefiro a palavra “sábio” à palavra “cientista”, mas passemos), tais como: Alan Turing, Charles Darwin, Sophie “Kovalevski ou, last but not least”³, Galileu.

No entanto, eu nunca acordei me dizendo que eu iria reconciliar a arte e a ciência, meu teatro e a ciência, e se eu tenho alguma razão para abordar esse tema hoje de manhã, diante de vocês, não é porque eu saberia sustentar um discurso acadêmico sobre o tópico Arte & Ciência. O levantamento desse confronto não é de ordem de um programa exterior à prática artística, eu não tenho nenhuma tese a sustentar, mas no meu caminho de homem de teatro, em um cruzamento, eu encontrei essa esfinge, a ciência. Colocando de outra forma, se eu fui rotulado, googalizado⁴, “Teatro & Ciência”, eu não o fiz por querer. Não foi de propósito. De qualquer ma-

neira, como diria Beckett, o *Herrdoktorismus*⁵ não é o meu forte. Não se tratava de ocupar um nicho (*gap* em inglês)⁶ porque haveria poucas pessoas inseridas nele. Não, os espetáculos não nascem assim, não se programam assim, eles nascem ao acaso do pote. Nascem casualmente, não segundo estratégias de inteligência ou de marketing intelectual ou acadêmico.

Também se eu me encontrei no cruzamento do qual eu falo, é por razões internas ao teatro, e mesmo por razões que tocam o ator, sua arte, seu trabalho. Vocês permitem que eu diga uma palavra sobre isso? Vocês irão rir, mas no fundo foi por causa de Kafka que a ciência entrou no meu teatro. Tudo começou por uma fotografia de Kafka, publicada na França por uma editora com nome predestinado, as “Edições do desastre”. Todos conhecem essa foto. Nela vemos o rosto de Kafka, como dizer, impassível. Um rosto que parece nada exprimir. Essa imagem me assombrou por muitos anos, enigmática como só ela, porque nós não podemos lhe atribuir nenhuma emoção, ela não exprime nenhuma emoção, nem de alegria, nem de tristeza, mais enigmática que Monalisa que, ao menos, sorri. Ela não exprime nada, ou exprime uma total neutralidade. Eu não sabia o que fazer com ela e, talvez para me livrar, em um pequeno espetáculo tendo como material as *Cartas à Felícia*, a noiva, umas das noivas de Kafka... Era 1993, no Odéon, e eu projetava sobre o rosto da atriz, que supunha representar alusivamente Felícia, a foto do noivo, a famosa fotografia. O resultado foi surpreendente, vocês podem imaginar, e decisivo para meu trabalho. Primeiro, essa imagem morta era animada, não digo reanimada, mas se movia, do mecânico plano sobre o vivo, nesse caso, mas sem ser ridículo, eu reinventava o vídeo, de qualquer forma, foi isso que me deu o

desejo de voltar ao vídeo que o meu teatro havia abandonado há quase dez anos. Em seguida, aquilo me convidava a debruçar sobre o estatuto do rosto no teatro (para formular a coisa um pouco retoricamente), da expressão de emoções, daquilo que é, para um ator, exprimir uma emoção sobre a cena e para um espectador de senti-la, sabendo que isso se trata, nos dois casos, de artefatos. A atriz que interpreta Berenice representa o amor, e o espectador, catarse ou não, meu querido Rousseau, experimenta alguma coisa (nós nunca saberemos exatamente o que), mas que é uma emoção viva, vivida, e, no entanto, de origem artificial. Mercado curioso. Eu não sou ingênuo o suficiente para ignorar que todo esse paradoxo teatral, paradoxo do ator, paradoxo do espectador, já resultou nos melhores momentos de discursos sobre o teatro e ainda resultará naqueles de todas as teorias teatrais que estão por vir.

Saindo do projeto do *Traité des passions*, marcado por Charles Le Brun, e na ocasião de uma (re)leitura de Descartes, que meu teatro confrontava àquele por quem a paixão é intratável, Racine. Mas para colocar em prática esse trabalho, eu passava pelo momento da documentação (o que também é uma relação entre arte e conhecimento). Nós nos munimos, gesto flaubertiano – o autor de *Bouvard et Pécuchet* leu 4000 livros (eu não tenho mais certeza do número) para preparar seu romance. Eu também li livros e, entre eles, *A Biologia das paixões* de Jean-Didier Vincent. Assim a biologia, mais especificamente um biólogo, entrou no meu teatro, um pouco fortuitamente. Sobretudo o vivo se tornou a questão principal, assim como suas relações com o artificial, com essa idéia de que o ator é um bom observatório para interrogar essas relações. Nada de surpreendente para aquele que nós reencontra-

ríamos em seguida, Alan Turing, aquele que respondeu com tanta astúcia à questão: as máquina pensam?

Quer dizer que o cérebro, – a coroação, a obra-prima da natureza – o instrumento *natural*⁷ pelo qual a natureza conhece a ela própria, que ainda mais agora tenta conhecer a ele próprio, que talvez trabalhe para sua própria perda inventando máquinas que “pensam”, quer dizer que o Cérebro se tornou o personagem principal do meu teatro, e é a ligação do meu teatro com a ciência e, sobretudo, com a biologia (do cérebro) e a IA⁸, e mesmo quando eu me aventurei por terras matemáticas, *terra incógnita* para mim, por me interessar pelo caso de Sophie Kovalevski, era uma tentativa de abordar um cérebro bem particular, duplo por assim dizer, já que Sophie, eu a chamo assim, tinha um cérebro duplo, ao mesmo tempo matemático e artístico, pois ela era também uma escritora. Vemos que isso nos aproxima do nosso tema: artista e cientista, seu cérebro anfíbio teria preenchido o *gap*? Mas seria mentira dizer que foi por causa do *gap* que ela entrou na minha vida, no meu teatro. Na realidade eu me deparei sem querer, na livraria do Bazar de L’Hôtel de Ville em Paris, com a tradução de seu romance, *Uma niilista*. Eu sempre me interessei pelo niilismo, e não somente russo, seu nome me seduziu, Sophie Kovalevski, me lembrando o nome de uma mulher amada (um indício para os conhecedores do teatro francês). Eu comprei o romance e foi lendo a contra-capá que eu me dei conta de que ela havia sido uma grande matemática (o caso de SK) e que ela havia conhecido Darwin e que ela o havia traduzido com seu marido (ah! Seu marido!), Darwin sobre o qual eu estava fazendo um espetáculo com o neurobiólogo Alain Prociantz. Isso era o bastante, foi o suficiente para detonar uma paixão,

e, como é difícil fazer um filho com uma morta (talvez consigamos isso logo, ver a baixo), eu lhe fiz um espetáculo, pelas suas costas, sem dúvida. Vocês reconhecerão comigo que tudo isso é bem pouco científico. O acaso, eu digo, que se transforma em necessidade artística. De fato, eu só poderia lhes falar da vida.

E foi assim que eu me deparei com o cérebro anfíbio de SK em meus braços.

* * *

No entanto eu sinto que para uma conferência inaugural, que tem a pretensão de abrir debates de interesse geral, falar exclusivamente da maneira como o meu teatro “trabalha o cérebro” não seria o suficiente. Seria não muito douto, mas anedótico. Também pensei em uma segunda conferência que faria eco a uma outra, bem mais célebre, podemos fazer um paralelo, aquela de Charles Percy Snow, que aconteceu em Cambridge em 1959 e cujo título, *The Two Cultures*, é promissor e pode ilustrar um dos estados da questão. Vou contar. Snow é um personagem interessante porque é duplo, ao mesmo tempo cientista (mas que não atingiu o nível de excelência o qual ele parecia almejar) e um escritor de sucesso nesse período. Falta dizer que além disso era um homem político que lutou, junto à Harold Wilson, pelo desenvolvimento da pesquisa científica inglesa e com sucesso. Ele impõe, então, autoridade, e seu ataque contra os literatos (os defensores das humanidades, entre os quais ele coloca em evidência os artistas) é uma verdadeira declaração de guerra. Ele denuncia a ignorância (no sentido inglês) mútua das duas partes: pergunte a

um literato a definição da segunda lei da termodinâmica e você verá o resultado (aqui eu anotei: olhar o meu público), interroge um cientista para saber se ele leu Shakespeare e você verá a resposta. Sob disfarce de simetria, na realidade é uma descarga contra as humanidades, verdadeiros Ludditas, saqueadores do progresso, obscurantistas, arrogantes, tornados incapazes pela sua nostalgia inveterada e seu esnobismo para compreender as apostas da época, resumindo em uma fórmula: “scientists have future in their bones”. É também, palavra-chave importante, otimismo histórico contra pessimismo do mesmo nome. Bodes expiatórios: TS Elliot e Ezra Pound, entre outros. 1959, nós estamos em plena guerra fria, os soviéticos têm um spoutnik de vantagem contra os ocidentais, e a polêmica violenta que Snow levanta, tramada entre duas culturas, essa guerra fria cultural que ele detona, não é sem relação com a outra. Tudo vai ficar bem se os professores de letras de Cambridge, que não vêem que a ciência vai salvar a humanidade (e seria melhor para essa humanidade que seja a ciência anglo-saxã do que a comunista), não forem os responsáveis pela catástrofe da civilização. Ele parte, então, do futuro radiante da humanidade de reconciliar as duas culturas, de superar o *gap*, como vemos, em prol dos cientistas, pelo preço de uma espécie de redenção do espírito literário, para dizer tudo.

Porque eu evoco, mesmo que sumariamente, essa história que pode parecer bem distante para os mais jovens entre nós? Porque a controvérsia foi de uma violência inacreditável (principalmente com o crítico literário Leavis), inesperada no quadro acadêmico de Cambridge, e sobretudo porque ela é como um sintoma a interrogar. Todo discurso polêmico, que denuncia o *gap*, o fosso, e assim o deplora, é sustentado

por uma lógica bélica, uma vontade de ganhar a vitória que permite, de fato, reencontrar uma unidade perdida do saber. Não é uma simples evidência, mas uma verdadeira questão pra nós, e difícil: se falamos de *gap*, se opomos duas culturas, trata-se de saber se não temos no fundo uma idéia de unidade perdida e se a nostalgia não está do lado que pensávamos.

Se tentarmos descrever brevemente essa história, como eu tentei fazer (mas vou poupá-los disso), remontamos, pouco a pouco, ao iluminismo, aos enciclopedistas, aos nossos famosos filósofos que saltavam por cima do *gap*, que encarnavam essa unidade do saber com a Natureza do resto, que não queriam ouvir falar de uma solução de continuidade entre as disciplinas, mas que os românticos teriam estragado, acusando a ciência de desencantar o mundo... É Blake contra Newton, um Blake talvez insensível à poesia da mecânica celeste e ao prestígio do método experimental.

A idéia de um continuum e não de uma divisão (catástrofe da modernidade). A ciência é como desencantamento. Desencantamento = perda da dimensão poética. Blake contra Newton. Razão desencantadora. Blake: “se as portas da percepção estivessem limpas, cada coisa apareceria ao homem como ela é, infinita.” (*If the doors of perception were cleansed everything would appear to man as it is, infinite.*⁹)

Mas essa marcha histórica é sem fim: porque podemos lembrar que antes desse século Pascal tinha por bem distinguir, por natureza, o espírito de geometria e o espírito de sutileza, mesmo se ele concedia a alguns espíritos a “graça”, a palavra é dele, de possuir os dois. Então voltamos ainda um degrau e com Leonardo temos enfim nosso homem, o atleta completo; não conhece o *gap*. O que não escrevemos sobre ele

e sobre a renascença, que não conhecia a fatalidade dessa cultura dividida dela mesma. Aqui nós estaríamos bem antes da catástrofe, antes da Contra Reforma... em que pintar a Natureza e tentar conhecê-la não era uma contradição, sem esquecer a Técnica.

Eu deixo de lado o relato dessa história que não esclarece nada. A falha, talvez, não seja histórica. Ou talvez ela atravessasse a história, a nossa. Eu não insisto, eu desloco meu ponto de vista para uma perspectiva mais antropológica e imediatamente podemos nos perguntar se nós não estamos envolvidos com duas atitudes diante da natureza. O cérebro tem à sua disposição duas respostas diante do enigma que lhe coloca a natureza, que lhe parece velada. Duas atitudes contraditórias face aos segredos da natureza: ou ele não dá importância a eles – é o cérebro de Sócrates. Já temos muito a fazer nos ocupando da vida humana. A única coisa que deve interessar ao sábio é a conduta da vida humana; conhecer os segredos do universo não ajuda a viver, pelo contrário, talvez. (Mas, nós veremos, a ciência moderna proíbe essa exceção). Sabemos inclusive que há um perigo no querer saber. Também Ícaro aprende a suas próprias custas que o *altum sapere periculosum*; Prometeu acaba sendo dilacerado por seu abutre. Desconfiança.

Por outro lado, consideramos que o cérebro é capaz de desvendar os segredos da natureza e que ele deve responder a esse desafio: *libido sciendi* que é também uma *libido dominandi*, já que se trata, por meio da operação do conhecimento, de assegurar o domínio e a posse da natureza. É como se o cérebro (humano) tivesse que retomar seus direitos. Essa metáfora judiciária mostra que se trata de obrigar a natureza a responder às questões do homem (do cérebro). Vejam Kant e

o prefácio à segunda edição da *Crítica à razão pura*. A coisa não é simplesmente judiciária, ela é técnica, é uma visão mecânica também, lembrando que *méchané* é também a astúcia. Aqui se trata de ousar saber: *sapere aude*¹⁰.

Para caracterizar esses dois postulados do cérebro, postulados no sentido em que Baudelaire fala, dos dois “postulados da alma”, eu tenho vontade de tomar emprestado um pensador francês por quem tenho afeição e que acaba de desaparecer, Pierre Hadot, que distingue a atitude de Prometeu, que faz a natureza falar, tortura-a e a esgota, que a desvenda e a viola; da atitude de Orpheu que prefere cantá-la. Não fazer a natureza falar, mas cantá-la, uma maneira de acariciar o ser, como dirá Heidegger, em todo caso, de não interrogar a natureza.

No final das contas isso significaria, então, que *the gap is in the mind*. *In the brain*¹¹, na realidade. Eis aqui nós reduzidos a um cérebro, estranho objeto que muito mal e muito bem evoluiu e que – o que não está formulado em termos biológicos, científicos – provavelmente é, ao mesmo tempo, Prometeu e Orpheu. O rasgo está nele, a má formação. Quem não verá que nós vivemos essa contradição hoje em dia, tracionados entre a necessidade da pesquisa e nova idéia de que não se pode mais dominar e possuir a natureza, mas salvá-la, uma nova religião. O *gap is in the mind*¹², como o ver está na fruta. E no fundo cientistas, artistas e cidadãos comuns, todos estão envolvidos nisso, já que é o presente que ganhamos da evolução. Difícil ir contra. Eu falava, ao fim da minha primeira conferência, do caso de Sophie Kovalevski. Matemática e escritora, ela sabia bem que seu cérebro era duplo e separava bem suas duas atividades, cada uma fazendo-a descansar da outra... Eis aqui nós, então, com nosso cérebro monstruoso sob o braço,

extraordinário e monstruoso. Os gregos tinha uma palavra para isso, que é original: *deinos*. A gente se vira com o que tem, então, mas como? O que fazer enquanto esperamos para que possamos colocar pulgas dentro do cérebro para apagar as malfetorias do *gap*? Ou, para aumentar a quantidade delas. A idéia de fazer crescer um cérebro tão gordo não é, provavelmente, tão boa.

* * *

Graças a essas duas possíveis conferências, eu sai para dar uma volta; eu tinha um encontro com uma jovem cineasta, vídeo-artista e artista digital brasileira que eu tinha tido como estudante em uma escola francesa. Eu contava para ela essa conferência que eu estava preparando para seus concidadãos. Eu li a perplexidade no seu olhar, um olhar que dizia mais ou menos isso: “deixe derreter teu Snow e esqueça a guerra fria! Porque você perde teu tempo dissertando academicamente sobre os literatos e os cientistas? O importante é fazer ou não fazer as coisas, com ou sem os cientistas, não?” Fundamentalmente eu concordava, mesmo se eu lançasse um tímido: “não é proibido refletir”, que ia por água a baixo.

Os escritores mudaram muito, e não são mais a caricatura feita por Snow. Os escritores não podem mais serem considerados em seu conjunto como passadistas, como reacionários ou inimigos do progresso. Há uma descontração no ar. Os artistas e os cientistas se falam, sobretudo os artistas vão aos laboratórios, talvez para procurar o desconhecido no conhecimento científico. Arte híbrida. Arte conceitual. Fazer o espectador refletir. Artistas encontram em laboratórios idéias

para experiências. A ciência tem uma vertente poética. Ao menos é no que penso enquanto minha interlocutora me fala dos girinos de Dmitri Bulatov, cuja cor é modificada e que lhe é dado transmitir essa modificação a seus descendentes. E sim, isso me manipula bem, e nós evocamos um pouco em vão e sem muito espírito de método, ela me fala de Gina Czarnecki e de Keith Skene cujo seu *Silvers Alter* permite aos espectadores criar homens virtuais em um universo digital. Eu não sei se compreendo muito bem, mas é verdade que todos os exemplos são boas notícias e soltamos resmungos “*a la*” Snow. A desenvoltura com a qual a jovem artista trata o debate acadêmico sobre as duas culturas em prol da vida, da ação (façamos as coisas), me agrada bastante.

– Francamente, diz ela, implantação de mensagens em bactérias *E. Coli* para lhes fazer veicular mensagens, modificando seus DNAs como fazem Eduardo Kac e Joe Davis, isso vale todos os discursos do mundo. E nem falemos do famoso coelho fluorescente. E ela encadeia um discurso sobre o trabalho sobre organismos vivos (os biótopos de Kac) e conclui com Stelarc e o corpo como objeto de design.

Eu tinha vontade, do meu lado, de falar em máquinas digitais, interatividade (David Rockeby), de algoritmos, o nome de Louis Bec me vem à mente, o projeto *DrawBots*, as transformações em tempo real, Jonh Klima *Ecosystem*, já antigo, faz uma dezena de anos: mercados financeiros em tempo real transformados em vôos de pássaros. Belo. Eu jogo sobre a mesa do restaurante as visualizações da informação (*RFID*), enfim, uma avalanche. Eu acrescentei: por pouco quase podemos dizer que vivemos em uma época vibrante!

– e mesmo você, me disse ela sorrindo, você é a prova viva (modesta, pondero eu) desse diálogo, há alguns anos, nós não teríamos visto um número especial de uma revista de teatro consagrado às relações dessa arte com a ciência e os cientistas. Você é demais para que eu te dê conselhos, mas continue tua conversa/colaboração com teus amigos cientistas, e não pense no *gap*. Não serei eu a te dizer que a vida é breve. Sim, *mind the gap!*¹³ Esqueça-o.

Eu deixava minha jovem interlocutora aos seus encantamentos. Me abstenho de uma observação pedante sobre a Nova Aliança, tal como a sonhava Ilya Prigogine, um Prêmio Nobel de química...

Aqui também se tratava de re-encantar o mundo: encontrar a referência. Eu me dizia que na minha conferência inaugural eu poderia, talvez, fazer alusões, como que pendendo à Nova Aliança, que poderíamos responder a Snow.

Sim, diálogo, sim, conversa, sim, a guerra fria acabou, os artistas, os primeiros a irem passear, a irem passear sua imaginação nos laboratórios. *Bridge the gap?* Dali a pensar que de fato o fosso possa ser preenchido, ou que já esteja preenchido, falta apenas um passo...

* * *

De volta ao hotel, eu retomei minhas reflexões. Comecei, meio sem querer, a folhear um texto de Feynman que eu havia deixado de lado. Eu estava mais inclinado a gostar de Feynman, um “bom cliente” para o dramaturgo: seus cursos já eram “shows”, ele sabia se transformar, e transformar seus pensamentos, em espetáculo (não é nada surpreendente, portan-

to, que ele tenha já inspirado o autor de CQFD, Peter Parnell). E, ducha de água fria, ele escreve o seguinte:

“Outro dia, eu lia com meu filho, que estava estudando filosofia, uma passagem de Spinoza... O raciocínio era absolutamente infantil, mas era revestido de uma mistura de atributos, de substâncias e outras trivialidades, que em um dado momento nós começamos a gargalhar. Você deve achar que estou exagerando. Também, rir de um filósofo do tamanho de Spinoza! Mas é Spinoza que não tem nenhuma desculpa. Na mesma época havia Newton, havia Harvey que estudava a circulação sanguínea, havia um monte de gente que, graças aos seus métodos de análise, faziam a ciência avançar. Pegue alguma das propostas de Spinoza, transforme-a na proposta contrária e olhe em torno, eu te desafio a conseguir dizer qual é a certa. As pessoas se deixaram impressionar porque Spinoza tinha a coragem de abordar questões importantes, mas de que serve a coragem se ela não desemboca em nada?”

Parece um comentário de Sokal e Bricmont sobre a “French Theory”... Aliás percebe-se que a lista de “impostores”, segundo Sokal e Bricmont, é especialmente incompleta. Já que eles não hesitam em caçar as grandes presas (Bérgson e Hegel), eles teriam muito bem podido, seguindo Feynman, se ater à Spinoza, que tenta sustentar suas análises emprestando da matemática seu método de exposição (mais geométrico), sem esquecer Kant (que estrutura sua metafísica em uma compreensão um tanto duvidosa da física Newtoniana) ou Platão

(que utiliza a geometria de poliedros regulares para fins cosmo-gônicos aberrantes).

Quando a ciência, como formulou Freud, dá um tapa no orgulho humano em pessoas como Galileu, Darwin e mesmo o próprio Freud, eu assumo que eu tenho grande satisfação (é um pouco suspeito, seria necessário que eu me debruçasse um dia sobre a questão), mas quando um cientista (não quero mais dizer sábio) se contenta em dar golpes em pensadores que ele não se esforça para compreender, eu reconheço que essa pretensão me aflige. Uma maneira também de dizer que os impostores estão dos dois lados do *gap*.

Tendo fechado esse parêntese sobre a arrogância, provavelmente indestrutível, daqueles que acreditam saber e sobre o positivismo miserável que serve de base para essa atitude, não tardou para que desde 1959 e da conferência de Snow a paisagem mudasse bastante. Constatamos, primeiro, um esforço formidável de comunicação da parte dos cientistas, um forte movimento de *popularisation* (como dizem os ingleses). Basta citar as obras de Richard Feynman, o próprio, e de Stephen Hawking sobre a cosmologia; de Richard Dawkins, de Stephen Jay Gould ou Matt Rydley sobre a teoria da evolução; de Steven Pinker sobre as neurociências e a linguística; para se convencer que a ciência se encontra em praça pública e que os debates foram deslocados do círculo acadêmico para a cena midiática. Tudo acontece como se a ciência quisesse se fazer notada e nós vemos um novo fenômeno: livros sobre a ciência se tornando *best-sellers*. Minha jovem interlocutora de antes não tinha naquele momento em seu bolso *The Grand Design* de Stephen Hawking (“Não é necessário invocar Deus para ativar o universo.”).

Nós vemos aqui, sem nos deter, que os cientistas não hesitam em invadir o domínio dos pensadores ou dos artistas: eles se colocam quase impunemente como maus filósofos, atribuidores de sentido, ou se imaginam artistas quando eles exaltam as belezas da ciência e o sublime de uma equação. Eu digo isso “sem me deter” para não envenenar as coisas, mas deve-se reconhecer que os filósofos ou outros “humanistas” que se aventuram sobre a caça reservada dos cientistas são rapidamente interpelados como ordinários larápios, enquanto a autoridade da ciência permite a todos sair do bosque e dissertar sobre todo o resto, e ninguém encontra nada a dizer, sobretudo se o interessado é prêmio Nobel de química ou de medicina. É verdade que será sempre mais confortável falar do Belo e do Bem do que dizer o Verdadeiro.

No fim é mais interessante se perguntar porque essa popularização foi possível. Para dizer rapidamente, se a ciência se popularizou, no sentido em que ela se tornou assunto do povo (como Kafka dizia enigmaticamente que a literatura era assunto do povo), quer dizer, simplesmente, que ela ganhou. Que ela ganhou a Guerra Fria da qual eu falava mais a cima. Não dá para ignorar que a ciência defendida por Snow, e a “idade heróica” da ciência que ele acreditava ter chegado, era aquela ciência de Ernest Rutherford, um prêmio Nobel de química, que Snow citava invejando, e que estava convencido de que os cientistas possuíam o futuro, “the future in their bones”. Mas Rutherford obteve seu Nobel antes da Primeira Guerra Mundial e morreu antes da Segunda.

Eu dizia, então, que a paisagem mudou, de fato, foi uma mudança de paradigma ao qual assistimos. A idade heróica ficou para trás, nós passamos do paradigma de uma ciência épi-

ca – sinônimo de progresso e emancipação do homem – ao paradigma de uma ciência que eu qualificaria de trágica e isso, simplificando, aconteceu desde Hiroshima. Três revoluções operaram essa mudança de paradigma, para o bem e para o mal (daí a ambivalência trágica): a revolução do átomo (Hiroshima), a revolução da biologia (o DNA, passando pela Dolly e indo além) e a revolução digital. Vemos que essas três revoluções tem em comum colocar à prova a espécie humana e seu futuro: essa espécie – se trata no fundo dos seus salvadores contra ela própria – caso único na terra, é capaz de destruir ou de causar sérios danos ao planeta em que habita, pode traficar ela própria a ponto de se desnaturar e perder sua unidade, pode inventar máquinas que podem conduzi-la a sua própria perda ou à escravidão. Sim, é de fato assunto de todos. A ciência (e a técnica) ganhou a guerra, ela está em posição de dominação, mas perdendo as batalhas do progresso e do futuro. Ela é trágica porque nós não sabemos onde nos leva essa aventura na qual a humanidade (obrigado Epimetheus), foi obrigada a se lançar: à nossa perda, sem dúvida, mas quem sabe? Tragédia: a ciência esfinge – ao mesmo tempo incompreensível, misteriosa, perigosa, da qual também esperamos tudo e que tememos.

Não seria necessário então que o espírito de reconciliação, o fantasma da reunificação dos saberes (“nos beije, Folle-ville”), o demônio da analogia, que enclausuraram alguns belos espíritos, escondam a situação na qual a ciência nos colocou, porque ela nos “colocou dentro”. Nós não devemos esconder de nós mesmos – e esse é o trágico da questão – que a ciência nos ensinou que a evolução não tinha sentido, finalidade e que “a terra não foi concebida com o objetivo preciso

de nos satisfazer, nós, seres humanos”. E, *last but not least*, que a atividade cognitiva do cérebro humano (*libido sciendi*) produz conhecimentos que esse mesmo cérebro não consegue compreender, no sentido de que ele não pode nem os representar nem, ao menos, imaginar os efeitos deles. O cérebro que ousa saber abandonou a dimensão humana, é o que diz, aproximadamente, Hannah Arendt. O homem não é mais a medida de todas as coisas. Mas ele continua a medir.

Mind the gap, então. As boas vontades universais prontas a acreditar em sua própria palavra de ordem – *bridge the gap* – não podem mascarar que o fosso, longe de estar preenchido, está, ao contrário, muito mais fundo. Aconteceu uma metástase de *gap*: houve uma proliferação deles, das disciplinas entre eles, evidentemente não há unidade da ciência, há uma extrema diferenciação de pesquisas que faz com que os cientistas não se compreendam de um setor ao outro, segmentação, e podemos nos perguntar se não acontece o mesmo do lado das artes e das letras. Não há mais “humanidades” (talvez, porque não haja mais humanidade). Isso explodiu. E as ciências e as técnicas configuram um complexo tecnocientífico que desenha o meio no qual nós devemos viver e nos adaptar. A famosa “era científica” de Brecht.

Para respirar um pouco ou retomar nosso fôlego, eu proponho que façamos uma reflexão sobre um texto de Lévi-Strauss que pode ajudar a compreender a situação atual:

O mito não perdeu há muito tempo a partida? Isso não é certo, ou pelo menos não é mais. Porque podemos duvidar que uma distância intransponível separa as formas do pensamento mítico e os paradoxos famosos que, sem esperança de se fazerem compreender de outra forma, os mestres da ciência

contemporânea propõem aos ignorantes que somos: o “gato” de Schrodinger, o “amigo” de Wigner ou, ainda, as parábolas que inventam para trazer ao nosso alcance o paradoxo EPR (e agora GHZ).

Para nós, os conhecimentos positivos transbordam de tal maneira o poder da imaginação que essa, incapaz de apreender o mundo cuja existência lhe revelamos, tem por único recurso voltar-se em direção ao mito. Dizendo de outra forma, entre o sábio que acessa por meio do cálculo uma realidade inimaginável, e o público ávido para apreender alguma coisa dessa realidade, cuja evidência matemática desmente todas as premissas da intuição sensível, o pensamento mítico se torna novamente um intercessor, único modo para os físicos de se comunicar com os não-físicos. (Histoire de Lynx, p. 11)

O profano um pouco capaz de honestidade intelectual. Existe então, de novo, para o homem um mundo sobrenatural. Sem dúvida os cálculos, as experiências de físicos demonstram sua realidade. Mas essas experiências só tem sentido transcritas em linguagem matemática. Aos olhos do profano (quer dizer da humanidade inteira, praticamente) esse mundo sobrenatural oferece as mesmas propriedades que aquele dos mitos: ali tudo acontece de forma diferente da do mundo ordinário e, cada vez mais freqüentemente, de forma contrária. Para o homem da rua – todos nós – esse mundo está fora de alcance, a não ser pelo atalho dos velhos modos da mente que o sábio consente em restaurar

para o nosso uso (e algumas vezes, arrependidamente, para o dele). Da maneira menos esperada, é o diálogo com a ciência que torna o pensamento mítico novamente atual. (Histoire de Lynx, p. 13).

De fato vemos que face aos enigmas da esfinge, adoramos nos contar histórias: Big Bang, DNA, evolução, filiação, procriação – nos atarefamos para sair por meio de histórias. Essa saída pela fábula, o *mythos*, é sem dúvida massivamente majoritário. Seria ela também artística? Nova e importante questão, essa da arte. O que podemos dizer por provisão e precaução é que não há réplica universal, mas que cada obra é uma resposta local. A problemática “Arte & Ciência” permanece sendo uma comodidade acadêmica: há arte e há ciência. Os encontros podem acontecer, mas terão sempre um caráter particular e responderão a uma estratégia singular, aqui e agora. E então tal artista pode continuar a evitar a ciência e a pensar que a arte é um refúgio contra o mundo tecnocientífico (quem poderia lhe contrariar?), cientistas podem muito bem trabalhar ignorando a arte, isso não os impedirá de publicar e/ou deixar de existir, e é o que acontece em grande parte nesse momento, apesar das transformações que nós descrevemos. No entanto, artistas e cientistas poderão tentar brincar de corda bamba por cima do *gap*, conscientes do vazio que há em baixo deles.

Nessa questão a universalidade não é apropriada. E me permitam voltar à minha modesta aventura na qual eu incluía vocês no início desta conferência. Por razões que eu relembro, o teatro que eu faço veio fortuitamente se expor à ciência, como nos expomos ao sol. Exposição mais que assimila-

ção (eu não falo em vulgarização), porque eu não esqueço jamais a diferença (ao desempenhar seu papel, é o caso de dizer) entre o cérebro do cientista (Alain Prochiantz, por exemplo) e o meu, porque eu prefiro o diabo da alteridade ao demônio da analogia, se tiver que escolher. O sábio é, sem dúvida, o outro do artista e vice-versa, e mesmo se cada um deve se esforçar para ser um outro, o outro, ele também entra sempre, em parte, como desafio ao outro. Eu penso, por exemplo, no desafio que lancei ao biólogo do desenvolvimento, perguntando a ele o que ele faria das *Metamorfoses* de Ovídio, e ele me devolvendo príons e proteínas infecciosas, as quais eu não sabia como nosso espetáculo em comum, *La Genisse et le pythagoricien*, poderia acolher. Ou quando nos interrogávamos sobre a questão que poderia fazer Darwin (e sua busca) ao teatro (aqui, a Poesia).

Eu falava em estratégia. A nossa, e que é uma maneira de responder ao aviso *Mind the gap*, é, por um lado, de arriscar o teatro ao lado da ciência e, por outro, de friccionar a ciência ao teatro, mas sem esquecer que o *gap* significa aqui, concretamente, que o teatro é teatro, que o homem do teatro faz teatro e que, de seu lado, o homem da ciência continua a fazer ciência, mesmo que por esse modo desviado. Eu dizia: espetáculo comum. Nós fazemos um espetáculo comum, mas com o cérebro à parte. O importante é o risco. Mas o pesquisador é um pesquisador, etc. E o artista, seria necessário dizer em alto e bom som, não é um pesquisador. Mas, dizendo com toda humildade, um descobridor, uma maneira de dizer “trovador”. O descobridor não é apenas aquele que descobre, mas também aquele que emprega figuras de palavras¹⁴ (maneira, estilo). A procura como o emprego de figuras de palavras. Basta

“encontrar” os trovadores para imaginar as coisas. Não é a verdade que se visa, mas o *tarab*, aquilo que já se supõe e que não se destina aos seus pares, mas ao espectadores.

A propósito, vocês conhecem a segunda lei da termodinâmica?¹⁵

Notas

¹ Tradução de Sofia Rodrigues Boito.

² A expressão em francês é *publier ou périr* que é uma expressão do meio acadêmico para descrever a pressão que existe das instituições para que o pesquisador publique. Poderia ser traduzida também como “publicar ou morrer” [N. de T.].

³ A expressão em inglês e a marcação em itálico é do autor [N. de T.].

⁴ Da expressão em francês *googlelisé*, isto é, colocado no google. (diferente de googado).

⁵ A expressão em alemão e a marcação em itálico é do autor [N. de T.].

⁶ A expressão em inglês e a marcação em itálico é do autor [N. de T.].

⁷ Marcação em itálico do autor

⁸ Abreviatura para Inteligência Artificial [N. de T.].

⁹ Citação em inglês e marcação em itálico do autor.

¹⁰ Ver também Bacon: *os segredos da natureza se revelam mais sob a tutura das experiências do que quando elas seguem seu curso natural* *Novum Organum* (I 98) e *Genèse: Cruzem e multipliquem-se e povoem a terra e a dominem*. Nota do autor traduzida livremente.

¹¹ No original o trecho está em inglês e em itálico [N. de T.].

¹² No original o trecho está em inglês e em itálico [N. de T.].

¹³ A frase foi deixada em inglês e em itálico, como no original. A expressão inglesa significa na linguagem corriqueira “cuidado com o vão” [N. de T.]..

¹⁴ Em francês a palavra *trope* se refere a todas as figuras de linguagem que se utilizam de uma palavra com sentido deturpado e não literal. Em português essa classe de figura de linguagem é chamada de “Figuras de palavras” (dentre elas está a metáfora, a metonímia, a catacrese...) [N. de T.]..

¹⁵ Toda transformação de um sistema termodinâmico se efetua com aumento de entropia global, incluindo a entropia do sistema e do meio exterior. Dizemos, então, que há criação de entropia.

Um teatro em estado de alerta¹

Entrevista com Jean-François Peyret
realizada por Georges Banu

Georges Banu: Podemos começar essa entrevista tendo como referência o espetáculo *LA NATURE DES CHOSES* [A NATUREZA DAS COISAS], criado a partir do texto de Lucrécio. Parece que nesse momento é iniciado, mais uma vez em companhia de Jean Jourdeuil, o desafio da transposição do “âmbito da ciência” e suas confrontações, ao palco e, implicitamente, à representação...

Jean-François Peyret: Saindo de *TOURNANT ATOUR DE GALILEE* [GIRANDO EM TORNO DE GALILEU], você tinha me dito que esse espetáculo lhe lembrava *LUCRECE* [LUCRÉCIO]², e que era recapitulativo, ou ainda testamentário. Eu poderia não aprofundar o assunto e morreria tranquilo. Mas eu pensei seriamente a respeito. O fato de esses dois espetáculos, afastados no tempo por aproximadamente vinte anos, serem familiares, no fundo, é o que eu espero realmente. Eu gostaria de pensar que um fio mais ou menos visível liga todos esses trabalhos, mesmo que os modos de fabricação tenham sido modificados: eu trabalho sozinho e meu problema não é mais o de levar textos não dramáticos ao teatro, como acontecia nos anos 1980. Mas é verdade que, não montando textos já escritos, não saltando de um autor ao outro, ou passando do teatro à ópera e vice-versa, a eventual coerência do trabalho só pode decorrer de um repertório; eu cons-

truo o meu próprio percurso. Começar a fazer teatro, foi uma maneira de me colocar em movimento, na estrada, no caminho, depois dos meus enganos literários na década precedente, quando eu andava sem sair do lugar, quando como Hamlet eu me perguntava escrever ou não escrever, e dedicava todo o meu tempo a pequenas tarefas literárias diferentes: universidade, edição, jornalismo. Agora se esse caminho constrói um itinerário que se sustenta relativamente, tanto melhor. Um crítico dotado de um GPS dramaturgico poderia traçar o itinerário que vai de Lucrèce a Galilée. Em outras palavras, cada espetáculo está prenhe do seguinte, e isso é verdade desde o primeiro que foi *LE ROCHER LA LANDE LA LIBRAIRIE* [O ROCHEDO A CHARNECA A LIVRARIA], criado a partir do espetáculo matricial *ESSAIS* [ENSAIOS] de Montaigne³ (o *LUCRECE* também está contido em *MONTAIGNE*, da mesma maneira que o *ESSAIS* está pleno de *DE RERUM NATURA* [SOBRE A NATUREZA DAS COISAS]) do qual *TOURNANT AUTOUR DE GALILEE* é um palimpsesto, a presença de Oliver Perrier em ambos os espetáculos o testemunha. Mas poderíamos dizer igualmente que este último espetáculo contém todos os precedentes, Montaigne, Lucrèce – ele faz alusão mesmo a Müller – isso, obviamente, sem falar dos mais recentes. Eu acrescentaria apenas que o caminho não existia de antemão e que foi necessário abri-lo, é importante que seja dito. Não existia uma vereda por onde fazer uma longa caminhada, devidamente sinalizada; eu frequentemente acreditei me perder. Dando uma trégua às metáforas: o que esses espetáculos têm em comum são a recusa do mimético, a negação de um teatro de imitação da vida com fábula e personagens; e suas tentativas, como aliás acontece em Lucrèce, de

confrontar e de unir o conhecimento à literatura, o esforço de pensar ao desejo de poesia. Barthes poderia ter falado de um teatro da *mathesis* ao invés de um teatro da *mimesis*. Um teatro livre do fardo da representação de homens em ação (como de marquesas que saem às cinco da tarde, ou de vendas patéticas de cerejais), que fosse antes atento à “natureza das coisas” e, conseqüentemente, às coisas da natureza (isso nos conduzirá a falar da ciência); um teatro que tem sua curiosidade desperta pela aventura do pensamento... E essa é uma aventura trágica, ou é a aventura do trágico, mas não o trágico de um herói particular, e sim aquele da espécie humana que tem esse piloto louco a bordo, o cérebro, esse cérebro grande demais do qual nós tentamos falar em *Les Variations Darwin* [As Variações Darwin] e que, talvez, seja o personagem principal do meu teatro.

G.B.: Isso que você disse a respeito do itinerário ou, antes, da busca por um caminho próprio, marcado pela atração por elementos que se desenvolvem de um espetáculo ao outro me deixa melancólico, me faz lamentar os meus desequilíbrios e a minha impossibilidade de escolher. A concentração da qual fala me convida a perguntar sobre o fato de você fazer, ou não, uma diferença entre o teatro do pensamento e o teatro das ideias.

J.-FP.: Que você faça referência ao teatro das ideias não é surpresa... confesso nunca ter procurado entender exatamente o que Vitez compreendia como teatro das ideias, nem as conseqüências que essa palavra de ordem teve sobre o teatro que ele fazia. Obviamente, eu sei que o teatro das ideias não é um teatro para ideias, não é um teatro que serviria ideias sobre seu palco⁴ para ilustrá-las ou vulgarizá-las, ideias previamente maturadas no cérebro de filósofos ou de sacerdotes. Eu sei so-

bretudo que o teatro, pelo fato de ser vivo, espetáculo vivo⁵, como dizemos, não trabalha sobre ou com ideias, mas sobre ou com palavras e corpos, palavras que passam pelos corpos, que entram neles e deles saem, e sei que essa operação *input/output* não é inocente. Eu desconfio sobretudo das ideias porque elas formam um véu sobre a realidade, isso quando não servem de droga de substituição a ela. Eu tive ideias durante um período da minha vida, digamos, da metade dos anos 1960 ao fim dos anos 1970, ideias marxistas, de tendência Brecht. Eu não as nego ao contrário de outros, mas foram ideias, nada além disso; meu cérebro era comandado por um ou diversos algoritmos e manipulava essas ideias como uma máquina o faria, mas eu não as pensava (eu destaco) eu as “computava”. Nenhuma máquina pensa. Entretanto, é impossível dizer que Brecht não pensava; ele era mesmo um grande dialético. Hoje isso pouco importa; mas o resultado é que eu desconfio das ideias: elas têm uma tendência a se fixarem. Elas têm um valor de troca (trocamos ideias, o que é um horror!), já que podemos falar de utilização do pensamento. De fato, o teatro me auxiliou a me desfazer das ideias, a me desintoxicar, a me esvaziar delas (esse é o meu lado oriental), como se o palco tivesse me permitido experimentar, eu adoro essa palavra, o pensamento, por meio de uma espécie de ascese, de um exercício, diria um estóico. Seria dessa maneira porque o corpo não cede às palavras? Porque um corpo e, mesmo contrariamente ao que poderíamos acreditar, um corpo de ator, não pode aceitar uma palavra qualquer. O que pode um corpo? Questão de filósofo, mas também do homem de teatro... Compreende-se, no teatro (em todo caso em um certo teatro - eu não vou me fazer

de *lou ravi*⁶ do palco) que pensar, não equivale a ter ideias. Ideias, podem ser convenientes a qualquer pessoa, podem ser vendidas (lembremo-nos dos *tuis* de Brecht⁷, que hoje pululam nos estúdios de televisão), ideias sobre o progresso, a luta de classes, Deus, o aquecimento global, a fraternidade (isso se vende bem e, depois, não tem nada de tão nocivo assim), a proteção da natureza, a defesa do humano, o que é que eu sei? Sim, o que eu sei?... Mas pensar, é um movimento e, com frequência, um movimento contra as ideias, um movimento vivo, se eu puder me permitir esse quase pleonasma, um movimento sempre no presente, como é sempre no presente que acontece o teatro, e como ele está também sempre começando. Colocamo-nos a pensar, estamos pensando; as ideias, nós as tivemos ou fomos enganados por elas. Um movimento imaturo? Talvez. Pensar com ou por meio do teatro, para mim, não é construir uma opinião (com frequência, sinônimo de ideia, infelizmente!); eu tenho a impressão de pensar pelo teatro quando, na minha profissão, tenho a matéria viva diante de mim sobre a qual posso experimentar, e por matéria viva quero dizer corpos e que falem. Quando eu faço teatro, sinto que meu cérebro pensa (e digo isso de forma modesta, porque estou amplamente consciente das limitações do órgão citado) e no entanto eu não tenho nem a menor ideia, não sei como dizer isso. No teatro, fazemos corpos com o pensamento; se refletirmos a respeito, isso é o contrário da incarnação. É o corpo que se torna pensamento? Não é o verbo que se incarna, é a carne que pensa. Isso me agrada muito.

G.B.: Como você interpretaria o desmembramento desses eixos de pesquisa que, por um lado, se relaciona sobretudo ao processo de pensamento e à sua dinâmica e, por outro, liga-se ao fato de que em seu teatro há sempre, ou quase sempre, figuras definidas como Turing, Darwin, Galileu... elas são antes cristalizações...

J.-FP.: Eixo, a palavra me convém, porque nós giramos em torno de um eixo. Talvez seja melhor do que as palavras problema ou assunto de reflexão que eu teria empregado. Mas eu não falaria de desmembramento porque, por acaso, ou por sorte como diriam os ingleses, acontece de esses eixos de pesquisa, essas questões que me estimulam e que eu tento estimular, sem dúvida para me desembaraçar delas, cheguem até mim exatamente por meio disso que você denomina figuras. Mais precisamente: eu caio sobre elas, acontece uma espécie de sedução. Falam-me, por exemplo, de Alan Turing e eu sei imediatamente que ele é um alvo de caça para meu teatro; eu caio sobre um livro de Sophie Kovalevskaïa, eu sei imediatamente que eu não vou abandoná-la assim tão rapidamente, etc. E o mesmo aconteceu com Darwin ou Galileu e mesmo com sua filha. Ou hoje com Thoreau. E assim, as figuras fazem girar o teatro em torno de seus eixos de pesquisa que são, no fundo, facilmente identificáveis: a relação entre o mecânico e o vivo, entre o pensamento e a máquina, a fronteira entre o homem e a máquina, entre o homem e o animal, entre o humano e o não-humano, entre a vida e o pensamento, entre a matéria viva e a forma, entre as palavras, e não as coisas, mas os vivos, etc. É notável que sejam sempre homens ou mulheres que pagaram seus pensamentos com seus corpos, como se diz que pagaram com a vida, que se sacrificaram, que pagaram caro

por seus pensamentos, justamente os que fazem o corpo pagar. Eu gosto de explorar os estragos como o prazer do pensamento nos corpos: Turing, esse suicida da sociedade, (eu soube que querem reabilitá-lo, de quê? grandes deuses? e Richard Dawkins me disse que iria consagrá-lo um filme) gostava de dizer que o espírito dá ao corpo do que se ocupar, ou o inverso, eu não sei mais, eu sempre esqueço. Na verdade, o que eu quero destacar é que o teatro, em virtude da dissociação essencial da qual o ator é objeto ou sujeito (um corpo e palavras que não são os seus, palavras que ele deve então ajustar ao seu corpo, um corpo que ele deve inventar para elas), é um laboratório privilegiado e o observatório apropriado para estudar a relação entre corpo e espírito, formulando de maneira antiga, mas sem preconceito dualista. Seria melhor dizer a relação entre corpo e cérebro, se o cérebro não fosse uma parte do corpo. Eu retomo a questão, “o que pode um corpo?” O que pode um corpo sabendo que ele abriga em si esse órgão que fantasia, o cérebro. Que fantasia, não é a expressão exata. Esse órgão terrorista, como denomina Miroslav Radman. Bem nomeado. Eu acrescento que você tem igualmente razão ao falar de figuras e não de pessoas ou de personagens, minha empreitada não sendo biográfica, no sentido de que a construção biográfica é sempre retrospectiva, fabrica narrativamente e de maneira causal uma identidade; para mim, o *récit* [relato] biográfico, no sentido etimológico⁸, é sempre ilusório. Eu farei, de bom grado, minhas as reticências de Freud no que concerne à biografia. Não é porque B vem depois de A, que A explica B. Uma outra ordem (do discurso) precisa ser inventada a cada vez e é necessário trabalhar a partir das circunstâncias, em conjuntos isolados, o que eu chamo de meus motivos, de acordo

com as configurações, visto que há figuras nas quais essas interações entre o cérebro, o pensamento e o corpo podem se tornar delicadas. As dores de estômago de Darwin, o suicídio de Turing e mesmo a influência do corpo no pensamento e nas estratégias de Galileu, assim como em sua abjuração, não são anedóticos; esses são modos de existir, de estar no mundo e, por consequência, modos de pensar (infinitivo) também. Sim, é pensamento, e pensamento a partir do qual se pode fazer teatro. Então, se quisermos falar de desmembramento, não será entre um conteúdo cognitivo, uma temática, um problema, um tópico um tanto geral e figuras particulares nos quais se operará a divisão, mas sim no próprio interior dessas figuras. Seria, como dizer? O que é pessoal, a própria parcela do que lhe é trágico.

G.B.: Encontra-se uma curiosa mistura, em seu trabalho, entre o espírito do sério e do jogo. Eles parecem indissociáveis para você, é quase sua assinatura.

J.F.-P.: Sim, tudo isso sobre o que falamos há algum tempo parece sério! Mas eu estou um pouco constrangido com sua questão porque eu tenho a sensação, e isso soa um tanto autocrítico, de que há algum tempo, o espírito do sério tem se sobreposto ao do jogo; meus últimos espetáculos têm menos humor, ou são menos lúdicos e brincalhões do que os do passado; eles são mais sombrios. Ou mais friamente formalistas, então talvez mais rígido, já que falamos de frio. O pressentimento da morte? Mesmo que me tratem frequentemente por “estudante”, acredito que haja um aluno sério em mim. Eu trabalho meus temas, eu os estudo com seriedade, não sou de forma alguma um aluno preguiçoso. Faço isso porque eu tenho um sonho audacioso, o de um grande teatro (ah! eu sei

bem que não é o meu) à altura do conhecimento de seu tempo (e de suas consequências). E não é culpa minha se o que esse saber, se o que essa ciência nos anuncia não são apenas boas notícias e se o conhecimento não é tão alegre assim nos tempos que seguem. Então eu trabalho, eu leio, eu me informo, eu falo com quem é de direito, eu tento compreender até os limites do meu cérebro modesto e, quando eu bloqueio, quando não posso mais avançar, quando tudo se embaralha, e quando meu cérebro entrega as armas, é nesse momento que eu preciso do teatro, para ultrapassar, para encontrar uma saída, para desnudar a coisa ou me liberar dela. Eu preciso do palco como lugar de resolução, eu diria ficcional, dos problemas “sérios” entre aspas, dos quais eu sou incapaz de me desvencilhar apenas pela força do entendimento. Pois sobre o palco, tudo se torna jogo, nele tudo é ficção. Quando eu digo ficção não quero dizer falsidade, erro, mentira, mas quero dizer que tudo o que se diz ou que se passa sobre ele provém do poder da imaginação. O enunciado científico por exemplo, sério por excelência, torna-se literatura fantástica; na verdade, tudo se torna literatura. O jogo é um processo de literarização, e isso me agrada. Talvez exista mesmo uma pequena vingança do literário sobre o científico. Quando eu digo que tudo é ficção, não é para ceder ao relativismo, mesmo que seja uma tendência. Eu *creio*, e eu sublinho, *creio*, no princípio da objetividade, em uma realidade conhecível racionalmente, e não tenho nenhuma objeção à ideia de que o grande livro da natureza seja escrito em linguagem matemática, como o disse Galileu. Isso não impede que seja bom brincar com as coisas sérias, pois inventar jogos (falando de jogos do espírito e da linguagem) também é algo sério. Basta ver a seriedade de uma crian-

ça que joga. O sério também está sempre presente no jogo de um ator, porque é seu trabalho. Eu preferiria então falar sobre o trabalho da imaginação, um oximoro, ao invés de me fechar na oposição entre o sério e o jogo. É curioso e, falando sobre isso com você, uma imagem me vinha à mente – como uma ilusão do meu propósito? – a de Picasso unindo um guidão ao selim de uma bicicleta para “fazer” a cabeça de um touro...

G.B.: Entretanto nós não poderíamos dizer que você se coloque em um entre-dois, dividido entre o teatro e as ciências, por assim dizer; não há um centro; em cada circunstância sempre atuam elementos diversos. Pina Bausch dizia que o que importava hoje era a transição. Mais do que espetáculos que trabalhem sobre o vai e vem, sobre o movimento binário entre ciências e teatro, seus espetáculos, eu os definiria como espetáculos arquipélagos.

J.F.-P.: Entre-dois, sim... É um mal entendido. Meu teatro se encontra com frequência rotulado “teatro e ciência”, o que supõe que eu me encontre nesse entre-dois em questão. Mas eu não estou entre o teatro e a ciência, não faço o vai e vem, não me faço de emissário. Sobretudo, O teatro e A ciência, isso não quer dizer nada, ou muito pouco. Se nós falarmos um pouco concretamente, se falarmos de trabalho, existem teatros como existem ciências; nós fazemos, no máximo, um trabalho de aproximação. Alguém como Sophie Kovalevskaja, poderia ser considerada no entre-dois, por estar dividida entre a matemática e a literatura; ela fazia realmente um vai e vem. Vou ainda mais longe: Galileu está entre a ciência e a literatura (ele se coloca questões de escritor, escrever em toscano ao invés de fazê-lo em latim, colocar recursos retóricos a seu fa-

vor, etc.); na verdade, antes que no entre-dois, ele está nos dois: o *Discurso sobre os dois sistemas* é um livro científico e literário. Darwin é igualmente confrontado com problemas de escritor; Beckett, contrariamente a Mandelstam que vangloriava o estilo de Darwin, estava persuadido de que ele escrevia como um porco. Ou como um macaco? Mas eu, eu sou apenas um homem de teatro. Eu não faço ciência, não faço teatro científico (uma expressão que não tem sentido), nem mesmo ajudo à popularização da ciência, como diriam os ingleses; eu faço teatro, mesmo que alguns diretores ou críticos da área pareçam duvidar. Eu tento fazer um teatro que se exponha à ciência, como nos expomos ao sol ou a uma radiação qualquer... Agora, que ele não tenha centro é um outro problema, um problema de poética, que se vincula ao meu anti-aristotelismo, à construção por motivos, a uma construção musical, a uma confecção que prefere a elipse à linearidade. Então, eu não estou certo de que nele atuem elementos diversos: há um material, materiais heteróclitos que uma escrita, um estilo singular, a marca de um autor não unifica. Eu falaria com prazer das variações (ver Darwin) em torno, não de um centro, mas de vários, como por exemplo a poesia de Ovídio, os textos científicos sobre o prion, as considerações de Picasso (fazendo alusão a *La Génisse et le pythagoricien* – [A Vitela e o pitagórico]); o que os mantém unidos é a forma inventada dentro e por meio do trabalho com os atores. Existe nessa criação uma passagem pois essa forma permite as passagens de um discurso a outro. Há passagem de um estado a outro; transições de fases? Dito de outra maneira, e visto que evocamos Galileu, ao invés de arquipélagos, eu falaria, um tanto modestamente, de gala-

xias; os motivos se atraem, giram em torno uns dos outros, etc., tornam-se ainda mais solidários por uma espécie de força gravitacional, ao contrário de separarem-se em arquipélagos.

G.B.: E os cientistas, sendo eles supostamente reticentes não tanto à arte, mas ao teatro, como você os *encontra*, como você consegue conduzi-los às suas aventuras teatrais, porque me parece que para eles, assim como para você, tratam-se de “aventuras”?

J-F.P.: Os cientistas-artistas (existem no fundo cientistas artistas como podem existir filósofos-artistas), aqueles que são mais criativos, imaginativos, que se arriscam verdadeiramente, que não temem enfrentar o perigo, foi neles que constatei a curiosidade à propósito do que se passa no teatro. Eles não são nada reticentes ao teatro. Eles se deixam aproximar, e eu ia dizer, embarcar facilmente. Em seguida, a ligação que mantemos com eles pode tomar formas diferentes: desde uma conversa em um café ou em um restaurante, passando por um encontro com os atores, até chegar a um trabalho em comum. Enfim, em caso de reincidência, isso se estende mesmo à colaboração no sentido preciso do termo, como acontece com Alain Prochiantz, que assina os espetáculos comigo. Eu distinguirei também dois elementos nessa negociação: nós podemos procurar a opinião do especialista e, nesse caso, estarmos tanto atentos à maneira como um ou outro cientista nos auxilia a entrar em seu domínio quanto ao conteúdo; compreender *como* nos falamos de biologia, de inteligência artificial ou de astrofísica me parece tão importante quanto aquilo que nos é dito, sendo toda recuperação escolar desesperada. Pois, e essa é a segunda maneira, nós temos tanto o desejo de compreender como funciona o cérebro do cientista quanto a ciência em

si. Nesse sentido, sua questão a respeito do encontro com os cientistas é muito pertinente: trata-se disso, de encontrar cérebros que funcionem de uma determinada maneira, que tenham uma relação particular com a natureza das coisas, que produzam um saber além; isso não para de me fascinar. Para eu que tenho um cérebro indolente, preguiçoso, a audácia cerebral deles, os riscos que correm (e nos fazem correr talvez), ou simplesmente a maneira como eles tiveram a intuição, a imaginação de sua última manipulação, é isso que faz o teatro. E isso vai muito além ou, em todo caso, vai além da recuperação escolar da qual eu falava ou da conversa sobre a reconciliação entre duas culturas, como diria CP Snow, e da eventual promoção de uma terceira. E para isso, é realmente necessário trabalhar em conjunto. É por essa razão que nós inventamos, para cada espetáculo, uma pequena companhia (palavra que o teatro conhece bem) da qual fazem parte cientistas que parecem se divertir ao tramar séria e ludicamente conosco. Eu acrescento ainda: convidados ao teatro, esses cientistas falam sobre o que eles fazem, sobre o que sabem, o que imaginam de forma diferente do que se estivessem em um anfiteatro ou em uma sala de conferência. Eles estão um tanto “deslocados”. E esse pequeno *clinâmen* retomando Lucrecio, essa leve desestabilização produz seus efeitos. Seria importante dizer também que o encontro não se faz apenas com os vivos, com o cérebro dos vivos: os dois espetáculos que consagramos a Darwin são de fato uma investigação teatral, pelos meios do teatro, a respeito do cérebro de Darwin e de sua evolução, o mesmo aconteceu quando nos detivemos sobre o cérebro de Galileu para tentar compreender como ele girava⁹. Grandes encontros também!

G.B.: O fato de trabalhar “sobre” a ciência implica recorrer ao que é rapidamente chamado de Novas Tecnologias, tão presentes em suas preocupações atuais?

J.-F.P.: Para mim, trabalhar “sobre” a ciência, como você diz, não implica necessariamente recorrer às Novas Tecnologias. Mesmo se a ciência estivesse ausente, o meu teatro estaria confrontado a essas tecnologias, não para estar na moda, é claro, nem por tecnofilia – eu não sou nem tecnófilo nem tecnófobo – mas porque eu vivo, tenho que evoluir em um meio tecnológico; não há nada que eu possa fazer. Observe: para que essa conversa exista, para esse diálogo físico entre duas pessoas reais, nós recorremos a diversas máquinas, o telefone, o gravador, o computador já que utilizamos a internet, o e-mail, para colocá-la na rede. Eu tampouco recorro às Novas Tecnologias por razões estéticas, com a ideia estúpida de que seríamos, eu diria, estilisticamente mais contemporâneos porque haveria vídeos ou microfones *headset* que pareceriam verrugas nas bochechas das belas atrizes. Eu utilizo a tecnologia de nosso tempo porque essa questão me interessa, porque as condições e possibilidades do discurso dependem da condição técnica de uma época. Igualmente porque existe o fato de a técnica não ser mais simplesmente a soma dos equipamentos que teríamos a nossa disposição, e sim, de ela constituir o meio no qual temos que viver, eu dizia evoluir. Isso muda tudo: por que o teatro não tentaria dizer algo a respeito disso? Alguns tradicionalistas radicais do teatro, ou os humanistas fundamentalistas se agarram à fantasia de um diálogo puro entre sujeitos falantes, a um face à face sem mediação, em um meio transparente, enquanto que hoje esse diálogo está, evidentemente, mais do que fortemente mediatizado pelas máquinas, e que

existe até um diálogo homem/máquina. Não é proibido ao teatro, seja qual for a sua antiguidade, de manter-se sensível às mutações, eu ia dizer antropológicas, que implicam as revoluções técnicas. O diálogo amoroso, por exemplo, não é mais o mesmo depois que surgiu o SMS... Não se diz mais a mesma coisa com o chip do seu celular do que com um violão sob uma sacada. O que está em jogo no teatro não é, sob meu ponto de vista, saber se ele é “ampliado”¹⁰, de acordo com a expressão consagrada, ou não por meio das técnicas ou se isso criará um pequeno efeito de arte; trata-se a princípio de saber se o teatro é capaz de reagir às novas condições do diálogo humano e de fazer alguma coisa a respeito... Penso que o teatro seja um bom observatório e um bom laboratório: essas tecnologias têm como efeito essencial a possibilidade de separação entre o corpo e a palavra (escrita ou falada, permaneçamos imprecisos) e atuam sobre as modalidades de presença: eu não estou mais onde estou, minha imagem está lá onde não estou, minha voz e meu corpo não estão mais juntos, etc. Isso não é novidade, é real, de uma certa maneira, desde a invenção da escrita (um horror, não Sócrates?). Basta lembrar também o transtorno causado a Proust ao escutar a voz de sua avó pelo telefone. O ator então é um instrumento formidável para trabalhar essas questões, o ator, uma verdadeira químera, a associação-dissociação de um corpo e de uma voz. Beckett a mostrou magistralmente em *A última gravação de Krapp*: minha voz pode estar onde meu corpo está ausente, ou ironicamente, estar lá junto com minha voz, que aparece artificialmente, gravada. Logo, o que eu faço quando me escuto, o que um ator faz de seu corpo sobre a cena quando ele escuta sua voz gravada? A questão das Novas Tecnologias não equivale a da sua

utilização ou não no teatro, mas sim ao desafio que elas lançam a esse último. Sob meu ponto de vista, penso que esse desafio deva ser valorizado ao invés de nos fingirmos de avestruz dizendo, por exemplo, que o teatro é o refúgio do humano e outras banalidades.

Isso não significa a inexistência de ligação entre a técnica e a ciência nos espetáculos que fazemos há aproximadamente uma década. As ciências às quais eu me friccionei um pouco, a saber a biologia e as matemáticas de onde foram provenientes as questões sobre a Inteligência Artificial, a obra de Turing para dizer grosso modo, refletem as questões técnicas que o teatro permitia colocar ou que o teatro se coloca: a relação entre o mecânico e o vivo, a fronteira entre o homem e o animal (as fronteiras ou limites da humanidade), o surgimento do pensamento e sua natureza, e assim por diante. Mas isso é um outro assunto.

G.B.: Parece que você foi movido não apenas por um interesse, por uma curiosidade pelo conhecimento, em sua relação com a ciência, mas que existe uma espécie de sentimento de alerta... e que a razão profunda se encontra aí...

J.-F.P.: Eu não teria pensado na palavra alerta, mas ela me agrada. Um teatro em estado de alerta, seria sem dúvida alerta, uma qualidade. É certo que não é a busca pela verdade ou mesmo a curiosidade a respeito da “natureza das coisas” que me impele à ciência; eu não sou animado por uma excessiva vontade de saber. A húbris da *libido sciendi*, eu não conheço. Eu não teria sido um excelente “homem da verdade” para retomar uma expressão célebre¹¹. É antes a minha sensibilidade ao trágico que nutre esse sentimento de alerta do qual você fala. O que eu questiono, e Brecht me ajudou, é a passagem

de uma versão épica da ciência (sinônimo de progresso, de bem estar e de emancipação da humanidade) à visão trágica, que Hiroshima inaugura, para dizer em poucas palavras. Assim, o que me interessava era retomar a questão como ela era em sua raiz, no mito de Galileu, Galileu que marca o início da aventura científica moderna, e de prosseguir-la com o Brecht de Galileu, Brecht que acusa o golpe (e acusa Galileu do mesmo golpe), e que não consegue exatamente pensar sobre ele, reticente ao trágico como era. E o anseio de compreender no que a Europa se lançou quando optou por esse destino científico retorna-nos novamente fresco ao pensamento; sim, a aventura científica é nosso destino e a técnica (à qual eu não reduzo a ciência) talvez seja nossa fatalidade. Para parodiar uma fórmula conhecida, os cientistas não se contentam em interpretar, em conhecer o mundo, a natureza, o real, como você quiser chamar; para eles, trata-se também de transformar o mundo, de experimentar além, para o melhor ou para o pior. O estado de alerta vem daí, e desse momento muito particular que a espécie humana está conhecendo, no qual ela mesma se colocou sob ameaça de seu desaparecimento brutal ou de sua transformação, aventurando-se talvez a retomar tecnicamente a evolução de lá onde a natureza a havia deixado... O planeta ainda será habitável? As biotecnologias farão aparecer novas espécies? Quais rupturas simbólicas as técnicas de procriação artificial causarão na filiação? Corremos em direção ao abismo e, a muito curto prazo, até onde adiaremos os limites da morte? A revolução digital sem dúvida desordenará nossas maneiras de pensar e sentir? Tantas questões que cada pessoa tem a oportunidade de se colocar todos os dias. Eu me surpreendo às vezes quando algumas pessoas se espantam pelo fato de querer-

mos falar a respeito do teatro. Quanto a mim, eu não posso fazer diferente, não posso me impedir. Alerta, sim. Obviamente eu não condeno (não tenho nem o poder nem a vontade para tal) um teatro que reapresenta peças de repertório, que as reapresenta e se apaixona por histórias de amor ou por fábulas trágicas. Mas se, por certo, não é vão retomar o trágico do passado (como formular isso?), por outro lado isso não deve nos impedir de perceber que, retomando uma imagem de Primo Levi, a Diana alertou a caserna. Não quero dizer com isso que meu teatro tenha a pretensão de alertar a humanidade; eu não sou Chantecler e essa não é minha missão; eu não tenho missão, não sou comandado por ninguém e não quero salvar ninguém. Se eu gosto da palavra alerta, é sobretudo porque ela parece qualificar a posição em que estou em minhas conversas com os cientistas. Quando um ou outro entre eles me conta o que está produzindo, seja ele ou seus colegas, eu sei que não há mais nada de anódino ou de inocente e que o destino da espécie humana está seriamente em jogo. Isso não é pouca coisa...

Notas

¹ Publicado em *Alternative Théâtrale* “Côté Sciences” no. 102-103, 2009, p. 35-41.

² LUCRECE, LA NATURE DES CHOSES, Espetáculo de Jean Jourdheuil e Jean-François Peyret, MC 93 1989-1990

³ Espetáculo de Jean Jourdheuil e Jean-François Peyret, Théâtre de la Commune Aubervilliers, 1982.

⁴ A construção original é “celui qui servirait des idées sur son plateau”. Essa, além do sentido apresentado na tradução, consiste igualmente em um jogo de palavras, a saber: servir idéias em sua bandeja. À palavra “plateau” podem ser atribuídos ambos os sentidos.

⁵ O termo original é “spectacle vivant” que, em francês, designa todas as artes em que atores e público coexistem no espaço, como, entre outros o teatro, o circo, a dança e as apresentações de rua.

⁶ “Lou ravi” consiste na figura de um camponês simplório e inocente presente nos presépios de natal da França. Sua imagem em argila reproduz um homem de braços para o alto, feliz e maravilhado com o nascimento de Jesus.

⁷ O termo “tuis” faz alusão ao último romance de Bertold Brecht, *Le roman des Tuis*, publicado ainda inacabado. Refere-se à figura dos “intelectuais do tempo do mercado e da mercadoria, dos que alugam o intelecto” - de acordo com a breve apresentação da obra, presente no site da editora Arche: <http://www.arche-editeur.com/publications-catalogue.php?livre=93>

⁸ Optou-se por manter a palavra no idioma original em virtude da alusão a sua etimologia.

⁹ O termo original é “tournait”, que pode ser traduzido do francês igualmente como “girar” quanto “funcionar”. Aqui foi privilegiado o primeiro significado – mais literal – em virtude da evidente alusão à teoria de Galileu.

¹⁰ O termo original é “s’augmente”.

¹¹ A expressão originalmente utilizada é “homme de vérité”.

A relevância da arte-ciência na contemporaneidade

Lucia Santaella

Quando a produção e a circulação de linguagens se aceleram, as florestas de signos ficam extremamente densas, gerando florestas de tempo. Presente, passado e futuro se misturam, cruzam-se em interconexões ininterruptas, pulverizando as noções do tempo como duração e da história como progressão linear. A aceleração teve início na revolução industrial com a invenção da fotografia. Desde então, os meios tecnológicos de produção e difusão de linguagens não cessam de se multiplicar e se diversificar: a começar pelo cinema, passando pelo telefone, rádio, TV, vídeo e sons aqui, ali, por todos os lugares, em todos os momentos, até alcançar as atuais interfaces computacionais com seus fluxos ininterruptos de linguagem hiper-mídia, junto com a realidade virtual, aumentada, mista e a transmídia. Esta caracteriza-se por textos, imagens e sons que escorregam de uma mídia a outra, conformando-se às determinações semióticas dos novos ambientes que os acolhem.

Com isso, a roda viva dos signos foi ganhando um ritmo atordoante, deixando atrás de si cacos de uma imagem de mundo que se estilhaçou. Esse estilhaçamento tem recebido nomes variados, tais como pós-modernidade, segunda modernidade, super modernidade, modernidade líquida, designações que, no universo das artes, repercutiram sob os títulos de “fim da história da arte” ou até mesmo “fim da arte”. Mas que fim é esse? Um fim que não é outra coisa senão um novo começo.

De quê? De um fluxo que, cada vez mais, desemboca no múltiplo, no diverso, no plural.

1. A expansão nas fronteiras da arte

A era da reprodutibilidade técnica, proclamada por Walter Benjamin, produziu o primeiro abalo sísmico responsável pela expansão nas fronteiras das artes estabelecidas no Renascimento, uma expansão promulgada pela fotografia que carregou consigo a necessidade de se repensar a própria noção de arte, aliás, uma reflexão que deve se renovar ao advento de cada nova mediação tecnológica. A desconstrução contínua e radical das formas de representação visuais herdadas do passado, levada a cabo pelo modernismo, de Cézanne a Mondrian e Pollock, fez-se acompanhar pela inserção das novas tecnologias e pela abertura de horizontes insuspeitados no fazer da arte. Essa inserção e essa abertura tornaram-se, sem dúvida, as ideias mais persistentes a atravessar o século XX e chegar até os nossos dias.

Ao submeter, em 1917, como obra de arte um vaso sanitário – uma privada branca, sem qualquer outro significado que transcendesse o fato de ser um dos mais prosaicos objetos de uso cotidiano – Duchamp estava assinando uma carta de alforria para a arte. A partir desse gesto-limite, os artistas se viram liberados para fazer de sua arte um ato de fé nos horizontes do sem fim. Não por acaso, em 2004, 500 artistas e historiadores da arte elegeram a “Fonte” como a obra de arte mais influente de todo o século 20.

A carta de alforria incluía para os artistas não apenas a absoluta liberdade de escolha dos materiais e dos suportes, das técnicas e dos meios, mas a incorporação e manipulação de todas as tecnologias de linguagem que as forças produtivas do seu tempo colocam ao seu dispor. Do telefone ao rádio, do cinema ao vídeo, da holografia à computação, da internet à realidade virtual, dos aparelhos móveis aos games, são todos dispositivos tecnológicos que os artistas sabem transmutar e transfigurar para o usufruto e regeneração da sensibilidade perceptiva e do pensamento sensível do ser humano, com o fim último de humanizar os sentidos humanos, torná-los soberaneamente humanos.

Na mesma linha de frente da física que, há um século, já havia demolido os alicerces newtonianos e da matemática questionadora de seus próprios axiomas, as artes também minaram os dogmas, as doxas e os preceitos sobre os limites preconcebidos do que cabe à arte ser ou não ser. A partir do século XIX, a tradição das alianças da arte com a ciência, iniciada por Da Vinci, foi se intensificando graças ao crescente engajamento dos artistas no mundo da pesquisa científica e tecnológica até converter essas alianças na chave mestra para a arte do século XXI ao ponto de impossibilitar a compreensão do futuro das artes quando se ignoram as intrincadas relações entre arte, ciência e tecnologia.

Entretanto, as florestas do tempo implicam a coexistência e a convivência incondicionais do presente, passado e prenúncios do futuro nos modos artísticos de conceber e de formar. Por isso, o intrincado tecido da arte contemporânea tem soberanamente resistido a quaisquer investidas que tentam re-

duzir a potência do seu pluralismo. Nos inumeráveis e distintos circuitos atuais da arte, há espaço para abrigar cada um de seus variegados vetores: micro e mega exposições, mini-galerias e mega museus, pequenos festivais e gigantescas feiras, ateliês caseiros e estúdios sofisticados, galpões para hackarte e midialabs de ponta. Nesses espaços vicejam desde a pintura até a neuroarte, da arte feita com pó e brisa a céu aberto à arte que viaja em naves estelares, da escultura à arte pós-mídia. Enfim, nada pode refrear a franquia que os artistas vieram conquistando há quase dois séculos, cabendo agora a cada um encontrar a rota e o nicho que dêem guarida ao seu desejo.

Na densa malha das multiplicidades de que a arte contemporânea se constitui, escolhi como tema para a nossa reflexão um de seus vetores que me parecem mais fundamentais, a relação entre arte e ciência.

2. Aproximações entre arte e ciência

Desde o Renascimento, a arte veio crescentemente se aproximando da ciência. Com a intensificação do papel que, a partir da Revolução industrial, a tecnologia passou a desempenhar nas forças produtivas da sociedade, as relações entre arte e ciência tornaram-se mais estreitas, especialmente através da mediação das tecnologias. Na contemporaneidade, multiplicam-se as tendências artísticas ligadas à ciência nas quais tipos variados de parcerias entre artistas e cientistas são estabelecidos.

A ciência e filosofia modernas nasceram mais ou menos ao mesmo tempo, a primeira com Galileo (1564-1642), a segunda com Descartes (1596-1650). Por essa época, o Renasci-

mento italiano já havia fundado a arte concebida na sua autonomia, isto é, uma arte que passaria a gozar de uma independência crescente da mitologia e da religião. Leonardo da Vinci (1452-1519) funciona como o emblema de uma produção científica e artística em que a separação entre ciência, filosofia e arte não existia, visto que sua filosofia da arte e sua criação artística se nutriam de suas pesquisas e conhecimentos científicos e técnicos. Depois disso, a ciência foi se caracterizando mais propriamente como uma atividade específica, separada da criação artística. Dentre os três campos, portanto, a ciência foi aquele que se desenvolveu com bastante autonomia em relação aos outros dois. A filosofia, pelo menos até Hegel, manteve relações íntimas com a matemática e a ciência. Com Hegel, houve um divórcio que culminou na visão negativista da ciência presente na obra de Heidegger e da Escola de Frankfurt, entre outros. A arte, ao contrário, é o campo que, ao longo dos séculos e crescentemente, manteve-se muito próxima das descobertas científicas.

Disso resulta que o modo como os cientistas tratam a arte é muitíssimo diferente do modo como os artistas sempre trataram e continuam a tratar a ciência. Desde o Renascimento, enquanto alguns artistas puseram seus conhecimentos científicos a serviço da criação, outros encontravam na ciência fontes inestimáveis para as suas obras. Exemplos muito citados disso, ao longo do tempo, podem ser encontrados, no Renascimento, em Leon Battista Alberti e Piero de la Francesca, mentores da perspectiva *artificialis*, em Daguerre, inventor do daguerreótipo, em Robert Barker que, em 1794, em Londres, mandou construir o primeiro panorama completo e obteve uma patente sobre a ideia. Casos de alianças entre artistas e

cientistas também são muitos. Bastante mencionado, por exemplo, é o fato de que os impressionistas, Monet, Cézanne, Renoir, Sisley, inspiraram-se nos trabalhos científicos sobre o funcionamento da visão, do amigo Eugène Chevreul.

Do século XIX para cá, com o advento de três grandes revoluções tecnológicas – a eletromecânica, a eletroeletrônica e a digital – com as máquinas produtoras de linguagem que essas revoluções subseqüentemente trouxeram, a fotografia, o telégrafo e o cinema, na primeira, o rádio e a TV, na segunda, o computador e todos os seus anexos e extensões, na terceira, as relações entre arte e ciência passaram a ser mediadas pelos aparatos tecnológicos. Uma vez descobertos pela ciência, esses aparatos passam a ser imediatamente apropriados pelos artistas para a exploração dos novos potenciais que eles abrem para a criação artística.

3. Hibridações da ciência-tecnologia-arte

Como já afirmei em outra ocasião (Santaella 2003, p. 176), os artistas inquietos e experimentais sempre trabalham com os meios mais avançados que o seu tempo lhes apresenta. Se, no Renascimento, o meio mais avançado era a tinta a óleo, neste início do terceiro milênio, os meios do nosso tempo estão nas tecnologias digitais, nas memórias eletrônicas, nas hibridizações dos ecossistemas com os tecnossistemas e nas absorções inextricáveis das pesquisas científicas pelas criações artísticas. Os artistas que estão trabalhando com esses meios dificilmente poderiam realizar sua arte sem conhecimentos científicos e técnicos ou, mais ainda, sem a parceria certa com cientistas

e técnicos. Essa hibridação entre arte, ciência e tecnologia tornou-se hoje uma realidade inquestionável, especialmente no mais recente avanço da arte para dentro do território da ciência como é aquele que se revela na bioarte (ver Santaella 2004, p. 95-114, ver também Grau 2003: 285-304).

Há quase 20 anos, Mandelbrojt (1994, p. 179) já falava sobre a relevância dessas relações e hibridizações. Os avanços constantes da ciência e tecnologia, pelo menos desde a segunda metade do século XIX, foi tornando tão importante situar a arte na sua relação com a ciência quanto era importante situar a arte com respeito à religião na Idade Média. A comparação entre ambos pode levar a uma melhor compreensão tanto de uma quanto de outra.

Renovando as considerações de Mandelbrojt, para Wilson (2001, p. 147), os artistas estão verdadeiramente perplexos com o que fazer em resposta à crescente importância da pesquisa científica e tecnológica na formação da cultura. Diante disso, uma das perspectivas mais desafiadoras é aquela que conclama os artistas a entrarem no âmago dos desenvolvimentos como participantes essenciais, pois é um grave erro, continua o autor, “entender a pesquisa contemporânea meramente como um empreendimento técnico; ela tem profundas implicações práticas e filosóficas para a cultura”, implicações das quais os artistas não podem estar alijados.

Isso significa que o artista não se coloca simplesmente na posição daquele que faz uso dos resultados de pesquisas realizadas pelos cientistas, mas participa ele mesmo na atividade da pesquisa. Isso se revela no trabalho que artistas, nas últimas décadas, vêm realizando com o computador, fazendo experiências quase ao mesmo tempo em que os pesquisadores também

as realizam. Isso fica igualmente claro nos trabalhos atuais de artistas lidando com robótica, com realidade virtual, realidade aumentada e com vida artificial.

As principais alianças que se estabelecem entre arte e ciência podem tomar variadas formas: a colaboração entre artistas e cientistas, a apropriação e exploração de procedimentos científicos pelos artistas, propostas visuais que ecoam problemas científicos ou ainda pesquisa que se baseia em uma hipótese formulada por meio de uma obra de arte.

Dadas essas possíveis variações, é impressionante o recente crescimento no número de instituições, artistas e teóricos voltados para as relações entre arte e ciência. Para ilustrar essa afirmação, apresento a seguir uma listagem não exaustiva dos campos de atuação da arte ciência e de alguns artistas e cientistas nelas envolvidos.

4. Campos de atuação da arte-ciência

Um dos grandes especialistas nas aproximações e apropriações da ciência pela arte é Stephen Wilson, Professor de Conceptual/Information Arts, no Art Department da San Francisco State University. Seu livro, *Information Arts: Intersections of Art, Science, and Technology*, publicado em 2001, apresenta uma impressionante documentação e avaliação crítica desse universo. O livro versa sobre as diversas áreas científicas com as quais a arte e tecnologia se interseccionam.

- (a) Biologia (microbiologia, genética, comportamento de plantas e animais, o corpo, processos cerebrais-corporais, tecnologias imagéticas do corpo, medicina).
- (b) Ciências físicas (física das partículas, energia atômica, geologia, física, química, astronomia, ciências espaciais e tecnologia GPS).
- (c) Matemática e algoritmos (fractais, arte genética, vida artificial).
- (d) Cinética (eletrônica conceitual, instalações sonoras e robótica).
- (e) Telecomunicações (telefone, rádio, telepresença, *web* arte),
- (f) Sistemas digitais (mídias interativas, RV, realidade aumentada, sensores alternativos – tato, movimento, olhar, características pessoais, ativação de objetos, som 3-D, fala, visualização científica, vigilância, sistemas de informação).

Na área de arte robótica, há um número muito grande de artistas. Um grupo proeminente, formado em 1992, sob o nome de *Amorphic Robot Works* e sediado em Nova York, reúne artistas, engenheiros e técnicos que trabalham juntos para criar performances robóticas e instalações.

Já existe inclusive uma Associação denominada *ArtBots* que promove o *The Robot Talent Show*, uma exposição internacional de arte robótica e da arte de se criar robôs. Não poderia haver um indicador mais claro da miscigenação da arte e ciência do que essa justaposição entre uma arte robótica e a arte de criação de robôs. Essa associação organizou uma longa cronologia da arte robótica que já teve início nos anos 1950.

O campo da bioarte e arte genética não está menos avançado do que o da arte robótica (ver Grau, 2003; Santaella, 2003). Ele envolve obras que se utilizam tanto de materiais vivos (DNA, microorganismos, células, tecidos) quanto de mídias tradicionais como a pintura como um modo de se engajar na problemática da biotecnologia. Trata-se de um campo extremamente controverso. Pronunciamento crítico sobre as questões envolvidas na bioarte foi feita por Roger Malina, diretor do Euve, observatório da Nasa, e teórico das relações entre arte e ciência, durante o Contemporary Art Experts Forum da Arco-04, Feira de Arte de Madrid. Para Malina, em relação à bioarte, especialmente quando envolve manipulação de material genético, e ao design midiático da vida artificial, devemos manter uma atitude crítica para evitar a cegueira de nossas perspectivas.

Outra área também explorada por alguns artistas é a da nanoarte que usualmente explora os espaços quase oníricos da nanotecnologia em conexão com as realidades e aplicações dos fenômenos em nanoescala. A nanoarte trabalha tanto com as ferramentas e técnicas da nanociência, quanto com suas metáforas subjacentes naquilo que elas sugerem da compreensão que podemos ter de nós mesmos e do nosso lugar no mundo.

Uma área, até mesmo surpreendente, em que as relações entre arte e ciência têm emergido, está voltada para os átomos, fissura e fusão. Enquanto a química orgânica na sua conexão com sistemas vivos é mais frequentemente trabalhada pelos artistas, a química inorgânica e os processos nucleares de fissura e fusão raramente aparecem em contextos culturais e artísticos. No entanto, a busca de fontes energéticas alternativas tem colocado o átomo em evidência, chamando a atenção inclusive dos artistas.

Em uma linha similar, existem trabalhos de arte que exploram, ilustram, completam ou enriquecem um dos mais importantes debates em curso na física atual sobre a incompatibilidade da física quântica com a teoria da relatividade geral. Na mesma esteira dos cientistas, os artistas tentam interpretar o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Também se preocupam com as aplicações das mídias locativas, com os campos eletromagnéticos e com as consequências da curvatura do espaço-tempo. Entretanto, os fundamentos epistemológicos e os meios visuais de que se apropriam para atingir seus objetivos são radicalmente distintos daqueles que são utilizados na ciência.

Tendo em vista a ecologia e as questões climáticas que estão hoje no centro das preocupações internacionais, há artistas que têm se envolvido com trabalhos que exploram uma noção expandida da ecologia em tempos de emergência. A expansão no conceito de ecologia vem dos três tipos de ecologia desenvolvidos na ecosofia de Guattari: o ambiente, as relações sociais e a subjetividade. A ecosofia de Guattari não envolve as costumeiras divisões entre natureza e cultura, natureza e homem, espécie humana e espécies não humanas. Em lugar disso, o autor lida com diversos aspectos do pensamento e da ação ecológica – o ambiental, o mental, o social, o político.

Por fim, um campo que tem chamado atenção recentemente é o da neuroestética e neuroarte. Os avanços nas neurociências e neuroimagens têm atraído os artistas para os variados aspectos que essas ciências revelam sobre o cérebro. No campo vizinho, existem também trabalhos de artistas que se interessam pelas relações entre arte e medicina.

5. Artistas pioneiros na arte-ciência

Alguns dos artistas mais conhecidos cujos trabalhos, muitas vezes em parceria com cientistas, situam-se nos interstícios entre arte e ciência são: Thomas Ray, biólogo e pioneiro em criações de vida artificial. Ele colaborou com *Kwnobotic Research* e com Christa Sommerer e Laurent Mignonneau (artistas sediados no Centro de Arte e Tecnologia de Tóquio) na criação do *E-Volve*, uma das mais comentadas obras digitais de artebio. Joe Davis vem desenvolvendo trabalhos em arte transgenética no MIT. Ted Krueger tem fabricado sentidos sintéticos. Esse artista-cientista pratica e analisa questões sobre gravidade zero, quando o corpo incorpora o ambiente. Marcos Novak vem trabalhando com arquitetura inteligente. Victoria Vesna, artista e chefe do departamento de Design e Artes Midiáticas na Universidade da Califórnia, em parceria com Jim Gimzeski, especialista em nanotecnologia, criou o *Zero@wavefunction: nano dreams*, uma obra que foi exposta em Los Angeles. Marie Hélène Tramus e Michel Bret têm trabalhado com inteligência artificial, redes neurais e autonomia em sistemas auto-organizativos e Scott Fischer com Realidade Virtual.

Desde os pioneiros acima elencados, o número de artistas nesse campo tem crescido, inclusive no Brasil já há alguns artistas que estão produzindo nos interstícios da arte e ciência. Uma vez que estou trabalhando no momento no levantamento de obras desses artistas brasileiros, a apresentação de um mapeamento relativo a eles deverá ficar para uma outra ocasião.

6. Assimetrias nas relações entre arte e ciência

Diante da proliferação de trabalhos que revelam a indissociação contemporânea entre a arte e a ciência, resta perguntar por que, através dos tempos, a ciência não necessitou da arte e não se aproximou da arte com a mesma intensidade com que esta buscou aquela. Para compreendermos as razões dessa assimetria, é preciso refletir um pouco sobre algumas distinções básicas entre a ciência e a arte, enquanto formas de conhecimento e representação do mundo.

A ciência tem como tarefa decifrar as leis da natureza, para poder predizer ocorrências futuras. Seu compromisso com o objeto que propõe conhecer é incontornável. Por isso mesmo, o esforço da ciência está voltado para o aprimoramento dos meios de observação acurada, aferição, experimentação e mesmo simulação do real. Seus protocolos de pesquisa são controlados e seus procedimentos padronizados. Por isso também, os discursos da ciência buscam evitar ambigüidades, sentidos suspensos, resultados inconclusos.

A arte, por seu lado, não assina compromissos diretos com o real. Ela nasce e se realiza por força dos apelos indomáveis do imaginário e seu discurso, em quaisquer dos sistemas de signos com que trabalhe – verbal, visual, sonoro e todas as suas misturas, alimenta-se do impreciso, do incerto, do indecível.

Embora essas sejam distinções básicas entre a ciência e a arte, o século XX viu nascer, dentro da própria ciência, teorias que colocaram em cheque suas tradicionais pretensões de precisão, objetividade, conclusividade, como, por exemplo, ocorreu com a física quântica, com o princípio da incerteza de

Heisenberg, com o teorema da incompletude de Gödel. Além disso, o advento do computador tornou possível a visualização de mundos matemáticos complexos como nas teorias dos fractais, do caos determinista, enfim, o mundo dos números, das equações, dos algoritmos, quando transplantado para as telas dos computadores, revela imagens dinâmicas cuja exuberância estética nos obriga a repensar supostas separações entre ciência e arte (ver Azeredo Campos, 2003; Santaella, 2010).

Isso, entretanto, não anula a dissimetria no modo como cada uma se aproxima da outra. Enquanto os artistas buscam crescentemente a intersecção com a ciência, os cientistas, via de regra, devido às condições impostas à sua formação, têm uma visão bastante conservadora da arte. Razões para tal dissimetria não faltam. A começar pelas distinções nas esferas sócio-culturais e institucionais em que ambas, ciência e arte, operam. Na expectativa da multiplicação do retorno financeiro que as descobertas científicas trazem, investimentos vultosos são aplicados pela indústria e pelo Estado nas pesquisas científicas, em laboratórios e equipes de pesquisa que gozam de condições de trabalho, muitas vezes invejáveis, enquanto a arte continua a ser conservadoramente concebida como uma relíquia do mundo artesanal, como o campo reservado para o tratamento das questões do sentimento e das emoções.

Com isso não se quer sugerir que a arte não seja também mastigada nas engrenagens do capital. Índice seguro da absorção da arte pela cultura oficial e alto comércio encontra-se no enorme investimento financeiro voltado para a construção de museus impressionantes na dimensão e luxo que exibem. O que interessa, para o giro do capital relativo à arte, é hipervalorizar os objetos criados pelos artistas, depois que eles

já os criaram. São poucas as instituições no mundo voltadas para o apoio, incentivo e suporte financeiro ao processo de produção do artista. E ironia maior: o valor agregado à obra do artista aumenta depois de sua morte. O artista vale mais quando morto do que quando vivo.

7. Paralelismos e afinidades

Apesar das evidentes diferenças não se quer sugerir que não existem paralelismos, afinidades e similaridades entre a ciência e a arte. Entretanto, as similaridades não são capazes de anular o argumento que estou aqui apresentando, a saber, enquanto a arte, no seu processo de produção e nos seus alvos, está cada vez mais interseccionada com a ciência, a recíproca não é verdadeira.

O que a ciência tem de mais forte é sua perscrutação das leis evolucionárias da natureza por meio de protocolos e métodos analíticos rigorosos e mediações fortemente codificadas. O que a arte tem de mais desafiador está na criação de mediações sintéticas, qualitativas e sensíveis com capacidade revelatória de mundos atuais ou possíveis. Fundir essas duas forças é o norte da arte-ciência contemporânea.

Em suma, constatar as distinções entre arte e ciência não pode nos cegar para a similaridade ou identidade do lado criativo dessas duas atividades mais nobres de nossa espécie. Arte e ciência diferem nos métodos e nos envolvimento pessoais que implicam. Mas o que as unifica é o espírito inventivo que está no âmago do humano. Uma inventividade que, por ser portadora de uma finalidade sem fim, a arte está mais apta a levar

ao limite. Por isso mesmo, os artistas são os arautos daquilo que a humanidade tem de mais admirável: a capacidade de transcender os constrangimentos da realidade, na luta perene e vital para tornar o humano cada vez mais digno de si mesmo.

Referências

- AZEREDO CAMPOS, Roland. *Arteciência. Afluência de signos comoventes*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GRAU, Oliver. Novas imagens da vida. Realidade virtual e arte genética. Em *Arte e vida no século XXI – Ciência, tecnologia e criatividade*, Diana Domingues (org.). São Paulo: Unesp, 2003.
- MANDELBROJT, Jacques. Introduction. Art and science: similarities, differences and interactions. *Leonardo*, vol. 27, n. 3, The MIT Press, 1994, p. 179-180.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano. Da cultura das mídias à cibercultura*. São Paulo: Paulus, 2003.
- _____. *Corpo e comunicação. Sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *A ecologia pluralista da comunicação. Conectividade, mobilidade, ubiqüidade*. São Paulo: Paulus, 2010.
- WILSON, Stephen. *Information arts*. Cambridge, Mass.: Mit Press, 2001.

O real na arte: a estética do choque

Josette Féral

Esta conferência que eu dou hoje, parte do texto que eu fiz pela primeira vez em Sant Louis e para uma teleconferência com Richard Schechner a propósito das questões éticas ligadas a arte. Minha intervenção aqui é um prolongamento e aprofundamento desta reflexão. O que naquela época eu percebia de maneira um pouco confusa se confirmou na sequência quando o teatro ou a arte em geral – pois eu falo de práticas artísticas que não são só teatrais –, mas quando o teatro lança mão de certos procedimentos ligados ao surgimento do real em cena e algumas questões se colocam que estão além do quadro propriamente estético. Nesse caso a gente chega a alguns limites da arte. A cena teatral sempre oscilou entre um imediato e um mediado, entre a realidade e a ficção, mas não há necessariamente uma exclusão entre estes dois pólos. Há na verdade um equilíbrio, talvez uma complementação entre estas duas correntes cênicas que são o real e a ficção.

Todo espetáculo atualmente combina estes dois aspectos a diferentes títulos e em proporções diferentes, aliás é da variedade das proporções entre a realidade e a ficção que várias encenações buscam sua força e nela pode-se ver a originalidade de uma prática artística particular em relação a uma outra. Vivemos uma época onde muitos diretores e artistas buscam escapar da representação trazendo o real à cena, criando o evento, e neste caso introduzindo o espetacular. Estas for-

mas trazem uma presença cênica que tomam, de súbito, o espectador e que o golpeia em cheio. Eu diria facilmente que a originalidade de algumas formas artísticas mais interessantes e mais inovadoras se liga ao trabalho neste espaço entre o real e o teatral, entre o representado e o imediato, entre a ilusão e o evento apresentado sem mediação em cena.

Eu penso nas encenações de Jam Lauwers e dos seus atores que dançam e cantam, sobretudo no início do “quarto de Isabela” – alguns talvez tenham visto este espetáculo em São Paulo – mas também vocês vêem o ator a direita da tela que durante 5 minutos dança de uma maneira muito interessante. Nós podemos pensar nestas encenações mais também nas encenações de Romeo Castellucci, sobretudo na peça “Inferno”, na qual Romeo, na cena de abertura da peça é agredido por grandes cães de guarda. Penso também na cena do alpinista que sobe de maneira ágil, durante 20 minutos, as paredes do “Palácio dos papas” em Avignon (França) e que mantém o auditório sem fôlego. Ele vai subindo a parede enquanto o público se pergunta todo o tempo se ele vai parar. O público não sabe que ele é um alpinista. Para o público é só um ator e ao longo dos minutos que se acompanha o alpinista você se dá conta de que finalmente é um alpinista e não só um ator, mas é um alpinista que mantém o seu público sem fôlego. Antoine de Menestra é o nome deste alpinista.

A estes exemplos podemos acrescentar outros que também criam golpes de real em uma peça, como faz Alan Plater quando ele faz com que um cego caminhe sobre uma prancha no alto da cena em uma peça montada em 1989, ou ainda Pippo Delbono cujos atores Bobo que é surdo e mudo, Jean Luca, que é portador de síndrome de down, e Nelson, que é mendi-

go trazem com eles seus limites físicos. É o caso de outro registro da companhia “Hotel Pro Forma”, que já há 20 anos trazia verdadeiros anões em sua adaptação de “Branca de Neve”, mas anões cujo o discurso se distancia do conto dos irmãos Grimm para explicar a realidade da vida dos anões.

Isso é só a título de exemplo, mas o que me interessa hoje de verdade são formas particulares da emergência do real na cena, que diz respeito à apresentação de cenas particularmente violentas, situações extremas que são facilmente identificáveis pelo choque que elas causam. Podemos encontrá-las em várias formas artísticas – no teatro, no cinema, nas artes visuais, nas performances. Minha hipótese é que estas cenas programadas fazem subitamente a arte, em especial o teatro, sair de seu enquadramento teatral para criar em cena um evento com uma performatividade violenta, que se acompanha de um sentimento de presença extrema. Que é idêntico ao que percebemos diante de um evento real. Essa violência já estava presente nos anos de 1960, principalmente na performance, ela não é nova, mas parece voltar de uma nova maneira atualmente.

As formas de violência cênica visavam antes trazer uma presença absoluta a cena e questionar a representação. As cenas violentas hoje parecem encenar um novo modo de relação com o espectador. Um modo que abala as regras de conduta, abole censuras e agride o público. Podemos nos perguntar que finalidade tem estas cenas ou qual o gênero de estética com que elas colocam em cena e quais são as estratégias que elas buscam o espectador. Eu vou chamar provisoriamente estas formas de “estética do choque”. Eu empresto esta expressão, um pouco modificada, de Paul Ardenne em seu livro em que ele fala de uma “estética choque”, não uma “estética do cho-

que”, mas uma “estética choque” e seu livro se chama *Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée*. Partirei de alguns exemplos escolhidos em várias disciplinas artísticas como teatro, cinema, artes visuais, performance para analisar como esta relação entre o real e o evento funcionam e para avaliar também o que estes eventos nos dizem em relação aos laços que esses momentos criam com a teatralidade e a performatividade.

O primeiro evento é mais conhecido no mundo teatral e trata da peça “Rwanda 94”. Peça de 6 horas que chama diferentes formas estéticas como oratória, testemunho, documentário, conferência e ficção. Ela foi encenada por Descuderi em 2000 depois de um longo período de pesquisa a respeito do genocídio de Luanda. Eu gostaria de falar um minuto sobre a inserção nessa peça de um filme documentário que apresenta milhares de mortes causadas pelo genocídio. Eu escolho uma cena de alguns segundos que nos choca mais violentamente, uma cena da morte de uma rebelde Tutsi. Trata-se de um pedaço de real importado diretamente para a cena. Esse real passa evidentemente pela mediação da imagem, um real que golpeia em cheio o espectador. Toda a aparelhagem ficcional procede e segue o filme que é inserido na peça. Trata-se da história de uma jornalista que tenta passar na TV belga um documentário sobre Rwanda, mas que não consegue convencer seu superior, que resiste. Esta ficção engloba o documentário que chega na quarta hora da cena.

Apesar dessa ficção o real projetado por meio de um filme documentário golpeia e atormenta nossa sensibilidade, já que se abole a distância estética para se ficar só com o evento. O enquadramento fílmico dentro do enquadramento teatral não pode apagar o horror do ato que está acontecendo diante

de nós. A ação projetada é de tamanha violência no que ela evoca que encontra-se dotada de um suplemento de presença que tira o espectador do conforto habitual no qual ele está mergulhado. A cena é muito violenta e felizmente nós a vemos muito mal, pois o filme foi feito desta maneira.

* * *

O olhar do espectador e seu corpo encontram-se totalmente absorvidos pelo horror que acontece diante dele. Cada vez que se vê essa morte, ela é reinterpretada com toda essa violência, assim como o choque que atinge o espectador. Esse choque está ligado ao mesmo tempo à empatia diante da vítima, à consternação diante da barbárie humana e da revolta e à recusa diante do ato cometido. Mas também está ligada à incredulidade do espectador. O espectador se pergunta, será que ele está lendo as imagens de forma correta? A sua imaginação preenche facilmente o que as imagens tem de pouco nítidas.

Quais mudanças opera a cena em relação aos fenômenos de teatralidade e de performatividade? Em que termos podemos analisar a ação? Saímos de fato do enquadramento cênico? Essa absorção do olhar abole necessariamente a distância teatral, a distância necessária para o reconhecimento da teatralidade. Ela só deixa subsistir a performatividade da ação, uma performatividade que vai junto com o surgimento do evento. A cena perde de súbito seu jogo de ilusão e o espectador se encontra face a face com o real, que surgiu num lugar onde ele não esperava. Um real que modifica o contrato implícito em relação à representação. É assim que a gente pode

definir o evento cênico. É o real que aparece fora de toda representação, ilusão ou ficção cênica.

Esse evento toma os sentidos do espectador e se dirige diretamente as suas sensações, às emoções, criando uma quase imersão na ação, proibindo qualquer distancia crítica. O espectador encontra-se obrigado a renunciar, por alguns instantes, ao que a teoria teatral definiu como base para a credulidade na ação cênica. Para dizer de outra maneira, poderíamos falar que o evento cênico é este momento onde a ilusão teatral se interrompe e no qual a cena é trabalhada por uma ação que aparece sem mediação, deixando lugar eventualmente ao arbitrário e ao risco. Evidentemente o aparecimento inopinado e imprevisível do real pode ser de natureza diferente. Assim há uma diferença entre o real de Lauwers, de Pippo Delbonno e Castelucci. Pode haver também diversos efeitos sobre o espectador, de acordo com a intensidade e a natureza da ação realizada diante de nós. Alguém que é morto e alguém que dança não é a mesma coisa.

O procedimento não é novo. Antes, outras companhias como o Living Theatre ou Boal e seu teatro invisível usaram de maneira bastante freqüente este funcionamento. Alguns próximos de nós, como La Fura Del Baus, Victor Garcia, Marta Lergold ou Goldof, fazem uso deste procedimento, mas seus objetivos e seus efeitos são muito distintos daquela a que se chega aqui. Aqui não é a morte de um homem ou de um animal por violência. De toda forma o contrato inicial tácito entre o artista e o espectador parece se romper e o espectador fica obrigado a ver o real que parece ultrapassar o quadro cênico.

Esse fenômeno da arte dos anos 70 que foi muito utilizado foi chamado por Paul Ardenne de “Arte do extremo” em

seu livro “Extrême: Esthétiques de la Limite Dépassée”. Ele trata da encenação da vida real, mas também do espetáculo da morte do outro, uma morte que como no circo romano suscita uma fascinação do olhar voyeurista do público que externaliza-se em sua própria relação com o desaparecimento e com a violência que o habita. Esse recurso ao real que cria o evento em cena, aparece claro como um meio de romper-se a ilusão cênica e a representação para favorecer uma presença e esvaziar a mediação de uma narrativa trazida pelo ator. Ele também retira da cena qualquer ilusão. A reflexão que guia essas práticas se inscrevem na filiação aos trabalhos de Jacques Derrida e Phillipe Lacouth-Labarthe sobre o questionamento da representação.

Há claro uma ruptura da ordem da representação que está ligada a surpresa do espectador na medida em que este deve mudar de registro de percepção para estar em sintonia com o que está representado. Ele sai da ficção para entrar no real. O evento que aparece durante o espetáculo surpreende o espectador. Ele obriga o espectador a sair de súbito da narração e da ficção. Ele obriga o espectador a sair da ilusão cênica e a um modo de recepção diverso da cena tradicional com a qual ele está acostumado. A situação do espectador se desloca e este se encontra surpreendido, hipnotizado, sempre estupefato, num lugar e num tempo que ele não previra. Esse tempo e este lugar não são verdadeiramente os da representação, mas um outro lugar, diante de uma ação que o incomoda e que se apresenta sem mediação. Ele está subtraído à temporalidade da representação, imerso num outro lugar e num outro tempo, como se estivesse suspenso. A atenção do espectador é forçada e seus sentidos são interpelados de maneira brutal, obrigando-o a se voltar à ação sem que aja distancia, sem a possibilidade

de reconhecer uma dimensão estética naquilo que é apresentado ao seu olhar.

Poderíamos explicar este aparecimento do evento no seio da representação por meio da supressão brutal do enquadramento cênico, do *frame*, como diria Victor Turner, que define e protege o ator. O desaparecimento deste enquadramento produz para o espectador uma imersão súbita numa ação fora de toda a representação, uma ação performativa. O primeiro efeito deste aparecimento do real é o de surpreender o espectador e de modificar o seu olhar e de modificar também o seu contrato tácito, previamente estabelecido, que garante o espetáculo como lugar lúdico de ilusão.

Oras, se isso é uma característica do teatro de hoje, um teatro herdado da performance arte dos anos 1960 e da influência conjugada de Artaud, Living e Grotowsky, é ela que ilumina várias experiências teatrais atualmente, nas quais são definitivamente desfeitas as alusões à representação, à ilusão, à narrativa e as vezes, mesmo, ao lúdico. Entretanto apesar da autonomia do evento mesmo programado, apesar do surgimento do real em cena, esse não questiona a teatralidade. Na verdade o espectador já não sai nunca do quadro cênico e o quadro cênico o limita. Este enquadramento é que dá sentido e que mesmo torna o evento passível de ser assistido como obra de arte. A teatralidade nunca desapareceu verdadeiramente do processo, ela permanece como enquadramento indispensável. É ela que torna visível aquilo que se oferece ao olhar. Na ausência deste quadro estaríamos na performatividade pura e então absorvidos pela ação, como no real sem distancia crítica. Ora a obra de arte exige exatamente esta distância que é dada pela teatralidade. É o que nos permite dizer que é o teatro em cena.

Toda ação performativa lança mão da teatralidade. É ela que dá sua dimensão estética. A obra pode evidentemente trabalhar pelo rompimento desta teatralidade tentando abolí-la. Pode explorar seus limites, mas a teatralidade permanece. É só por que essa teatralidade permanece que o espectador fica sentado em seu lugar, impassível, seja lá o que aconteça. Ele aceita assistir essa cena por mais brutal que ela seja e aceita considerá-la como obra de arte. Eu diria então que é essa teatralidade que torna a performatividade identificável em termos artísticos e estéticos, que livra o espectador do evento puro. É esse enquadramento estético que se coloca como um problema também. Mas este enquadramento introduz uma distância entre o espectador e o objeto de seu olhar. Instaurar a teatralidade neste evento é um problema, pois faz da morte do outro um acontecimento quase negligenciável, reduzindo-o a um papel de elemento espetacular e reduz o outro ao papel de um objeto. Ele se torna um peão que presta serviço à obra estética. Ele faz abstração do indivíduo em benefício da obra. Podemos nos perguntar se há algo de obsceno nessa evocação. Responder a esta questão nos obriga a sair do domínio estético para entrar em questões, se não éticas, ao menos morais.

Paul Ardenne observa em seu livro que a questão que se coloca é saber como reler a imagem da atualidade brutal e o ganho que a arte pode ter sem obrigatoriamente cair em uma desconsideração do sujeito. Considerar estes momentos como obra de arte é silenciar milhares de mortos. É não se solidarizar com a violência apresentada em seu sentido, é permanecer fora humilhando as vítimas. O testemunho direto pela imagem humilha a vítima, estetiza o sacrifício ou não diz suficientemente, além do visível, o que são esses sofrimentos.

Meu segundo exemplo desloca a questão para o cinema e vai mais longe. Trata-se do filme de Patricio Guzmán intitulado *A batalha do Chile*. Filme que foi feito em 1975 e que tinha como objetivo inicialmente mostrar as etapas da revolução popular chilena. Guzmán tinha o desejo de mostrar a resistência da burguesia chilena que queria manter seus privilégios. Eu cito Guzman “na época eu queria mostrar os rostos anônimos, os milhares de simpatizantes e militantes envolvidos na tormenta política”. Ao longo da filmagem ele se dá conta que não está filmando a revolução chilena, mas que na verdade ele está filmando a contrarrevolução dirigida por uma facção do exército, mantida pelos Estados Unidos. Essa contrarrevolução levaria à ditadura de Pinochet. Acontece que neste documentário que relata entre outras coisas os acontecimentos de 29 de junho de 1973, Patricio Guzmán, traz uma sequência verídica, a de seu cameraman que se chamava Jorge Müller Silva, que morre sob seus olhos ferido por uma bala de um militar. A câmera de Müller filma o seu assassinato e a sua própria morte. O espectador assiste então a morte ao vivo do cameraman por meio da película. O espectador não vê em nenhum momento o fotógrafo cair, ele só percebe o efeito por meio da imagem que faz a câmera, ou seja, a do militar que atira nele antes dele cair. Em outras palavras a câmera de Jorge Müller Silva filma o militar que mira nele e em seguida a imagem vacila até que fica escura quando a câmera apaga. Alguns segundos são de emoção muitos fortes. O espectador não vê nunca o cameraman que está sempre escondido atrás das lentes, mas o percebe pelo efeito ao vivo. É assim que se tornou a morte humana.*

A imagem tem um impacto efetivo, isto é evidente. A imagem tem um impacto afetivo seja para o espectador, seja para o diretor que a manteve no filme. Não há assim uma representação do evento, mas a morte esta colocada de maneira metonímica pelo negro e pela informação que o espectador teve antes. O público durante alguns instantes deixa a distância documentaria para mergulhar no evento, no surgimento do real que este invoca em si, como em *Rwanda 94* – o fim da vida humana. O enquadramento narrativo, arquivístico, documentário parece, para a representação, menos forte. Nós não estamos mais, durante alguns instante no simples documentário. A cena faz aparecer um efeito de presença intensa, a narrativa é retomada e o espectador retoma a distância que é necessária à recepção de uma informação fílmica. Contrariamente a *Rwanda 94*, nós não estamos aqui num *mezzo-documentario* que autoriza não só o surgimento do real em cena como é essencialmente constituído por essas cenas de real, uma vez que as imagens que constituem o filme, restituem diversos momentos da realidade. É seu papel, é seu objetivo, é sua função. Entretanto a violência desta morte abala o espectador e o faz sair do enquadramento artístico que permite de uma certa forma uma distancia crítica. A morte de Jorge Müller é reencenada ao vivo como se cada vez que fosse vista ela novamente acon-

* De fato, Patricio Guzmán utiliza na montagem de seu filme a imagem produzida pelo câmera argentino Leonardo Henricksen, que foi realmente morto enquanto filmava, como aponta Féral. Jorge Müller Silva, diretor de fotografia e câmera da maior parte do filme, foi sequestrado e assassinado depois do golpe militar e seu corpo permanece desaparecido [nota do organizador].

tecesse para o espectador, impedindo este de encontrar refúgio em uma representação ilusória.

Este aparecimento do presente que interrompe a representação nos interpela aqui como no nosso exemplo anterior, na medida em que, de súbito, a violência da imagem, escapa do enquadramento artístico ou estético para só deixar subsistir a força do real, e por meio disto se manifesta a performatividade do evento. A questão que se coloca é a seguinte: a teatralidade foi apagada assim? Digamos já que a representação, longe de abrir mão do seu direito, está sempre lá. O filme a convoca. Mesmo que a morte aconteça ao vivo, entre o espectador e o evento existe a fina película do filme que instala um enquadramento artístico, documentário, que é também o da teatralidade. Na verdade, mesmo que a imagem faça aparecer, em uma fração de segundos, o evento da morte do jovem câmera, a representação que foi posta em suspenso retoma rapidamente seus direitos. O espectador permanece diante a obra na postura daquele que vê, que era sua postura anterior. O reconhecimento da teatralidade da cena que garante o reconhecimento estético. Isso me faz chegar ao terceiro exemplo.

Este vem das artes visuais. Ao comparar este exemplo com os dois anteriores ele vai nos permitir chegar mais longe em nossa reflexão. Trata-se de uma exposição de um artista franco-chinês, Huang Young Ping, que criou o grupo dada em 1986 na China. Ele fazia parte de um grupo mais radical que se inspirou em Marcel Duchamp, Dada e o arbitrário que intervia em suas obras artísticas. Desde 1989 que ele vive e trabalha na França expondo no mundo inteiro. Ele recusa que a arte evolua em circuito fechado. Ele acha que é difícil e perigoso tratar a realidade sem ilustrá-la e sem utilizar o sensacio-

nal do evento. Em seu trabalho ele se dedica a este questionamento experimental, busca compreender como a arte pode estabelecer relação com a sociedade, sem perder sua independência. Ele expos em Pompidu um viveiro dentro da exposição, fora dos limites de 1994. Foram convidados vários artistas para expor suas obras. Ela se chamava teatro do mundo e reunia vários insetos em um domo em forma de um casco de tartaruga. A obra representava, segundo os curadores da exposição, o microcosmos dos conflitos mundiais e incitava as pessoas a refletir de maneira séria as dinâmicas do poder na sociedade contemporânea.

Proibida no Centro Pompidu a obra escandalosa foi novamente recusada na Galeria de arte de Vancouver por questões éticas e crueldade contra os animais, depois de uma queixa da Sociedade Protetora dos Animais, uma vez que ela expunha animais que iam se comer entre si. O interesse desse evento não vem da natureza da obra, pois estes diversos tipos de insetos condenados a morrer, estão submetidos a uma experiência que remete a sua verdadeira natureza, mas podemos objetar que na natureza os insetos não estão sempre numa armadilha fechada, num espaço fechado, eles podem sempre encontrar espaços de fuga que são bem reais. Apesar de todas essa violência ela não se diferencia profundamente dos combates de galo praticados comumente em vários lugares do mundo e mesmo das touradas, esporte nacional praticado em vários países latinos. A violência da obra vem, na verdade, de ser apresentada como arte, como se ela tivesse um valor de representação, um valor simbólico. A obra se situa bem no real e traz o evento. As agressões dos insetos uns em relação aos outros. Os animais se comem e a morte acontece. O es-

pectador assiste incrédulo e desconfortável a uma obra que o incomoda e o violenta ao mesmo tempo.

Esteve acontecendo realmente uma obra de arte? Esta é a questão, e em que medida a presença do público não legitima esse gênero de prática transformando a violência do real em objeto de representação. O espectador pode ir além da ação que se desenvolve diante seus olhos? Não é uma obscenidade confirmar uma forma de gratuidade cênica?

A questão já tinha sido posta nos anos de 1960, mas parece que essa nova forma de violência espetacular, seja mais grave na medida em que a questão da presença cênica que legitimava estes tipos de prática, não se coloca aqui. Não é com a preocupação do real que o artista constrói a obra. Esta se inscreve deliberadamente na representação e convida o espectador a segui-lo neste real com uma dimensão simbólica. A violência não está lá, ela só aparece como uma metáfora da violência do mundo. A obra tornou-se tautológica, ela representa a violência pela violência, ela visa deixar o espectador gerir como quiser a violência efetiva da ação que toma lugar diante dele. Diante da performatividade da ação temos o direito de nos perguntar onde está a teatralidade da obra. Para vê-la é sempre necessária esta distancia que coloca a obra artística fora do evento puro. Tem que ser possível dar um outro sentido à obra que alitera o sentido da ação e toma seu lugar. Em nome da arte tudo é possível, o que a performance dos anos 60 já tinha estabelecido.

Paul Ardenne analisou com muita destreza a natureza do olhar que nós temos sobre este tipo de espetáculos ditos extremos. Ele afirma que este olhar é baseado em cinco aspectos: (1) na falta de habito, tratam-se de cenas que não estamos

acostumados a ver. (2) Ele também se baseia na recusa, o que é mostrado, eu espectador, me recuso a ver de maneira frequente. (3) Seu terceiro aspecto, é o desejo de ser confrontado com um conteúdo de que escaparíamos habitualmente, que nós desejamos ver não querendo ver ao mesmo tempo. (4) O quarto elemento é a extravagância, o olhar do espectador quer tocar a alteridade integral de um espetáculo inteiramente outro. (5) O quinto elemento é a exterioridade, um elemento fundamental, como nos diz Paul Ardenne, pois o espectador não é apanhado por esses eventos. É esse tipo de espetáculo que Paul Ardenne nomeia como “estética choque”, uma estética que é prevista para ter uma força liberadora e inibidora ao mesmo tempo. E citando Paul Ardenne e de maneira um pouco longa, “fruindo eu me vingo da frustração, eu concretizo a fantasia e paço a aboli-lo ao mesmo tempo. O confronto com a imagem extrema é ao mesmo tempo liberadora e inibidora, e la torna-se gozo e trauma que se encontram conjugados na pesquisa do inesperado, mas também do pânico e do terror. Uma desestabilização afetiva acontece”.

É necessário observar que o desejo de ver a imagem violenta, mantém um comércio com nossa própria violência interior, mais ou menos aceita. Querer ver a violência é viver a nossa violência íntima, mergulhar nos cantos escuros de nossa psique, aceitar nosso potencial inesperado de brutalidade, sadista e masoquista. A questão que faz aparecer a obra de Huang Young Ping trata da atitude do espectador frente a este tipo de obra, dos insetos que se devoram no real, para não ver nele o espetáculo da arte em ação. Não há algo de obsceno nessa ação? E nesse caso se encontra reativada a questão da ética, que volta depois de algum tempo ao discurso crítico,

não sob forma de perguntar até onde que se pode ir? Mas, até onde eu, espectador, estou disposto a ir para aceitar uma obra como artística? Eu me lembro de uma observação de Richard Schechner numa conferência em São Paulo em 2008, que chegou a esta constatação: a arte pode ser ruim, pode ser um mal. Como se de súbito a arte escapasse do julgamento estético para entrar no domínio do ético.

É nessa perspectiva que é necessário analisar a ambiguidade da afirmação de Karlheinz Stockhausen a propósito dos atentados de 11/09/01 vistos como obras de arte. A transformação dos eventos de 11/09 num espetáculo revelam, para mim, essa mesma obscenidade. Mesmo se a gente coloca a observação de Stockhausen no contexto, pois ele falava das forças do mal, quando o jornalista perguntou acerca desta questão. Sua afirmação continua suscitando muitas reações, com justeza. Na verdade ela revela nossas interrogações sobre a responsabilidade do espectador e a importância do olhar que ele tem sobre os eventos. Falar de arte nesse contexto é como falar sobre a obra de Huang Young Ping e abstrair o evento para só ver sua dimensão simbólica. É apagar a violência do real, dos Tutsi, de Jorge Müller, dos animais que se comem entre si, para projetar nela uma legitimidade artística. Ele viu o atentado de 11/09 como uma *mise en scène*, um espetáculo incrível orquestrado pelos terroristas. Há uma *mise en scène*, uma encenação que golpeia o imaginário do público habituado hoje a ver o real por meio do que é projetado pelas telas. Não podemos deixar de reconhecer uma performatividade, talvez uma teatralidade, nos atentados de 11/09 ou na bomba de Hiroshima. A fotogenia destes eventos poderia legitimar sua inclusão no mundo da arte, mas fazendo isto o próprio evento

encontra-se negado, minimizado em sua violência. Como é possível tratar as vidas humanas com o mesmo título de expressões pictorais, como a cor a luz?

Toda esta reflexão me permite dizer que existe em nossa sociedade uma banalização da imagem trazida pela mídia. Assim a passagem dos aviões entrando nas torres, destacando seu aspecto fotogênico e apagando as mortes que aconteceram, não é um evento catártico. Consumidos como obras de arte, eles perdem muito de sua violência e impacto. A estetização da imagem tomou lugar, deixando o espectador fora do evento, um espectador que esquece o horror que a imagem que ele olha mostra em relação ao sofrimento e às vidas eliminadas. Com a estetização da imagem, assistimos a uma desmaterialização do evento pelas mídias e pela obra artística. Trata-se de uma estetização consciente e livremente assumida pela imagem violenta o que Stockhausen parecia reconhecer no momento de sua famosa observação.

Nos exemplos dados o espectador recebe sem mediação simbólica aparente os eventos que se destinam a ele. Encontram-se projetados de súbito em uma realidade que ele não escolheu confrontar, uma realidade que o contrato inicial não prometia. O contrato inicial postulava uma ficção cênica. O espectador sofre o golpe sem se abalar. Esse choque com que todos os seus sentidos são confrontados o tira do conforto da ilusão, da ficção, do representado para o qual ele se tinha preparado. Estes momentos, que eu chamarei de eventos cênicos, recolocam em causa as tramas de nossas sensações e de nossas percepções, confirmando as sensações de Paul Ardenne sobre essa questão.

Esta estética busca o inesperado na violência voluntariamente exibida, levando os limites do representado o mais longe. Essas cenas não foram representadas e no entanto foram oferecidas ao olhar. Execução sumária no caso dos Tutsi em Rwanda 94, morte ao vivo no caso do câmera argentino de Gúzman, em “A batalha do Chile”, animais que se comem no caso do “Teatro do mundo” de Huang Young Ping elas são insustentáveis, entretanto passíveis de serem interpretadas. É o mesmo que Paul Ardenne chama de “fruição traumática”. Essa fruição operaria no princípio da catarse antiga e permitiria a purgação das paixões, as mais inadmissíveis e sobretudo aquelas ligadas à morte.

A criação artística
como produção de conhecimento

O caso do Rimini-Protokol

Stefan Kaegi

Produção de conhecimento eu acho que é um ponto bom para começar. Para abordar o assunto vou partir de três projetos e de um festival que estamos realizando neste momento em Buenos Aires.

O primeiro trabalho que eu tive quando saí do colégio foi como jornalista, o que me permitiu ir até à sociedade, falar com muitas pessoas e aprender algo sobre eles. Gostei disso, mas detestei que sempre me sobravam apenas 3 horas para terminar o artigo. Achei que isto não correspondia à realidade que queria retratar, então fui estudar teatro e artes plásticas. Um pouco disso tudo está dentro do meu trabalho e do trabalho do Rimini-Protokoll (nosso coletivo que trabalha em Berlim), e estamos procurando, ainda como jornalistas talvez, retratar algo lá fora.

Para mim, sempre achei as salas de ensaio muito claustrofóbicas, sem janelas, e imediatamente parti para fora. Vou começar por um estudo que eu realizei aqui em São Paulo, na Chácara Paraíso. Este trabalho começou com um encontro com uma pessoa que é estudante de filosofia e também trabalha na polícia militar e eu achei tão surpreendente esta combinação que comecei a fazer mais perguntas e através dele eu cheguei junto com Lola Arias, uma dramaturga e diretora teatral argentina, com a qual realizei este trabalho. Fomos juntos à Chacara Paraíso que é o maior centro de treinamento de po-

lícia da América Latina onde nós encontramos um jovem aprendiz da polícia com o qual fizemos um vídeo no primeiro encontro, quando ele nos falou que a polícia tem cenografias que simulam favelas. Há na Chácara Paraíso uma favela cenográfica. Quando vi isso eu pensei “mas eles também estão fazendo teatro”.

Ele nos conta como eles ensaiam guerras. Ele nos falou que gosta sempre de ficar no papel dos bandidos nessa encenação. Ele mesmo também vem de uma favela e em certo momento teve que decidir ir para a polícia ou para o outro lado. Essa ambigüidade nos interessou muito e começamos a pensar como que poderíamos trabalhar com isso no teatro, com gente da polícia, sem repetir essa distancia que nos causa medo quando vemos um policial. Era claro para nós que queríamos chegar o mais próximo possível das pessoas e desta forma impedir os prejuízos.

Realizamos esta encenação no SESC da Paulista, no último andar, que estava em reforma e formamos pequenos grupos com os espectadores (10 pessoas) e fomos levando eles de personagem a personagem dentro do universo paralelo da polícia. Então, no primeiro lugar em que você entra você encontra binóculos e um policial dá instruções para que se observe pela janela o que pode ser suspeito na cidade de São Paulo (é possível a observação da Avenida Paulista). Então o áudio estimula o público a procurar e você já entende imediatamente a perseguição, quase paranóica, que se constrói na formação de um policial e que se repete na hora em que você replica este olhar.

Depois vai-se para um quarto no qual uma pessoa conta que já trabalhou na polícia e que é muito complicado uma

policial aparecer numa peça de teatro, pois ela tem que continuar trabalhando. Ficamos esperando uma autorização que na verdade eles não podiam dar, porque como eles iam confiar no resultado que o processo geraria para a recepção pública da imagem da corporação. Esta policial não podia aparecer com seu nome e cara, então ela terminou participando atrás de uma janela espelhada.

O espetáculo propiciou uma aproximação e um olhar com naturalidade para estas pessoas. O espectador pode ouvir histórias que muitas vezes eram assustadoras. Por exemplo, de um músico que a principio parecia muito simpático tocando contra-baixo. Depois ele conta que muitos imaginam que eles (os músicos militares) não podem atirar, mas no seu caso não é bem assim: ele começa a falar como se o arco fosse uma arma e demonstra como ele tem pontaria ao atirar.

O grupo de espectadores ia seguindo e encontrava com um treinador de cães, com um senhor de mais idade que contava histórias surpreendentes sobre o tempo que ele patrulhou a USP durante a ditadura militar (e ele foi muito questionado pelo público) e que ele estava sendo julgado pela morte de uma pessoa, uma mulher que foi uma das primeiras policiais do estado. No fim terminava a peça em uma favela cenográfica, em um treinamento similar ao que os policiais fazem. Por último nós mostramos um vídeo que encontramos na polícia mesmo, que é um vídeo de autoglorificação que mostra muito esta ambigüidade entre ser vítima e se achar o maior numa situação, um herói, para poder manter o próprio papel.

Eu gostaria de mostrar um pouco de um outro trabalho, que aconteceu mais longe do Brasil. As vezes precisamos de formas mais artificiais para poder retratar a realidade que

encontramos lá fora. É um trabalho que eu comecei a organizar quando eu estava na Bulgária – que faz muito transporte para a Europa inteira. Os caminhoneiros são normalmente pessoas que durante um mês não voltam pra casa e dormem nas boleias dos caminhões, levam toda a comida e são pagos pelos valores da Bulgária, mesmo que em outras cidades as coisas sejam muito mais caras. É interessante a biografia deles, pois são as personagens perfeitas para retratar a Europa nas suas transformações agora. Ao mesmo tempo eu percebi que no palco eles não iriam poder falar sem serem muito artificiais, pois a fala deles vem do momento de dirigir. Então nós transformamos um caminhão de tal forma que o público podia entrar. Há um vídeo de quando nós realizamos esse projeto na Suíça.

Então tem um caminhão onde 50 pessoas podem sentar atrás. No começo tem uma transmissão de um vídeo deles na qual ele conta que transporta melancias da Polônia e o outro que transportava muito pescado da Espanha até a Bulgária. As vezes ficam até 3 dias sem dormir e tem maneiras de falsificar o tacógrafo. Nesse momento a projeção é ao vivo, da frente do caminhão. No começo tem uma espécie de viagem virtual que o caminhão faz da Bulgária para a Suíça (neste caso) que é um trajeto muito específico, pois na época o caminho ainda tinha muitas fronteiras nas quais era preciso corromper muitos policiais. Na verdade você estava fazendo uma viagem só pela própria cidade só que por lugares onde os pedestres não chegam na cidade.

O interessante durante a pesquisa continuou muito além da apresentação, pois cada cidade que a gente mostrou o trabalho, procuramos onde estão os caminhoneiros desse lugar e tentamos definir um trajeto de 2 horas pela cidade nos lugares

onde normalmente você não chegaria, por exemplo, num galpão, um lugar onde móveis produzidos na Indonésia são estocados antes de serem distribuídos pela França inteira e que o tipo que trabalhava lá nos mostrou nos poucos minutos em que a gente conversou. Ele trabalhava lá a noite e quando a gente chegou ele pegou o microfone e disse para onde estava mandando mercadorias e depois continuou trabalhando. Assim, também, transmitiu-se muito a realidade da situação, desse stress que faz parte do dia a dia dos caminhoneiros.

Só tinha um momento que escapava da situação factual da globalização, que era o centro deste trabalho, e que foi uma cantora que colocamos no caminhão e que cantava canções que tinham a ver com a realidade e só era possível ouvir dentro do caminhão. Ficávamos dando voltas em uma rotatória para que os espectadores vissem a cantora local. No caminho tinha pessoas que encontrávamos de forma casual, engarrafamentos e coisas que fugiam ao roteiro pré estabelecido.

Também gostaria de falar um pouco sobre o trabalho do Rimini-Protokoll e sobre uma coisa que ainda não aconteceu. Através deste tipo de trabalho o processo investigativo da viagem ficou mais e mais importante para mim. O resultado da peça passa a ser apenas o resultado de um processo muito maior e isso levou Lola Arias e eu a criarmos um novo festival. Muitas vezes somos chamados para participar de festivais de teatro que gastam a maior parte do dinheiro com a viagem dos elencos e com os transportes de cenografias e depois você passa 3 ou 4 dias em uma cidade e tem uma troca no momento da apresentação, mas não tem um intercâmbio com a cidade mesmo e as vezes você não sabe nem mesmo o que dizem as legendas que traduzem os espetáculos. Então evitamos esse

tipo de festival e ao mesmo tempo percebemos que um trabalho com *site-specific* na cidade é muito mais difícil que a viagem, pois ficam restritos aos contextos nos quais eles surgem. Então inventamos um festival que chama “Cidades Paralelas” (<http://www.ciudadesparalelas.com>) no qual propomos para oito artistas que criassem uma peça transportável para um lugar na cidade que existe em comum em cidades do mundo inteiro. Lugares que talvez são muito parecidos como, os Shoppings ou as vezes muito diferentes como uma estação de trem.

Mariana Pensotti realizou um trabalho onde escritores de cada cidade escrevem o que eles vêem e se projeta ao vivo o que eles escrevem em quatro telas grandes. Na verdade não escrevem o que eles vêem, mas o que eles imaginam sobre as outras pessoas. “Este senhor com a bolsa preta daqui vai viajar para o Egito e nunca mais vai voltar”. Essas ficções internas projetadas se realizaram em cidades diferentes. Por exemplo, fizemos a primeira edição do festival em Berlim, em setembro de 2010, e em novembro de 2010 em Buenos Aires. Lá a estação de trem é muito diferente.

Tem um trabalho de Gerardo Naumann, que é um artista argentino que realiza uma viagem por uma fábrica. Na Alemanha foi uma viagem pela fábrica da Mercedes, que é muito diferente, muito serializada, e você vai encontrando pessoas que nunca falam dos produtos, sobre os carros, mas falam deles mesmos e o que se produz nas obras é que de repente você percebe como a maneira de falar e de observar a própria vida se transforma com a sua biografia de trabalho.

Há um outro trabalho do encenador Dominic Huber que nos faz assistir uma casa com janelas e trabalha com oito famílias. Há uma obra de um grupo alemão que chama

LIGNA, que são rádios artistas que distribuem às pessoas oitenta rádios portáteis e têm uma rádio pirata com eles, escondidos em uma bolsa e as oitenta pessoas escutam uma emissão de rádio ao vivo. Então pelos signos que você se dá conta de que aquilo deve fazer parte da peça, mas é claro que a maioria das pessoas não tem ideia nenhuma do que está acontecendo. No fim tem um momento de aplauso que no shopping inteiro se escuta e só então fica evidente que há alguma coisa diferente.

Um outro trabalho é sobre as pessoas que trabalham no hotel IBIS, e que eu tenho certeza que são iguais em São Paulo, Berlim ou Buenos Aires, só que em Berlim, muitas pessoas que trabalham no hotel tem um passado imigratório, como um chinês por exemplo. Dentro dos quartos você pode assistir a vídeos sobre as pessoas que limpam os quartos e ver as particularidades das pessoas que moram no hotel como uma plantação dentro do quarto de uma pessoa que veio das ilhas Caimã, ou uma alemã que explica o quarto a partir da televisão. Então o projeto todo é como uma forma de investigação também sobre se a globalização fez o mundo idêntico em todas as partes ou, ao contrário, neste trabalho do músico suíço Cristian Garcia, feito com um coro que canta julgamentos feito dentro dos tribunais (que tem sempre estes lugares que te fazem sentir muito pequenos e culpados). Ele canta estes julgamentos misturados com um tipo de canto de renascimento e diz que tem algo muito religioso neste lugar o que também tem uma verdade histórica. Agora vamos organizar este projeto em Buenos Aires e estou muito curioso, pois foi muito difícil conseguir a permissão com todo aquele passado de ditadura e é um lugar que tem muito a esconder e vai dar uma outra dimensão ao trabalho em relação ao realizado em Berlim.

A cena como processo de conhecimento

Antônio Araújo

Que tipo de conhecimento nasce do processo teatral? Qualquer que seja a resposta, ela parece ser fruto de uma instância anterior: a criação artística produz conhecimento na medida em que estiver associada à pesquisa (qual criação, que merecesse de fato esse nome, não estaria?). E pesquisar remete à noção de laboratório, de teatros-laboratórios, de balão de ensaio, de salas de ensaio. Pesquisar artisticamente, como bem sabemos, é jogar com regras desconhecidas ou movediças, é dirigir sem GPS, é duelar – mas também chamar para um café e conversar – com os nossos clichês e ideias pré-fabricadas. É, sobretudo, criar um campo de experiência. Parece bonito, mas dá medo.

Porém, enquanto uma parte de mim não consegue imaginar arte sem pesquisa, a outra parte está sempre em crise com a arte. Aliás, pesquisa em arte é sintoma – e tratamento paliativo – da metástase da crise. Pesquisar artisticamente é avançar aos tropeções. Aproximações, tateamentos, titubeios: o diretor como um cego que lidera outros cegos. Perguntar, perguntar-se, viver em interminável *looping* hamletiano atravessado por pulsões fáusticas. Sim, é isso: Fausto *by* Hamlet. Duvidar sempre e acreditar apenas por átimos: crenças instantâneas num ateísmo de base. Mas, por outro lado, buscamos coisas que também, de algum modo, já encontramos, já descobrimos; só não materializamos – ou não sabíamos que sabíamos.

A relação entre ciência e arte nos faz repensar as próprias definições do que seja *criação* e *pesquisa*. Por um lado, a necessidade de ampliação da noção de pesquisa, tal como é institucionalmente aceita. Por outro, o imperativo de uma criação que se reinventa e se coloca em xeque a todo tempo, que nega e confronta definições, e que, incessantemente, redefine seu campo. Tal mobilidade solicita uma pesquisa não apenas em campo expandido, mas em campo expansível.

Um projeto de criação cênica, por exemplo, não produz mais apenas o objeto-espetáculo (se é que, inclusive, o produz), mas também arquiteta seminários, conferências, grupos de estudo, pesquisas de campo, publicações. Ao criarmos um trabalho, construímos uma teoria sobre ele, e conceitos são formulados a partir da própria prática. Além disso, como a criação implica em abordagens e fazeres bastantes heterogêneos, os critérios convencionalmente balizadores da pesquisa acadêmica (quantificação, escrita à la ABNT, formato dissertação e tese, etc.) precisariam também ser revisitados e reinventados. Há algo na criação que não é controlável, verificável, aplicável e nem mesmo reproduzível. Contudo, há um saber em jogo na prática artística.

Pesquisamos lançando mão de sons, narrativas, imagens, lugares, aparatos tecnológicos, corpos, depoimentos autobiográficos, os quais não almejam apenas produzir sentidos, mas buscam criar experiências, mobilizar o imaginário, despertar memórias e reflexões, potencializar afetos, estimular ações, estabelecer elos comunitários, promover diálogos. Evocação de mundos e de possibilidades, mais do que assertivas categóricas ou comprovação de hipóteses.

Via de regra, nos são apresentadas duas opções: por um lado, a “pesquisa sobre arte”, realizada por algum estudioso ou pesquisador, normalmente sob a forma de mestrado ou doutorado; por outro, a “pesquisa em arte”, realizada por algum artista no curso de desenvolvimento de seu trabalho prático. Contudo, além desse conhecido dualismo – que pode também, é claro, gerar trabalhos bastante provocadores – não seria possível imaginarmos outras veredas, outros formatos? Uma instância ou projeto que não fosse nem uma análise *a posteriori* da criação nem um processo artístico em seu curso natural de desenvolvimento? Uma dissertação coreografada, um doutorado-instalação, uma tese-sem-órgãos ou, quem sabe, o uso de processos criativos como método de pesquisa por um grupo de cientistas? Mal-me-quer, bem-me-quer, mal-me-quer...

A pesquisa como um dispositivo de criação e o artista como um criador de dispositivos de pesquisa. Em nossa área, a produção de conhecimento não ocorre somente ao final, com a apresentação da obra, mas se dá diariamente, no cotidiano da sala de ensaio, em todas as etapas do trabalho. A improvisação como gatilho do conhecimento, como forma de habitar o lugar de incerteza da criação. E o saber aí produzido – ou melhor, experimentado – não pode ser avaliado apenas quantitativamente, mas sim, por seu potencial crítico, pelas conexões suscitadas e, principalmente, pela transformação daqueles que participaram de sua elaboração.

Porém, a construção do conhecimento necessita *espaço e tempo* para se efetivar, e não pode ser refém da imediatez. Aliás, *produção* de conhecimento nada tem a ver com *produtivismo*. A pesquisa necessita duração, lentidão, longo termo,

para que possa germinar nos diferentes regimes de velocidade, tanto do pesquisador quanto dos outros colaboradores, ao longo do processo.

O processo: a aventura do “pensar fazer” ao “fazer pensar”. Como transformar opiniões em perguntas? Como se posicionar sem desqualificar a visão contrária? Como radicalizar sem cegar-se a outras possibilidades? Como criar diálogo entre diferentes disciplinas numa prática que é, por natureza, “indisciplinada”? A resposta, ou melhor, o enfrentamento dessas questões encontra-se no processo. Ele faz suar os pensamentos, produz conhecimento *em situação*. O processo questiona o saber adquirido, o corpo adquirido, desestabiliza os modos de percepção, reinventa as formas da experiência e faz com que sejamos, amorosa e impiedosamente, críticos de nós mesmos. O que gera novas perguntas e novos problemas de pesquisa.

O processo não produz apenas conhecimento, mas é, em si mesmo, conhecimento. Conhecimento de si e do outro. Conhecimento-em-movimento. Conhecimento nômade e nomadizador. O processo como uma viagem sem lugar de chegada ou, ao contrário, com múltiplos destinos. Nele, o conhecimento vai se construindo gradualmente, por atravessamentos, simultaneidades e justaposição de experiências. Conhecimento em flashes, em instantâneos, em inesperados *insights* epifânicos, que só o dia-a-dia de ensaio pode fornecer. Talvez, por isso, uma melhor abordagem seria pensarmos o “*processo de criação* como produção de conhecimento”.

A produção de conhecimento como instância coletiva

Experimentamos um tipo de criação artística que ocorre – e não apenas se comunica – no encontro com o outro, na presença do outro. A colaboração é um dispositivo de pesquisa. A criação, uma prática em rede.

Ao final do processo, a pesquisa artística é posta à prova publicamente: estabelece-se uma relação estética e social entre o laboratório de ensaio e seu entorno. Porém, antes disso, enquanto a criação ainda está em curso, a abertura do trabalho faz parte da investigação e visa à reescritura da própria cena. Os ensaios abertos são, dessa maneira, uma plataforma de experimentação pública e instauram a construção de situações coletivas de criação. A platéia, ali, não atua apenas como observadora ou consumidora, mas interroga a cena e colabora com a prática artística. Tal modificação nas formas de ver/conhecer, vivenciadas de maneira coletiva e propositiva, pode afetar o modo de nos colocarmos como sujeitos e como cidadãos.

Por mais individual que seja a pesquisa, ela se publiciza, se torna partilhável, seja para a comunidade onde se trabalhou, seja para alunos, outros artistas, público em geral. A dimensão coletiva desse trabalho gera intervenções, cruzamentos, trocas e socialização. Instaura-se um espaço de convergências e agregações, gerador de ações, situações e experiências comuns. Estabelece-se um corpo coletivo capaz de se transformar, de incorporar novos parceiros e de aceitar, nem sempre com pouca dor, a partida de outros que ali estiveram.

Além disso, essa criatividade compartilhada evoca a perspectiva de se pensar conjuntamente a criação artística e a prá-

tica pedagógica. A criação, enquanto território de aprendizagem, expande-se para além de seus limites usuais. Os papéis de artista, pesquisador e professor se embaralham ou se justapõem. O ensino, ou melhor, as ações pedagógicas tomam uma dimensão de colaboração, de pesquisa conjunta entre professores-artistas e estudantes-artistas, estimulando um conhecimento em constante processo de montagem e desmontagem. Ensina-se/aprende-se não apenas o pensar e o fazer artístico, mas também a dimensão cognitiva das práticas artísticas. Defrontamo-nos aí com outra faceta desse diálogo, amistoso e tenso, entre arte e conhecimento. E que nos prepara, talvez, rumo ao exercício do desaprendizado.

A criação artística como falência do conhecimento

Uma criação artística é também produção de desconhecimentos, de caos, de fracassos. Ela não precisa dar resposta aos problemas, não precisa encontrar soluções. O conhecimento que constrói não é linear, se dá por avanços e retrocessos, por ondas e paralisias, por fragmentos desencontrados, por sucessões de anticlímax. Ronda sempre o fantasma de não se aprender nada ou de apenas conhecer o já conhecido. Lutamos para abandonar aquilo que sabemos ou sucumbimos ao desespero – consciente ou não – de lançar mão do já sabido como meio de sobrevivência até o próximo ensaio.

O erro e o fracasso. O naufrágio de cenas, de idéias, de tentativas. A indecisão, o silêncio ruidoso da indecisão, a coragem da indecisão. Tendências temporárias e fugidias atropeladas constantemente pelo acaso. Produção de um conheci-

mento lacunar, mas sempre em estado de emergência. *Work in progress*, trabalho sem progresso. Prática marcada por anomalias e inconsistências. Prática fincada em corpos e em suas limitações. Prática atravessada pela timidez, pela fragilidade, pela exaustão. O imperativo do aqui-e-do-agora que constrange – mas que também fortalece. Prática avessa à lógica do utilitarismo, da eficiência e da otimização.

A sala de ensaio é um campo de guerra, um campo minado, um corpo de delitos. Espaço de desconhecimento – de si e do outro –, de catatonias, de afonias. Falta de discernimento, ausência de critérios, falência da apreciação. “Ensaio” como repetição mecânica, enfadonha e emburrecedora, mas também como construção de reflexões provisórias, de conhecimentos instáveis e incertos. Ensaio, logo hesito.

Vertigens da criação e do conhecimento

O projeto inicial do Teatro da Vertigem materializou o paradoxo de querer ser apenas um grupo de estudos – dedicado à investigação da Física Clássica aplicada ao movimento expressivo do ator – em um processo de intenso caos criativo. Alguns meses depois de iniciado o trabalho, sucumbimos à evidência mais óbvia: a *pesquisa científica* e a *pesquisa expressiva* – que eram os termos que usávamos na época para dividir as atividades do dia – não estavam separadas, mas eram instâncias que se atravessaram durante todo o período de ensaio. O espetáculo daí resultante, *O Paraíso Perdido*, foi fruto de um processo integrado de conhecimento científico/criação – ainda que não soubéssemos disso com clareza naquele momento – e reve-

lou o quão caduca era a dicotomia entre ciência e arte, dualismo que, em geral, valida uma forma de conhecimento em detrimento de outra. Comêramos do fruto do conhecimento e perdêramos a inocência de que a arte estava dele separada.

Também nesse primeiro processo do grupo, realizamos um questionamento sobre o que seria pesquisar, sobre os nossos próprios métodos de criação. O desejo de realizar um *teatro de pesquisa* se confrontava com o que desse termo nos soava, então, desgastado e vazio. Como realizar um *teatro de pesquisa* que não fosse apenas um clichê legitimador? E, por outro lado, como não cair na armadilha de certa fetichização da pesquisa? Naquele momento, por falta de material específico relativo ao campo da arte, buscamos nos estudos de metodologia científica instrumentos para tentar entender o que seria uma pesquisa e como efetivá-la. O conhecimento de uma metodologia de *pesquisa em arte* veio, aos trancos e barrancos, da própria prática. Tentativa-e-erro. Muitos erros. Quase só erros.

O diálogo que, em *O Paraíso Perdido*, havia se estabelecido com as ciências exatas, se expandiu para outros campos nos espetáculos posteriores: Medicina, Ciências Sociais, Arquitetura, etc. De alguma forma, parece que perseguíamos uma cumplicidade entre artistas e pesquisadores, onde não apenas os atores assumiam o papel de investigadores, como também, estudiosos de diferentes áreas (sociólogos, filósofos, arquitetos, urbanistas, físicos) eram convocados a atuarem e a contribuírem para o processo de criação, expondo o ensaio ao confronto com materiais pouco usuais.

Em *BR-3*, por exemplo, estabelecemos um diálogo com a sociologia, a antropologia e a geografia. E nesse projeto, a pesquisa de campo deixou de ser apenas instrumento para o

desenvolvimento da dramaturgia ou interpretação para se tornar a matriz da criação. *BR-3* foi um espetáculo que nasceu, se estruturou e se materializou a partir da pesquisa realizada *in loco* em Brasilândia, Brasília e Brasília. Nesse sentido, é uma “peça-pesquisa de campo”.

Vertigem atual: vivemos o processo de reconhecimento, conhecimento e desconhecimento do Bairro do Bom Retiro, por meio da prática de derivas. Lançando mão de princípios da psicogeografia e do urbanismo unitário, tais como idealizados pelos Situacionistas, temos empreendido um trabalho de estudo desse bairro de São Paulo, por um viés afetivo, fluido e não compartimentado do espaço urbano. Esse tipo de experiência *do e no* Bom Retiro, realizada coletivamente por todo o grupo, tem gerado um tipo de conhecimento carnal, emocional, arquitetural, inter-relacional com os que ali habitam e trabalham. E, concomitantemente, tem nos estimulado uma série de nebulosas de imagens, cacofonias verbais e sonoras, dispositivos lúdicos, impossibilidades cênicas, que alimentam – e exasperam – a criação.

Em nossas heterotopias particulares, vislumbramos a produção de uma cena-conhecimento que possa, talvez, ser capaz de modificar a minha relação comigo mesmo, com meus parceiros de criação, com a cidade onde moro e, quem sabe, auxiliar a desestabilizar percepções, anestesiamentos e visões sobre essa mesma cidade, de experimentá-la diferentemente. A arte não necessita da ciência para se legitimar. Mas, na via contrária, nada impede que a ciência, por sua vez, possa se contaminar e se irrigar com a pesquisa artística. Co-habitação sem abismos, mas sem perder o espanto e o lúdico de pétalas arrancadas ao acaso: ...bem-me-quer, mal-me-quer, bem-me-quer...

O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos¹

Sylvie Fortin

Faço questão, inicialmente, de agradecer aos organizadores, pela alegria que me foi dada em participar deste evento, o VII Congresso da ABRACE. Vir ao Brasil, mas mais especificamente encontrar os brasileiros, é sempre uma fonte de enriquecimento para mim. O tema de alocução que me propuseram – *O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos* – imediatamente me entusiasmou.

Se nos referirmos aos modelos das ciências da arte de Passeron (1974) – modelo que sugere que o estudo da arte pode ter por objeto a recepção da obra pelos espectadores, a obra de arte como matéria estética estruturada ou a pessoa do artista no instante em que cria –, eu diria que meus trabalhos dos últimos anos situam-se no momento anterior às práticas de criação, e mesmo às práticas de formação. Por meio de entrevistas junto a artistas e de observação em estúdio, documento as crenças individuais e os sistemas de ideias que nos habitam e que, no dia a dia, influenciam nossa relação com o corpo e com a arte.

Talvez vocês estejam se perguntando: por que eu me interessei por isso? Quando era bailarina profissional ferimei gravemente nas costas. Ficaram mais claros para mim, então, os elos problemáticos entre saúde, estética e relação com o corpo no meio profissional. Mais tarde, sendo professora implicada no meio da formação universitária pré-profissional em

dança e, enquanto tal, testemunha de diversas lesões e sofrimentos por parte dos estudantes, tentei instaurar medidas para favorecer o “melhor-estar” físico e psicológico dos bailarinos. Todavia, encontrei, em alguns de meus colegas, um apego a certas formas de agir. Para explicar a reticência que tinham às transformações de práticas, as pessoas refratárias me diziam: “É a realidade do meio”. Mas qual é, exatamente, a “realidade” do meio da dança contemporânea de hoje? Podemos falar de uma “realidade” única? Na eventualidade em que perdura a “realidade” de um corpo dançante, que sofre muito frequentemente, não poderíamos justamente tentar modificar nossas práticas de formação? Não é papel da universidade, lugar privilegiado de formação, contribuir para as transformações de representações? Essas questões davam suporte a meu desejo de compreender o trabalho atual da dança para eventualmente transformá-lo e orientá-lo para um maior bem-estar dos bailarinos.

Nos seis últimos anos, meus assistentes de pesquisa e eu realizamos, então, entrevistas junto a mais ou menos cem artistas, profissionais, coreógrafos, ensaiadores, estudantes, professores. Também fizemos observações em estúdio e implicamo-nos em duas pesquisas-ação a fim de aprofundar nossa compreensão da forma como os bailarinos conceitualizam sua relação com o corpo e com a arte (Fortin, 2008).

Embora meus trabalhos de pesquisa sejam realizados no meio da dança contemporânea em Montréal, Québec, Canadá, acredito que muitas ideias podem ser transferidas para outras disciplinas artísticas.

Consequentemente, escolhi hoje apresentar-lhes uma seleção de algumas falas de artistas entrevistados como um

detonador de questões que convém se colocar nessa mesa-redonda acerca dos processos de formação.

Estruturei minha alocução em torno de sete temas, que associo ao discurso dominante da dança, e que vi se perfilarem no decorrer de nossas entrevistas e observações em estúdio: predomínio da obra, ultrapassar os limites, corpo ideal, responsabilidade individual, cultura do silêncio, criação em colaboração, e trabalho a partir do esgotamento e da vulnerabilidade dos bailarinos. Terminarei com uma proposta de reflexão vinculada à educação somática, que aparece como um potencial em termos de construção de novos procedimentos criativos.

Predomínio da obra

Os coreógrafos, animados pela visão da obra que se cria, estão frequentemente mais perto da obra – segundo seus próprios dizeres – do que da materialidade dos corpos que procuram encarná-la. A citação que segue, de um coreógrafo de 50 anos, é bastante eloquente de uma representação da arte como ato sagrado, ou ao menos da pessoa do coreógrafo como aquela que canaliza a energia divina, o que não deixa de ter consequências na relação com o corpo dos bailarinos:

“[...] Meu papel é de criar. Eu sou Deus quando eu crio. Meu papel é de criar um mundo à minha imagem.... Não há limites. Digo aos bailarinos que eu, enquanto coreógrafo, tenho todos os direitos. Posso pedir a eles que se joguem pela janela do quarto andar,

e se eles são suficientemente loucos para fazê-lo, é problema deles”. (CH50)

Essa citação é provocante porque, indiretamente, nos leva a colocar as seguintes questões: Será que a criação é privilégio de algumas pessoas que receberam um talento singular, um dom divino? Será que as práticas pedagógicas que estabelecemos, tão tradicionais ou criativas quanto elas possam ser, afetam verdadeiramente a criação? Se não pensarmos que a criação artística pode ser alimentada por condições pedagógicas particulares, então, logo de saída, essa mesa-redonda é inútil, e não adianta nada procurarmos procedimentos inovadores de formação, como o título da mesa-redonda nos convida.

Felizmente, não são todos os artistas encontrados que, em nome da arte, desresponsabilizam-se das exigências que têm para com os bailarinos, pois levada ao extremo, essa atitude poderia levar a crer que não é o coreógrafo que pede coisas excessivas, mas que é a obra que exige isso. As falas a seguir, de uma ensaiadora, denotam uma atitude diferente:

“Trabalho realmente para os bailarinos, trabalho para o humano. A criação é um objetivo, mas é o humano que me interessa. Eu ajudo as pessoas a se descobrirem, e essa descoberta permite o surgimento de uma obra”. (RF42).

As ensaiadoras, que são, sobretudo, mulheres, pareceram as mais cuidadosas com a integridade corporal dos bailarinos. Enquanto na primeira citação a obra é valorizada, na segunda a pessoa é mais. No contexto dessa mesa-redonda, é

interessante se perguntar: O que nos propomos em nossos programas de formação? Priorizamos o advento da obra ou o desenvolvimento da pessoa?

Ultrapassar os limites

Como havia destacado anteriormente, a ultrapassagem dos limites é fortemente constitutiva do discurso dominante que foi extraído de nosso trabalho de pesquisa. A dança, para ser inovadora, convida os bailarinos a se arriscarem sem considerar, ou quase, o custo físico ou psicológico a se pagar. Se, idealmente, a satisfação dessa ultrapassagem é partilhada pelo coreógrafo e pelos bailarinos, fato é que as consequências físicas do risco são mais assumidas pelos intérpretes, ao passo que o reconhecimento da originalidade da obra é atribuído ao coreógrafo. Longe de mim a intenção de polarizar os criadores e os intérpretes, pois ao final de um longo e complexo processo de incorporação do discurso dominante da dança, todos interiorizaram formas de perceber, de pensar e de agir que convergem para uma grande devoção à arte como testemunha essa citação de uma bailarina:

“Não ultrapassar os limites do bailarino torna essa dança uma dança muito certinha, uma dança banal. Isso pode ser interessante, mas não é assim que uma arte progride”. (IF46).

Os artistas apresentam, todavia, nuances sobre esse tema da tomada de risco. Mesmo adotando uma concepção de arte

que dita as vias a seguir, os coreógrafos não podem abstrair os rastros que seu trabalho deixa no corpo dos bailarinos. Os bailarinos constroem a obra e os coreógrafos, inversamente, participam da construção dos corpos neles impregnando sua visão do mundo, o que Dantas (2008) esclareceu magnificamente em seu estudo sobre o trabalho da *Lia Rodriguez Companhia de Danças* e da companhia *Dona Orpheline Danse* de Sheila Ribeiro. A questão da integridade corporal interpela, portanto, profundamente alguns coreógrafos, como revela esse comentário de um deles:

“Pessoalmente, sei que eu estou constantemente colocando meus dançarinos numa situação desconfortável. Então, onde está o limite entre se esforçar para corresponder ao que é pedido e levar longe demais este esforço, e depois se violentar e se machucar?” (CH49)

Selecionei essa citação porque ela toca nos desafios éticos da criação em dança. O tratamento tangível do corpo no cotidiano do estúdio assevera um aspecto ético da dança tanto quanto aquilo que é mostrado em cena. Surpreendentemente, enquanto muitos coreógrafos, no subtexto de suas obras, denunciam injustiças humanas, poderíamos esperar uma consideração sobre a saúde ou o bem-estar dos bailarinos no estúdio, mas nem sempre é o caso. Um coreógrafo pode utilizar métodos autoritários e abusivos ao ensaiar, mas colocar em cena propósitos de emancipação e de liberação. Naomie Jackson (2004) afirma que numa perspectiva normativa (que tenta distinguir o bem do mal), os coreógrafos nem sempre consideram suas ações em função das consequências decorren-

tes delas. Os valores estéticos são supremos, e a dimensão moral é, segundo ela, muito frequentemente evacuada. Uma obra-prima, escreve ela, será automaticamente associada a um processo criador moral e a indivíduos que agem moralmente. Se acontecer de um coreógrafo agir de forma imoral, isso será considerado como uma exceção ou uma necessidade a serviço da obra. Em relação ao tema dessa mesa-redonda, há ainda aqui questões que podem alimentar nossa reflexão: em nossos programas de formação, como encorajamos os jovens bailarinos a se engajarem de forma ética em seu percurso? Como ajudá-los, quando estão em curso de formação, a tomar consciência dos elementos, às vezes paradoxais, de suas escolhas?

O corpo ideal

Enquanto alguns artistas mostram uma aceitação, ou por vezes mesmo uma resignação, diante das práticas usuais, outros ousam fazer um questionamento do discurso dominante que nos pareceu fortemente marcado por uma noção de corpo ideal. Os pontos de vista variam grandemente, é óbvio, como ilustram as duas citações seguintes, uma de uma bailarina profissional e outra de uma estudante:

“Fico surpresa que algumas pessoas ainda vejam o corpo de um dançarino contemporâneo do mesmo jeito que o de um bailarino. Eles têm de se machucar, ser magros, sem tatuagens, perfeitos. Entrei para a dança contemporânea porque achava que essa mentalidade tinha acabado. Quando descobri que ela ainda está

presente, tive de subir pelas paredes. Será que isso significa que pessoas como eu e a Émilie não temos lugar ali?” (EF19)

“Os rapazes nem precisam fazer aula de dança! Eles fazem três meses de dança e, se um homem é pelo menos bonito e está em forma, as companhias vão dizer: “a gente vai te formar”. Mas para as mulheres é mais difícil. Os coreógrafos têm muito interesse em um corpo de bailarina.” (I.F.,42)

Esta última citação evidencia diferenças de gênero devido à competitividade das mulheres, em maior número se comparado aos homens. Mas sejam homens ou mulheres, são inúmeras as exigências para os bailarinos que devem dar prova de capacidades técnicas virtuosas e de uma bela aparência (ainda mais para as mulheres, como sugerem essas citações), de um grande engajamento físico e psicológico, de uma grande disciplina, de desejo de correr risco e do excesso, de uma presença singular, de capacidades de improvisar, etc. Em Montréal, apesar de observar uma influência das tendências minimalistas da “não dança” europeia em algumas obras, a maior parte da produção pode ser descrita a partir de um pressuposto com relação à virtuosidade e um interesse marcado por uma estética do “excesso”. O corpo do bailarino contemporâneo é tanto um corpo virtuoso quanto um corpo intimamente sentido e vibrante de presença, tanto um corpo atlético e virtuoso quanto um corpo poético e capaz de abandono; tanto um corpo regulado pelo trabalho quanto um corpo apaixonado e generoso, tanto um corpo objeto quanto um corpo sujeito. Susi

Silva Weber (2010) apresenta, aliás, uma rica reflexão sobre a formação e a construção de modelos de corpo em dança contemporânea, analisando a prática artística de três bailarinos-criadores que se destacam com relação às práticas dominantes em dança contemporânea. Os resultados de seu estudo mostram que é possível escapar daquilo que ela denomina como corpo glorioso, que se constrói no âmago de práticas em que se destaca uma normalização do corpo. Através de escolhas individuais, como práticas de formação marcadas pela educação somática, e pelo desenvolvimento de redes de trabalho não hierarquizadas, ela mostra que é possível treinar, criar e difundir fora das normas hegemônicas. Ela mostra a autonomia de três bailarinos-criadores que podem evoluir tanto à margem quanto no interior de campos de grandes produções.

Responsabilidade individual

A relação dos artistas com a arte pode ser marcada por discursos, dominantes e alternativos, que se entrecrocaram em sua vivência e que os forçam a negociar de forma concreta a complexidade de sua relação com o corpo. Mas isso não é evidente porque os artistas, em decorrência de sua socialização frequentemente bastante similar, adquiriram um *habitus*² para retomar um termo bourdieuziano. Por exemplo, estudos conduzidos em diferentes países estão de acordo em estimar em 70% a taxa de bailarinos lesionados. No meio da dança, o sofrimento é normalizado; ele tornou-se um signo de devoção à arte ou uma espécie de prova tangível de sua paixão. Não se pode esquecer que a dança repousa sobre uma leitura das sen-

sações alimentadas por um longo processo de socialização (particularmente longo para as mulheres). O sociólogo Boltanski (1971) mostrou bem como a sensação é reinvestida de significações de acordo com a subcultura na qual o indivíduo evolui. Os membros de classes sociais abastadas tendem a sobreinterpretar as mensagens do corpo e as das classes populares a diferir a consideração da lesão ou do sofrimento. Meus estudos mostram que os bailarinos parecem tomar emprestado algo das duas tendências. Não precisamos nos demorar muito nas manifestações anunciadoras de disfunções que entravariam a atividade profissional. Paradoxalmente, a usura do corpo necessita de uma grande escuta das sensações e do apelo à medicina preventiva, comportamento que é mais ligado à classe social superior. Os bailarinos, mais particularmente os mais jovens, nos disseram ter tido necessidade de ajuda com relação à sua capacidade de discriminar a “boa dor” da “má dor”. Isso posto, diante do ferimento, jovens bailarinos ou bailarinos experientes viverão um sentimento de culpa, pois uma grande responsabilidade individual é observada nos bailarinos. Um bailarino é saudável porque ele “faz o que deve”, isto é, ele adota uma variedade de estratégias de “preparação, proteção e reparação” do corpo. Assim que a lesão ocorre, ele explica isso para si mesmo por uma “falha de concentração”, “um aquecimento apressado” ou ainda por “um problema de rebelião com o coreógrafo”. Frequentemente, a lesão é vivida como uma “falha” ou uma “fraqueza”. O estado de saúde apenas raramente é explicado por determinantes socioeconômicos como a debilidade da renda, a precariedade do emprego e as difíceis condições de trabalho (horas de ensaio extras antes do espetáculo, fadiga acumulada por conta de duplo emprego, dos

freelances, estúdios inadequados, calendário artístico apertado para minimizar o custo das turnês, etc.).

Cultura do silêncio

As condições difíceis do trabalho são raramente expressas publicamente a tal ponto que identificamos o silêncio como fator de risco. Em virtude da precariedade do trabalho, os intérpretes (sobretudo femininos) hesitam em desvelar a dureza do trabalho aos coreógrafos. Uma cultura do silêncio estabeleceu-se muito cedo para os jovens bailarinos, como atesta esse testemunho de uma bailarina profissional que recebeu sua formação na universidade:

“Se eu tiver um ferimento, vou falar disso com o menor número de pessoas possível. E na universidade, quando os coreógrafos pediam coisas arriscadas, eu as fazia porque esses professores eram também aqueles que iam contratar. É uma reputação que construímos para nós mesmos desde a universidade” (IF28)

Aqui é preciso lembrar que apesar das veleidades de dissensão à norma, revela-se extremamente difícil para os intérpretes recusar algo para um coreógrafo, ao passo que criação supõe “dar-se de corpo e alma”. Os comentários das mulheres e dos homens distinguem-se nitidamente com relação a esse tema da cultura do silêncio. Atestam isso as duas próximas citações de uma mulher e de um homem:

“O coreógrafo, no começo, parecia aceitar a situação. Eu comecei a lhe dizer: ‘Sim, mas eu vou conseguir fazer isso mais tarde, mas agora, eu não posso fazê-lo’. Eu queria explicar que estava sentindo dor, eu queria explicar quais movimentos eram impossíveis para mim e o coreógrafo não queria saber de nada. [No dia seguinte] ele fez um outro escândalo, mas eu sentia que não podia nem mesmo dizer que era por causa do meu pé. [...] Eu luto constantemente para ter liberdade de falar, mas nem sempre é fácil porque eu sou desprezada. Mesmo com tantos anos de experiência... Emocionalmente, é muito difícil”. (IF46)

“Se você limita as ideias do coreógrafo, é como se você não cumprisse seu papel como deveria fazer. [...] A abnegação de si próprio a serviço do criador, não é só o coreógrafo que exige, os bailarinos também exigem deles mesmos. Porque tenho certeza que se você diz para o coreógrafo: ‘isso machuca as minhas costas’, ele teria mudado de ideia. Não há um só coreógrafo que diga: ‘não, é importante, mesmo se isso machuca as suas costas’”. (IF46)

A situação é complexa. Não concluo que podemos associar a experiência das mulheres com as palavras “silêncio”, “executadora”, e a experiência dos homens com as palavras “poder”, “fala” e “colaboração”; concluo, antes, com a necessidade de realizar estudos diferenciados de acordo com o gênero.

A criação em colaboração

Além da cultura do silêncio, um outro fator de risco identificado durante nossos estudos é o trabalho de criação em colaboração. Muitos coreógrafos abordam o trabalho de criação de acordo com uma abordagem que suscita a participação ativa dos intérpretes na elaboração da obra. Ora, como supõe essas falas de um coreógrafo, equivaleria isso à afirmação do bem-estar dos bailarinos?

“Trabalho a partir do corpo dos bailarinos; o gestual não lhes é imposto de fora. Eu lhes digo sempre para escolherem suas próprias torturas”.

Uma abordagem de colaboração equivaleria à afirmação da saúde e do bem-estar dos bailarinos? Em certos casos, parece verossímil que tal modo de criação represente um lugar de cocriação do gestual e de partilha da responsabilidade dos desafios corporais; mas isso não é evidente, pois, como mencionei, tanto os coreógrafos quanto os bailarinos interiorizaram uma grande devoção à arte. Em boa parte dos casos, o próprio bailarino participa de situações que fragilizam sua saúde. Nos dizeres de Rannou e Roharik (2006) os métodos de criação baseados na colaboração podem até mesmo ser vistos em alguns casos como uma forma última de autodoação. Alguns coreógrafos nos disseram que deploravam o fato dos intérpretes omitirem seu estado de saúde; pelo contrário, outros estampavam um pressuposto estético absoluto. Na verdade, nossas entrevistas com os coreógrafos e os bailarinos sugerem a existência de uma lista negra de coreógrafos com os quais é

melhor não trabalhar se o intérprete se preocupa com sua saúde física e psicológica.

Aqui é necessário que eu precise que os coreógrafos que mais pareciam afetar a integridade dos bailarinos eram aqueles que estabeleciam meios de prevenção ou de recuperação. Eles pagavam, por exemplo, sessões de Pilates aos bailarinos ou custeavam os tratamentos de osteopatia. Evidentemente, podemos admirar o estabelecimento de estratégias pontuais, mas, como coletividade, podemos nos perguntar se a longo prazo o desenvolvimento da dança pode apoiar-se na aceitação do excesso. Ainda aqui, algumas questões se impõem: a arte deve apoiar-se na aceitação do excesso? Será isso que estamos veiculando em nossos programas de formação?

O trabalho a partir do esgotamento e a vulnerabilidade

Além dos métodos de criação colaboracionista, o trabalho que aposta no esgotamento e na vulnerabilidade do intérprete para enriquecer a obra de processos inconscientes, assim tornados mais disponíveis, foi relatado como sendo problemático. Tanto os coreógrafos quanto os bailarinos estão às voltas com balizas a serem colocadas (ou não), como revela com eloquência a próxima citação, de um coreógrafo que se ressentiu dos desafios que o devotamento à obra artística coloca:

[Durante uma criação] os bailarinos se despiam mutuamente e davam ordens de execução de ações uns aos outros, como por exemplo: Tire seu suéter! Role

pelo chão! Levante-se! Comece a pular! Grite! Tire suas calcinhas! Num determinado momento, uma das bailarinas não quis continuar. Mas eu fiquei firme. [...] Estamos criando ou não estamos criando? Estamos nos dedicando? Estamos apaixonados ou não? Parece-me que eu estou no registro [certo], num contexto profissional, nós nos entendemos.

Mas justamente, qual é esse registro profissional? Em Montréal, a União dos artistas preocupa-se em estabelecer balizas por meio de uma sindicalização dos bailarinos que assim o desejarem. As convenções coletivas especificam, além da remuneração, as condições de trabalho que dizem respeito, por exemplo, à nudez, aos riscos excessivos, ao tempo de descanso, etc. Para alguns artistas seria desejável enquadrar a dança não somente no plano das exigências financeiras e físicas, mas também no plano psicológico. Eis uma citação eloquente nesse sentido:

“Há uma experiência que eu realmente detestei [com] um coreógrafo que encenava no Actor’s Studio: ele colocava um bailarino numa cadeira bem no meio do espaço, fazia-lhe perguntas de ordem pessoal diante de todo mundo para forçar uma espécie de intimidação ou de psicologia do bailarino, e usava em seguida o estado no qual ele se encontrava para que ele dançasse com uma certa febrilidade. Fiquei horrorizada com isso porque achava que não era pertinente. Não é verdade que não se pode atingir esses momentos de sensibilidade sem isso”.

Diversas formas de excesso, ligadas à abnegação dos artistas por sua arte, existiram em todos os tempos. Segundo Laws (2004), a amplitude dessas dificuldades psicológicas ultrapassaria aquela, mais conhecida, dos ferimentos físicos. A pertinência de se interessar por isso hoje decorre, entre outras coisas, das consequências de uma indústria cultural internacional bastante competitiva sobre o corpo dos artistas. O mercado da arte repousa sobre o princípio da concorrência que incita os artistas a rechaçar seus limites físicos e psicológicos. Os bailarinos encontram-se tomados entre dois discursos. Como cidadão, o discurso social dominante convida à autodisciplina do corpo e a evitar riscos associados, por exemplo, ao tabagismo, à má alimentação, etc. Mas como artista, o discurso dominante em dança leva-os a valorizar a tomada de risco para ultrapassar os limites do habitual e inovar. Entre os artistas, o risco é assumido deliberadamente, pois há um grande prazer sinestésico, emotivo, cognitivo, a ser ultrapassado e a estar em cena. A ideia de um corpo dançante saudável conforme o discurso social em saúde é, em certa medida, uma transgressão do discurso dominante em dança. Josette Féral falava essa manhã dos limites do espectador diante da violência. No contexto dessa mesa-redonda que diz respeito à formação, podemos nos perguntar quem poderia ou deveria assumir a responsabilidade de colocar limites. Os criadores, bailarinos, ensaiadores, espectadores, professores, diretores de escola, divulgadores, médicos, pesquisadores, organismos que dão subvenções, sindicatos? Como participar dessa mundialização cultural respeitando sua integridade física e psicológica? Mas antes dessa questão, encontra-se uma outra, a de determinar se é desejável colocar limites. E, sobretudo, como fazer

evoluir programas de formação em dança que queiram estar adequados às exigências atuais da profissão?

A educação somática

As companhias de dança que fazem turnês internacionais têm grandes exigências para seus bailarinos. Esses últimos devem provar ter um engajamento físico e psicológico total. Idealmente, eles adquirem uma formação polivalente no cerne de sua formação profissional e prosseguem, ao longo de sua carreira, por vezes com abordagens e estilos gestuais em contradição uns com os outros, tanto de um ponto de vista ideológico quanto técnico.

O aprendizado e o treino atual dos bailarinos caracterizam-se, portanto, por uma bricolagem inacreditável, uma justaposição de aulas de balé, aulas de danças contemporâneas, práticas esportivas, e práticas somáticas como a ioga, o método Feldenkrais, a técnica Alexander, etc. Imagino que aqui no Brasil, seja algo como ir a uma aula de balé pela manhã, para depois ir à capoeira de tarde e terminar, talvez, com uma sessão de ioga à noite. As práticas corporais da dança são verdadeiros lugares de inventividade da dança. Mas como os bailarinos negociam os diferentes elementos que constituem sua formação? – está última sendo-lhes deixada inteiramente por sua conta, o que, aliás, traz problemas aos mais jovens.

Se autores como Susan Foster (1997) demonstraram que o corpo constrói-se por intermédio de diferentes técnicas de dança, em contrapartida, muito poucos tentaram compreender como os bailarinos negociam de forma concreta a comple-

xidade das relações com o corpo nessas diferentes técnicas e abordagens do corpo (Bales e Nett-Fiol, 2008). Dentre os artistas que encontramos durante nossas entrevistas, alguns evocaram os lugares de formação que não preparariam para a dura realidade do meio, ao passo que outros os viam como oferecendo uma melhor preparação, particularmente tendo em vista a aquisição de “conhecimentos somáticos e anatômicos” que fazem, há alguns anos, parte da formação em dança. É nessa ótica que empreendemos uma pesquisa-ação com bailarinos em formação, apontando os desafios que a construção do corpo dançante (Fortin; Viera & Tremblay, 2010) coloca. Nós lhes oferecemos ateliês de educação para ver como eles “navegam” entre o discurso dominante associado a um ensino da dança contemporânea bastante tradicional e aquele, mais marginal, da educação somática. Lembro que o dicionário da dança Larousse define a educação somática assim: “Disciplina que emerge de um conjunto de métodos que tem por objetivo a aprendizagem da consciência do corpo em movimento no espaço”.

No decorrer das semanas, emergiram três grupos no que diz respeito à sua relação com o corpo. Entre os estudantes do primeiro perfil, as experiências corporais propostas nos ateliês práticos de educação somática eram desviados de seus objetivos primeiros (refinar suas habilidades proprioceptivas no sentido de um melhor-estar) antes para ajudá-los a caminhar para aquilo que era importante para eles (ampliar os limites de sua performance, sem preocupação, ou quase, com as consequências). Essa busca de ultrapassagem pode desencadear uma grande satisfação, mas também ferimentos e sofrimentos, pois as

normas profissionais do corpo ideal e da performance infalível dificilmente eram atingíveis para muitos dos estudantes.

Os estudantes do segundo perfil manifestaram um pensamento reflexivo e crítico, verbalizando uma reticência diante de alguns aspectos do discurso dominante, mas não se sentiam capazes de agir de outra forma. Os estudantes desse perfil demonstravam poucas ações concretas diante das situações que identificavam como problemáticas. Os “eu preciso” eram numerosos em comparação aos “eu faço” ou “eu começo a”. Eles contestavam em parte os discursos dominantes, mas ensaiavam ainda sem aí refletir as “verdades” dos discursos dominantes. Quando essas pessoas tentavam se emancipar dos discursos dominantes elas justapunham, frequentemente, elementos paradoxais dos discursos dominantes e dos discursos alternativos.

No terceiro perfil, a educação somática favoreceu, entre os estudantes, o desenvolvimento de uma autoridade interna, mais respeitosa das estruturas do corpo, tornando-os menos vulneráveis aos impactos do discurso dominante em dança sobre sua saúde. A educação somática ofereceu-lhes um espaço de contestação das normas dominantes e posições alternativas. Sua prática da educação somática levou-os a se posicionarem de forma diferente no mundo da dança, pois para os artistas que querem refinar seu olhar sobre o mundo, a prática da educação somática não pode se limitar a uma exploração narcísica de si ou a sutis modulações de sua tonicidade muscular. O que se aprende em educação somática é, primeiramente e antes de mais nada, a capacidade de modular sua percepção. A criação coreográfica é um assunto de percepção. Antes da obra é toda a experiência perceptiva dos artistas que

deve ser desenvolvida. Uma nova consciência/percepção de si não resulta somente na reorganização dos músculos posturais profundos, mas resulta também em uma nova maneira de ver o mundo.

Posto isto, a educação somática propõe valores que às vezes parecem opostos aos dos discursos dominantes. O tema geral do congresso “Abismo de Rosas” convida-nos aqui a nos perguntarmos: Como enfraquecer/murchar nossos conceitos binários que são contraproducentes ao nosso desenvolvimento de longo prazo como uma comunidade? De um lado, podemos ver um discurso dominante que apresenta as seguintes características: perspectiva de terceira pessoa, prática representacional, critérios externos, corpos dóceis, como parece. Do outro, um discurso alternativo, caracterizado/marcado por: perspectiva de primeira pessoa, prática experiencial, critérios internos, autoridade sensual, como se sente.

Conclusão

Hoje aprender a negociar as tensões que existem entre os diferentes discursos é o que é pertinente para os artistas em formação. Isso se torna inevitável ao passo que o eclétismo das práticas de treinamento é privilegiado pelos meios profissionais de formação em dança. Isso levanta, todavia, grandes desafios. Monten (2008) sustenta que os bailarinos ampliam assim seu leque de possibilidades corporais, mas eles aumentam, conseqüentemente, as possibilidades de interferência entre as abordagens e aumentam os riscos de lesões. Com efeito, um estudo de Thomas (2009) levanta uma relação significativa

entre o número de técnicas dançadas pelos intérpretes em dança contemporânea e a frequência de seus ferimentos. Escolhas se impõem para os bailarinos que dispõem de uma grande liberdade para construir seus corpos dançantes.

Dito isso, acredito firmemente que os bailarinos são participantes ativos de sua própria corporeidade e que é importante que eles estejam em contato com discursos e práticas que ofereçam diferentes possibilidades. As instituições de formação devem priorizar uma formação plural. A menos que seja num conservatório, com uma tradição precisa e claramente exposta aos estudantes, parece-me desejável, em um meio educativo, de não somente oferecer diferentes modelos de construção do corpo, mas também tentar renovar os modelos existentes.

Em suas práticas de formação, encorajo evidentemente um maior lugar dado aos discursos alternativos, mesmo se os resultados de meus trabalhos de pesquisa mostram que qualquer prática tem o potencial de ser opressiva ou emancipatória/libertadora. Parece-me essencial conduzir os jovens artistas a se perguntarem: Quais são os valores que guiam nossas práticas? Parece-me igualmente imperativo questionar nossas representações individuais do corpo e da arte para caminhar em direção a modos mais harmoniosos de fazer dança. Como professores/pesquisadores, é preciso aumentar a consciência dos diferentes discursos em dança através de práticas de formação reflexivas e críticas. É preciso desenvolver imaginários do corpo e da dança que alimentam uma criação artística ética.

Para alimentar minha reflexão, reporto-me aos escritos do filósofo Michel Foucault (1994). Para este último, nós evoluímos num discurso dominante com “regras do jogo”. Tornamo-nos, mais ou menos sem nosso conhecimento, cor-

pos dóceis. Mas temos a possibilidade de nos tornarmos “sujeitos éticos”, isto é, pessoas que se criam sob uma forma não normalizante. Uma pessoa pratica a ética, diz ele, assim que ela toma consciência da maneira pela qual os discursos dominantes impõem-lhe limites não desejados, problematiza esses discursos e se recria. Foucault estipula que “a ética é a forma que a liberdade assume assim que ela é informada pela reflexão” (Foucault, 1998, p.28).

Meu apego às práticas corporais de tipo somático provém justamente do fato de que elas propõem uma relação nova consigo mesmo e com os outros. Sem excluir a possibilidade que a educação somática possa servir o discurso social dominante com fins de construção de um corpo ideal, permanece o fato de que ela defende possibilidades de subjetivação. O que está verdadeiramente em jogo nas práticas corporais de tipo somático, para emprestar a terminologia de Foucault, é a possibilidade de “transformação de si”, retomada pelo filósofo e educador somático Shusterman (2000) pela expressão “autodelimitação criador”. Para esses dois teóricos, o si não é algo que deva ser descoberto, mas algo que deve ser criado. Isso é diferente de uma concepção da pessoa que passe pela revelação de sua “verdade”, em outras palavras, uma concepção essencialista da pessoa que supõe encontrar um si original. O caráter inacabado do corpo é um projeto sem fim que apresenta o perigo de uma imposição de um corpo legítimo pelos discursos sociais dominantes, mas que oferece também disponibilidades inauditas.

Cada escolha de formação é portadora de ideologias e de saberes culturais sobre o corpo e sua relação com o mundo.

Como já sublinhamos, uma concepção de arte em que predomina a obra ou o lado messiânico do coreógrafo não deixa de ter consequências sobre os estados do corpo dos bailarinos. A saúde dos bailarinos pode, portanto, desempenhar um papel central na promoção de comportamentos éticos em dança. Como pesquisadora, acredito que individualmente e coletivamente, podemos compreender melhor as práticas de formação em artes cênicas para melhor transformá-las. Para terminar, voltarei ao título dessa mesa-redonda: “O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos”. Cotidianamente na intimidade do estúdio, a relação com o corpo e a dança constrói-se, desconstrói-se e reconstrói-se incessantemente. Pouillaude (2009) sublinha magnificamente o descompasso que existe entre o trabalho corporal cotidiano que supõe a dança e seus raros tempos de visibilidade, o que o conduz a sustentar:

“[...] que as invenções da dança sustentam-se menos na renovação das formas espetaculares do que na proposição de novas maneiras de experimentar e de trabalhar o corpo [...], menos numa poética da cena do que nas técnicas do corpo e da subjetividade que só podem acessar de forma extremamente parcial e enviesada a visibilidade espetacular” (p.30).

Notas

¹ A mesa redonda no qual este trabalho foi apresentado (intitulada “O processo formativo como construção de novos procedimentos criativos”) contou também com a participação de Valentin Torrens e mediação de Lúcio Agra.

² Bordieu (1992) define o *habitus* como esquemas de gostos, de percepção, de apreciação de pensamento e de ação; é a estrutura incorporada (valores, normas, visão do mundo, da vida, do corpo, da saúde, etc.). Esses esquemas vão orientar as escolhas e as recusas dos indivíduos dentro o leque de possibilidades acessíveis em suas condições de existência.

Referências

- BALES, M. e Nettle-Fiol, R. *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.
- BOLTANSKI, L. *Les usages sociaux du corps*. Annales, 1, 205-233, 1971.
- DANTAS, M. *Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en oeuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*. Thèse. Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études et pratiques des arts, 2008.
- FORTIN, S. (dir.). *Danse et santé: Du corps intime au corps social*. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2008.
- FORTIN, S.; VIERIA, A. & TREMBLAY, M. “A experiência de discursos na dança na educação somática”. *Revista Movimento (ESEF-UFRGS)*. Brasil. 16(2), 2010, p. 71-91
- FOSTER, S. L. “Dancing Bodies” In: J.C. DESMOND (dir.). *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* Durham: Duke University Press, 1997, p. 235-57.
- FOUCAULT, M. *The essential Foucault*. New York: The New Press, 1994.
- JACKSON, N.M. *Right to dance: Dance for right*. Banff Center Press, 2004.
- LAWS, H. *Key finding of the 2nd National inquiry into dancers' health and injury*, Dance UK News, 52, 2004, p. 4-6.
- MARKULA, P. “Tuning into one's self: Foucault's technologies of the self and mindful fitness”. *Sociology of Sport Journal*, 21(3), 2004, p. 302-21.
- MONTEN, J. “Something old, something new, something boorwed”. In: M. BALES, M. e R. NETTL-FIOL (dir.). *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Urbana: University of Illinois Press, 2008, p. 52-67.
- THOMAS, H. e TARR, J. “Dancer's perception of pain – positive and negative effects” in: *Journal of Dance Medicine and Science*. 13 (2), 2009, p. 51-9.
- PASSERON, R. *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*. Paris: J. Vrin, 1974.
- RANNOU, J. e I. ROHARIK *Les danseurs: Un métier d'engagement*. Paris: La documentation française, 2006.
- SILVA WEBER, S. *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine : trois études de cas*. Thèse. Montréal Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, Doctorat en études et pratiques des arts, 2010.

Quando os bailarinos fazem-se historiadores¹

Isabelle Launay

Desejo inicialmente agradecer aos organizadores desse grande colóquio e, particularmente, à Cássia Naves e Luis Fernando Ramos, que permitiram minha vinda a São Paulo, e também encontrar essa cidade que conheci nos anos 1970, quando mal era uma adolescente. Muito obrigada a eles, que me possibilitaram constatar também a que ponto estudos de grande qualidade em dança e em artes cênicas desenvolveram-se de maneira exponencial no Brasil há alguns anos.

No âmbito da reflexão proposta, gostaria de interrogarme sobre a arte como modo de conhecimento específico através de dois campos – a dança contemporânea e a história (a disciplina histórica). Quais tipos de saberes históricos a dança contemporânea tem condições de produzir? O que a dança “faz” à disciplina “história da dança”, o que produzem os bailarinos quando se debruçam sobre a história de sua própria arte como historiadores? O que eles vêm estimular ou questionar nas categorias do discurso historiográfico e em seus métodos? E mutuamente, o que fazem os historiadores ao campo da dança, o que eles vêm abalar nas práticas dos bailarinos?

1. História e dança

Existe há muito tempo uma oposição tradicional entre esses dois campos; tudo parece opô-los a partir do momento em que ela engloba uma série de divisões clássicas entre tradição oral/tradição escrita; história/memória; cultura do sensível/exigência de verdade cognitiva em nome do espírito científico; arte do presente e da performance efêmera pouco preocupada em deixar vestígios/pesquisa e permanência das fontes; hábitos das práticas em estúdio e nas salas de espetáculo/trabalho em biblioteca e escrita no escritório. Visadas, relações com o tempo, lugares e costumes de trabalho parecem ser inconciliáveis. De fato, os estudos históricos em dança foram, até recentemente, pouco reconhecidos, tanto pelos pesquisadores em ciências humanas quanto pelos artistas. Com efeito, uma hierarquia dos saberes corresponde também a uma hierarquia das fontes, e a tradição oral que implica uma atividade eminentemente corporal em dança permanece, como se sabe, subavaliada pelos saberes que repousam sobre a tradição escrita. Além disso, a história da dança foi por muito tempo considerada, no campo histórico, com ou sem razão – na França, em todo caso – como um saber fechado em si mesmo, próprio a alguns especialistas, sem ligações com a vida intelectual e cultural, fundado em informações de segunda mão, pouco digno de valor, em ausência de debates sobre seus métodos e desafios científicos. Resumindo, como uma má história elaborada por historiadores amadores. Ademais, esse saber parecia também relativamente inútil aos olhos dos artistas, bailarinos e coreógrafos, pois estava desconectado de qualquer aposta artística,

sem ligação com as preocupações concretas dos bailarinos. Nessas condições, uma história da dança que não podia articular-se com nenhuma prática social, intelectual, artística, não podia, portanto, se renovar.

Ora, parece que a atividade histórica em dança desenvolveu-se consideravelmente há mais ou menos vinte anos, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa (particularmente na França, na Inglaterra, na Itália, na Alemanha) e no Brasil. E isso, tanto no âmbito acadêmico universitário quanto no próprio campo artístico. Na verdade, a dança é reconhecida hoje como objeto de estudos digno desse nome: ela convoca, para se constituir, tanto aquisições da história cultural, quanto da história social, da história das sensibilidades, da construção do gênero, da história do colonialismo e do pós-colonialismo, da história das técnicas do corpo, da história da arte, da sociologia, da psicologia, da antropologia, da estética, mas também da neuro-estética. E a própria comunidade artística, no que lhe diz respeito, soube desenvolver uma forma de consciência histórica nova. As condições também estão reunidas hoje, parece-me, para que um diálogo fecundo possa existir entre duas comunidades de trabalho que se ignoravam: os historiadores reconheciam que os artistas podem ter algo interessante a dizer sobre a história de uma arte que eles fabricam, e os artistas colocaram em questão o mito da tábula rasa que dominava a modernidade em dança, assim como descobriram que o trabalho histórico também podia tornar-se uma fonte ou material de criação para o presente. A história da dança (a disciplina histórica) e a história da dança (tal como os artistas fabricam-na através de suas obras, retomando, reinterpretando as obras

coreográficas anteriores) também têm condições de se articular em proveito de uma nova historiografia. Essa historiografia, na verdade, pretende:

- articular e dialetizar memória e história;
- considerar, e até mesmo fabricar novas fontes e arquivos em função das questões que ela levanta;
- articular saber histórico e saber somático e cinético. Trata-se de reivindicar uma competência específica no que diz respeito à análise do gesto e de suas dinâmicas para os estudos em história visando definir o estilo de um gesto de forma diferente da de um modo impressionista;
- questionar as categorias clássicas de história da arte (particularmente a noção de “obra”, de autor, de “data”, de “corrente”). De fato, o estudo de uma obra em dança não pode fazer a economia do estudo de seus porvires, e estudar, portanto, não mais apenas o fato vivido, o passado assim como ele aconteceu, mas a forma pela qual ele se propagou e se transformou em diferentes cenas históricas – o desafio aqui sendo a elaboração de uma história da memória através do estudo dos vestígios deixados pelo acontecimento, as diferentes cenas sucessivas de sua existência. Pois as palavras, os desejos, as ideias, os gestos não guardam seus próprios sentidos nem direções, lógica, dinâmica ou qualidade. A cada momento histórico seu sentido é inflexo;
- Propor para se fazer novas formas performativas da narrativa histórica que traz à luz jogos de intertextualidades coreográficos e gestuais.

Resumidamente, hoje existem múltiplas formas de retornar à história da dança, de pensar as formas de retorno, e famílias de memória e de história debatem atualmente sobre as diferentes maneiras de tratar o passado. Esse movimento inscreve-se nos debates em História na relação conflituosa entre história/memória e sua necessária didática: trata-se, então, de emancipar a memória oral do fechamento identitário e suas imposturas através do exercício crítico da história, e de emancipar o discurso histórico de suas certezas de verdade através de sua colocação à prova com o contato com o terreno artístico, no qual se desdobra uma grande parte da memória do gesto e das obras em dança. A partir daí, o monopólio da verdade “mais verdadeira” não pode pertencer nem ao historiador nem ao artista. Em outros termos, trata-se de manter juntas duas exigências, que são, no entanto, irreduzíveis uma à outra: simultaneamente o contrato de verdade sobre o qual repousa o discurso histórico, e o contrato de fidelidade sobre o qual repousa a relação com seu passado experimentada pela comunidade dos artistas.

A história de uma coisa, lembrava Michel Foucault, é a história das forças que dela se apoderam. A aliança e a confrontação entre historiadores e bailarinos para construir a narrativa histórica em dança evidentemente também coloca em questão o que ainda resta de positivismo, de sociologismo e de culturalismo em história e, sobretudo, desloca e transforma os hábitos de trabalho de uns e dos outros. Se o bailarino entra na biblioteca ou consulta arquivos, o historiador entra de certa maneira também na escola do estúdio ou do palco para apreender o sentido de um gesto antigo.

Dessa forma, desfaz-se a partilha entre aqueles aos quais se supõe saber e não fazem, e aqueles aos quais se supõe fazer e não sabem.

2. Análise das práticas dos bailarinos-historiadores

Na França, há vinte ou trinta anos, difundiu-se uma intensa atividade histórica, que em parte contribuiu para desfazer essa partilha comunitária. Lembraremos aqui apenas alguns fatos importantes:

- as Bienais sobre a história da dança em Lyon (1984-1990);
- a criação da cinemateca da dança e de *Vidéodanse*² no Beaubourg em 1982;
- um curso de história da dança obrigatório para obter-se o *Diplôme d'État de Professeur de danse*³ (1989);
- a criação de quatro departamentos de Dança dentro do sistema universitário francês (Paris, Lyon, Nice, Lille, desde 1989);
- a criação de um diploma de notador em dança (1990);
- colóquios sobre história da dança no Centre National de Danse há dez anos;
- inúmeras publicações em história da dança;
- a criação de coletivos de bailarinos que se encarregam da história das obras coreográficas (os *Carnets Bagouet*, em 1994, o *Quatuor Knust*, de 1996 a 2002), inúmeras reconstruções e uma multiplicação de espetáculos e performances de dimensão histórica (nas quais o trabalho da citação torna-se aí predominante).

Esses acontecimentos institucionais e artísticos permitiram e acompanharam a emergência do diálogo entre bailarinos e historiadores. Com a finalidade de ser agora mais concreta, eu me permitiria analisar os traços essenciais de alguns estudos de caso em que essas questões teóricas e artísticas são postas em jogo.

O primeiro caso diz respeito à prática histórica dos *Carnets Bagouet*, ambos ex-bailarinos-intérpretes da obra de Dominique Bagouet, coreógrafo francês falecido em 1993, e que nos convidam a refletir sobre o trabalho de bailarinos-produtores de arquivos gestuais há quinze anos, assim como sobre a ideia de um corpo como lugar, ou melhor, “não lugar” de memória. Com efeito, além dos arquivos reconhecidos em dança, assim como os cenários, figurinos, vídeos, fotografias, anotações, artigos de imprensa, partituras, correspondências administrativas de diversos tipos, o que mais pode ser um arquivo em dança? Um arquivo no campo gestual, um arquivo vivo? E como transmitir o saber e o *savoir-faire* que ele contém? A resposta dos *Carnets Bagouet* é simples: “o arquivo somos nós!”. Na ocasião da morte do coreógrafo – que, nesse contexto, havia tido a inteligência de não fazer nenhum testamento artístico, de tal forma que deixava o devir de sua obra aberta ao debate, e convidava àqueles que se sentissem concernidos por seu trabalho a assumir suas responsabilidades –, os bailarinos começaram dissolvendo a Compagnie Bagouet visando criar um coletivo de reflexão para refletir sobre as condições da transmissão: por que, para quem, o quê e como transmitir? Tal trabalho, elaborado há mais de quinze anos, é único em sua reflexão em atos sobre a memória das obras em dança contemporânea. De fato, seus anos de experiências fo-

ram atravessados por diversos momentos durante os quais eles não pararam de trabalhar no movimento de autoanálise coletiva, com todas as resistências e tentações dogmáticas ligadas a uma tal empreitada, a objetivar seu próprio trabalho, a desfazer elos que amarravam a experiência passada para dela inventar outras, a descobrir seus próprios suportes de inscrição de acontecimento dançado, visando não somente transmitir a dinâmica de uma obra, mas alimentar a própria dinâmica do desejo de transmiti-la. Em outras palavras, essa experiência poderia se definir em torno de quatro tentativas e questões essenciais:

- desatrelar-se de sua experiência passada para dela poder transmitir algo: aceitar, dessa forma, não ser mais “proprietário” dessa obra feita para eles e com eles, de passá-la, portanto, a outros;
- interrogar-se sobre a necessidade ou não de conservar a memória dessa obra, e sobre o próprio desejo que eles têm dela. Em que medida essa obra pode ter sentido dez ou vinte anos mais tarde, tanto para eles como para os outros?
- problematizar o que o arquivo está se tornando a partir do momento em que ele se inscreve na própria corporeidade: criar superfícies de inscrição em que as obras podem se estabilizar (partituras, descrições, protocolos de ação e de trabalho) e objetivar, assim, aquilo que do trabalho do intérprete geralmente permanece secreto ou não dito.
- historicizar sua própria maneira de dançar em função das obras e das técnicas atravessadas e dos períodos, a fim de confrontar suas lembranças, os traços em vídeos e escritos. Assim, eles se constituem como produtores de arquivos diversos vi-

sando elaborar um consenso sobre aquilo que pode ser uma obra tal, num dado momento, para um momento dado. Seu ponto de partida conduziu-os, assim, a pensar não mais em termos de “reconstrução” ou de “remontagem”, mas bem mais de “desmontagem”, e até mesmo de “desconstrução” para que emergja uma possível reinterpretação, ou uma recriação, ou ainda uma “encenação”. Em outros termos, um espaço de jogo para a obra de Bagouet ou, mais recentemente ainda, uma forma de “disseminação” da obra de Bagouet, e isso, inclusive, fora de seu próprio controle. Assim construiu-se um centro de recursos onde são depositados todos os arquivos, mas também recursos dos bailarinos em condições de refletir sobre a forma de transmitir uma obra para um dado contexto. Eles definiram, assim, uma ética de trabalho (uma escuta, uma relação com o outro, um governo tanto de seu próprio corpo quanto de seu coletivo) assim como uma estética da relação com o passado, incessantemente permeável ao presente. É, portanto, historicizando sua prática e a obra de Bagouet que eles puderam construí-la e objetivá-la como historiadores-bailarinos. Ademais, o conjunto de debates foi publicado numa farta obra intitulada *Os carnets de Bagouet*, em 2008.

O segundo caso diz respeito a um espetáculo feito a partir de *L'Après-midi d'un faune* [*A tarde de um fauno*] de Nijinski, intitulado *d'un faune... (éclats)* [*de um fauno... (estilhaços)*], do coletivo *Quatuor Knust*, em 2000, exemplar também, em nossa opinião, das práticas históricas em dança e da articulação memória/história. A questão central colocada por esse espetáculo pode ser resumida assim: em que condições a retomada de uma obra-prima reconhecida na história da dança contem-

porânea pode ser interessante? Uma retomada que não fosse nem uma cópia ruim nem uma reconstrução histórica ou facsimilizada que se faria passar por um suposto original? Esse trabalho apenas é interessante para o *Quatuor Knust* justamente se ele expuser hoje o movimento de “construção” do *Après-midi d'un faune* e todos os estratos históricos que o constituíram. Trata-se aí também de expor no âmago da própria peça os modos de retorno a uma obra passada, as forças históricas, os saberes e os poderes que se apoderaram dela desde sua criação em 1912. Em resumo, de conduzir um trabalho genealógico visando levantar as máscaras, tanto da tradição oral quanto da tradição escrita pela qual ela foi transmitida. Os bailarinos performam diante do público o trabalho do historiador, suas “operações históricas” (para retomar De Certeau) que consistem em “construir” o objeto histórico. Esse trabalho genealógico era assim definido por Foucault: “apreender o retorno dos acontecimentos não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para encontrar as diferentes cenas em que eles desempenharam papéis diferentes”. Eles desenvolvem, então, três modos de retornos ao passado para três tipos de fontes diferentes:

- a encenação da tradição oral: seus rumores, suas fabricações de imagens, seus clichês, seus lugares-comuns, os elementos míticos da memória coletiva;
- a encenação das interpretações possíveis a partir da tradição escrita de *L'Après-midi d'un faune*, a partir da partitura de Nijinski. A partitura, longe de ser considerada como texto sagrado contendor da verdade da obra, é aqui vista como objeto que interpreta tanto quanto um documento a ser interpretado e, portanto, é submetida a uma leitura crítica.

- a encenação da memória e da história dos próprios intérpretes que dançam essa partitura.

Que história da dança está se inventando, portanto, aqui? Podemos notar aí que:

- as fontes primárias passam ao primeiro plano (particularmente a partitura e o próprio sujeito que dança essa partitura);
- a ênfase dada à definição do próprio movimento;
- que a história das interpretações está presente para colocar em perspectiva aquelas que são aqui apresentadas. Por aí mesmo, a noção de obra como objeto estável, originário, original e permanente, que se faria passar por *L'Après-midi d'un faune* de Nijinski, objeto autêntico digno de circular no mercado do patrimônio coreográfico é realmente colocado em crise.
- que é reivindicada uma prática histórica que organiza e pensa o anacronismo como condição do trabalho histórico: na verdade, a atualização de uma dança do princípio do século utiliza *savoirs-faires* e técnicas contemporâneas.

Dessa forma, a prática da história pelos artistas visa em primeiro lugar uma história *para* a arte. Ela propõe, parece-me, um modelo desidealizado e descontínuo da transmissão oral em dança, e destrói a ilusão da identidade de uma obra que poderíamos transmitir, tal um móvel velho, de geração em geração. Ela emancipa aqui três dogmas ou imperativos ligados ao “dever de memória”: o tratamento dogmático (*é preciso* transmitir as obras-primas!), o tratamento familiar (*apenas alguns legítimos* podem transmitir!), o tratamento mercantil (*são valores certos!*). A vida do passado também tem condições

de ser conservada a partir de materiais históricos heterogêneos, desierarquizados. Essa herança “por baixo”, bricolada, montada, mas não menos sabiamente pensada, é, parece-nos, a condição de uma história da dança em condições de se reinventar hoje.

Notas

¹ Tradução de Cícero Alberto de Andrade Oliveira.

² *Vidéodanse* é uma manifestação anual (ou bianual) que acontece no Centre Georges Pompidou (Beaubourg), em Paris. Iniciada em 1982 por Michele Bagues, trata-se de um evento que reúne (sem distinção de gênero) inúmeros tipos de vídeos, com a finalidade de discutir, questionar, informar ou simplesmente prestar contas da história e da atualidade da dança contemporânea [N. do T.].

³ O *Diplôme d'État de Professeur de danse* ou *DE* avalia o nível de conhecimento de um determinado candidato e sanciona, simultaneamente, suas habilidades práticas e amplitude de seus conhecimentos teóricos. Trata-se de um diploma necessário para poder ensinar dança em qualquer estabelecimento oficial francês [N. do T.].

A cena e a filosofia

A Querela do Teatro no Século XVIII Voltaire, Diderot, Rousseau

Franklin de Mattos

Em 1793, um editor parisiense lançou um jogo de cartas hoje afamado, em que as figuras tradicionais foram trocadas por emblemas revolucionários. Em lugar dos nossos insípidos valetes, soldados da República; em vez de rainhas, quatro divindades, encarnando as virtudes da Revolução: a Prudência, a Justiça, a Temperança, a Força; e, substituindo os reis, um quarteto de conhecidos “filósofos” do tempo, que realizavam afinal, no plano do jogo, o antigo ideal platônico do rei filósofo. Dentre os coroados, Voltaire e Rousseau não têm por que nos surpreender: são *philosophes* por excelência, e figuras tutelares da Revolução. De estranhar são os demais: La Fontaine e Molière, um autor de fábulas, outro de comédias, cujas presenças desafiam alguns hábitos nossos.

Com efeito, esses quatro autores reúnem várias coisas que costumamos separar. Primeiro, os séculos XVII e XVIII, de Luís XIV e da Revolução. Em seguida, filosofia e belas-lettras (literatura), atividades tão próximas na época que até o fabulista podia ser assimilado à filosofia (não custa lembrar que, para nossos historiadores, ainda há pouco tempo, o enfraquecimento da fábula – do *mythos* – era condição da racionalidade). Aliás, aquilo que as aproxima é algo que poderíamos chamar de “eficácia moral” das duas disciplinas, por assim dizer, naturalmente própria à filosofia, e agregada com sabe-

doria à fabula e à comédia. E, afinal, filosofia e teatro, domínios que nem sempre juntamos, mas que a Ilustração jamais separa, pois o espetáculo teatral é para ela o maior dos paradigmas, um objeto de permanente inquietação e de inflamadas disputas. Assim, não é de admirar que as discussões sobre ele tenham dividido o próprio partido da filosofia, lançando autores como Voltaire, Rousseau e Diderot em campos diversos.

Voltaire (1694-1778), o maior dramaturgo francês do tempo, permaneceu nos limites da poética e do teatro clássicos, cujas grandes referências eram a tragédia e a comédia do século anterior; Diderot (1713-1784) ultrapassou tais modelos e contribuiu para fundar um novo gênero, o drama; e Rousseau (1712-1778) desqualificou tanto a tragédia quanto o drama, considerando-os como simples figuras do teatro moderno, cena privatizada que, segundo ele, *separa* os homens, ao invés de *reuni-los*, como na Antigüidade. O que precisamente estava em jogo na controvérsia que dividiu os três maiores filósofos franceses do século XVIII? O nervo do debate diz respeito ao poder *moralizador* da cena teatral. Voltaire e Diderot acham que o teatro não é apenas diversão, é também um poderoso meio de aperfeiçoamento moral dos homens, e discordam apenas sobre o modo de tornar mais eficaz esse instrumento; Jean-Jacques Rousseau afirma que essa convicção é ilusória, que o teatro tem pouco a ver com a virtude, só fazendo espelhar as paixões de seu público. Embora seja essa inegavelmente a questão decisiva, não se devem subestimar algumas outras, que revelam diferentes concepções sobre a arte, sobre o teatro ou o lugar da paixão na esfera moral. Neste ensaio, gostaria de mostrar que o debate também revelou três diferentes filosofias da história: uma ordenava os acontecimen-

tos segundo o progresso linear da razão; outra combinava esta concepção, então nascente, com uma versão cíclica dos eventos, de caráter mais tradicional; e afinal uma terceira contestava as visões globais da história, encarando-a como multiplicidade de histórias locais – conforme já se disse, uma espécie de “diáspora”¹.

I

Voltaire dominou a cena trágica francesa durante mais de meio século, de 1718, ao estrear com *Édipo*, a 1778, ao representar *Irene* e ser aclamado pelo público da *Comédie Française*. Foi então o maior representante do grande teatro do século XVII, que tinha em Corneille, Racine e Molière suas maiores expressões, e o principal defensor da poética clássica francesa, codificada de vez por Boileau em sua *Arte Poética*, de 1674.

Gostava tanto da cena que sempre reservava para si mesmo um papel de ator nas próprias peças e sua maneira de atuar, segundo testemunhos contemporâneos, mostra o que pensava sobre o teatro. Voltaire ator fazia questão de declamar, de sublinhar os efeitos, recusando o tom familiar e “burguês” cada vez mais em voga nos palcos do tempo. Como bem escreve um estudioso: “É que o teatro deve ser teatral, não deve ser o simples reflexo da realidade quotidiana: ele é transfiguração, embelezamento, transformação e deve nos transportar para outro mundo, mesmo que nos conduza, como também o deseja Voltaire, a refletir sobre questões onde o nosso está implicado”.² A arte, diria ele, é certamente uma imitação da natureza, contanto que logo se acrescente: da *bela* natureza.

Outra anedota confirma esse princípio e mostra ainda o que Voltaire pensava da tragédia. Certa vez, no castelo de Ferney, um visitante se pôs a fazer o elogio do teatro de Shakespeare, que começava então a se tornar conhecido fora da Inglaterra. Embora os tipos do dramaturgo inglês sejam buscados no meio do povo, dizia, deve-se reconhecer que eles não deixam de pertencer à natureza. Voltaire interrompeu seu interlocutor: “Com sua permissão, senhor, meu traseiro também faz parte da natureza e, no entanto, eu uso calças”³. O episódio resume o que Voltaire pensava sobre aquele que consideramos um dos maiores dramaturgos de todos os tempos e ainda sobre a tragédia em geral. Para ele, esta era uma imitação de ações elevadas, feita com “decoro” e “unidade de tom”, em versos alexandrinos, com vistas a despertar o terror e a piedade. Racine realizara esse ideal com a maior perfeição e, como dramaturgo, Voltaire procurava apenas imitá-lo. Quanto a Shakespeare, não observava as *regras* que definiam a tragédia como gênero; afrontava as “conveniências” com suas cenas brutais e cheias de sangue, confundia ilegitimamente os tons, passando do riso às lágrimas, misturava o alto e o baixo. Apesar de admitir às vezes que o autor de *Othelo* era “natural e sublime”, Voltaire achava que ele não tinha a menor “centelha de bom gosto”. Numa palavra, era uma espécie de “monstro”.

Com efeito, as ações baixas – o espetáculo do erro grosseiro, que provoca o riso franco, ou as ações que mesclam a seriedade e a brincadeira, despertando o prazer sério – não podem ser tratadas em registro trágico, mas num gênero específico, a comédia, no qual Molière fora insuperável e que o próprio Voltaire cultivara algumas vezes. Contrariamente a Diderot ou Rousseau, que para alguns antecipam a sensibili-

dade romântica, ele se faz, portanto, o defensor da poética e do teatro clássicos franceses, aceitando sem reservas a rigidez da teoria dos gêneros, em que cada um ocupa um lugar preciso, assinalado por regras que decorrem de sua essência. Aquilo que escreveu certa vez Anatol Rosenfeld, referindo-se a Johann Christoph Gottsched, defensor deste teatro na Alemanha, talento a parte bem poderia se aplicar a Voltaire: “Adotou as formas, por assim dizer o ritual e a coreografia, de um teatro essencialmente absolutista, destinado, com suas rígidas regras, com seu cerimonial solene e decoro da corte, com sua depuração e delicado requinte, seu esplendor e pompa que penetram até o âmago do verso e do vocabulário, a glorificar o mundo rarefeito dos reis e da aristocracia”⁴.

É bem verdade que, como dramaturgo, às vezes Voltaire se atreve a superar essas fórmulas, revelando, além disso, uma concepção não completamente verbal da tragédia. Vitoriosa sua campanha pela supressão das banquetas que embaraçavam o palco da *Comédie Française* (e às quais tinham direito certas pessoas de condição), passou a explorar mais os recursos cênicos do teatro. Em *Adelaide du Guesclin*, trouxe para a cena um tiro de canhão, em *Olympie*, um braseiro (que incendiaria um de seus teatros privados) e, em *Sémiramis*, dispôs finalmente do espaço de que precisava seu espectro à Shakespeare⁵. Tímidas inovações, dir-se-á talvez; mas a objeção desconhecerá que, para Voltaire, as inovações não importam muito, principalmente em se tratando da forma raciniana da tragédia. O máximo que faz, pois, é renovar-lhe o conteúdo, transformando o palco numa tribuna da Ilustração. *Mahomet*, por exemplo, é uma denúncia do fanatismo religioso e das funestas consequências da confusão entre política e religião; *Zaïre* mostra a exis-

tência de uma moral universal que tornaria possível o entendimento entre as pessoas de bem de diferentes civilizações, não fossem os preconceitos religiosos⁶. Como todo filósofo ilustrado, Voltaire tem uma concepção do teatro que chamaríamos de “engajada”. Certa vez, escreveu: “É apenas no teatro que a nação se reúne; é lá que o espírito e o gosto da juventude se formam; é lá que os estrangeiros vão aprender nossa língua, que nenhuma máxima ruim é tolerada e nenhum sentimento estimável é recitado sem ser aplaudido; é uma escola permanente de poesia e de virtude”⁷.

Para bem compreender o “gosto” de Voltaire é fundamental evocar sua concepção da história, exposta em livros como *Ensaio sobre os Costumes* e *O Século de Luís XIV*. Antes de tudo, pensava Voltaire, para que a própria história seja possível como ciência, é preciso torná-la algo análogo à física de Newton, reduzindo os fatos às leis. Ora, essas leis nada têm a ver com os desígnios de uma transcendência divina, como sustentava Bossuet no *Discurso sobre a História Universal*. Assim como a física foi liberada da teologia e das ilusões finalistas mediante o conhecimento das leis mecânicas da natureza, a história o será por intermédio da psicologia, do conhecimento da natureza humana, cujo desdobramento é o objeto sobre o qual deve se debruçar o historiador. Nesta última afirmação transparece a outra idéia que torna possível a ciência da história. Segundo ela, a natureza humana constitui o ponto fixo que o historiador persegue por entre a multiplicidade dos eventos, mas não é um objeto dado de antemão, e sim algo que se revela progressivamente, dissimulando-se a princípio por detrás dos usos e costumes, vergando-se sob o peso dos preconceitos⁸. Assim, o grande quadro da história humana se faz por

uma sucessão de luzes e sombras, que testemunha a luta encarniçada entre a evidência da verdade e as figuras do erro, entre o “espírito humano”, cuja emergência é vagarosa, mas invencível, e as forças do preconceito e das tradições.

Ao contrário do que pode parecer à primeira vista, tal confronto não obedece a um movimento progressivo e linear, comportando momentos de intensa luminosidade, que se exaurem rapidamente, e de profunda regressão, em que reina a mais terrível barbárie. Mas cada período de “civilização” beneficia-se do acúmulo de luzes anteriormente proporcionado. Daí o elogio da França de Luís XIV, momento da história em que o espírito humano mais se aproxima da “perfeição”, já que pode se “enriquecer” com as descobertas legadas pelos séculos de Péricles, de Augusto e dos Médicis.

II

A exemplo de Voltaire, Diderot atribui ao espetáculo um objetivo moral e: assim como a filosofia combate os preconceitos, também o teatro deve esclarecer os homens, ensinando-os a amar a virtude e detestar o vício. Entretanto, o enciclopedista contesta com veemência que a cena francesa moderna, dominada pela tragédia e pela comédia clássica, e tão repleta de regras e convenções, ainda tenha poder para tanto.

O princípio de sua dramaturgia, explicitada em 1757 e 1758, nos *Diálogos sobre o Filho Natural* e no *Discurso sobre a Poesia Dramática*, é o seguinte: a fim de restituir ao teatro o poder de melhorar os homens, é preciso “abalar” (“renverser”) o espectador, levando “tumulto” e “pavor” a sua alma, como

fizera no passado a tragédia grega. Para isso, deve-se resgatar a energia da linguagem, a energia da natureza de que a linguagem é portadora, o que supõe que a cena seja liberada das regras e “conveniências” clássicas. Tomando como modelo a célebre passagem das *Eumênides* de Ésquilo em que o parricida Orestes é perseguido pelas Fúrias, assim Diderot imagina “um exemplo doméstico e comum”, possível no teatro de então:

“Um pai perdeu o filho num combate singular: é noite. Um criado, testemunha do combate, vem dar-lhe a notícia. Entra nos aposentos do pai infeliz, que dormia. Anda de lá para cá. O ruído do homem a caminhar o desperta. Ele pergunta quem é. – Sou eu, senhor, responde-lhe o criado com a voz alterada. – E então, o que há? – Nada. – Como, nada? – Não é nada não, senhor. – Não é possível. Estás tremendo, desvias a cabeça, evitas meu olhar. Ainda uma vez, o que há? Quero saber! Fala, eu te ordeno! – Já disse, senhor, que não é nada, responde-lhe de novo o criado, em lágrimas. – Ah! infeliz, exclama o pai, arremetendo da cama em que dormia; estás me enganando. Aconteceu alguma desgraça... Minha mulher morreu? – Não, senhor. – Minha filha? – Não, senhor. – É meu filho, então?... O criado se cala; o pai compreende o silêncio dele; lança-se ao chão, enche de gritos e de dor os seus aposentos. Faz e diz tudo aquilo que o desespero sugere a um pai que perde o filho, única esperança da família.

O mesmo homem corre ao quarto da mãe: ela também dormia. Desperta com o ruído das cortinas que se abrem com violência. O que há? pergunta ela. – Senhora, a maior desgraça. É o momento de sermos cristãos. A senhora já não tem filho. – Ah Deus! exclama a mãe aflita. E tomando um Cristo

que estava à cabeceira, estreita-o nos braços, nele colando os lábios; seus olhos inundam-se de lágrimas e essas lágrimas inundam seu Deus crucificado.

Eis o quadro da mulher piedosa: logo veremos o da esposa terna e da mãe desolada. A uma alma em que a religião domina os movimentos da natureza, é preciso um abalo mais forte para arrancar-lhe as verdadeiras vozes.

Entrementes, haviam levado para os aposentos do pai o cadáver do filho; e lá se passava uma cena de desespero, enquanto se fazia uma pantomima de piedade no quarto da mãe.

Tu vês como a pantomima e a declamação mudam alternadamente de lugar. Eis aquilo que deve substituir nossos *apartes*. Mas o momento da reunião das cenas se aproxima. A mãe, conduzida pelo doméstico, avança para os aposentos do marido... Pergunto-me o que aconteceria com o espectador durante esse movimento!... É um esposo, é um pai estendido sobre o cadáver do filho, que vai ferir profundamente os olhos da mãe! Mas ela acaba de atravessar o espaço que separa as duas cenas. Gritos lamentáveis atingem seus ouvidos. Ela vê. Lança-se para trás. A força a abandona e ela cai sem sentimento entre os braços daquele que a acompanha. Logo sua boca se encherá de soluços. *Tum verae voces*⁹.

Demoremo-nos um pouco sobre este fragmento. Deixemos de lado, por assim dizer, sua ganga patética, que os melodramas de todos os tempos consagraram como clichê, e tentemos sublinhar sua novidade. Em primeiro lugar, chama a atenção o caráter doméstico da cena, que mobiliza *pessoas privadas*, um pai e uma mãe burgueses. Ela contesta, assim, a chamada “cláusula dos estados”, segundo Peter Szondi vigente

pelos menos desde a *Ars Gramatica* de Diomedes, e para a qual os protagonistas de uma intriga dramática séria deveriam ser forçosamente de condição principesca¹⁰.

Em seguida, ainda conforme Szondi, é preciso atentar para o novo tratamento que se dá ao tema do filho ausente. Enquanto na tragédia clássica, a ausência deste é motivo de inquietação para o pai monarca (estaria ele associado a seus inimigos, conspirando contra seu reinado?) e, na comédia jocosa, ela é justamente consequência da ação do pai, despótico ou avaro, na cena imaginada por Diderot, o tema é sinal da dilaceração da família – reparada ao final de uma comédia como *O Pai de família*, aqui, por sua vez, irreparável (não custa lembrar que, em *O Filho natural*, é a figura do pai ausente quem resgata a harmonia familiar).

Terceiro traço importante: contrariamente às longas tiradas do teatro clássico, no fragmento de Diderot a cena não se organiza em torno da palavra. O diálogo, simples e econômico, é pontuado por olhares, gestos, silêncios e ruídos, igualmente convocados a falar. A exemplo da passagem de Êsquilo que serve de modelo a Diderot, é o mínimo de discurso que lhe dá o máximo de força e energia. Conduz a princípio a dois *tableaux*, preenchidos por gritos dolorosos e lágrimas: os quadros do pai desesperado e da mãe piedosa. Este último é mudo, pois a força da religião contém, por enquanto, as “verdadeiras vozes” da natureza. O outro é contundente, preenchido pelos gritos aflitos do pai, que não hesita em lançar-se ao chão, como jamais faria o protagonista de uma cena clássica. O quadro desafia corajosamente os códigos tradicionais de decoro e procura deixar que as paixões se expressem da maneira mais forte. O personagem “faz e diz tudo aquilo que o desespero sugere a

um pai que perde o filho”; ele sente o que todo o mundo sentiria em seu lugar e o que “ninguém ouvirá sem logo reconhecê-lo em si mesmo”, diria Diderot em outra parte.

Cabe aqui uma observação fundamental. Embora os *Diálogos sobre o Filho Natural* afirmem que “uma cena muda é um quadro; é um cenário animado”¹¹, é bom que se diga que o conceito de quadro não se define apenas pela pantomima. Ele se opõe à cena declamada, ao verbo, e tanto pode ser *extraverbal*, fundado no gesto, como no caso da mãe piedosa, quanto *pré-verbal*, preenchido por gritos, gemidos ou sussurros, como no exemplo do pai desesperado e ainda em outros, sobre os quais Diderot insiste em outros lugares: o quadro do herói ferido no *Filoctetes*, de Sófocles, e “o quadro do amor materno” proporcionado por Clitemnestra diante do sacrifício de Ifigênia. Girando em torno desses dois pólos diferentes, a função do *tableau*, para Diderot, é potencializar o discurso. Por isso, no exemplo acima, quadro (e não apenas pantomima...) e declamação, que se passavam alternadamente em um lado e outro do palco, afinal se juntam na última cena, provocando no espectador um enorme abalo, cuidadosamente preparado por essa espécie de “montagem”.

Não custa repetir: o espetáculo só voltará a produzir um efeito duradouro caso o dramaturgo recuse um teatro de grandes poetas, fundado sobre a excelência do texto literário. Diderot insiste que o discurso ordenado não é o melhor meio de expressar as paixões, ao contrário dos gritos não articulados, das expressões faciais, dos gestos. Esse realismo reclama não apenas a valorização da pantomima do ator, mas também que o texto dramático seja escrito em prosa, como o romance, além de destacar a importância dos cenários e do figurino.

Resgatar a simplicidade da natureza, restabelecer a dimensão propriamente “espetacular” (no sentido filológico do termo) da cena, trazê-la da corte para o cotidiano doméstico – eis, enfim, os significados maiores da reflexão de Diderot sobre o teatro. Seus adversários são a poética e o teatro clássico franceses – em suma: Voltaire. É contra as reservas do velho patriarca que ele prefere os antigos e Shakespeare a Racine, afirmando que se deve repensar o sistema clássico e inventar um gênero intermediário, capaz de imitar “as ações mais comuns” da vida, no qual melhor se exprime a *natureza humana* tal qual ela é, e não como a fizeram as convenções. A igual distância da comédia e da tragédia clássicas, esse gênero se divide em *comédia séria*, cujo objeto é pintar os deveres do homem, e *tragédia doméstica*, cuja finalidade é mostrar nossas desventuras privadas.

III

Certamente por senso estratégico, Voltaire e Diderot jamais resolveram publicamente suas diferenças, mas nas próprias fileiras enciclopedistas levantou-se de repente uma voz discordante, não para pôr em dúvida este ou aquele ponto, e sim para contestar a própria pretensão de se dar ao teatro uma missão civilizadora. Foi o que fez Rousseau na famosa *Carta a d’Alembert sobre os espetáculos*, texto que consumou sua ruptura com os filósofos ilustrados e cujas circunstâncias de composição se originam, não por acaso, na biografia de Voltaire.

Conforme bem lembrou certa vez Roger Bastide¹², ao regressar da Prússia em 1753, Voltaire comprou o castelo das

Délices, onde não deixou de instalar uma cena privada. A propriedade ficava nas imediações da puritana Genebra, onde o teatro era proibido, e com cujos pastores o autor do *Ensaio sobre os costumes* começou, surpreendentemente, a se entender, achando-os muito menos sectários do que os padres católicos. Em 1755, Voltaire recebeu a visita do ator Lekain, que aceitou representar a tragédia *Zaïre* diante de quase todo o Conselho de Genebra. O grande êxito da noitada inquietou os senhores pastores, que passaram a se perguntar: será que Voltaire e seu teatro não acabariam por introduzir o vício na virtuosa cidade? E assim, quando o filósofo decidiu bisar o feito – aliás, agora com a colaboração de vários cidadãos genebrinos –, o Consistório¹³ reagiu proibindo a representação. Como se pode imaginar, Voltaire se pôs inconsolável... Ora, por esse tempo d’Alembert chegou a Genebra a fim de documentar-se para um verbete sobre a cidade, a ser escrito para a *Enciclopédia*. Foi recebido com grandes honrarias e, na volta, deixou-se ficar alguns dias no Délices... Voltaire queixou-se amargamente para o amigo e o resultado não podia ser outro: em 1757, quando o artigo apareceu, havia nele “grandes elogios, mas também uma sombra: por que Genebra não possui um teatro, o que forma o gosto e purifica os costumes”¹⁴? Em nome dos “bons costumes” e do “progresso das artes” – termos para ele solidários –, d’Alembert encorajava os genebrinos a rever a decisão que proibia o teatro na cidade. Jean-Jacques Rousseau, que já escrevera para a *Enciclopédia* artigos sobre música e que assinava seus escritos como “cidadão de Genebra”, viu muito bem que por trás de d’Alembert se escondia Voltaire, certamente pronto a invadir sua pátria à frente de

uma trupe de comediantes... Quem reagiu agora foi Rousseau, que se lançou ao trabalho e, no ano seguinte, publicou a *Carta a d'Alembert* (1758).

A *Carta* prolongava o *Discurso sobre as Ciências e as Artes* (1750), que atacava a mitologia das Luzes num dos seus mais caros postulados, negando que o progresso do conhecimento e da técnica tivesse levado ao aperfeiçoamento moral do homem. Como se sabe, o primeiro *Discurso* contrapõe certo tipo de saber, que poderíamos chamar de “metafísico”¹⁵, à “virtude”, definida, na acepção de Montesquieu, como “amor da pátria e da igualdade”. Rousseau argumenta, assim, que o progresso do conhecimento só fez aprofundar a servidão humana. Ora, integrando nessa perspectiva o caso particular do teatro moderno, agora tenta provar que este é estranho à virtude e, portanto, não se deve atribuir-lhe uma eficácia moral.

Para isso, a *Carta* condena o suposto etnocentrismo da Filosofia¹⁶, que pretende saber o que é bom para o homem em geral e impor em toda parte certo modelo de espetáculo. Os filósofos dão demasiada importância às idéias de natureza humana e espetáculo em geral, ignorando as singularidades de cada lugar e as várias figuras históricas do teatro. Esquecem que o homem é uno, mas a história o torna múltiplo, e que essa diversidade também multiplica os tipos de espetáculo. Cada povo possui uma paixão dominante, que o distingue de todos os demais e cada espetáculo procura justamente satisfazer essa paixão. Deslocando a questão para o terreno da história, Rousseau dirá que os espetáculos só são bons ou maus segundo as paixões, boas ou más, que têm em vista. Dirá ainda que, para serem bem sucedidos, eles precisam satisfazer essas paixões, caso contrário, desgostarão o público e desaparece-

rão. Conclusão: os espetáculos estão comprometidos com as paixões do espectador, e não com sua virtude.

O teatro não foge à regra. A cena é um quadro das paixões, cujo original está no coração do público, de tal modo que existe uma relação de cumplicidade entre um e outro. Se quiser sobreviver, o teatro deve adular as paixões prezadas pela platéia, tornando detestáveis aquelas que são odiadas de antemão. Ele não tem, portanto, nenhum poder de mudar os costumes. Se quiser agradar, terá de segui-los, abdicando de qualquer objetivo moral; se quiser corrigi-los, aborrecerá o público, renunciando à diversão e arriscando a própria sobrevivência.

Traduzindo em termos mais familiares para nós: Voltaire e Diderot têm uma visão, por assim dizer, “engajada” do teatro, na qual Rousseau não crê de modo algum, não por que seja a favor de um teatro “livre”, mas por que acha que a cena não tem o poder de mudar a sociedade. Digamos que, para Rousseau, o teatro se limita a repor a sociedade que o põe. Não foi a cena que tornou os gregos virtuosos, ela apenas espelhava algo que existia de antemão. Como disse Bento Prado Jr., o teatro vale o que vale seu público, e a cena francesa é o retrato dos espectadores corrompidos de Paris. Portanto, não há razão para trazê-la a Genebra, que tem sua própria história, seu próprio povo e governo, e ainda os espetáculos que lhe convêm. A *Carta* termina assim com o vigoroso elogio das festas cívicas genebrinas, onde o povo inteiro é ator, espectador e o próprio espetáculo. São estes os espetáculos que cabem numa República.

É ainda Bento Prado quem observa que Diderot aposta em “uma perfectibilidade contínua das artes”, ao passo que Rousseau substitui essa idéia pela de “perfeição máxima”, da-

das certas condições sociais. Assim, quando propõe uma reforma do teatro francês, Diderot tem no horizonte uma concepção linear e progressiva de história – a mesma que já se esboçara em Voltaire e no futuro será formulada de modo cristalino por Condorcet. Essa concepção aparece, por exemplo, no *Discurso Preliminar da Enciclopédia*, redigido por d’Alembert em 1750, em que a história, ao menos desde o Renascimento, é vista como o triunfo da civilização, que por sua vez é “o trabalho dos homens de letras”¹⁷. Bacon, Descartes, Newton e Locke estabeleceram as fronteiras do conhecimento, cujas lacunas foram preenchidas por Galileu, Harvey, Huyghens, Pascal, Fontenelle, Voltaire, Buffon, Condillac, Montesquieu e Rousseau. Essa jornada progressiva da razão contra a superstição “carregara triunfalmente o Iluminismo até o presente – ou seja, até a própria *Encyclopédie*”, que não por acaso Voltaire chamou de “monumento dos progressos do espírito humano” em *O Século de Luís XIV*.

Não seria difícil mostrar como a mesma crença domina o artigo “Enciclopédia”, escrito pelo próprio Diderot alguns anos depois. Prefiro, porém, citar outro texto, que examina a poética do teatro e discute a então polêmica idéia de “regra”: “aquele que ignorar a razão poética, ignorando também o fundamento da regra, não saberá nem abandoná-la nem segui-la convenientemente. Terá por ela demasiado respeito ou demasiado desprezo, dois obstáculos opostos, mas igualmente perigosos. Um reduz a nada as observações e a experiência dos séculos passados e reconduz a arte à sua infância; o outro a detém simplesmente onde está e a impede de ir adiante”¹⁸. Como se vê, as regras devem ser avaliadas no fluxo do progresso da história; a arte não tem apenas um passado, que é sua infância,

mas também um futuro que se abre indefinidamente ao presente. Por isso, Diderot proclama em outra parte, quem sabe pensando nas objeções de Jean-Jacques: “Atacar os espetáculos por seu abuso é levantar-se contra toda espécie de instrução pública, e tudo o que até hoje se disse a respeito, *aplicado ao que são ou foram as coisas, e não ao que poderiam ser*, é uma injustiça e uma inverdade”¹⁹.

Um estudioso²⁰ já afirmou que a concepção rousseauiana de história é justamente o oposto desse sistema em cujo centro está a idéia de progresso. Como se sabe, no segundo *Discurso*, aquilo que progride com a razão e a civilização é algo não por acaso negativo: a *desigualdade*. Na *Carta*, a mesma degradação reaparece na história do teatro: a tragédia antiga se abre para toda a cidade grega, ao passo que o teatro clássico francês é “exclusivo”, feito para uma minoria, exibindo em toda parte os sinais da mesma desigualdade. Preservado esse esquema geral, Rousseau recorre, entretanto, a outro dispositivo a fim de combater a concepção ilustrada de história. A meu ver, a exemplo do conceito de virtude, esse dispositivo é tomado de Montesquieu. Recapitulando:

O autor de *Do Espírito das Leis* formulou um novo método para orientar-se em meio à inesgotável variedade da história. Tal método afirma que, embora as leis humanas não possuam a estabilidade das naturais, ao formulá-las os homens não são conduzidos unicamente pela fantasia. “A lei, em geral, é a razão humana, enquanto governa todos os povos da terra; e as leis políticas e civis de cada nação devem ser apenas os casos particulares a que se aplica essa razão”²¹. Assim, se soubermos interrogá-las, veremos que expressam uma intenção ou, se quisermos, um *espírito*, “que consiste nas diversas relações que [...]

podem ter com diversas coisas”. Por isso as leis humanas não são absolutas, mas, por definição, *relativas*, sujeitas ao tempo e ao espaço, ao conjunto de condições de uma sociedade. Para compreendê-las, é preciso submetê-las à rede de relações que lhes dá sentido: à natureza e ao princípio do governo; às condições físicas do país, ao clima, à qualidade, situação e grandeza do solo; ao gênero de vida dos povos; ao grau de liberdade que pode tolerar a constituição; à religião e ao número dos habitantes, às suas inclinações, às suas riquezas, ao seu comércio, a seus costumes e maneiras etc.

Dentre todos esses fatores, os mais importantes, aqueles que prevalecem sobre os demais, e devem ser especialmente considerados pelo legislador, são a natureza e o princípio de cada governo. Como se sabe, Montesquieu distingue três espécies de governo: o republicano, o monárquico e o despótico. Faz parte da natureza do governo republicano que o povo, ou parte dele, tenha o poder soberano; é próprio do monárquico que apenas um governe, mas mediante leis fixas e estabelecidas; e é da natureza do governo despótico que um só, sem lei nem regra, arraste tudo por sua vontade e caprichos.

Se a natureza de um governo é aquilo que o faz ser o que é, seu princípio é aquilo que o faz agir. Em cada caso, esse princípio é uma paixão humana específica: o *medo* é a mola que faz mover o despotismo, a *honra*, a monarquia, e a *virtude*, a república (como já se viu, contanto que a virtude seja definida em termos *políticos*, como “amor da pátria e da igualdade”).

De posse desse método que permite um conhecimento concreto de formações sociais concretas, Montesquieu não se pronuncia sobre o começo ou o fim da história. Divergindo tanto de Bossuet quanto da nascente concepção ilustrada de

história, desqualifica qualquer ponto de vista universal como princípio de explicação. O que lhe interessa não é uma suposta totalidade, governada por Deus ou pela Razão, mas as múltiplas sociedades, cada qual irredutível à outra.²²

É o que sustenta a *Carta a d'Alembert*: Genebra não é Paris e o que vale para as leis, vale para os espetáculos. Genebra tem geografia, clima, religião, costumes, maneiras e leis próprias. E, principalmente, não é uma Monarquia, é uma República, à qual não convém um teatro aristocrático, mas espetáculos que celebrem a igualdade. Por isso, Rousseau dirige o seguinte apelo aos genebrinos, usando imagens que sugerem a analogia entre o teatro moderno e a prisão: “não adotemos esses espetáculos exclusivos que encerram tristemente um pequeno número de pessoas num antro escuro; que os mantêm temerosos e imóveis no silêncio e na inação; que só oferecem aos olhos biombos, pontas de ferro, soldados, aflitivas imagens da servidão e da desigualdade. Não, povos felizes, não são essas as vossas festas! É em pleno ar, é sob o céu que deveis juntar-vos e entregar-vos ao doce sentimento de vossa felicidade”²³. Enquanto para os filósofos ilustrados o centro da história é ocupado pelo “espírito”, pode-se dizer que, para a *Carta*, assim como para Montesquieu, a vida política constitui esse centro: o Estado é o verdadeiro sujeito da história.²⁴

Gostaria de fechar com outra anedota. O incidente se passou no começo de 1754, alguns anos antes da *Carta a d'Alembert* e mostra o crescente desconforto de Jean-Jacques em meio aos filósofos, sua repulsa pela encenação e o gosto deles por ela, especialmente pela farsa. No verão do ano anterior, Diderot, já então uma celebridade como homem de letras, fora abordado no Luxembourg por um jovem cura de al-

deia, que lhe submeteu à queima-roupa, para sua apreciação, os setecentos versos de um enorme madrigal. Diderot safou-se alegando que não ouviria um só verso da lavra do aspirante a poeta enquanto ele não compusesse algo realmente sério – uma tragédia, por exemplo. Meses depois, voltou o importuno, trazendo a peça “encomendada”, que, a título de antepasto, vinha precedida de uma espécie de poética do teatro. Certamente para tornar a refeição menos indigesta, Diderot marcou uma leitura no salão do barão d’Holbach, onde se reunia a nata do enciclopédismo e, no dia combinado, lá estava o pobre diabo, cercado por tal auditório, que o ouvia, meio sério, meio zombeteiro. Jean-Jacques era o único calado e imóvel, afundado numa poltrona, mas, de repente, levantou-se furioso, arrancou o manuscrito das mãos do autor e disse: Sua peça e seu discurso não valem nada, todo mundo está caçoando do senhor; saia daqui e volte para sua paróquia! O padre também se pôs furibundo, passou a dizer os maiores impropérios e certamente teria chegado às vias de fato, não fosse contido pelos demais. D’Holbach, a quem devemos a narração desse episódio – que principia, no estilo de Diderot, no registro cômico e termina, à Rousseau, de modo dramático – conclui: “Rousseau saiu tomado de uma raiva que acreditei momentânea, mas que não se acabou e que só fez mesmo crescer desde então”.²⁵

Notas

¹ Ver Prado Jr., Bento. “Gênese e Estrutura dos Espetáculos (Nota sobre a *Lettre à d’Alembert* de Jean-Jacques Rousseau)”, in *Estudos CEBRAP* 14, São Paulo, Out/Nov/Dez. 1975, Ed. Brasiliense. Para um aprofundamento das questões de filosofia da história, ver, por exemplo, Maria das Graças de Souza, *Ilustração e história*, São Paulo, Discurso Editorial, 2001.

² Menant, Sylvain. *L’Esthétique de Voltaire*, Paris, Sedes, 1995, p. 43.

³ Traduzo *decorosamente* por “traseiro” o termo chulo (talvez shakesperiano...) usado por Voltaire.

⁴ Rosenfeld, Anatol. “Introdução” à coletânea *De teatro e literatura*, de Lessing, São Paulo, 1992, Ed. Pedagógica e Universitária, p. 19.

⁵ A este respeito, na nota 25, p. 84, da edição citada, Rosenfeld escreve: “Ainda na época de Voltaire era costume, tanto na França como na Alemanha, que espectadores privilegiados permanecessem no palco em plena representação. Quando da estréia de *Semíramis*, de Voltaire, a cena estava de tal modo superlotada que foi necessário abrir espaço ao próprio fantasma, com o apelo “*Place à l’ombre!*”. Só em 1759 a cena da *Comédie Française* ficou livre de espectadores”. Também vale a pena lembrar que o espectro de Voltaire é duramente criticado por Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo* (05/06/1767 e 09/06/1767). Ver *De teatro e literatura*, p. 36-41.

⁶ Menant, op. cit., pág. 48.

⁷ Citado por Menant, op. cit., p. 48.

⁸ De acordo com a interpretação de Ernst Cassirer, in *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 1970.

⁹ Diderot – “Entretiens sur le Fils Naturel”, in *Oeuvres esthétiques*, Ed. Paul Vernière, Paris, Garnier Frères, 1968, p. 115-17.

¹⁰ Ver Peter Szondi, *Teoria do Drama Burguês*, São Paulo, Ed. Cosacnaify, 2005, tradução de Luiz Sérgio Repa.

¹¹ Diderot, Idem, ibidem, p.115.

¹² Bastide, Roger. “Voltaire”, in *Contos e novelas de Voltaire*, São Paulo, Editora Globo, 2005

¹³ Sobre o Consistório, escreve Raymond Trousson: “Não era uma jurisdição civil, mas um tribunal de polícia espiritual, cujos veneráveis pastores eram encarregados da inspeção dos costumes públicos e privados. O Consistório admoesta, faz semões, impõe penitências. Persegue a libertinagem, o erro doutrinário, a blasfêmia; repreende os vadios e os jogadores, os encenqueiros e os namoradores, vigia a frequência regular dos ofícios. Tem os olhos em toda parte e escuta os zelosos delatores, mas não é uma inquisição: é antes o instrumento de um intratável paternalismo, a voz da consciência calvinista” (in *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Tallandier, 2003, p. 24).

¹⁴ Bastide, op. cit., p. 45.

¹⁵ Leo Strauss afirma que Rousseau distingue duas espécies de ciência: “uma que é incompatível com a virtude e que se pode chamar de metafísica (ou ciência puramente teórica), outra que é compatível com a virtude, e que se pode chamar de sabedoria socrática”. Ver *Droit Naturel et Histoire*, Paris, Flammarion/Champs, 1986, p. 227.

¹⁶ Ver Prado Jr., op. cit.

¹⁷ Ver *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Paris, 1750-1765, t. I, edição fac-simile Pergamon Press, New York-Paris. Esta expressão entre aspas, e também a seguinte, são de Robert Darnton, – “Os Filósofos Podam a Árvore do Conhecimento: a Estratégia Epistemológica da *Encyclopédie*”, in *O Grande Massacre de Gatos*, Rio de Janeiro, Graal, 1988, p. 265-7.

¹⁸ Diderot, op. cit., p. 82.

¹⁹ Diderot – *Discurso sobre a Poesia Dramática*. Tradução, organização, apresentação e notas de Franklin de Mattos São Paulo, Cosacnaify, 2005, p. 106.

²⁰ Baczko, Bronislaw. *Rousseau – Solitude et Communauté*, Paris/La Haye, Mouton, 1974, p. 112.

²¹ Montesquieu. *De l'Esprit des Lois*, Paris, Garnier Frères, 1961, Tomo I, p. 10.

²² “A idéia de Montesquieu sobre a necessidade de adaptar as leis ao ‘espírito geral da nação’, formado no curso da história, não encontrou grande eco. A particularidade e a especificidade das nações e das épocas apareciam antes como desvios em relação à norma, ao modelo universal que era o conjunto das verdades morais e sociais intemporais. O futuro fundado sobre o conhecimento dessas verdades devia nivelar esses desvios, suprimi-los, assim como teria de suprimir as diferenças religiosas, quer introduzindo a religião natural universal, quer liquidando a religião em geral”. Baczko, op. cit., p. 125.

²³ Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 233.

²⁴ É desse modo que Cassirer distingue dois livros que apareceram quase ao mesmo tempo: o *Ensaio sobre os Costumes* e *Do Espírito das Leis*, op. cit., p. 224.

²⁵ Citado por Wilson, Arthur M. *Diderot – Sa Vie et son Oeuvre*, Paris, Laffont/Ramsay, 1985, p. 154.

O teatro e a filosofia do trágico na estética de Hegel

Marco Aurélio Werle

O tema do drama constitui sem dúvida um tópico central da estética e do pensamento em geral de Hegel, seja pela posição mais alta que ocupa o gênero dramático no sistema das artes seja pela apropriação que o filósofo realizou, já na época da juventude, do espírito da tragédia como matriz teórica da dialética. Por isso, a maior parte dos estudos feitos até hoje sobre a estética de Hegel se concentrou na questão do drama e da tragédia, em particular no que se refere à tragédia antiga grega.

A seguir, gostaríamos de insistir mais uma vez nesse assunto, mas apenas na medida em que ele se torna, por assim dizer, *problemático* no interior da estética de Hegel. Isso ocorre na época moderna dominada pelo princípio da cultura da reflexão e pela subjetividade, com a emergência do teatro e da arte do ator, aspecto esse que Hegel ainda não identifica naturalmente, como nós hoje fazemos, com o drama como tal. Hegel faz questão de indicar que o teatro é um aspecto exterior do drama e implica o início de uma certa saturação do gênero dramático e da arte em geral. Ao se colocar no centro do espetáculo teatral, o ator acaba por reeditar os parâmetros da subjetividade, em detrimento do conteúdo ético.

1. A posição do gênero dramático diante da épica e da lírica¹

Se para a compreensão da posição hegeliana sobre a poesia épica importa considerar o sentido e a amplitude do caráter objetivo deste gênero, e no domínio da poesia lírica, igualmente é fundamental que se busque entender o significado do conceito da subjetividade lírica, no caso da poesia dramática, que se mostra como a síntese destes dois domínios, trata-se, por sua vez, de examinar como neste gênero ocorre uma reunião entre a objetividade épica com a subjetividade lírica. A via de acesso privilegiada para investigar esta natureza ao mesmo tempo dupla do drama, segundo a compreensão de Hegel, consiste em partir de seus dois momentos básicos de afirmação histórica, os quais assumem, como seu princípio imanente de constituição, cada um dos dois pólos em reunião no gênero dramático: a tragédia antiga e o drama moderno. A tragédia antiga, que nasceu por assim dizer da épica antiga, pode ser tomada como enfatizando o lado objetivo desta união entre o objetivo e o subjetivo, ao passo que o drama moderno, que é um drama do caráter, coloca um peso maior na subjetividade presente nesta reunião entre o objetivo e o subjetivo.

Estas duas modalidades da poesia dramática constituem-se no interior de duas Formas de arte: a tragédia antiga se realiza na forma de arte clássica e o drama moderno na forma de arte romântica. No drama, o estágio mais elevado de toda a arte e poesia, manifesta-se desse modo uma tensão que, aliás, é a marca de seu conceito e pode, sob certo aspecto, ser referida a um traço que acompanha a definição da arte em todos os momentos de sua constituição e que, em seu estágio mais ele-

vado, parece encontrar uma formulação exemplar, como se fora para encerrar o itinerário da arte em grande estilo. Esta tensão se define pela oposição interna, inerente à arte, entre o domínio do sensível e do espiritual na definição do belo como a “aparência [Scheinen] sensível da Idéia”².

O drama atualiza historicamente esta oposição na medida em que, segundo o conceito *sensível* da arte, se realiza de modo mais forte no mundo clássico, mas, segundo a natureza mais própria do *espírito* que se manifesta na forma da arte e, por conseguinte, segundo a natureza mais própria da poesia como arte romântica, também deve encontrar um desenvolvimento no mundo moderno. Assim, no drama se afirma de modo mais forte e se consolida o próprio nível formal de toda a poesia, que é a *representação sensível*, ou seja, tanto a representação quanto o sensível buscam em seu interior um espaço de jogo. Neste caráter próprio do drama de operar no e com o limite da arte, porém, também já estão presentes os elementos de sua superação, que implica também a superação da própria poesia e da arte. Este outro lado se anuncia de modo mais forte na categoria fundamental do drama, a *ação* [Handlung], que abriga em si mesma, tanto em relação ao conteúdo quanto à forma, os pressupostos básicos de rompimento com a forma da poesia, a representação sensível. Com efeito, já na arte da pintura, a primeira arte romântica, a *representação de ações* começa ao mesmo tempo a colocar em curso o abandono da arte por excelência, a escultura.

A preponderância e supremacia deste elemento no drama, a ação, fez com que, segundo Hegel, se desenvolvesse na poesia dramática o aspecto do *teatro*, que chega mesmo a compor uma arte à parte, independente do drama como texto. Pelo

teatro – que constitui o terceiro assunto fundamental da concepção hegeliana sobre o gênero dramático, ao lado de seus dois modos de aparecimento histórico –, o drama, como arte do fim do sistema das artes, chega a uma espécie de síntese de toda a arte, convocando as demais artes a constituir o cenário, o palco, o movimento dos atores, a gestualidade, o canto e o diálogo etc., para a realização de uma única obra de arte abrangente. Mas, por mais que seja possível entrever na abordagem de Hegel a concepção de uma obra de arte total [*Gesamtkunstwerk*], o teatro assume no horizonte de sua filosofia da poesia basicamente o caráter de consumação da forma da poesia. Por meio deste elemento o drama atinge a sua definição enquanto uma representação desenvolvida segundo todos os lados, na qual o caráter da representação [*Vorstellbarkeit*] é ao mesmo tempo explorado bem como superado em seu limite.

Desse modo, o teatro não compõe na abordagem hegeliana apenas um “aspecto” do drama, que se apresenta sem variações tanto na tragédia antiga quanto no drama moderno, e sim comparece de modo mais forte justamente naquele momento em que os limites da representação sensível começam a se revelar problemáticos, isto é, no drama moderno. Embora Hegel não negue que o teatro estava presente na tragédia antiga – Hegel chega mesmo a afirmar que nos antigos já havia ópera – suas principais análises deste ponto dizem respeito a casos do drama moderno. Mais precisamente, a amplitude real do tema da ópera está em ela ser uma espécie de saída ou complemento ao caráter precário do drama moderno³.

2. O teatro como apresentação sensível do drama

O teatro, a saber, como a arte da encenação dramática, depende essencialmente da concepção hegeliana acerca da efetivação histórica da poesia dramática, o que transparece nos dois momentos em que esse gênero recebe uma atenção especial:

1) Uma vez no capítulo sobre a poesia, em que se trata de um aspecto da poesia dramática, mais especificamente o que se refere à “execução ou representação exterior da obra de arte” (segundo o item 2 do subcapítulo da poesia dramática – sub-item “c”). A poesia dramática necessita do teatro, tendo em vista que seu principal conceito é a ação [*Handlung*]. Diferentemente da épica, cujo tema é o evento exterior e objetivo, e em contraste com a lírica, que se concentra na efusão subjetiva, o drama, unindo a dimensão objetiva e subjetiva, representa uma ação viva e atual que, para ser captada em todo o seu vigor, desenvolveu este recurso de uma execução no palco. Com o desenvolvimento da poesia dramática, este fator da execução no palco se torna inclusive uma arte à parte, independente da própria poesia dramática, constituindo uma arte autônoma, que segue princípios próprios. Por este motivo, o último aspecto que Hegel considera sobre o teatro no capítulo da poesia diz respeito ao equilíbrio que o teatro deve manter com o drama enquanto obra poética, no sentido de que o teatro não pode seguir inteiramente seus próprios preceitos e desprezar o texto dramático, como inversamente também não necessita se submeter apenas ao texto.

2) Num outro momento da estética de Hegel, o teatro é abordado no âmbito da determinação do ideal do belo, na pri-

meira parte dos *Cursos de estética*. Neste caso, é considerado como um dos elementos da exterioridade da obra de arte ideal, na relação que a obra de arte mantém com um público. Ou seja, a obra de arte ideal, através do teatro, deixa de se afirmar como separada da existência empírica e da realidade contingente, fazendo com que o ideal penetre no domínio de uma certa intersubjetividade, reflexividade e esfera compreensiva⁴. Hegel considera neste item que, embora a arte se desenvolva segundo o ideal numa região autônoma como expressão absoluta do espírito, ela não deixa de travar um contato com o mundo objetivo ao se destinar a um público. “Enquanto exposição do ideal, a arte deve acolher em si mesma o ideal em todas as relações até agora mencionadas com a efetividade exterior, e unir ao exterior a subjetividade interior do caráter. Mas por mais que a obra de arte também possa formar um mundo em si mesmo concordante e acabado, ela mesma não é, porém, enquanto objeto efetivo e singularizado, *para si*, e sim *para nós*, para um público que a contempla [*anschaut*] e a desfruta” (*Cursos de estética I*, p. 266). Todo ser humano tem o direito de se reencontrar numa obra de arte e exigir que esta lhe seja familiar.

A relação com o exterior, portanto, deve ser guiada pelo princípio da compreensão, no sentido de que um público deve poder se reconhecer na obra de arte e encontrar nisso uma satisfação. “O poeta cria para um público e inicialmente para seu povo e sua época, que têm o direito de exigir a compreensão da obra de arte e nela se sentir em casa” (*Cursos de estética I*, p. 267). “Pois a arte não é destinada a um círculo restrito e fechado de poucas pessoas cultas privilegiadas, e sim para a

nação como um todo. E o que vale para a obra de arte em geral, encontra no aspecto exterior da efetividade histórica representada [*dargestellten*] aplicação idêntica. Também ela, que igualmente pertence ao nosso tempo e ao nosso povo, deve ser para nós clara e captável sem ampla erudição, de modo que possamos nos encontrar familiarmente nela e não ser forçados a permanecer diante dela como diante de um mundo para nós estranho e incompreensível” (*Cursos de estética I*, p. 275).

Nestas duas abordagens, apresentadas aqui apenas de modo sucinto, o aspecto que talvez permita entender um pouco mais a fundo a concepção hegeliana do teatro e que vale a pena investigar reside nos exemplos das obras dramáticas utilizadas, que são todos extraídos do drama moderno. Hegel se refere ao *Wallenstein*, uma trilogia de Schiller, ao *Götz von Berlichingen*, um drama composto por Goethe em sua juventude, aos personagens de Shakespeare, ao teatro francês clássico, à *comédia dell arte* italiana etc. A escolha destes exemplos permite concluir que a questão do teatro não se refere apenas ao aspecto da exterioridade da obra dramática, como se poderia compreender segundo uma primeira abordagem, mas contempla um problema de fundo histórico. Pois Hegel dá a entender que o assunto do teatro se liga claramente a uma forma dramática, o drama moderno, e não constitui um tema central para a tragédia antiga, a dos gregos. Para compreender esta posição e ao mesmo tempo o conceito de teatro com o qual opera Hegel, convém que se identifique justamente as duas principais modalidades da poesia dramática, a saber, a tragédia antiga e o drama moderno.

3. A tragédia antiga e o drama moderno

A marca da tragédia antiga está na ênfase dada ao substancial e ético: ela realiza de modo pleno as exigências do gênero dramático ao representar o conflito das potências éticas igualmente legitimadas e a necessária reconciliação do indivíduo com o mundo. Nela vale a universalidade e a essencialidade dos fins que os indivíduos realizam, ou seja, os seres humanos agentes encarnam potências éticas legítimas que possuem um respaldo na realidade dada. “No drama, na tragédia e na comédia antigos trata-se essencialmente do universal e do essencial da finalidade que os indivíduos realizam; na tragédia é o direito ético da consciência em vista da ação determinada, a legitimação do ato em si e para si mesmo; e na comédia antiga pelo menos são igualmente os interesses públicos e universais que são ressaltados” (*Cursos de estética IV*, p. 246). Os indivíduos apenas fazem algo em vista de uma força ética que neles atua; a ação não é regulada por meras inclinações subjetivas, pelo contrário, é o *pathos*, esta força objetiva mesma, que leva os indivíduos a uma ação e a uma colisão. O *pathos* se distingue do *caráter* por ser uma força ética atuando no ser humano desde uma instância objetiva, ao passo que o caráter é uma qualidade subjetiva (embora também seja necessário que os heróis gregos tenham caráter, pois sem isso, nenhuma individualidade se sobressai).

O exemplo perfeito e acabado da tragédia antiga é para Hegel a *Antígone* de Sófocles, pois nesta obra dramática se opõem as mais altas potências da vida ética grega e de todos os tempos, a saber, a família e o Estado. Antígone defende a família ao exigir que o seu irmão Polínices deve receber a honra

do sepultamento. Creonte defende a lei do Estado ao impedir que Polínices possa ser sepultado, pois ele havia sido morto como inimigo do Estado (o confronto entre os irmãos Polínices e Etéocles é objeto da tragédia de Ésquilo intitulada *Sete contra Tebas*). Apenas o outro irmão de Antígone, Etéocles, que morreu defendendo a pátria, tem, segundo Creonte, o direito de ser sepultado como cidadão. Estas duas potências éticas que ambos defendem são legítimas, isto é, necessárias para a vida ética, devendo ambas ser conservadas na vida ética. Ao fim da tragédia deve haver, portanto, uma reconciliação entre estas forças em luta, ao passo que os indivíduos que assumiram cada um uma das forças, como sendo todo o seu ser, devem cada um sucumbir, isto é, devem ser sacrificados, para que apenas se reequilibrem as potências éticas. Se os indivíduos não são sacrificados ao fim da tragédia, isso significa considerar que a subjetividade individual está acima da potência ética, o que não era tolerado no mundo grego.

Um conflito semelhante de potências éticas, envolvendo a família e o Estado, ocorre também na trilogia de Ésquilo, intitulada *Oréstia*. Na primeira tragédia, intitulada *Agamenón*, Clitmenestra, movida pelas terríveis Erínias e ajudada por Egisto, vinga a sua filha Ifigênia matando Agamenón, por este tê-la sacrificado para que os gregos pudessem ter bons ventos ao se dirigirem a Tróia. Na segunda parte da trilogia, intitulada *Coéforas*, Orestes, por sua vez, vinga o pai Agamenón matando a mãe Clitmenestra, alegando que Agamenón, ao sacrificar Ifigênia, estava a serviço da nação grega, não podendo por isso ser condenado por seu ato. Na terceira tragédia, intitulada *As Eumênides*, ocorre então uma espécie de pacto entre, de um lado, as forças ocultas e subterrâneas das Erínias, representan-

do a lei do sangue proveniente da família e cujo símbolo é a mulher, e, de outro, as forças claras da luz do dia, defendidas por Apolo, origem do Estado e da vida pública, simbolizados pelo homem.

O drama moderno se distingue da tragédia antiga, segundo Hegel, basicamente pelo fato de que não apresenta mais uma ação regulada pelo conflito de potências éticas, e sim pelo interesse da subjetividade enquanto paixão pessoal e destino de um indivíduo particular. “Na poesia moderna, romântica, ao contrário, a paixão pessoal, cuja satisfação apenas pode concernir a uma finalidade subjetiva, em geral o destino de um indivíduo e caráter particulares, que fornecem o objeto privilegiado ... no que diz respeito ao conteúdo particular da ação, neste modo de concepção nosso interesse não está, por isso, voltado para a legitimidade e necessidade éticas, e sim para a pessoa singular e sua situação própria” (*Cursos de estética IV*, p. 246-47). O conteúdo ético perde sua força, não se trata neste drama de um conflito objetivo, mas da exposição da subjetividade que não consegue mais encontrar a sua mais alta satisfação na realidade exterior e sensível. O drama moderno é assim um *drama do caráter* que, embora se diferencie da tragédia antiga pela inflexão subjetiva, mantém com ela ainda uma certa dependência estrutural.

Pode-se dizer com Hegel que o drama moderno transpõe para o plano subjetivo a estrutura da tragédia antiga: se na tragédia antiga impera o desenvolvimento de uma ação objetiva, no drama do caráter temos um desenvolvimento análogo das paixões na esfera subjetiva; do mesmo modo, se na tragédia antiga a reconciliação é ética, no drama do caráter ela é subjetiva, apenas do caráter consigo mesmo. Enfim, o drama

moderno repete a estrutura da tragédia antiga numa chave subjetiva. O princípio da interioridade no drama moderno remonta, por sua vez, ao mundo cristão romântico, no qual o sujeito se recolhe em si mesmo desde a exterioridade sensível e encontra sua satisfação apenas no supra-sensível. Com o advento do Estado moderno, esta subjetividade se emancipa sempre mais e penetra na própria tecitura da realidade, constituindo a cultura da reflexão [*formelle Bildung*], cuja marca característica é a estruturação da realidade segundo normas, regras e leis universais. “A cultura da reflexão [*Bildung der Reflexion*], própria de nossa vida contemporânea, faz com que nossa carência esteja, ao mesmo tempo, em manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles, seja no que se refere à vontade seja no que se refere ao juízo, de tal modo que, para nós, as Formas, leis, deveres, direitos e máximas, enquanto universais, devem valer como razões de determinação e ser o principal governante. Mas para o interesse artístico, bem como para a produção de obras de arte, exige-se antes, em termos gerais, uma vitalidade, na qual a universalidade não está presente como norma e máxima; pelo contrário, age em uníssono com o ânimo e o sentimento” (*Cursos de estética I*, p. 35). A complexidade deste mundo em que cada indivíduo deve seguir uma profissão e se encontra limitado a uma pequena parcela do todo, impede que o sujeito se identifique com as grandes forças éticas e estas tenham neste sujeito singular o seu representante.

Desse modo, o espírito, no mundo moderno ou no mundo cristão, apenas encontra satisfação nele mesmo, na subjetividade infinita negativa retraída em si mesma e na amplitude de sua particularidade. O tipo específico do drama mo-

derno, o drama do caráter, é desenvolvido de modo pleno e acabado por *Shakespeare*, aos olhos de Hegel o principal poeta dramático moderno. O interesse no drama do caráter reside num peculiar desenvolvimento das paixões, que se articulam no nível dos sentimentos, pensamentos e planos da subjetividade em sua interioridade. A sua única beleza é esta riqueza interior de personagens como Hamlet, Macbeth, Lady Macbeth, Otelo, Cordélia e Julieta. Não existe interesse ético e os personagens em geral possuem sérias dificuldades quando se trata de sair de sua esfera subjetiva e operar um confronto com a realidade. O resultado disso é a derrota do sujeito quando ele se defronta com a efetividade, de modo que se pode dizer que o drama moderno apresenta uma natureza problemática.

4. O teatro como um fenômeno moderno

Diante desta divisão da poesia dramática, o teatro se identifica com o drama moderno, por causa de uma série de aspectos. Inicialmente, porém, convém partir do fato de que o teatro não constitui para Hegel um tema central da tragédia antiga. De modo geral isso se deve à orientação da tragédia nos gregos em direção ao substancial: o conteúdo trágico regula de tal modo a ação dramática que não sobra espaço para o desenvolvimento de uma representação. Isso não significa, na leitura de Hegel, que a tragédia grega não era encenada, muito pelo contrário, ela era essencialmente destinada ao palco. Mas esta encenação da tragédia grega era simples, de modo que não se pode falar que houve um desenvolvimento da arte teatral nos gregos. Os atores não eram profissionais e, muitas vezes, o pró-

prio autor surgia no palco, como no caso de Sófocles. Usavam máscaras e estavam submetidos inteiramente ao conteúdo: a representação grega possuía um traço essencialmente plástico, regulado por parâmetros da arte da escultura. Os personagens eram, por assim dizer, figuras esculturais no palco. E a escultura, segundo o sistema estético de Hegel, se define por um acabamento em si mesmo (*Cursos de estética IV*, p. 228), que exclui a figura do outro, de um público. A escultura não se destina a uma contemplação, mas repousa sobre si mesma. Esse ideal clássico determinou o tipo da representação teatral. Sobre esse ponto, diz Hegel: “O ideal clássico, onde ele permanece em sua verdadeira altura, é acabado em si mesmo, autônomo, discreto, não acolhedor, um indivíduo pronto, que afasta o outro de si mesmo. Sua forma é dele mesmo, ele vive completamente nela, e não pode abandonar nada do que é dela à comunhão com o mero empírico e contingente. Quem, por isso, se aproxima destes ideais como espectador, não pode se apropriar da existência deles como algo exterior aparentado à sua própria aparição” (*Cursos de estética II*, p. 267).

A figura do espectador, de uma separação ou de uma comunhão entre um palco e um público, se dá apenas com a finitização da existência artística no fim da arte clássica, quando a graciosidade se distrai do universal e se distancia do conteúdo. “Pois, por meio do agradável não continua se desenvolvendo de alguma maneira o substancial, o significado dos deuses, o que é universal neles, mas o lado finito, a existência sensível e o interior subjetivo são aquilo que devem suscitar interesse e fornecer satisfação. Por isso, quanto mais predomina no belo o encanto da existência representada [*dargestellten*], tanto mais a graciosidade do mesmo distrai do universal e dis-

tância do Conteúdo, por meio do qual apenas poderia ser fornecido satisfação para a submersão mais profunda” (*Cursos de estética II*, p. 231). Mas, no mundo grego clássico, não existia a diferença entre o conteúdo e a representação, pois os gregos estavam inteiramente orientados para o conflito ético trágico; daí a importância maior do elemento da catarse ética e menos do teatro⁵. Este tem a possibilidade de se desenvolver apenas quando o universal abandona a sua elevação e rigidez clássica e passa a se dedicar ao individual, de modo que então possa ter espaço o aprazimento para o destinatário da obra de arte. Isso ocorre somente no fim da arte clássica, quando “de um lado, a saber, o ideal ainda se inclina para a *altura* e a rigidez, que certamente não recusa seu estímulo e movimento vivos, mas os mantém juntos de modo ainda mais firme sob o domínio do universal, enquanto do outro lado o universal se perde cada vez mais no individual e, na medida em que desse modo lhe escapa a sua profundidade, sabe substituir o perdido apenas por meio da formação do individual e do sensível e, por isso, passa do elevado para o apazível, o ornamento, para a serenidade e o encanto adulator.” (*Cursos de estética III*, p. 181-2).

A identificação do teatro com o drama moderno, por sua vez, ocorre pelo fato de que ambos se situam no nível da subjetividade, tendo como centro o elemento humano em sua finitude e contingência. Ao contrário do rigor clássico que representa o indivíduo ideal, a arte moderna romântica se torna *antropomórfica*, abrindo um amplo espaço para o ser humano finito, que é enfim o elemento formal básico segundo o qual se articula a arte teatral, por exemplo, a arte de representar no palco. A arte do ator [*Schauspielkunst*], segundo Hegel, alcança o seu ápice no discurso, na gestualidade e na mímica, quan-

do são representados personagens dotados de uma subjetividade complexa, como os de Shakespeare. Desse modo, se realiza um dos princípios básicos da arte moderna, nas palavras de Hegel: “O ser humano empírico alcança um lado, a partir do qual abre-se para ele mesmo um parentesco, um ponto de amarramento, de modo que ele se nutre em sua naturalidade imediata com confiança em si mesmo, uma vez que a forma exterior não o afasta, por meio do rigor clássico, contra o particular e casual, mas oferece à sua visão o que ele mesmo tem ou o que ele conhece e ama nos outros do seu ambiente. É por meio desta familiaridade no que é comum que a arte romântica atrai do exterior de modo confiável” (*Cursos de estética II*, p. 267).

Essa identidade entre o teatro e a arte romântica é tal que Hegel considera inclusive a dramaturgia como constituindo um traço fundamental de *todo* artista moderno. “Por isso, no todo o artista se refere a seu conteúdo, por assim dizer, como um dramaturgo, que apresenta e expõe [*exponiert*] outras pessoas estranhas. Ele, na verdade, agora ainda introduz seu gênio nisso, tece com sua matéria própria, mas apenas o que é universal ou o que é completamente casual; a individualização mais precisa, em contrapartida, não é a sua, mas ele emprega a este respeito sua provisão de imagens, de modos de configuração, de Formas de arte anteriores, as quais, tomadas por si mesmas, são indiferentes, e apenas tornam-se importantes quando justamente aparecem como as mais adequadas para esta ou aquela matéria” (*Cursos de estética II*, p. 341). Ou seja, o teatro pôde ser valorizado e se desenvolver no mundo moderno porque este mundo mesmo assumiu um caráter, por assim dizer, teatral representativo. A cultura moderna for-

mal tem como uma de suas principais características a referência a outras épocas históricas, isto é, acolhe o conteúdo de outras épocas e o representa segundo o princípio da subjetividade, em que o interesse está mais no próprio ato formal da representação e não tanto no conteúdo a ser exposto. A intersubjetividade, este aspecto tão caro ao teatro, é alargada em várias direções, numa espécie de reflexo no outro e comunhão com o outro. A contrapartida desta cultura representativa moderna, que determina ao mesmo tempo o assunto do drama moderno e do teatro, implica, entretanto, a perda do conteúdo ético, em outras palavras, do trágico.

5. O trágico e o dramático

Neste sentido, se questionarmos o lugar do teatro na estética de Hegel, o que se pode notar é que o teatro se situa privilegiadamente no domínio do *dramático*, mas não do *trágico*. Com isso, porém, se coloca um problema, tendo em vista que na estética de Hegel o elemento dramático não é o elemento determinante da obra dramática enquanto tal. Com efeito, a estética de Hegel não se orienta por uma tradição de análise do teatro baseada, em primeira instância, em critérios analíticos e estruturais, tal como estes foram estabelecidos inicialmente pela *Poética* de Aristóteles e difundidos e reinterpretados ao longo da história do Ocidente pelas diferentes *poéticas*. Sua posição está marcada antes por um fenômeno que, para empregar as palavras de Peter Szondi, pode ser denominado de “rompimento com as estéticas normativas e de gêneros, instauração da posição especulativa diante da arte e dos gêneros

bem como instauração dos sistemas de filosofia da arte”⁶, que começou a se afirmar no pensamento estético alemão e europeu em meados e fim do século XVIII. E esta seria, ainda segundo Szondi, justamente uma das marcas mais fortes do pensamento estético alemão da assim chamada estética da “época de Goethe” [*Goethezeit*], abrangendo o período de meados do século XVIII até as primeiras décadas do século XIX, de acordo com o tempo de vida de Goethe (1749-1832). A atitude distintiva desta estética, e de onde parte a concepção do trágico de Hegel, reside em analisar a poesia não “somente no plano do positivo, se apoiando no material das obras existentes e se contentando com a sua ordenação, mas ousando realizar o passo adiante desde o que é dado para a idéia, desde a história para a filosofia, desde o indutivo-descritivo para o especulativo-dedutivo. Apenas uma estética que se compreende como filosofia da arte, e não como uma doutrina da arte servindo à práxis, pode sustentar a tese da divisibilidade da poesia em três gêneros – uma tese que dificilmente encontrará sua fundamentação no material, na multiplicidade da poesia”⁷.

Nesta mesma direção pode ser lida a expressão com a qual Szondi abre um ensaio sobre as concepções do trágico que se impuseram no pensamento filosófico de Schelling a Nietzsche: “Desde Aristóteles existe uma poética da tragédia, desde Schelling somente existe uma filosofia do trágico”⁸. Hegel encontra-se no estágio final deste movimento e pode-se dizer que sua posição diante da poesia dramática consiste em assumir certos aspectos do pensamento sobre a poesia de seu tempo bem como em rejeitar outros, de modo que vemos nele tanto um abandono das “regras teatrais”, bem como uma nova acomodação do sistema tradicional das poéticas, uma vez que

lida com o conceito estrutural do drama, mas num horizonte histórico e especulativo⁹. É a idéia do trágico que articula o funcionamento estrutural do drama tanto antigo quanto moderno.

Isso significa que a verdade da obra dramática está assentada em primeiro lugar sobre uma instância de *conteúdo* e de *fundo*, e não sobre elementos que apenas surgem como resultado da superfície, e que decorrem do efeito do espetáculo cênico. Neste sentido, embora Hegel à primeira vista se distancie de uma tradição inaugurada por Aristóteles, aproxime-se por sua vez do Estagirita, que também havia colocado, no capítulo VI da *Poética*, o *mito* como o elemento qualitativo fundamental da tragédia. Neste sentido, para marcar precisamente seu ponto de vista, Hegel, no capítulo da poesia dos *Cursos de estética*, defende Aristóteles contra uma interpretação moderna (de Lessing, Mendelsohn e Nicolai) feita da catarse que, embora se distancie das poéticas, se encontra, todavia, comprometida com uma teoria dos sentimentos, de inspiração inglesa. Hegel afirma: “Aristóteles, como é sabido, situou o efeito verídico da tragédia no fato de que ela deve suscitar e purificar o *temor* e a *compaixão*. Mediante esta afirmação, Aristóteles não entendia o mero sentimento de assentimento ou de não assentimento com a minha subjetividade, o agradável ou o desagradável, o atraente ou o repulsivo, isso que é o mais superficial de todas as determinações, as quais apenas na época moderna se quis tornar em princípio de concordância ou discordância. Pois à obra de arte cabe somente expor o que concorda com a razão e a verdade do espírito, e a fim de investigar o princípio disso é preciso direcionar sua atenção para pontos de vista inteiramente diferentes. Também neste enunciado de Aristóteles não devemos nos fixar no mero

sentimento do temor e da compaixão, e sim no princípio do *conteúdo*, cuja aparição artística deve purificar estes sentimentos” (*Cursos de estética IV*, p. 238).

O *dramático* está submetido ao *trágico*, ou seja, a proposta da estética de Hegel é a de uma *filosofia do trágico* (tal como formula Peter Szondi em *Ensaio sobre o trágico*) e igualmente de uma estética do conteúdo [*Inhaltsästhetik*], mas não de um discurso orientado por características analíticas concernentes aos elementos propriamente teatrais e formais do drama, como ocorre na *Poética* de Aristóteles. E assim, o teatro é um fenômeno secundário diante do trágico, não influenciando na constituição do caráter trágico do drama, mas apenas em seu caráter exterior de espetáculo. Aristóteles estabeleceu uma poética da tragédia ao interpretar a tragédia de modo analítico no horizonte da *mimesis* e da *catarse*, mas não há em sua obra, nem na tradição das poéticas, uma reflexão sobre o conceito e a essência do trágico. Esta é justamente a especificidade do pensamento alemão desde a décima carta das *Cartas sobre o dogmatismo e criticismo* de Schelling¹⁰ e dos *Cursos de estética* de Hegel¹¹. Para entender esta diferença devemos remontar a Lessing, certamente um divisor de águas destas duas perspectivas e um dos testemunhos mais claros dos rumos da reflexão poética desta época. Na *Dramaturgia de Hamburgo* Lessing crítica, por um lado, as concepções do classicismo francês e mesmo de seu contemporâneo Gottsched, representantes do pensamento ligado à tradição das poéticas, bem como, por outro lado, busca resgatar o Aristóteles que não seria o das regras e isso numa operação de reflexão que ressalta no drama momentos que transcendem a abrangência das regras e se aproximam de uma atividade da imaginação poética criadora¹². Assim,

embora Lessing não abandone as categorias básicas de Aristóteles e considere fundamental que a poesia se mova dentro de limites determinados, ou seja, não rompa com os gêneros, pode-se dizer, por outro lado, se tivermos em conta sua lição presente no *Laocoonte*, que ele ao mesmo tempo abre um novo horizonte para a relativização, bem como para uma nova valorização do gênero dramático.

Em suma, a reflexão hegeliana sobre o teatro se encontra fortemente marcada por esta opção, assumida em sua época, de uma filosofia do trágico, em detrimento de uma reflexão analítica sobre a tragédia, feita na reflexão ocidental sobre o gênero dramático desde Aristóteles a Lessing. Isso faz com que suas considerações se articulem a partir de uma concepção do trágico previamente assentada e não diante do fenômeno teatral, tal como este se realizou nas inúmeras obras particulares da história do teatro.

Notas

¹ Retomo nesse primeiro item um trecho de meu livro *A poesia na estética de Hegel*, São Paulo, Humanitas, 2005, p. 238-43. Sobre a questão do teatro, confira as p. 292-300.

² HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*, tradução e notas de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 1999, p. 126. Todas as citações dos *Cursos de estética* de Hegel seguem essa tradução, publicada em quatro volumes: v. I (1999), v. II (2000), v. III (2002), v. IV (2004). No corpo do texto dessa tradução encontra-se indicada, entre barras verticais ||, a paginação do original alemão *Vorlesungen über die Ästhetik*, publicado

em três volumes, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970 ss, no âmbito das *Werke* em 20 volumes.

³ Abordo o tema da precariedade da situação da arte moderna em meu livro *A questão do fim da arte em Hegel*, São Paulo, Hedra, 2011. Nesse livro também situo a posição que o *drama do carácter* de Shakespeare ocupa diante disso.

⁴ Desenvolvi esse ponto num capítulo intitulado “Reflexividade, compreensão e historicidade no conceito de público teatral na *Estética* de Hegel” In: *Filosofia e literatura* (org. por Ricardo Timm de Souza e Rodrigo Duarte), Porto Alegre, Editora da PUC, p. 83-94.

⁵ Nietzsche segue essa linha interpretativa, ao dizer que na tragédia grega “no fundo não havia oposição entre o público e o coro” (*Die Geburt der Tragödie*, München, Nymphenburger, 1990, § 8, p. 420).

⁶ O título de um ensaio de Peter Szondi indica precisamente esta passagem: “Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik”, In: SZONDI, P. *Poetik und Geschichtsphilosophie II*. Studienausgabe der Vorlesungen – Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

⁷ SZONDI, Peter. “Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik”, p. 10. Observamos nesse contexto que o ponto de vista de Szondi foi assumido e aprofundado, entre nós, pelo estudo, em muitos aspectos inovador, de Roberto Machado, *O nascimento do trágico. De Schiller a Nietzsche*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006, no qual consta um estudo sobre Hegel: “Hegel e a manifestação sensível da idéia”. Cf. nossa resenha desse livro na revista *Artefilosofia*, v. 2, p. 207-9, 2007.

⁸ “Versuch über das Tragische”. In: *Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978, p. 151. Goethe, por sua vez, irá procurar conciliar essas duas perspectivas ao reler o conceito de catarse da *Poética* de Aristóteles. A função da catarse, definida como “acabamento reconciliador” não é moralizadora, mas estrutural e inerente ao tea-

tro (“Nachlese zu Aristoteles’ Poetik”, In: *Schriften zur Literatur*, Zweiter Teil. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1962, p. 172 [há duas traduções desse artigo de Goethe: uma feita por Oliver Tolle, na Revista de Filosofia *Trans/Form/Ação*, v. 23, 2000 e outra feita por Pedro Süssekind, em GOETHE, J. W. *Escritos sobre Literatura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000]).

⁹ Na parte II da “Introdução” aos *Cursos de estética I*, como vimos anteriormente, as “poéticas” são inseridas numa perspectiva histórica, perfazendo um momento histórico dos “tipos de tratamento do belo e da arte”.

¹⁰ SCHELLING, F. *Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).

¹¹ Cf. de SZONDI, P. *Versuch über das Tragische*, p. 151-3. É interessante notar que Albin Lesky, em sua bela obra introdutória *A tragédia grega*, São Paulo: Perspectiva, 1971, também inicia sua abordagem com uma consideração acerca do conceito do trágico e reconhece que, de fato, é bastante difícil encontrar um conceito de trágico na poética aristotélica e que a tentativa de definição deste fenômeno remonta à época de Goethe, tanto que é de Goethe a famosa definição do trágico como constituindo “uma oposição insolúvel”.

¹² Cf. a coletânea *De teatro e literatura* organizada por Anatol Rosenfeld (São Paulo: EPU, 1991), onde se encontram trechos da *Dramaturgia de Hamburgo*. A posição de Lessing lida com várias perspectivas: ele aceita a *Poética* de Aristóteles como autoridade, mas continua o pensamento do Estagirita, reinterpretando a noção de catarse a partir de reflexões de ordem psicológica sobre o estatuto das paixões do medo e da compaixão. Além disso, considera que Shakespeare pode perfeitamente ser entendido segundo Aristóteles e que está muito acima dos dramas de Voltaire.

A cena e a política

Práticas e poéticas do político

Ileana Diéguez

O fato de que tenha dado o título *práticas e poéticas do político*, é porque me interessa muito pensar a dimensão poética como posição, a estrutura como posição. Tento entender a arte da poética que conhecemos desde tempos muito remotos, como uma estrutura política, e não somente como uma disposição de problemas e de temas desde seu uso ideológico.

Esta é uma preocupação que eu tenho há muito tempo e graças aos estudos específicos dos grupos e artistas com os quais venho trabalhando ao longo deste tempo, foi possível romper um pouco com esta divisão. Quando perguntam você faz uma arte política? Creio que é uma pergunta desnecessária. Me custa pensar que a arte, em sua apresentação pública, não tenha uma dimensão política. Este vínculo do político com a *Polis* e (é) sempre uma (a) intervenção de um cidadão e de uma pessoa da *Polis* e (é preciso) colocar os artistas antes de tudo como cidadãos. Não somos seres supremos como estrelas distantes do mundo, somos todos cidadãos que através do posicionamento na tribuna artística – que é uma tribuna por excelência política – temos um espaço privilegiado para poder colocar o pensamento ou o que se quer dizer, tanto de uma maneira direta, quanto através de uma dimensão metafórica. É realmente um espaço de grande intervenção na cidade, na comunidade, no país, onde for.

Parte-se então desta tentativa de não eliminar, mas sim problematizar este tema se uma arte pode ser rotulada como política. Eu insisto: a arte é essencialmente uma estrutura e uma ação política, pela maneira que tem de incidir em uma sociedade e mesmo de transformá-la. Tampouco quero colocar-me do lado messiânico apontando para o teatro como o grande transformador da sociedade, mas o teatro vem a colaborar com as pequenas transformações que podem ocorrer em determinados momentos. Vou partir desta premissa e da premissa colocada por Rancière quando problematiza sobre “a política” e “o político”: “a política” como a arte dos governantes para pacificar e controlar a sociedade e serve ao poder que a comunidade lhes dá em seu período de mandato, e “o político” sempre como a ação que vem desde abaixo, dos que recebem as ordens e as decisões da alta “política” e tem muitas vezes o papel de questionar as leis impostas pela alta “política”. Creio que na ação cidadã se constrói o “político”, enquanto a ação governamental e a ação institucional está tratando de construir uma “política” oficial.

Podemos pensar que são distinções de gênero. Podemos estar em desacordo por uma simples questão de gênero, mas eu sinto que o que está acontecendo é que a arte dos governantes e dos grandes políticos, no exercício de suas políticas, propõem o apagamento, a dissolução e a disseminação do “político”. A “política” usurpou as ações dos cidadãos. Estão roubando o caráter altamente político dos cidadãos. Nós, os cidadãos, não somos apenas o que tem a obrigação de obedecer. A dimensão performativa da cidadania pode ser um ato de obediência, mas como veremos na maior parte dos exemplos que trago podem ser manifestações de dissidência. A cidadania é

uma ação performativa dissidente que está construindo uma política e me interessa também pensá-la como profundamente vinculada com o fenômeno da estetização do político.

Vou falar num primeiro momento sobre vários estudiosos preocupados em romper com esta dicotomia, por exemplo Nelly Richard, no Chile, que tem levantado muitas vezes em congressos internacionais uma proposta de jogo onde nós que vivemos em determinadas condições difíceis, poderíamos jogar, talvez com determinados elementos da vivência política e proporia aos que vivem em condições mais tranquilas realizar o estudo estético de nossa vivência política. É uma abordagem muito maniqueísta, muito falsa, porque justamente a maneira que se constrói o exercício da política com determinadas formas que questionam, incluídas as apresentações das formas tradicionais da política, está produzindo um fenômeno de estranhamento e se está produzindo um fenômeno de elaboração do discurso político desde opções estéticas.

E quero deixar claro que uso a dimensão estética tomando-a como geradora de uma linguagem de estranhamento, de desautomatização, ou seja, quais são os dispositivos que em determinados momentos são utilizados pelos cidadãos ou por grupos sociais em sua luta cidadã, em sua luta comunitária ou em sua luta política para estranhar o discurso tradicional da ação política. Ou seja, para conseguir tornar(se) visível e audível, que possa voltar a ser visto e que possa voltar a ser escutado. Tem a ver com a necessidade de incluir alguns meios na construção deste discurso, tem a ver com as implicações que no âmbito artístico às vezes são utilizadas para elaborar os discursos artísticos e também tem a ver com o eixo que é necessários seguir enfatizando, a necessidade de pensar a estética fora

da arte. A estética não é um fenômeno restrito ao mundo da arte. Há uma construção estética nos atos da política cidadã, como há uma construção estética no campo da arte. Parto um pouco desta premissa para falar sobre os exemplos, especialmente dar indicações sobre este exercício de uma ação liminar.

Tenho uma questão sobre esta arte que muitas vezes é classificada pela crítica como arte política. A pergunta é: porque às vezes eles colocam este rótulo de arte política a uma ação que se propõe essencialmente a modificar o espaço onde está sendo realizada? Esta foto abaixo (Figura 1) é de uma ação que foi realizada pelo coletivo “Sociedade Civil” de Lima (Peru) na época que Fujimori estava tentando fazer sua terceira reeleição e havia uma crise muito forte da sociedade civil que decide romper o silêncio e romper o terror da morte, porque no Peru no ano 2000 havia começado a se falar do trata-

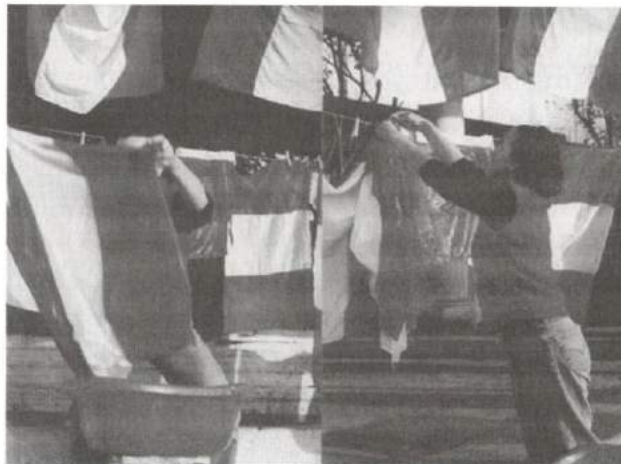


Figura 1. Lava la bandera / Lima, Perú, 2000. Foto: Elio Martucelli.

mento que havia se dado aos desaparecidos e se criou uma “comissão de verdade e de reconciliação” que chegou a uma cifra de mais de 69.000 mortos e desaparecidos.

E começou-se a superar o medo e a pensar que é possível voltar a tomar as ruas e um grupo de artistas visuais, dentre os quais está Gustavo Buntinx, um teórico muito importante da Universidad Nacional Mayor de San Marcos, este grupo de artistas, todos artistas visuais que utilizam distintas plataformas de trabalho, decidem convocar os cidadãos para uma ação que se chamou “Lava la bandera”. Era uma convocatória para a realização de apresentações bastante diferenciadas nas quais se lavava uma bandeira de pano em uma bacia vermelha e o sabão que se lavava esta bandeira era de marca Simon Bolívar, por uma questão simbólica.

Então a convocação era para todos que quisessem ir até a “Plaza Mayor” de Lima (primeiro foi no “Campo de Marte” e depois na praça), em uma ação organizada por artistas e realizada pelos cidadãos, na qual não era possível pensar em atores, no sentido teatral da palavra, como podemos ver na imagem abaixo. (Figura 2) São cidadãos comuns que decidem tomar a cidade por conta própria, a partir do espaço aberto pelos artistas. Buscando estratégias muito fortes para tornar possível a ação quando a polícia tentou censurar a ação lançando-se contra as pessoas que decidiram cobrir o corpo com a bandeira.

É interessante incluir a declaração do próprio grupo que reconhecia a sua ação como um ato performático ou um *happening* que passaria para a história da arte. O que estavam fazendo, sobretudo, era contribuir para a formação da história, neste momento da história do país e acima de tudo criar



Figura 2. Lava la bandera/Lima, Perú.

situações, o que pode ser lido como relacionado com as práticas situacionistas do situacionismo francês, com a criação de situações sem necessidade de dar um formato artístico e abrindo o espaço para que através do feito e da mudança de fato se possa transformar o animo e o estado social de determinada comunidade.

Podíamos pensar nestas ações um pouco como rituais situacionistas que na realidade vão se convertendo em rituais de cidadania. Justamente a ação política do cidadão, através dos mecanismos da arte, que permite-lhe recuperar um espaço de vida, inclusive um espaço de carnaval. Eu gosto muito de pensar as carnavalizações que a sociedade faz de si mesma. Em relação ao situacionismo Francês e a todas as suas abordagens, quando eu falava da sociedade do espetáculo como uma crítica, a uma sociedade da alta política, e o que se estava pro-

duzindo nestas ações que ocorreram nos últimos anos na América Latina, eram todas para carnavalizar a política partindo do espaço. Não de como me dizem que tenho que me comportar, como tenho que comprar, que tenho que obedecer (o espetáculo econômico), mas como eu desejo me colocar em uma política do que é feito do espaço público para tentar, primeiro, tomar a rua novamente e, em segundo lugar, tentar, pelo menos, mudar o estado de ânimo e, quem sabe, uma construção simbólica do político em outra dimensão.

Nesta imagem em Buenos Aires (Figura 3) vemos uma performance convocada pelo grupo “Arde! Arte” que repete o mesmo tema, uma ação convocada por um grupo de artistas,



Figura 3. La Bala Bandera, Arde arte, Buenos Aires.
Foto: Arquivo Arde Arte.

mas com uma retomada da cidadania e com trocas que contextualizam os que ali vivem. Esta ação se realiza em Buenos Aires justamente no ano da crise econômica. Neste ano em que começa a crise argentina, a ação também tem a ver com a violência dos policiais e a morte de algumas pessoas que se envolveram nos protestos, de maneira que aqui a bandeira não é lavada, mas manchada.

É muito interessante porque este é um ato ritual de purificação e ao mesmo tempo um ato de insurgência. Utilizar o ritual para produzir esta ação de dissidência cidadã. Este mesmo grupo que convocou a “lavagem” da bandeira na Argentina utilizou a arte como dispositivo em outra manifestação, para a qual foram confeccionados cartazes espelhados com os dizeres “Vete y vete”, que tem ao mesmo tempo um sentido



Figura 4. Vete y vete, Arde Arte, Buenos Aires. Foto: Arquivo Arde Arte.

de olhar para si mesmo e de ir embora, e os colocaram em frente a *Casa Rosada* (Figura 4), direcionando a ação aos policiais que protegiam a *Casa Rosada* e também como uma maneira de mascarar algumas ações que estavam sendo feitas no centro da praça.

Dentro de todas estas práticas carnavalescizadoras que os artistas tentam realizar com a colaboração de toda a sociedade que se queira juntar a eles, na figura 5 podemos ver “O Merdazo”, uma convocatória feita por artistas muito jovens, entre 25 e 30 anos, para que as pessoas levassem “merda” para jogar na frente do congresso argentino, em um momento que o congresso estava decidindo o suposto do próximo ano. A convocação era “traga merda”. E não se suspendeu a ação por falta de merda, pois se não se tinha merda era só pedir à um amigo. A ação era simplesmente cobrir a esplanada de merda. É muito interessante pois há diversas profecias míticas que trazem esta ideia da “merda” cobrindo tudo. Há muitas coisas que esta ação pode nos remeter, mas sobretudo se criou uma



Figura 5. El Mierdazo, Grupo Etcétera, Buenos Aires. Foto: Arquivo ETC.

plataforma em frente ao congresso para a livre intervenção de quem quer que quisesse se expressar, performar, exercer a dimensão performativa da cidadania. O papel dos artistas aqui é dar espaço para as pessoas que não estão representando se não os seus próprios estados enquanto cidadãos.

Gostaria também de falar sobre o grupo Etcétera que trabalha na Argentina e está vinculado a uma prática de ativismo social que desenvolvem várias ações de “escrache”. De alguma maneira, estas ações tentam reavivar as memórias dos que já não estão mais aqui para contá-la. *O merdazo* é um tipo de “escrache” – a palavra vem de escrachar, fazer socialmente visível. Estas ações buscam estratégias para que seja dada visibilidade a uma mancha social revelando a verdade sobre aqueles que eram aparentemente bons funcionários públicos e que eram protegidos, como os militares foram até que Kirchner fez uma lei contra o silêncio e a impunidade.

Seguindo este registro e práticas, ainda dentro da Argentina, falo agora do “Silhuetaço” (figura 6). Foi um movimento convocado também pelos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, que tiveram a consciência de levar para cidade de Buenos Aires e outras cidades da Argentina a memória dos ausentes. A ação contou com a colaboração das que por tantos anos estiveram envolvidas no movimento das mães da Plaza de Mayo (em espanhol el texto sería: dando presencia a las ausências). Uma presença que é a manifestação de uma ausência. E o “Silhuetaço” que trouxe a silhueta e a ausência representou aquele vazio.

O interessante desta ação é que a cidade não foi preenchida desta silhueta somente por ação dos artistas. As mesmas pessoas que se reuniram na Plaza de Mayo e em tantos



Figura 6. El Siluetazo, Buenos Aires, 1983.

outros lugares tomaram para si a capacidade de produzir silhuetas. No início, como vemos na figura 6, as silhuetas não tinham nomes, mas aos poucos houve uma necessidade de nomear os ausentes. E começou a romper a disposição da silhueta anônima. As silhuetas começaram a ser etiquetadas ou rotuladas com o nome. E com o tempo muitas histórias de buscas familiares foram esclarecidas porque as silhuetas do “Silhuetaço”, como ação ativistas e artística em conjunto com as “Mães da Praça de Maio”, deram pistas para localizar as pessoas que sequer se sabia se eram realmente vítimas de desaparecimento político.

Tem um caso específico que eu gostaria de incluir, de uma artista que está realizando, hoje em dia, uma ação de reconstrução da história familiar que tem a ver novamente com a capacidade da arte de emprestar dispositivos e plataformas para a necessidade de outras visibilizações, no espaço social.

Tamara Cubas bailarina e *performer* de quem falo, realizou um processo de recuperação da memória a partir das fotografias de sua família, sempre cortadas. Era como o fragmento do fragmento. E foi uma silhueta na Argentina que lhe permitiu reconectar esta parte que sempre faltou da família com o tio que tinha desaparecido e nunca tinha se decidido a realizar este ato de denúncia.

Nesta imagem das “Mães da Praça de Maio” (Figura 7) penso que esta muito corporificada a dimensão ritual destas ações políticas. Todos sabem que as mães ainda seguem manifestando-se na “Plaza de Mayo” na quinta feira a partir da 15h30. A pergunta é: pode ser este um ato de visibilidade? As *performances* destas mães seguem tendo lugar e seguem tendo respostas, pois tem uma relação muito empática com o público. É curioso que a “Plaza de Mayo” foi convertida em uma espécie de espaço cênico e estas mulheres que o tomam são



Figura 7. Madres de Plaza de Mayo, Buenos Aires, 2007.
Foto: Ileana Diéguez.

acompanhadas por um público que decide, com muito respeito, não participar da procissão e ficar como espectador. Aqui são elas as *performers*. Este não é só um rito político nacional é também um rito familiar, por esta dimensão profundamente pessoal que tem cada uma em relação às imagens que carregam.

Também na Argentina o coletivo GAC – “Grupo de Arte Callejero” – utiliza dispositivos artísticos em conjunto com sistemas de sinalização de trânsito (Figura 8) para fazer a sinalização a respeito daqueles personagens que vão ser “escrachados”. São formas de colaboração da arte para fazer possível os “escraches”. São atos de denúncia pública em relação a quem vive num bairro e de nada sabia.



Figura 8. Grupo de Arte Callejero, GAC, Buenos Aires.
Foto: Arquivo GAC.

Gostaria de passar agora a ação de H.I.J.O.S. que se disseminou por toda a América Latina. É um grupo que se vincula a artistas e essencialmente a grupos de ativistas políticos de caráter de denúncia política. A figura 9 está falando de uma outra maneira que H.I.J.O.S. tem de atuar no México, na qual eles intervêm sobre a sinalização de trânsito (Figura 9). Aqui é interessante a dimensão intimista e profundamente familiar que H.I.J.O.S. deu a sua intervenção na Cidade do México porque, por exemplo, esta ação é convocada por uma filha cujo pai desapareceu, bem na data de seu aniversário – ele é um dos



Figura 9. HIJOS, Ciudad de México.

desaparecidos de maio de 1968. Ela convoca essa ação em memória de um pai que não tem mais nenhuma presença, sequer na história oficial do México, como um tributo familiar. Aqui se poderia falar sobre uma dimensão afetiva da política.

As ações de HIJOS podem ser incluídas como ações de estranhamento, como princípio de estetização. Isso que em algum momento Walter Benjamin tanto criticou quando falou da “estetização da política” nazista. Esta questão retorna em nossos tempos, não como uma ação do poder exterminador, mas justamente como estetização da política enquanto uma maneira de reinventar-se a possibilidade que tem o discurso artístico de contaminar a política e ao mesmo tempo como uma possibilidade para que a ação política continue sendo possível. Há muito que estamos cansados de cartazes e textos que não dizem nada, cansados de lugares comuns.

Estas ações por exemplo, que se colocavam no México, em relação a um dos homens que nunca foram julgadas pelos seus crimes – Luis Echeverría Álvarez que acaba de ser liberado da condenação – no massacre de 1968 (Figura 10). Esta



Figura 10. Escrache de Hijos, Ciudad de México.

ação trabalhava com uma dimensão simbólica, na qual se convocavam as pessoas para que levassem seus sapatos (há um livro: *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, que conta como no dia do massacre essa praça ficou cheia de sapatos). Isso tinha uma ligação com o fato de que durante o massacre, ao sair correndo, os sapatos saíram dos pés dos estudantes. Por isso permanece como um elemento simbólico muito forte que ficou na praça, mas que aqui se vincula com as silhuetas da Argentina. Há um intercâmbio de estratégias.

Gostaria também de falar sobre algumas manifestações que não foram promovidas por artistas. Por isso mostro abaixo uma série de ações cidadãs sem nenhum direcionamento artístico. A figura 11, por exemplo, é dos “cuatrocientos pueblos” do México que se organizaram para protestar pelo direito às terras que lhes foram tomadas. O meio que eles encontraram para protestar, a única maneira que encontraram de fazer-se visíveis foi tomar a praça, armar acampamentos nos quais dormiam, desnudar-se e fazer todos os dias esta ação de parar o tráfego com seus corpos desnudos, em uma cidade como Cidade do México, que já tem um trânsito bastante atrapalhado pelo excesso de pessoas circulando de um lado para outro. Esse corpo desnudo que detém o trânsito é realmente algo muito estranho. Inclusive utilizando como tapa sexo uma folha com o rosto do político contra o qual eles estavam protestando. O interessante é que não há intervenção de nenhum artista que tenha dito vamos pintar o rosto de um político, mas foi a criação de estratégias de estranhamentos discursivos para que a gente os veja, porque se não seria apenas mais um grupo gritando na Cidade do México.



Figura 11. Los cuatrocientos pueblos, Ciudad de México.

Da mesma maneira há algumas outras ações cidadãs que se produzem no México como os protestos e ações simbólicas contra os resultados do processo eleitoral de 2006, quando muitas pessoas foram as ruas. Em sua maioria aquelas ações não foram vinculadas a partidos políticos. As ações que eu mesma vi na Praça no México eram de pessoas que decidiam ir por conta própria aos domingos, fazer o seu pequeno carnaval de protesto. Sua manifestação de desacordo frente a um conjunto de coisas. Podemos falar mesmo em *body art* ao ver pessoas que usam seu corpo como suporte. Pessoas que compunham objetos visuais. Ou mesmo de um senhor que falava de fazer a representação do que aconteceria na Cidade do México se o Exército se pusesse contra os cidadãos. Outros tomam um carro com cabeças de porcos e as vinculam a certos personagens da política que queriam criticar (Figura 12).



Figura 12. Protestas ciudadanas en Ciudad de México, 2006.

Estas últimas imagens tem a ver com o que está ocorrendo agora no México e aqui eu estou falando de arte, de uma arte que tem também como propósito dar visibilidade, ao utilizar vestígios de roupas de pessoas que foram seqüestradas e assassinadas, e que tem um valor documental. É uma arte que está muito vinculada a dimensão documental da matéria. A figura 13 mostra uma obra que se chama *Alfombra Roja* (Tapete Vermelho) de uma artista do norte de México, Rosa María Robles. Em uma exposição no Museu de Arte Moderna de Sinaloa ela instalou cobertores que realmente estavam manchados de sangue. Essas mantas ou cobertores que foram colocadas no chão foram utilizadas em narcoexecuções para envolver os corpos dos mortos. Eu as coloco pois me in-

teressa isso que está ocorrendo no México e também porque isto serve para trazer uma reflexão de Eduardo Gruner que diz que *Quando se retiram os cadáveres, começa a política*.

Me interessa muito esta relação entre política e cadáver, política e morte. Porque a política é muitas vezes o ato de limpar e fazer desaparecer os cadáveres. Fingir que nada está acontecendo e utilizar a lei para utilizar o cadáver como elemento legitimador da ação. A situação que se vive atualmente no México, com guerras ao narcotráfico, um assunto realmente muito delicado, disparou um tipo de arte como a de Teresa Margolles, uma artista mexicana convidada para a bienal de Veneza no ano passado. Curiosamente, nessa Bienal lhe dedicaram um pavilhão em um antigo palácio renacentista onde Teresa Margolles apresentou uma arte matéria.

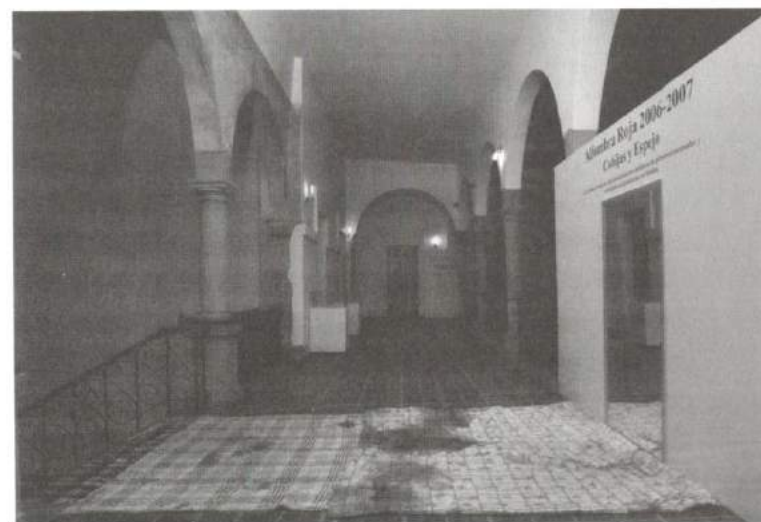


Figura 13. Alfombra Roja, instalación de Rosa María Robles, Sinaloa, México.



Figura 14. *Sangre recuperada*, de Teresa Margolles, Bienal de Venecia, 2009.

Estas manchas da figura acima são coletadas pela equipe de Teresa que se encarrega de intervir com telas em lugares onde há vestígios de morte e violência, sempre que é possível, pois há assassinatos não registrados pela polícia, sobretudo ao norte do México. Estas telas são imersas no sangue e é com elas que Margolles trabalha, como se fossem quadros, vestígios da realidade, arte do real.

Na figura 15 vemos uma outra obra da mesma artista onde na entrada do prédio a bandeira do México foi trocada por uma manta, como as que cobrem os mortos, em especial os que são mortos pelo narcotráfico e onde é claro que há o procedimento primeiro de separar a cabeça do corpo. Hoje em dia o fim não é matar, o fim é despedaçar. Estamos regressando as ações da arte barroca, ao suplício do corpo para demonstrar um discurso de poder.



Figura 15. *Bandera*, de Teresa Margolles, Bienal de Venecia, 2009.

Na figura 16 estão bordando em panos as mensagens que deixam os narcotraficantes. São bordadas com fios de ouro nestes panos enlameados. Sempre os que participam destas ações de bordar a tela são familiares, em alguns casos, ativistas ou familiares das vítimas.



Figura 16. *Bordado*, de Teresa Margolles, Bienal de Venécia, 2009.

Esta é uma apresentação rápida do problema em torno das relações entre a arte e a política), mas pode-se dizer que é uma redundância utilizar o termo “arte política”. Boa parte da arte que se produz hoje é uma produção que vem da realidade em que se vive. Uma recente obra de Rosa María Robles é uma paródia de um anjo, *O Anjo da Independência*, no México. Em todas os países da América Latina estamos em um período de celebrações do bicentenário da independência. No México, o anjo da a independência tem um lugar emblemático na cidade, pois é um lugar de reunião, um lugar de comemorações cívicas, e Rosa María Robles tomou a repre-

sentação deste anjo, e pode-se supor que este é um anjo que questiona profundamente a real democracia e independência. O anjo está construído com cobertas, elemento recorrentes em sua obra. Com uma mão aponta e com a outra segura um pacote com droga.



Figura 17. *El Angel de la Independencia*, Rosa María Robles, México, 2010.

Já não é possível pensar uma arte que não esteja tratando de lançar perguntas em relação ao estado de coisas que estamos vivendo no México, e a maior pergunta é se neste contexto a arte ainda poderia produzir espaços de utopia, de microutopia. Minha maior aposta é em relação as possibilidades que tem a arte de tocar as ações da alta política, com ações cidadãs. Não sei se em algum momento a arte voltará a ter uma carga de utopia. Creio que as possibilidades da arte, da cidadania e dos ativistas hoje estão muito mais relacionadas ao estado de animo do momento que se vive. Se algo é necessário agora é dar visibilidade. Uma possibilidade que tem a arte agora como elemento de transformação é contribuir essencialmente para a visibilização. A transformação mínima que se pede agora é que cessem as mortes violentas.

O pensamento cênico e a política: ações sociais

Paul Heritage

Eu gostaria de começar agradecendo os organizadores do congresso pelo convite, especialmente à Luiz Fernando Ramos, e à todos os anjos que facilitaram nossas vidas como visitantes aqui. Também eu gostaria de aproveitar esta oportunidade, como todo mundo aqui, para agradecer todas as universidades, os professores, os estudantes com os quais eu trabalhei durante estes anos. Incrível pensar pois quase duas décadas que eu trabalhei na UNB, na UNICAMP, na UNIRIO, na UFMG, na UFPE e todas estas pessoas facilitaram este trabalho que eu vou descrever um pouco aqui nestes próximos 20 minutos. Especialmente eu gostaria de agradecer ao Fernando Villar, eu sei que o Fernando teve que sair, mas foi ele que me convidou pela primeira vez para dar aula na UNB, quando eu não falava nem uma palavra de português – falo um pouco mais hoje, mas não muito – por possibilitar que pudesse fazer duas coisas: trabalhar na penitenciária Papuda no Distrito Federal e montar Shakespeare com os alunos dele.

Vinte anos depois, parece ainda que nada mudou – só o meu português melhorou um pouco –, ainda estou obcecado com Shakespeare e penitenciárias. E eu vou usar um pouco os dois para falar hoje sobre as coisas que são importantes para mim para um teatro como forma de construção social.

Foi Shakespeare que me trouxe para o Brasil em 1991 quando eu acompanhei uma turnê de “As you like it”, do Cheek by Jowl’s da Inglaterra, nós nos apresentamos no Rio, Brasília, Recife, São Paulo, Belo Horizonte e em cada cidade eu falei: olha eu gostaria de visitar uma penitenciária se for possível. Em 91 bem pouco depois da volta da democracia. Quando eu voltei no ano seguinte, porque na Papuda o coronel Flávio Souto Atuam me convidou para voltar com um tipo de desafio “olha... você faz este tipo de coisa na Inglaterra, teatro nas prisões, mas se você realmente pensa pode fazer isso aqui...”. Sim senhor coronel, vamos tentar juntos.

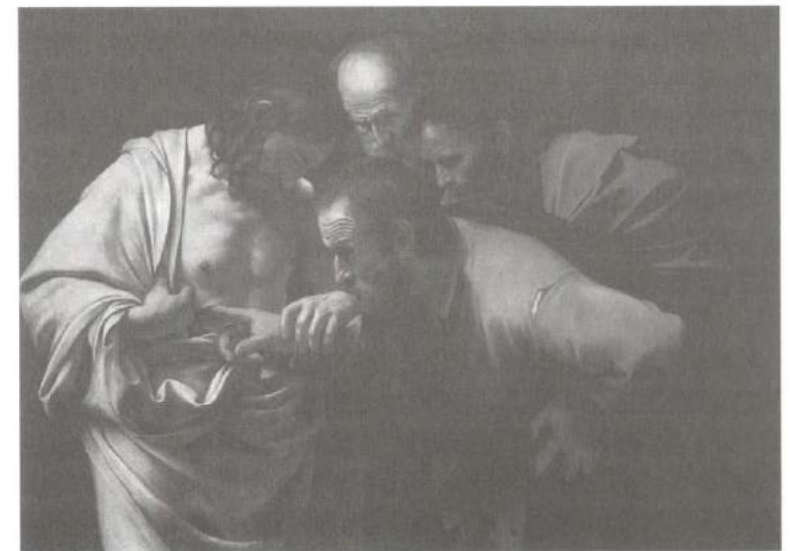
Esta confiança dele é a razão pela qual eu estou aqui, 20 anos depois, para conversar. E durante estas duas décadas, minha atenção sempre foi focalizada neste tipo de coisa: como posso descobrir um pouco mais sobre como a arte pode ficar engajada com estes grupos de direitos humanos e assistência social, especialmente no sistema brasileiro de penitenciárias. Mas, ao mesmo tempo, com este intercâmbio que todos nós temos sobre Shakespeare.

Porque Shakespeare no Brasil? Eu não sei, mas acho que talvez não seria demais imaginar que Shakespeare é um pouco como o Brasil. Shakespeare e Brasil. Para mim os dois têm uma poesia de contrastes, que provocam nossos sonhos mais intensos. Não é por acaso que o seu hino nacional invoca o Brasil como um sonho, “Brasil um sonho intenso”. Seria impossível cantar o mesmo no hino nacional da Inglaterra. A Inglaterra não é um sonho.

Eu sempre trabalhei nas universidades e durante 30 anos eu trabalhei no sistema penitenciário. As duas são instituições públicas, as duas são espaços públicos, lugares de direito, luga-

res de responsabilidade e eu sempre penso como podemos juntar os dois, as duas instituições e graças a sua generosidade consegui fazer um pouco deste trabalho em 12 estados do Brasil. Teatro para mim é, como a Ileana falou, um ato social, talvez o ato social mais público. Podemos criar atos sociais públicos que façam intervenções efetivas? – a pergunta que a Ileana faz tão bem na colocação dela. Quais são os elementos mais importantes no ato teatral que temos que reativar para que o teatro seja mais efetivo na esfera social e cívica? Então esta é a minha pergunta para este meu material.

Isto é claro que é Caravaggio. Eu quis começar com Caravaggio. Muitas pessoas já usaram esta imagem. Alguns usam para falar de amor e outros para falar sobre Deus, ou sua



Incredulidade de São Tomaz (de Caravaggio).

inexistência, mas eu quero usar para lembrar que tudo que nós fazemos é sobre o ato de olhar. Esta coisa que a gente não consegue entender no teatro, como a gente pode olhar e como nós podemos ativar este ato de testemunhar. Eu estou interessado neste quadro por várias razões. É claro que eu olho a cena, a cena de Tomaz duvidando sobre o Cristo. Ele nem olha, ele toca. Mas o olho dele é o centro do quadro, absolutamente o centro de tudo. É um ato físico, quase sexual, da penetração do impenetrável, porque a gente sabe que o corpo do homem não pode ser penetrado e eu gosto muito que ele também convidou dois amigos para olhar.

O Cristo e os dois amigos de Tomaz estão olhando, mas Tomaz não. Esta é minha inspiração para pensar sobre o que eu fiz todos estes anos convidado amigos para olhar, mas não necessariamente acreditando em tudo que nós vemos. O ato de olhar foi o início de meus projetos.

Eu trouxe mais um resto, adoro falar sobre vestígios, do primeiro processo que realizei na Penitenciária da Papuda. E os presos do Brasil, como sempre, são muito mais imaginativos e criativos do que os artistas que entram na prisão. Eles fizeram um bloco de madeira para mim com os nomes deles. Eles quiseram ser lembrados. Eu quero lembrar deles vinte anos depois. E eles escreveram em baixo: “a arte não reproduz o que vemos, ela nos faz ver” e eu acho que isto é a minha inspiração para o trabalho, o ato de olhar. Esta primeira foto, que está em cima de minha mesa na universidade de Londres tem um guarda, agente penitenciário, dois estudantes da UNB e um preso. Não sei se vocês vão saber qual é qual. Pra mim os estudantes não sabem como distinguir e eu acho isto ótimo. Isto que o teatro faz, combina todas estas pessoas destas

instituições tão diferentes em um ato social só. E todos eles estão rindo.

Este primeiro projeto foi baseado em um poema que está atrás do quadro, que este preso, com a câmera, escreveu. Brasil, porque o Brasil – eu nunca vou esquecer este momento que foi lindo o projeto que eles fizeram sobre este poema e esta possibilidade que se tem de invocar este seu país, para falar sobre ele. Moisés, com a câmera, com 21 anos, seis meses depois do projeto morreu de meningite. Mas na verdade ninguém precisa morrer de meningite. Ele morreu porque o hospital público de Brasília não quis receber o preso no hospital. Eu sempre lembro de Moisés e deste primeiro projeto, uma promessa de um mundo diferente, de um mundo melhor, de um mundo onde estudante universitário, um guarda e um preso podem estar juntos para fazer um ato social. Fazer uma intervenção real, concreta, não somente simbólica. Mas ao mesmo tempo enfraquece. Nós temos que lembrar as promessas e os fracassos para entender um pouco como nosso trabalho funciona.

Como nós podemos criar um teatro no qual a gente se vê, no qual a arte de ver é parte da *performance*? Como nós podemos questionar não somente o que nós estamos vendo, mas também o ato de enxergar? Como nós podemos colocar um ato de dúvida? Como nós podemos colocar a balança, a medida daquilo que vemos? Como nós podemos penetrar o que parece impenetrável?

Muitos anos depois daquele projeto eu fiz um projeto com Augusto Boal que se chamava “direitos humanos em cena”, que foi um projeto que durou cinco anos no sistema penitenciário, basicamente utilizando teatro fórum com os

guardas, com os presos, com as presas, com as famílias para conversar sobre direitos humanos através do teatro fórum, e no final do primeiro ano nós apresentamos o resultado no parlamento Latino Americano. Um ato simbólico, penetrando estas instituições, conseguindo fazer mais uma ponte através de nosso ato social. Apresentamos os resultados, as declarações de direitos humanos para o secretário de justiça e para o secretário de assuntos penitenciários de São Paulo e Augusto Boal lá na frente para receber. Todos de camisetas são agentes penitenciários que fizeram a declaração de direitos humanos. Os dois a frente são um preso e uma presa. Todo mundo usando a camiseta do projeto. Mais uma vez um fracasso. Um fracasso pois o sistema penitenciário não deixou os presos usarem a mesma camiseta dos guardas neste momento público. Então sempre estamos neste balanço entre a promessa e o fracasso.

Nós criamos nossos próprios palcos dentro das penitenciárias para fazer as declarações. Na imagem 4 podemos ver a Penitenciária de Presidente Venceslau. Nós trabalhamos em 43 penitenciárias do estado de São Paulo. Quem a gente coloca no palco é importante e quem a gente coloca na plateia é mais importante ainda. O chefe da polícia de Presidente Venceslau e as famílias e os advogados, trouxemos eles para a penitenciária, enquanto a gente levava os presos para a praça pública. E quem nós convidamos ao palco era mais importante ainda. A gente tinha atores no palco, presos, presas, agentes penitenciários. Mas, como Boal ensinou, a transição entre palco e plateia é o mais importante. Nós chamamos um coronel para resolver uma crise de direitos humanos que os próprios presos e os agentes penitenciários mostraram.

Mas eu não quero falar sobre este projeto. Eu só quis começar a falar sobre este projeto para introduzir. Eu vou falar um pouco sobre outro projeto e depois nós podemos ir para as perguntas.

No ato ao vivo do teatro, nós não estamos simplesmente procurando os espectadores que existem neste mundo de mídia alta. Nós estamos tentando criar testemunhas. Uma testemunha faz parte ativa como Brecht descobriu. Existem possibilidades que vão além do momento do evento como Boal falou. A cada passo que a televisão e o cinema dão para encontrar maneiras mais tecnológicas para ativar crime e violência, eu acredito que estamos mais distantes de ser testemunhas ativas e de ter um relacionamento ético com o evento original. Então o trabalho que quero apresentar é uma evocação para o espectador ser testemunha de alguma coisa que não pode ser repetida, que só pode acontecer naquele momento atual daquele coronel, daqueles agentes penitenciários e daqueles presos no palco. Só pode acontecer naquele momento. E, neste caso é a chamada que *performance* faz para todos nós para pensarmos sobre nossas vidas e para nos colocarmos, na vida, de forma diferente.

Tenho certeza que todos nós temos nossas próprias perguntas sobre a *performance*. O que ela faz por nós? O que a *performance*, o que o teatro pode fazer pelo outro? Que diálogo a *performance* cria entre o palco e a sociedade? Eu quero perguntar como Forced Entertainment do Reino Unido, eu quero perguntar a cada *performance*. Como esta *performance* vai me assombrar amanhã. Como vai me mudar? Como vai mudar o mundo? Quando esta *performance* acabar terá significado alguma coisa? Este ator vai para além deste momento? Alguém na plateia realmente vai além deste evento? No nosso

cotidiano o que nos lembramos? O que levamos conosco depois da *performance* em nossos sonhos intensos? Como nós podemos continuar sendo testemunhas de tudo que nós assistimos e de tudo que nós fizemos?

Então o projeto que eu escolhi para mostrar algumas dessas perguntas é um projeto que eu fiz no Rio de Janeiro, numa fronteira entre Vigário Geral e Parada de Lucas com um grupo de atores e com o grupo Afroreggae. O projeto chamava “amor em tempos de guerra” e leva Shakespeare para cinco comunidades do Rio de Janeiro: Vigário Geral, Parada de Lucas, Rocinha, que são todas favelas, e Leblon e Ipanema, que não são exatamente favelas – mas um outro tipo de comunidade.

A gente fez as peças “Medida por Medida”, “Antonio e Cleópatra” nas cinco comunidades. Durante a semana, a gente fez, nas favelas, segunda e terça e, no teatro no Leblon, às quintas e aos sábados. A gente conseguiu apoio para trazer as pessoas das comunidades para assistir em Leblon e Ipanema, e para levar as pessoas de Leblon e Ipanema para Vigário Geral – mas não funcionou tão bem. As vezes não é muito fácil fazer este tipo de cruzamento. Mais um projeto que, como nós sabemos, vincula produção de arte com um desejo de produzir algo com um impacto social. Eu vi todos os cartazes que tem aqui sobre os trabalhos maravilhosos de vários estudantes e professores que estão aqui e é impressionante como o Brasil produz este tipo de trabalho tão bem. O gerenciamento de crises sociais, através de artistas e grupos de arte. Nós encontramos em todo mundo, no momento, uma maneira de produtividade onde a arte pode ser uma prática social, dentro do terceiro setor.

Este projeto foi mais um assim. A gente começou em um lugar bem histórico do Rio – não sei quanto vocês conhecem a situação do Rio, mas tem muitos cariocas aqui também – onde as favelas estão divididas entre várias facções. Vigário Geral e Parada de Lucas, durante anos, estiveram em conflito porque Parada de Lucas era tomado pelo Terceiro Comando e Vigário Geral pelo Comando Vermelho. Então quando a gente lançou o projeto, Júnior o diretor do Afroreggae falou: “vamos fazer a estreia na fronteira entre as duas comunidades”. E essa fronteira tem 200 metros onde há vários jovens fortemente armados dos dois lados apontando armas, e ninguém passa nesta fronteira. Ninguém passou durante os 21 anos desta guerra. Então dá pra imaginar que espectadores assistirem Antonio e Cleópatra neste espaço foi um desafio. Como esta linguagem de ONGs pode perguntar, quais os indicadores de sucesso? A gente foi e falou com dez participantes de cada comunidade para que assistissem. Então decidimos fazer! A gente convidou vários atores para fazer o espetáculo e a gente apresentou. Vou mostrar um Trailer de um filme que foi feito sobre este projeto.

Esta produção de Antonio e Cleópatra misturou vários elementos. Como vocês vão ver, há vários atores Globais na peça. A gente usou as técnicas da propaganda na favela – você vão ver as faixas que tem para propaganda na favela, que são bem forte – e também a gente usou aquele carro que passa e que anuncia e por uma semana este carro passou seis horas por dia pelas comunidades fazendo uma fala só sobre Antonio e Cleópatra. Então, tentar reduzir a uma fala só Antonio e Cleópatra é muito complicado, mas, em Vigário Geral, todos sabiam que um homem perdeu um império pelo amor de uma mulher.

E vocês vão ver a ansiedade da promessa desta *performance* nos atores que a fizeram. Este filme tem não legenda e tem algumas partes que eu falo em inglês sobre a primeira noite, sete dias antes da apresentação. Talvez eu traduza um pouco. Vamos lá. (vídeo)

Como se viu, mais de 2000 pessoas vieram para a apresentação e eu tenho falado da coragem dos atores para fazerem a peça. Eles ficaram meio nervosos e foi uma experiência difícil para eles. É interessante julgar, medir, como eu falei, este ato que para os atores era algo duvidoso. Esta plateia ficou falando o tempo inteiro, era uma plateia que comentou o tempo inteiro, mas ao mesmo tempo para a comunidade foi um sucesso total. A Ileana estava falando sobre o sucesso político e sobre o sucesso estético, e de como unir estas duas coisas. Não sei se vocês viram os fogos de artifício, no meio da peça, o Terceiro Comando decidiu lançar fogos de artifício para celebrar a chegada dos atores. Era atrás dos atores então eles não viram. Eles se jogaram no chão. Foi o momento mais lindo também, pois Maria Padilha que fez Cleópatra falou para mim numa voz bem baixa “Paul o que vamos fazer” e eu disse “Maria, vamos continuar”. E foi lindo porque ela continuou e Chico Dias levantou ela e eles continuaram como se fosse parte da peça mesmo. E o Afroreggae fez os soldados dos dois lados, do Egito e Roma, porque na verdade Shakespeare faz isto com a gente, de que um lugar vira vários lugares, é a *doubleness* (duplicidade), que este lugar pode ser Roma e Egito ao mesmo tempo. Esse lugar pode ser Vigário Geral, mas pode ser muito mais do que Vigário Geral. Pode ser um espaço público de novo, o que não é quando se tem adolescentes atirando. Com tudo isto a gente conseguiu um cessar fogo de

8 dias, sete dias antes da peça, negociado claro, e a apresentação. Mas continuou por outros dias depois antes que eles comessem a atirar de novo. Eles falaram para a gente que iriam atirar de novo. E eu pergunto se isso é uma promessa de sucesso ou um fracasso que o cessar fogo parou? O ato é um ato real, pois eles pararam durante 8 dias de atirar, depois de 21 anos de guerra. Mas é um ato simbólico, pois não é um cessar fogo real, não é realmente uma paz. E a gente continuou o projeto sim, um projeto chamado “Parada Geral” entre as duas comunidades e eles continuaram por 11 meses até que uma bala perdida matou uma criança chamada Wesley da Silva com 5 anos. Então nestes momentos de balanço que a gente tem que fazer destes projetos, destes trabalhos, complica, mas talvez seja por causa disto que a gente faz, por causa desta complexidade. É vital, é importante lembrar que uma ONG, seja artística ou não, não é um substituto para a ação governamental, ou para a responsabilidade estadual. No melhor pode ser uma interface entre o indivíduo e a sociedade. Um forte novo, criando e articulando vínculos que são quebrados ou enfraquecidos. Em alguns momentos talvez nós possamos abrir espaços para uma transformação parcial que a gente pode conseguir com novas alianças entre os cidadãos e o Estado. Nós oferecemos uma mudança temporária, parcial, nas relações sociais, mas não representamos uma mudança realmente na maneira de produzir ou de controlar a sociedade. Se esta representação de “Antonio e Cleópatra” foi um ato que qualquer significado foi porque foi uma prática inventada para uma noite só, com muito barulho no final, como vocês viram, mas é mais fácil agora ouvir, como Ileana falou, o silêncio depois que tudo terminou. Essa frase de Fortimbras “o restante é si-

lêncio. A promessa e o fracasso”, o ato de *performance* representa um sucesso, mas com a quebra do cessar fogo e a morte de Wesley só posso ver fracasso. O fracasso do cessar fogo que a gente negociou, nosso fracasso como artistas, o fracasso e a ausência do Estado. Talvez no silêncio possamos ouvir o eco do trabalho feito. Os processos que começaram, mas não terminaram. As relações estabelecidas e as promessas feitas. No mesmo silêncio podemos ler ausência e ação. *Doubleness*, esta duplicidade, essa dupla ação de Shakespeare. Gostaria de pensar que depois dos atos vistos e tantas palavras ouvidas podemos ouvir um chamado para construir as novas práticas sociais que nosso mundo necessita.

Escritas teóricas
e processos de criação

A pesquisa em artes cênicas na Inglaterra

Maria Delgado

Eu gostaria de começar com uma definição que a gente usa de pesquisa no Reino Unido. É uma definição de pesquisa que foi articulada através do *Research Assessment Exercise*. Este é o mecanismo através do qual o governo do Reino Unido que avalia a pesquisa nas universidades. Então a qualidade das pesquisas de todas as áreas, da zoologia aos estudos de campo, são medidas por esta avaliação e a partir dos resultados os recursos financeiros são distribuídos. Esta avaliação atribui notas aos programas e metas aos programas do país. Estas notas são somadas para cada departamento e são utilizadas para definir o repasse que cada departamento de cada universidade receberá.

Foram avaliados, no quadriênio 2006-2010, os departamentos de artes cênicas, música, performance e cinema. No total, foram avaliados 40 departamentos na área – digo 40, mas existem cerca de 60, sendo que alguns não são ativos na parte de pesquisa. Eu olhei para cerca de 500 obras de pesquisa e minhas observações feitas aqui hoje referem-se a essa pesquisa que desenvolvi no Reino Unido e também à minha participação em outra agência do governo chamada *Arts and Humanities Research Council*, que é um conselho de pesquisa que financia projetos de pesquisa dentro da universidade. E, ainda, da participação em um painel de aprovação de projetos dentro de uma fundação privada chamada *Living Hill Foundation*,

que financia projetos de pesquisa na área de humanas. Também falo a partir da experiência como editora da revista *Contemporary Theatre Review*, uma revista publicada pela editora Routledge. Portanto minhas observações incluem a consideração dos artigos de pesquisa que tenho recebido nos últimos 10 anos.

A definição de pesquisa que eu vou utilizar vem do documento produzido pelo *Research Assessment Exercise em 2008* que pode ser encontrado no sítio da instituição (www.rae.ac.uk). A pesquisa deve propor uma investigação original que promova um novo conhecimento e um avanço do conhecimento, e que tenha relevância para as necessidades financeiras, industriais, setores públicos e para e para a sociedade civil. Bolsas de estudo propiciam a invenção e a geração de ideias, imagens, sons, artes visuais, arquitetura entre outras artes e, isto que é importante, avalia-se como estas coisas podem gerar novos entendimentos. No Reino Unido a definição de pesquisa é baseada neste processo de tentar conseguir um novo conhecimento e, também, a ênfase está no processo da pesquisa e não nos resultados que ela gera.

De um segundo documento também publicado pela *Arts and Humanities Research Council* eu me aproprio para que possamos entender o que é este resultado da pesquisa. Estes resultados podem incluir, mas não são limitados a estes títulos e não possuem nenhuma hierarquia, livros, monografias, capítulos em livros, artigos publicados, participação em congressos, relatórios de orientação, participação via mídia digital ou *broadcast*, documentação e reconstrução de performances, filmes e outros tipos de apresentação feitas através das novas mídias, além de performances e outros tipos de apresentações

presenciais, traduções e adaptações, dramaturgia, cenografia, espetáculos virtuais e digitais e também a confecção de arquivos ou coleções especiais que dêem suporte à pesquisa no Reino Unido.

Isto não indica que qualquer apresentação pode ser apresentada como uma pesquisa. A produção do teatro profissional pode ser um espetáculo maravilhoso, mas pode não contribuir significativamente para o avanço de nosso conhecimento e de nosso entendimento sobre a forma estética sobre a relevância cultural da arte. As pesquisas dependem da significação, originalidade e do processo da investigação que gera aqueles resultados. Então o formato do resultado não importa o que importa é o rigor deste processo de investigação, mas é claro que a clareza do resultado agrega valor ao processo. Então estas três palavras: originalidade, relevância e mérito são as preferidas do *Research Assessment Exercise*.

Normalmente quando se tem um livro ou artigo, as perguntas da investigação e o contexto das metodologias estão explícitos no próprio resultado. Mas quando a pesquisa está investigando, por exemplo, uma questão sobre o formato teatral, o resultado em si deveria ser uma peça de teatro que mostre algumas imagens ou ideias que são produzidos através de experimentação. Neste caso o processo de pesquisa pode ser invisível para a pessoa que olha o resultado. Por exemplo, pode ter uma apresentação de mímica no palco que não tem palavras, nem nada que indique este processo. A performance, quando apresentada como resultado da pesquisa, deve ser complementada por outros materiais que mostrem os contextos e as metodologias que deram vida a esta prática, para que a qualidade da pesquisa possa ser vista em sua totalidade.

Dentro dos departamentos de artes cênicas do Reino Unido há várias áreas de pesquisa. Então os departamentos de artes cênicas acabam por incluir interesses variados como os Performance Studies, estudos de teatro, estudos de dança, políticas culturais, filme, cinema e estudos de televisão. A maior parte dos departamentos de artes cênicas do Reino Unido tem origem em departamentos de literatura. Este movimento de saída dos departamentos de letras era uma iniciativa de pensar e estudar o teatro como uma coisa tridimensional, separado da literatura, não simplesmente como arquivos de textos literários. Desde o início este movimento envolveu a criação de estúdios de práticas para ensinar os atores, para uso de experimentação e para as apresentações.

Então entre 1960 e 1980 o resultado das pesquisas destes departamentos ainda era bem parecido com os tipos de resultados das pesquisas que eram encontradas em departamentos literários da Inglaterra, como livros, capítulos e artigos de revista. Estes resultados refletiam as influências dos departamentos literários sobre esta área na Inglaterra. Uma concentração na análise da literatura dramática, no texto, na performance, em estudos da história do teatro, em estudos das condições históricas, sociais e dos lugares onde aconteceram as apresentações. Claro que estes estudos continuam a fazer uma ponte entre as áreas das artes cênicas e da literatura, mas durante as últimas duas décadas os assuntos das pesquisas destes dois departamentos diversificaram-se radicalmente.

Isto é resultado a alguns fatores interrelacionados: primeiro, o desejo de definir a palavra “drama” como apresentação de teatro ao vivo e não mais como um gênero literário; segundo, a influência crescente de outras áreas disciplinares

sobre o estudo de teatro e, também, o fato de o teatro estar muito influenciado pelos novos departamentos de artes cênicas e pelas novas mídias e recursos técnicos. E também esta prática, que está cada vez mais comum, de haver artistas dando aulas nas universidades. Ainda, com a possibilidade de viagens internacionais, devido a redução do preço das passagens, se tem mais influências na prática e na pesquisa fora do Reino Unido (lembro que o Reino Unido é uma ilha, uma ilha que olha pra si. Essa ilha demorou muito aceitar que fazia parte da Europa Continental); também a influência americana dos Performance Studies, em especial das pesquisas desenvolvidas na New York University e na North-West University, onde artes cênicas (drama) são uma face de um amplo espectro de práticas culturais como esportes, rituais religiosos, jogos, concertos musicais, manifestações políticas, práticas folclóricas, etc; Também há a influência de uma teoria crítica contemporânea que abriu a análise de performance com este contato interdisciplinar entre áreas diversas.

Esta confluência de fatores realmente mudou o modo como tradicionalmente eram feitas as pesquisas de teatro no Reino Unido. Em 2008, quando se escreveu um texto introdutório ao RAE, pode-se notar que, se o estudo de teatro e da literatura dramática e de sua história ainda eram importantes nos departamentos, no geral ou na análise do todo, este tipo de pesquisa diminuiu em relação a 2001 (RAE anterior), enquanto, ao mesmo tempo, entre 2001 e 2008, houve um grande crescimento na quantidade de pesquisas sobre o teatro experimental e sobre os “Performance Studies” contemporâneos. No painel, pode-se notar que houve poucos estudos sobre a época do século XVII ou XVIII, pois houve de fato uma

migração desses tipos de pesquisas para os departamentos de letras, nos quais estes estudos começaram.

Mas, ao mesmo tempo, aconteceram muitos estudos historiográficos de alto nível sobre a época clássica e o século XIX e XX. Houve vários estudos isolados sobre algumas coisas específicas, com ênfase sobre a prática na França, EUA, Alemanha e Brasil. Ainda assim, a maior parte dos estudos que acontece no Reino Unido é sobre o próprio Reino Unido. Outra coisa notada foi o crescimento de pesquisas baseadas em práticas, dando ênfase ao espetáculo em si como forma de pesquisa. Assim, houve uma diminuição dos estudos históricos e uma aumento no desejo de explorar pesquisas de práticas corporais. Claro que temos que enfatizar que o processo histórico e o processo prático não são excludentes. Eles tem relação entre si. Há vários acadêmicos do Reino Unido que fazem um estudo histórico sobre a prática do palco, contextualizando a encenação teatral em outras épocas. Mas vamos notar que estes são os pesquisadores mais velhos, mais experientes dentro do setor.

A maior parte dos projetos de pesquisa baseados na prática tem como assunto algo contemporâneo e experimental. Claro que a pesquisa baseada na prática pode ter um resultado tradicional. Por exemplo, o pesquisador pode escrever um artigo para uma revista relatando o que ele descobriu em seu processo, mas é cada vez mais importante nesta área a noção de prática como pesquisa. Neste caso, a prática é a metodologia e a prática da pesquisa. Traduções, adaptações, escritos dramaturgicos podem ser apresentados como prática e como pesquisa. Frequentemente é o evento ao vivo, o resultado em si que é apresentado para ser avaliado. Então o evento ao vivo

tem que ser documentado para depois, seja por meio de um website ou de um DVD e alguma coisa escrita que dê o contexto, ser avaliado como algo suplementar à coisa ao vivo e à prática.

Este surgimento da prática como pesquisa é uma nova área reconhecida como atividade de pesquisa, mas confessemos que é uma resposta pragmática às necessidades desses fundos de financiamento. Com tantas universidades que tem artistas como professores, nos anos 90 foi necessário criar uma maneira de avaliar, contar, calibrar, calcular essa pesquisa, pois o Reino Unido adora esta coisa de calibrar, avaliar, fazer uma contabilidade da pesquisa. Uma herança do colonialismo. Isto resultou em um projeto nacional de 5 anos, onde a Universidade de Bristol teria por exemplo um programa chamado PARP (A prática de pesquisa dentro da performance). Através deste e de outros projetos a prática se tornou uma metodologia de pesquisa válida e que é passível de ser calibrada. Hoje em dia se pode falar com sinceridade que a prática de pesquisa tem um rigor de avaliação para entender questões de pesquisa, de contextos e de metodologias. Agora está bem entendido que a pesquisas através de práticas pode ser feita de uma forma que não seria possível utilizando metodologias mais tradicionais e é interessante notar que hoje em dia são mais comuns os doutorados que usam esta forma de pesquisa. A maioria dos departamentos do Reino Unido possui regras para definir este tipo de pesquisa dentro dos doutorados.

Em complemento à prática como pesquisa, há um tipo de análise da prática onde os próprios pesquisadores estão criticando as pesquisas através de práticas, onde o contexto político-social está sendo considerado dentro da análise do espetáculo.

lo. De diversas maneiras este tipo de análise mais tradicional do texto foi substituído por uma análise do espetáculo por completo em suas especificidades como som, música, luz, coreografia, a fisicalidade do ator, a voz, o contexto da apresentação.

Para terminar eu gostaria de falar sobre a área que nos chamamos de performances ao vivo (*Live Arts Performance*), que é a área que mais cresce no Reino Unido no momento. Talvez seria mais fácil definir esta área através do que ela não é. Não é a apresentação de peças dentro de teatros mais tradicionais. O setor experimental de performances ao vivo pode ser definido por oposição às apresentações mais tradicionais (*mainstream*), até por que suas práticas são muito diversas. Podemos dizer, em termos formais, que as práticas classificadas assim são formadas a partir de estímulos distintos que vem da dança, da música e das artes visuais. Por isso a gente usa este termo arte ao vivo (*Live art*).

E podemos falar que os artistas que trabalham nesta área trabalham na fronteira entre estas disciplinas. Podemos notar que os conteúdos destas apresentações geralmente se referem a temas marginalizados pela sociedade, como identidade, sexualidade, corpos diferenciados. Podemos notar uma ironia no fato destes temas, antes marginalizados, agora estarem no centro dos estudos e das pesquisas em artes cênicas.

E só para terminar há um teatro que chamamos de “teatro engajado” (*up line Theatre*) que é um nome utilizado na Inglaterra para um teatro que acontece em contextos sociais específicos, o contexto do próprio participante do projeto, em que a maior parte dos pesquisadores são praticantes naquele tipo de trabalho. Quando se fala em uma orientação prática e dramática destes pesquisadores e artistas, concentra-se no que

funciona dentro deste texto, e no que o diferencia de outros tipos de pesquisas como os *Performances Studies*. Mas podemos falar que a cada ano nós temos menos distinção entre estas áreas *live art*, *live theatre* etc. Podemos ver, por exemplo no trabalho de Lois Weaver da Queen Mary University, um esforço por quebrar as barreiras entre a *Live art* e uma arte que tenha contexto social.

É importante para terminar, dizer que a pesquisa em artes cênicas no Reino Unido não está limitada a estas áreas que indiquei neste meu discurso. Há também um campo crescente de pesquisa sobre a “indústrias criativa” (*creative industries*), que é um estudo de emprego, trabalho cultural, ética e performance, o meio ambiente e os lugares da performance. Este é um discurso muito prático, diferente de muito dos discursos que eu ouvi por aqui de cunho mais intelectual, mas eu penso que enquanto nós que trabalhamos nesta área, nesta investigação do que pode ser pesquisa como prática, eu pensei que seria interessante compartilhar estes documentos ingleses com vocês e pensar que talvez eles possam ser úteis nas suas discussões sobre como pode ser uma pesquisa que incorpore a prática aqui no Brasil, nos próximos 10 ou 20 anos.

A pesquisa em artes cênicas na Espanha

Merce Saumell

Eu falarei sobre as investigações de artes cênicas na Espanha – uma realidade muito diferente –, da incorporação do ensino de artes ao sistema de educação superior e da consideração das artes como disciplinas do conhecimento, não apenas técnicas, mas geradoras de conhecimento. A investigação tem como substância a criação artística e todo processo criador que, como vimos, leva a um risco e um a trânsito.

Não há o mesmo conceito de investigação por parte dos criadores e por parte das instituições. Isto é especialmente relevante na Espanha onde as instituições e sobretudo as instituições acadêmicas, todavia são muito hierárquicas. Mas, junto aos artistas e às instituições, inclusive no mercado de trabalho, aparece com força no século XXI um terceiro elemento: um sistema de educação. Este sistema de educação superior está ligado a universidade e não ao campo artístico – deve-se levar em conta que a criação dos cursos de artes nas universidades espanholas é muito recente, ao menos no que se refere às artes cênicas. Este passo na criação de uma educação superior europeia supõem, portanto, de um lado, a incompreensão de propostas menos convencionais ou acadêmicas e, por outro lado, surgem também de uma ferramenta crítica, que implementa neste campo um conjunto de metodologias adequadas, sobretudo no que diz respeito aos processos de criação.

Temos que pensar a respeito de uma imposição política. Mas há atualmente alguma manifestação prática à margem da política? E, também, de que o ensino de artes na Espanha se mantém como num gueto, muito pouco modificado, cheio de anacronismos, fugindo da modernização. Agora temos um esforço para mudar este processo.

Eu falarei, diante disto, de uma mudança de paisagem. Curiosamente, a Espanha é um dos países da União Europeia com mais escolas superiores de artes dramáticas, já que falamos de um complexo, no qual o governo estatal dá autonomia para as comunidades autônomas terem suas instituições de educação. Algumas são muito antigas, como a RESAD (Real Escola Superior de Arte Dramática) de Madri que data de 1831 e o *Institut del Teatre* de Barcelona que é de 1913, mas nos últimos anos apareceram escolas superiores em Valencia, Andaluzia (que tem três escolas superiores: Sevilha, Málaga e Córdoba), Galízia, Melilha, Castilha, Madri, Baleares e Múrcia. Há também uma em processo muito avançado no país Basco. É um excesso absoluto para a realidade e também para o mercado de trabalho.

Em 23 de outubro de 2009, um decreto real facultou a estas instituições a abrirem programas de pós-graduação, curso de especialização, mestrado e doutorado, todavia em colaboração com universidades nas quais há alguns anos existissem doutorados específicos em artes cênicas, propiciados por estas escolas superiores de artes dramáticas. Isto significa que as portas estão abertas às novas tecnologias. Por outro lado, a universidade espanhola tem absorvido de forma paulatina a incorporação de disciplinas às carreiras práticas (engenharia, enfermagem, administração) provocando uma dissolução entre os limites da prática e da teoria.

O equilíbrio está buscando neutralizar uma prática sem reflexão, assim como, uma especulação teórica sem aplicação prática. Um equilíbrio que também significa uma aliança de interesses sociais e econômicos vinculadas à crescente mercantilização das universidades espanholas, não somente as privadas (onde isto aparece de forma muito evidente) como nas universidades públicas, especialmente no nível de pós-graduação (especialização, mestrado e doutorado).

Creemos que esta aliança deve enfatizar a prática artística como investigação, vinculada a uma busca de conhecimentos aplicados, mas salvaguardada das influências do mercado. Devemos conciliar o sistema de investigação acadêmico com a subjetividade do trabalho criador. É certo que nenhuma instituição pode ensinar como ser um grande artista, mas pode conscientizar sobre as metodologias de prática artística, que somadas ao conhecimento de determinadas técnicas podem facilitar a criação.

A criação do artista seja a obra acabada, processo ou situação, escapa às sistematizações próprias da investigação científica. Neste sentido, a reprodutibilidade é definida como critério para atestar o caráter científico nas artes. Contudo, isto não significa uma renúncia a toda objetividade, somente uma abertura para que sejam definidos parâmetros próprios a estabelecer-la. Este tipo de investigação não permite uma distinção clara entre objeto e sujeito, como aparece na investigação científica tradicional. Ela deve abrir-se a um processo crítico e de interrelação com os outros.

Quando falamos de investigação nas artes, falamos de uma prática que leva ao ato criador. Uma prática que põe em contato o contemporâneo com o tradicional, com o saber co-

tidiano e o técnico, com outras artes, com outras disciplinas. Tudo isto nos leva a um contexto de discussão no seio de uma comunidade formada por professores e estudantes que permite a investigação e onde os intercâmbios e as colaborações se fazem indispensáveis. Finalmente, também se situam em um contexto social, histórico e político determinado, como o trabalho em equipe e a criação de um contexto crítico.

A criação deste ambiente crítico aparece no coletivo onde pode haver uma colaboração muito frutífera de diferentes pesquisadores, indivíduos, estudantes e grupos de trabalho. A tarefa dos centros de educação superior de artes é de rastrear e descobrir uma tradição própria, dar acesso a redes produtivas de trabalho e também de contextos críticos sobre a reflexão artística em um determinado contexto social e político.

Contra um ensino superior baseado apenas no adestramento técnico de profissionais de artes cênicas, deve-se propor a experimentação em novos âmbitos, não necessariamente vinculados a pragmatismos e a resultados conhecidos. E é neste ponto que chegamos à complexidade da criação artística em relação ao contexto universitário, onde coexistem diversos modelos de investigação e onde as bases metodológicas e práticas são uma só coisa. A investigação artística põe em questão os métodos científicos considerados válidos até agora, de modo que assume o papel de um dispositivo gerador de renovação da academia.

Neste sentido a valorização crescente da prática, da ação nos leva a outras considerações. A prática se torna um discurso per si, uma entidade própria. É necessário um esforço coletivo que implique em um maior número de instituições do-

centes relacionadas com as artes, para responder às questões básicas que organiza este tipo de investigação.

Havia um bom documento com dados, de 1920 até 1998, o livro branco sobre a investigação nas artes, que de alguma maneira apontava algumas destas linhas. Agora com a incorporação do hábito europeu, se estuda na Catalunha a criação de um instituto superior das artes, uma espécie de central para todas as escolas superiores de artes do estado autônomo. Isso, ao mesmo tempo, levanta o fantasma da burocratização e da sistematização do teatro como algo que se devesse preservar.

A aprendizagem com o perfil de investigador-criador aparece em um professor que vê suas atividades complementadas com tutorias e guias de trabalho para o estudante, facilitando o desenvolvimento de atividades. O estudante por sua vez assume a consolidação de sua trajetória própria, crítica e autônoma, criando um intercâmbio multidirecional com professores e com outros estudantes.

A avaliação não se dá tanto em relação à quantidade e à qualidade artística, mas ao conhecimento gerado no processo de criação. Por isso é tão importante a documentação do processo que permitirá a avaliadores e tutores verem a trajetória completa do processo. A relação entre teoria e prática se dá de forma que a primeira se caracteriza como ferramenta necessária para localizar e situar a própria prática diante de determinadas linhas históricas de criação, possibilitando uma reflexão crítica sobre a prática artística dos estudantes assim como um cercar do objeto de estudo no contexto social e político.

Eu gostaria de mostrar dois passos concretos, dos quais fiz parte. Creio que é interessante abordar este ponto de encon-

tro entre teoria e prática, metodologias criativas e científicas. Atualmente na Espanha, alunos de mestrado e que caminham nesta linha, participam de um mestrado muito experimental, que tem apenas 7 alunos, e que curiosamente foi oficializado e fomentado por dinheiro público. Também eu gostaria de falar de um arquivo sobre as artes cênicas que reúne pesquisadores dos países hispânicos e lusófonos e creio que é muito interessante, pois muitas vezes, no âmbito da criação contemporânea, a informação está basicamente em inglês. Então é muito interessante que outras línguas tenham também seus canais de informação. Falo brevemente desses dois casos.

A respeito do mestrado, é um mestrado em que, curiosamente, a língua oficial é inglês e se chama *master in contemporary art: practice and dissemination*. Este é o resultado de uma colaboração internacional entre as universidades de College do Reino Unido, de Girona e atualmente Instituto Del Teatro com os quais devemos organizar mestrados em conjunto com a escola superior de arte dramática, por parte da Espanha, e o Piet Zwart Institute de Rotterdam, que também é uma escola superior de artes da Holanda, e a Universidade de Liubliana na Eslovênia. Com respeito à próxima seleção algumas coisas mudarão, pois serão acrescido mais quatro ou cinco instituições lusófonas.

O mestrado tem a duração de 2 anos e 120 créditos, se faz muitas práticas e técnicas de representação cultural no contexto da produção e disseminação. Durante o segundo ano os estudantes realizam um programa de intercâmbio entre as sedes e centros afins, como, por exemplo, o SODA de Berlim com a finalidade de desenvolver sua própria investigação vin-

culada a uma prática em diferentes contextos culturais e disciplinas artísticas.

Neste mestrado se exercita a docência e a investigação nos âmbitos da performance, escritura gestual, teatro, dança e, também, produção executiva, que propõe um olhar crítico aos meios de produção e propicia grande colaboração. O exercício se situa nas metodologias de aprendizagem. Há uma parte muito importante dedicada às metodologias de auto-avaliação, nas quais se propõe o uso de ferramentas e recursos como vídeos, artigos, internet e também termos de autoavaliação.

Há também uma prática de textos teóricos e práticas performativas organizadas em conferências e seminários, que servem de base conceitual a prática do aluno nas artes contemporâneas a serem, depois, relacionadas com a produção, a disseminação e o contexto cultural. Há também uma parte de metodologias de investigação, módulo que está vinculado a “grade dos encontros” nas quais os estudantes e os professores se reúnem. Cada encontro dura uma semana e reúne estudantes de diversas nacionalidades (britânicos, espanhóis, holandeses, lituanos, eslovenos, suíços, uruguaios, argentinos, chilenos). Há três encontros e no último os estudantes preparam uma apresentação de sua linha de pesquisa. O segundo ano comporta uma residência de 3 meses em um dos centros que participam do programa e o projeto final é esta investigação prática e escrita, e é neste módulo que se divide em prática e monografia. A porcentagem pode ser 50/50, ou 30/70, em relação ao texto e ao trabalho prático. Essa porcentagem é proposta pelo estudante e negociada com o orientador. O projeto final é apresentado na instituição de referência.

O prático não implica em um produto cênico acabado, mas sim em uma investigação prática-experimental, e em sua apresentação pública. A monografia terá também uma parte de auto-avaliação. O trabalho deve ser em inglês devido ao caráter internacional do mestrado, mas o trabalho final pode ser apresentado em duas línguas, inglês e a língua materna.

Eu gostaria de mencionar uma estudante de Montevideu, que disse em três minutos o que foi a experiência para ela. (mostra o vídeo)

Creio que o interessante foi o trabalho que ela fez em uma linha de pesquisa baseada na reflexão e sobretudo no contexto crítico. A obra que se realizou neste momento tinha a ver com onde ela estava e também com este intercâmbio, que é muito necessário em nosso mundo. As fronteiras são cada vez mais dissolvidas.

Gostaria também de falar sobre este arquivo que se chama *Archivo Virtual de Artes Escénicas* (<http://artesescenicas.uclm.es>) e que foi curiosamente financiado pelo ministério das industrias espanhol. Um projeto de investigação e desenvolvimento dedicado as artes cênicas. A primeira fase, entre 2004 e 2008, foi dedicada a Espanha e, de 2008 a 2012 se abriu a países de língua hispânica e lusófonos (o professor André Carreira é um dos investigadores do projeto). O arquivo possui críticas e teorias, vídeos de espetáculos, e relato de artistas sobre espetáculos. É uma fonte muito rica para o teatro ibero-americano e espero que possa servir aos interesses de vocês.

a teoria científica pode orientar o teatro. O artista investiga as possibilidades de um "teatro da experiência" ou as diversas modalidades de confronto entre ciência e cena não como programa exterior, mas como prática implícita na relação entre arte e conhecimento. Acredita que o ator é um "bom observatório para interrogar essas relações" e explicita o desafio e o risco do querer saber, que os mitos de Ícaro e Prometeu encarnam à perfeição.

A situação da cena na fronteira entre ficção e "realidade em estado bruto" examinada por Antonio Araújo e Stefan Kaegi a partir das criações do Teatro da Vertigem e do Rimini Protokoll e a discussão da teatralidade ligada a lutas de resistência no México, contra o narcotráfico, e no Brasil, em penitenciárias e morros cariocas, empreendida pelos pesquisadores Ileana Diéguez e Paul Heritage, abrem novos ângulos de visão do mesmo tema. São modos de olhar arte e ciência que merecem ser partilhados.

SÍLVIA FERNANDES

Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP



Arte e ciência: abismo de rosas constituiu o tema central do VI Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (São Paulo, 2010), evento que reuniu o maior número de participantes da história da ABRACE. Esta publicação, criteriosamente organizada por Luiz Fernando Ramos, disponibiliza ao leitor as reflexões tecidas por convidados e associados, artistas e pesquisadores nacionais e estrangeiros, que enriqueceram o debate sobre as possibilidades de diálogo entre Arte e Ciência, domínios de conhecimento, a priori, distintos. O palco das discussões é aqui aberto pelo relato do encenador Jean-François Peyret sobre sua prática teatral, construída no cruzamento do imaginário de artistas e cientistas. No desdobramento do tema, os textos abordam a interferência do real sobre a cena contemporânea; os conceitos de teatralidade e drama sob o olhar da filosofia; a *performance* política; o processo de criação artística enquanto espaço de investigação e construção de conhecimento; e trazem, ainda, exemplos de modelos de pesquisa e de ensino de pós-graduação em arte desenvolvidos na Europa. Reflexões traçadas pelas palavras de criadores de expressividade internacional, Antônio Araújo, Paul Heritage, Stefan Kaegi e de renomados professores, Franklin de Mattos, Isabelle Launay, Ileana Diéguez, Josette Féral, Lúcia Santaella, Maria Delgado, Marco Aurélio Werle, Merce Saumell e Sylvie Fortin.

MARTA ISAACSSON (presidente ABRACE 2010-2012)

ISBN 978-85-87776-09-9



9 788587 776099