

DO PROCESSO À CONTEMPLAÇÃO: diálogos entre Mikhail Bakhtin e Peter Brook ¹

Process until contemplation: dialogues between Mikhail Bakhtin and Peter Brook

Jean Carlos Gonçalves

Universidade Federal do Paraná – UFPR

75

Resumo: Esse texto tem como objetivo refletir sobre o processo e a contemplação nas artes do espetáculo a partir de um diálogo entre textos de Mikhail Bakhtin e Peter Brook. Por meio do encontro entre as noções de estética, criação e recepção da obra de arte, presentes nas obras dos referidos autores, é possível pensar na produção e na circulação de sentidos da encenação teatral, desde seu processo de montagem até o encontro da obra com o espectador.

Palavras-chave: Teatro; Processos de Criação; Recepção.

Abstract: This paper aims to reflect on the process and contemplation in the performing arts, from a dialogue between texts by Mikhail Bakhtin and Peter Brook. Through the encounter between the notions of aesthetics, creation and reception of the artwork, in the works of these authors, it is possible to think of the production and circulation of meanings of theatrical staging, from its assembly process until the encounter with the public.

Keywords: Theatre; Creation Processes; Reception.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - Brasil. Bolsa de Pós-Doutorado Júnior.

O pensamento bakhtiniano ou os estudos de Bakhtin e o Círculo² ultrapassaram as fronteiras da linguística, chegando à antropologia, educação, artes e ciências humanas em geral. Mesmo que o Círculo não tenha se debruçado especificamente sobre o teatro, suas contribuições teóricas nos permitem refletir sobre as artes cênicas a partir de diferentes frentes e olhares³.

Esse texto traz como discussão central uma aproximação entre as concepções de teatro do diretor Peter Brook⁴, apresentadas nas seções *O peixe dourado* e *Não há Segredos*, que integram o livro *A porta aberta (APA)*,

² Os estudos bakhtinianos ou o pensamento bakhtiniano é o conjunto de formulações teóricas advindas do chamado Círculo de Bakhtin. Embora existam diferentes atribuições ao termo “Círculo de Bakhtin”, por parte de alguns pesquisadores, não farei uma explanação explicativa e histórica, mas o utilizo para me referir ao conjunto da obra que traz ideias produzidas por intelectuais russos, desde a segunda década do século XX, a saber “Mikhail Bakhtin (1895-1975); Valentin N. Volóchinov (1895-1936); Pável N. Medviédév(1891-1938); Matvei I. Kagan (1889-1937); Lev V. Pumpiánski (1891-1940); Ivan I. Sollertínski (1902-1944); M. Iúdina (1899-1970); K. Váguinov (1899-1934); B.Zubákin (1894-1937).” (BRAIT, 2012). Do mesmo modo, as não menos importantes discussões sobre a autoria dos textos não terão espaço de discussão neste artigo. Ao referenciar os textos do Círculo, considero a autoria de acordo com a tradução utilizada e em respeito à edição consultada.

³ A título de exemplificação, ver nossa pesquisa de doutorado: GONÇALVES (2011).

⁴ Peter Brook é diretor de teatro e cinema britânico (21/3/1925-). Um dos mais respeitados profissionais de teatro da atualidade. Na década de 1970, fundou, em Paris, o Centro de Pesquisa Teatral, o qual dirige até hoje.

(palestras ministradas em 1991, em Quioto, na outorga do prêmio Inamori, adaptadas para o formato editorial em 1995, publicado no Brasil em 1999), e o texto *O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária (PCMF)*, escrito por Bakhtin em 1924 e publicado no volume *Questões de Literatura e de Estética – A teoria do Romance* (conjunto de ensaios, escrito entre 1924 e 1941, organizado pelo autor em Moscou, e publicado somente em 1975, após sua morte; publicado no Brasil em 1988).

Tal reflexão justifica-se pelo ainda pouco explorado diálogo entre as proposições bakhtinianas e o teatro contemporâneo. Embora os estudos do Círculo estejam cada vez mais adentrando ambientes acadêmicos de diferentes áreas, os estudos teatrais parecem não ter percebido as pistas bakhtinianas para a compreensão do fenômeno teatral em uma perspectiva dialógica.

A primeira parte do texto contém discussões acerca do processo de criação artística, sobre a constituição da obra de arte como objeto estético e as implicações da relação entre Conteúdo,

Material e Forma. A segunda parte é dedicada aos estudos da recepção, isto é, a obra diante do público, a relação da arte criada com o espectador, em estado de interlocução.

Processos de Criação

Em PCMF, Bakhtin faz uma discussão a respeito de Crítica da Arte e Estética Geral, apontando principalmente para a impossibilidade de separação entre poética e estética. Depois, ao desenvolver separadamente cada um dos “problemas”: Conteúdo, Material e Forma, sua abordagem ganha o sentido de inter-relação entre cada uma das partes componentes de uma obra de arte. É aí que vemos o Conteúdo como o conjunto de limites de um certo domínio cultural, que está sempre nas fronteiras, implicando o jogo necessário entre o ético e o cognitivo; o Material como ato concreto, possibilitado pela palavra, pela língua viva, e que desencadeia uma importante reflexão sobre a técnica no fazer artístico; e Forma como a forma de um Conteúdo, inteiramente realizada no Material, e que deve ser

compreendida tanto a partir do interior do objeto estético puro (forma arquitetônica), como a partir do estudo da técnica da forma (o todo composicional e material da obra de arte) (BAKHTIN, 2010).

Menos complexo em termos teóricos, e mais próximo do mundo prático da criação cênica, o texto APA, de Peter Brook, se constitui como uma “receita” para profissionais do teatro, com apontamentos sobre a responsabilidade no fazer teatral, iniciando, em *O Peixe Dourado*, com uma breve explanação, pela qual o autor provoca seu leitor a compreender o quanto é simples a possibilidade do fenômeno teatral, mesmo com as dificuldades encontradas ao experimentar um trabalho cênico sintonizado com os tempos atuais e que possa encontrar o público em seu formato final, utilizando-se da metáfora do peixe dourado, ou seja: como pescar o melhor peixe de todos? Como vislumbrar e realizar uma obra de arte que se finalize como um encontro magnífico com o espectador? A segunda seção é composta por um conjunto de exemplos de ordem técnica,

como escolha de elenco e metodologias de trabalho prático, a partir dos quais o autor tenta demonstrar que para realizar o processo artístico *Não há segredos*.

Um dos primeiros diálogos possíveis entre Bakhtin e Brook está na concepção de obra de arte, proposta por ambos em sua relação intrínseca com a própria vida. Vejamos:

O conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios, na unidade da cultura humana. (BAKHTIN, 2010, p. 16)

Teatro é uma palavra tão vaga que ou não significa nada ou só cria confusão, porque quando alguém fala sobre um aspecto logo vem outro falando de algo completamente diferente. É como falar sobre a vida. São termos amplos demais para terem significado. O teatro não tem a ver com edifícios, nem com textos, atores, estilos ou formas. A essência do teatro reside num mistério chamado “o momento presente”. (BROOK, 2005, p. 68)

Colocando esses dois fragmentos em diálogo, é necessário primeiramente compreender o *conceito de estético* proposto por Bakhtin. Nesse texto, sua crítica estava direcionada a contrapor a estética material conforme desenvolvida pelo pensamento estético

do formalismo russo. Bakhtin defende uma estética geral sistemática, vinculada aos valores axiológicos, à própria vida em movimento. Faraco contribui para essa reflexão, nos lembrando de que “para Bakhtin, o social e o histórico se tornam elementos internos (e não externos) de qualquer obra de arte” (FARACO, 2009, p. 101). Desse modo, o objeto estético é sempre de ordem relacional, e por isso não pode estar desvinculado de sua arquitetônica, o que sugere que todo ato cultural só sobrevive entre fronteiras, e, nas fronteiras, os encontros de valores se realizam.

A aproximação acontece justamente na recusa de Brook a articular uma definição de teatro. Sua concepção de teatro está vinculada a *um mistério chamado “o momento presente”*, que, assim como a vida, não é passível de uma só atribuição de significado. Bakhtin expressou seu desejo por uma estética geral, ampla, que desse conta da complexidade da análise da obra de arte. Brook expressa seu desejo por uma não definição do teatro, que é amplo como a vida, e portanto não passível de conceituação.

Em seguida, ao explicar sua escolha pelo momento presente, Brook fala da relação entre sujeitos como premissa para o acontecimento teatral:

Aqui, neste momento, aparentemente nada de especial está acontecendo. Eu falo, vocês escutam. Mas essa imagem superficial é um reflexo verdadeiro de nossa realidade presente? Claro que não. Nenhum de nós trouxe à tona tudo o que compõe a textura de sua vida: embora momentaneamente inertes, nossas preocupações, nossas relações, nossas comédias tolas ou tragédias profundas estão aí, sempre presentes, como atores que esperam nos bastidores. Aí estão não apenas os protagonistas de nossos dramas pessoais mas também, como um coro de ópera, multidões de personagens secundários prontos para entrar em cena, ligando nossa história particular com o mundo exterior, com o conjunto da sociedade. (BROOK, 2005, p. 69)

O encontro de Brook com Bakhtin continua acontecendo como um diálogo que vai ocorrendo lentamente, no qual cada um dos autores vai se mostrando aos poucos, conhecendo o seu outro, e identificando semelhanças entre suas ponderações. O contato com o mundo exterior, com o conjunto da sociedade, faz parte da ideia de enunciado concreto que se constrói em toda a arquitetura bakhtiniana. Inclusive nesse texto de 1924, PCMF, que, vale lembrar, compõe a fase dos escritos de um jovem Bakhtin, ele

mesmo nos adverte que “um significado isolado é um *contradictio in adjecto*” (p. 16).

Para os processos de criação teatral, é fundamental a compreensão de que uma criação está sempre em uma relação de valores com outras pessoas, outros objetos, outras coisas. A obra de arte parte de um ato cultural, noção cara aos estudos bakhtinianos, e é alicerçada pelo fato de que ele, o ato cultural, “vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre” (BAKHTIN, 2010, p. 29). Logo, há pontos de vista na criação, que estão sempre em diálogo, e são esses pontos de vista criadores que garantem à arte seu *status* de obra, ou de objeto estético.

Para o teatro, que se constitui como criação coletiva, de grupo, essa reflexão tem muito a contribuir, pois, ao pensar o ato artístico como um movimento que acontece em uma *atmosfera valorizante*, definida reciprocamente, assumimos o conflito dos processos e sua íntima ligação com os sujeitos que concretizam sua existência como fenômeno cênico.

Brook, por sua vez, aponta também para a responsabilidade de sujeitos interligados em um processo de criação: “Para capturar um momento da verdade é preciso que o ator, o diretor, o autor e o cenógrafo, dando o melhor de si, estejam unidos em um esforço comum; ninguém pode conseguir sozinho” (BROOK, 2005, p. 73). A coletividade está, para ambos, no centro de preocupações no que cerne à criação artística, mas Bakhtin vai além, apontando também a necessidade de compreensão da liberdade de criação do artista, calcada na relação com um *mundo a ser conhecido e provado*:

A arte cria uma nova forma com uma nova relação axiológica com aquilo que já se tornou realidade para o conhecimento e para o ato: na arte nós sabemos tudo, lembramos tudo; mas é justamente por isso que na arte o elemento da novidade, da originalidade, do imprevisto, da liberdade tem tal significado, pois nela há um fundo sobre o qual pode ser percebida a novidade, a originalidade, a liberdade – o mundo a ser conhecido e provado, do conhecimento e do ato, e é ele que na arte se apresenta como novo, é pela relação com ele que se percebe a atividade do artista como sendo livre. (BAKHTIN, 2010, p. 34)

Como para Bakhtin o conteúdo e a forma são inseparáveis, é na criação do artista, agora conhecido como sujeito

livre, que está a responsabilidade de relativizar o conteúdo através da forma, discussão que também encontra resposta nas ponderações de Brook:

Enquanto a atenção permanecer circunscrita à forma, a resposta será puramente formal – e decepcionante na prática. Estou insistindo na questão da forma para frisar que a busca de novas formas, por si só, não pode ser a solução. [...] Se acharmos que modernizar significa colocar o vinho velho em garrafas novas, continuaremos presos na armadilha formal. [...] O teatro pode refletir todos os aspectos da existência humana, e por isso, toda forma viva é válida, toda forma pode ter um lugar potencial na expressão dramática. Formas são como palavras: só adquirem significado quando usadas corretamente. (BROOK, 2005, p. 78, 79)

Os processos de criação, então, segundo a perspectiva de Brook, também são constituídos na interação entre Forma e Conteúdo, como explicitado por Bakhtin, embora os dois autores estejam falando de pontos de vista distintos.

O ponto de vista bakhtiniano defende que Forma e Conteúdo estão imbricados e são interdependentes, ao mesmo tempo em que assume que o Conteúdo possa ser relativizado pela Forma. Já, para Brook, o Conteúdo surge como o próprio significado: “A

arte do teatro também precisa ter substância e significado” (Idem), mas não menos relativizado pela Forma, ou por variadas formas, nas palavras do autor. Na insistência de que o teatro deve conter algo inesperado, seja qual for a forma utilizada, Brook dialoga com Bakhtin, para quem a ideia de originalidade e novidade aparece como necessária à obra de arte. O novo como ato responsivo surge nas duas proposições, mesmo que por vias paralelas, mas que têm seu fim no mesmo ponto de interesse.

A questão central, portanto, é relativa à forma, a forma precisa, a forma adequada. Não podemos passar sem ela, a vida não pode prescindir dela. Mas o que significa forma? Toda vez que volto a essa questão sou levado inevitavelmente à *sphota*, uma palavra da filosofia indiana clássica, cujo significado está no seu som – uma ondulação que aparece de repente na superfície de águas tranquilas, uma nuvem que emerge no céu claro. A forma é o virtual que se torna manifesto, o espírito que se faz carne, o som primordial, o big bang. (BROOK, 2005, p. 75)

Tanto para Brook quanto para Bakhtin, o artista tem a missão de, pela junção entre Forma e Conteúdo, proporcionar o objeto estético, que, por

sua vez, também não menosprezará o Material.

É quando Bakhtin fala do Material que a técnica ganha lugar de discussão. Para o autor, há dois momentos necessários à compreensão da totalidade da obra de arte. O primeiro deles é o processo de trabalho, no qual o artista precisa se relacionar com a física, a matemática e a linguística para realizar seu trabalho, que, por si só, ainda não se constitui como objeto estético. Para tornar-se objeto, um segundo momento precisa existir, o da percepção artística, que é o momento a partir do qual todas as outras coisas desaparecem. A este segundo momento, daremos ênfase na próxima parte desse texto. Por enquanto, atenhamos nossos esforços a compreender a técnica, tanto à luz da perspectiva bakhtiniana, quanto a partir das formulações de Peter Brook. Este organiza suas ideias em alguns momentos em que fala da técnica a partir da explanação de passos metodológicos, como segue:

Em primeiro lugar, a escolha do texto. [...] A vantagem de uma peça pronta é que o autor já concluiu seu trabalho, o que torna possível determinar a duração dos ensaios e marcar a data da estreia. No fundo, é esta a única

diferença entre um projeto experimental e a encenação de uma peça já existente. [...] Por melhor que seja, o trabalho do diretor e do cenógrafo/figurinista antes dos ensaios é limitado e subjetivo, [...] e muitas vezes pode destruir ou castrar um desenvolvimento natural. [...] Todos trouxeram seus textos, mas eles nunca foram abertos. Não tocamos na peça uma vez sequer. Primeiro exercitamos nossos corpos, depois as vozes. [...] Pela minha experiência, é sempre errado começar o trabalho com atores por uma discussão intelectual, porque a mente racional é um instrumento de descoberta muito menos potente do que as faculdades mais secretas da intuição. (BROOK, 2005, p. 86 – 92)

A técnica, para Brook, está no chão de trabalho, na sala de ensaios, onde o espetáculo é posto de pé. O processo de trabalho é feito a partir de diferentes possibilidades metodológicas, mas, pela maneira como o autor o descreve, ele só pode existir na relação com as palavras, como já dizia Bakhtin ao falar que o Material só vem à existência por palavras. É entre sujeitos que a prática teatral se torna jogo. É ali o lugar do diálogo e da criação. É no processo de criação que os autores-criadores *moldam* sua obra, antes que ela esteja diante do público. Por este ponto de vista, os dois autores concordam que o Material, por si só, não é ainda o objeto estético, confirmando a necessidade da interação

entre Conteúdo, Forma e Material para que uma obra possa ser analisada pela estética geral. O processo de criação teatral, então, pode ser resumido como um espaço de criação, que se apodera da arte, convive com ela, submete-se a ela, mas ainda não é a própria obra artística. Para ganhar o *status* de obra de arte, ou de objeto estético, a técnica, somente, não é suficiente.

As faculdades mais secretas da intuição, expressão utilizada por Brook, nos remete a esse algo a mais, a um contato outro que a arte provoca com seu público. A técnica, se aliada a outros campos da comunicação e da cultura, pode se transformar em um Material que, repleto de Conteúdo e apresentado por meio de uma Forma, é arte. E por ser arte, pode, aí, ser analisada pela via estética. Bakhtin contribui para essa questão ao afirmar que:

Para evitar mal-entendidos, daremos à técnica na arte, uma definição bastante precisa: denominamos elemento técnico na arte, tudo aquilo que é absolutamente indispensável à criação da obra de arte na sua determinação físico-matemática ou linguística – a isso relaciona-se também todo o conjunto da obra de arte acabada, tomada como coisa, mas que não entra diretamente no objeto estético, que não

é um componente do todo artístico; os elementos técnicos são os fatores da impressão artística, e não os constituintes esteticamente significativos do conteúdo dessa impressão, ou seja, do objeto estético. (BAKHTIN, 2010, p. 49)

A técnica aparece, aqui, como um conjunto de tudo o que é necessário à obra de arte, tudo aquilo que, no fim, é responsável pela impressão artística, mas que precisa de um Conteúdo, um significado para essa impressão. No trabalho teatral, justifica-se a noção de fenômeno teatral como evento que só pode acontecer diante de um público, e é nessa relação de interlocução que a obra de arte se torna plena e acabada (acabada até este ponto, já que ela é repleta de sentidos para além do momento de apresentação de um espetáculo ao público).

Recepção da obra de arte

A obra de arte implica recepção. Só no ato da recepção, no contato da obra com o público, proliferam sentidos, exalam os mais distintos perfumes da criação artística. Não teria sentido uma criação que se apropriasse da mais alta habilidade técnica, da mais

profunda sensibilidade temática e da mais bela forma de apresentação. Os sentidos ganham vida ao encontrarem seu público.

Os estudos da recepção, no teatro, são de ordem fundamental, e as diferentes vertentes e correntes teóricas não negam esse fato. Se a obra de arte, em um contexto amplo, precisa de público, quanto mais o teatro que só se realiza efetivamente no ato vivo. Podemos admitir que uma obra visual, ou musical, seja primeiramente realizada e depois encontre seu público. Podemos ainda pensar que uma obra exposta em um museu sobreviva sem um público presente, mesmo que sua fruição só aconteça pelo olhar de alguém. Uma obra musical pode, também, chegar ao público por meio de uma gravação em áudio.

Essas outras possibilidades de fruição não são possíveis no teatro. Como ele é sempre um acontecimento, um evento, nenhuma tecnologia, até hoje, deu conta de captar o ato teatral. Sua existência é sempre um encontro de presenças. Nesse ponto, recorrer às contribuições do pensamento bakhtiniano não é apenas sugestão, mas

obrigação de todo aquele que pensa em olhar para o teatro como arte prioritariamente e intrinsecamente dialógica:

É preciso lembrar de uma vez por todas que não se pode opor à arte nenhuma realidade em si, nenhuma realidade neutra: pelo próprio fato de que falamos dela e a opomos a algo, nós, como que a definimos e lhe damos um valor; é preciso apenas sermos claros com nós mesmos e compreender o verdadeiro sentido da nossa apreciação. (BAKHTIN, 2010, p. 31)

Este fragmento é uma continuidade de um alerta de Bakhtin quanto aos cuidados que devemos ter ao nos depararmos com limitações ilegítimas, ou não metodologicamente justificadas, que apresentam um ou outro aspecto somente do mundo extraestético. Como a crítica bakhtiniana, nesse texto, está direcionada a uma estética formalista, mais adiante o autor afirma que a “particularidade principal do estético, que o diferencia nitidamente do conhecimento e do ato, é o seu caráter receptivo” (Idem, p. 33). Isto é, a arte se diferencia dos demais campos da comunicação humana pelo fato de implicar recepção.

Ao dizer que a “vida não se encontra só fora da arte, mas também nela, no seu interior, em toda a plenitude do seu peso axiológico: social, político, cognitivo ou outro que seja” (Ibidem, p. 33), Bakhtin dá à arte seu caráter humano, não como coisa, mas como espaço de sentidos, relacionada com a vida, em uma indissociabilidade já pré-anunciada em um pequeno artigo escrito por ele em 1919, *Arte e Responsabilidade*, publicado no Brasil na coletânea *Estética da Criação Verbal*.⁵

Peter Brook também chama a atenção para a recepção no teatro. Seu interesse pelo público passa pelo processo de criação e desemboca no instante, no ato teatral. Ele defende que o espetáculo “deve despertar uma reação na mesma área em cada espectador” (BROOK, 2005, p. 70). O autor fala que o teatro deve propiciar uma base comum para que cada participante da plateia sinta-se, por um momento, unido ao seu vizinho, no

⁵ Sobre a relação entre os textos *Arte e Responsabilidade* e *Para uma filosofia do ato responsável* com a prática teatral, ver o artigo *Teatro e Responsabilidade ou Para uma filosofia do Teatro Responsável*, de nossa autoria, na Revista *O Teatro Transcende* (GONÇALVES, 2012).

compartilhar de uma mesma experiência. Neste ponto, aproxima a arte da vida, de uma forma muito semelhante àquela que propõe Bakhtin.

Brook afirma que o teatro é feito de momentos, cada um deles antecedido e seguido de outros momentos. Assim também é a relação do espectador com a obra teatral. Ele precisa ser levado, a partir de um nível simples, natural, até uma intensidade de sentidos, para depois afastar-se e voltar ao cotidiano.

Naquela fração de milésimo de segundo em que o ator e a plateia se inter-relacionam como num abraço físico, o que importa é a densidade, a espessura, a pluralidade de níveis, a riqueza – ou seja, a qualidade do momento. Assim, qualquer momento pode ser superficial, sem grande interesse, ou, pelo contrário, profundo em qualidade. Quero frisar que este nível de qualidade em cada momento é a única referência pela qual um evento teatral pode ser julgado. (BROOK, 2005, p. 70)

A interação entre pessoas vivas é que faz com que o teatro aconteça. É na recepção que está a chave para a compreensão dos mais inusitados experimentos artísticos. A conversa entre Peter Brook e Mikhail Bakhtin é, nesse ponto, levada a um auge de afabilidades e identificações. Para ambos, o interagir no ser-evento é

premissa básica para a existência da obra de arte como objeto estético. Em ambos, vemos uma valorização das inter-relações como fábrica de sentidos, como espaço para o diálogo. Diálogo no sentido mais amplo que o termo possa esboçar: conflito, embates vocais, arena de vozes, concordâncias, dissonâncias, lutas, sentidos e, porque não, *festa de renovação*.

Outra questão, cara aos dois teóricos no que cerne à interação da obra com o público, está ligada à *ideia de verdade*, para um, e à noção de um *conceito adequado*, para outro.

Como o pensamento bakhtiniano anuncia de forma absolutamente coerente em todas as suas obras, o ato é sempre relativizado. Há sempre uma possível noção de verdade. Nas fronteiras entre os valores axiológicos, o enunciado concreto será sempre cheio de sentidos relativamente estáveis. “A obra de arte e a contemplação se relacionam com os sujeitos éticos, com os sujeitos do comportamento e com suas inter-relações sociais” (BAKHTIN, 2010, p. 43). Dessa forma, o espaço para a interpretação da obra de arte está dado.

Mesmo que, por um momento, o teatro deva possibilitar a sensação comum de uma experiência compartilhada, cada sujeito terá vivido sua própria experiência, e terá extraído dela os sentidos que serão só seus. Cada sujeito, com seu olhar único, sua posição única e a partir de um momento irrepitível, contempla a obra de arte, num jogo de sentidos que individualiza os processos de alteridade a partir da arte, fazendo com que, para cada um, os sentidos sejam também únicos e, portanto, diferentes dos provocados nos demais integrantes de uma plateia.

[...] tudo se reconhece, mas tudo está longe de ser identificado por um conceito adequado. Se este reconhecimento que penetra em tudo não existisse, o objeto estético, ou seja, o que é artisticamente criado e percebido, fugiria a todas as ligações da experiência, quer seja teórica, quer seja prática. [...] Do mesmo modo, a criação e a contemplação artísticas, privadas de qualquer participação na possível unidade do conhecimento, não atravessadas por ela nem reconhecidas do interior, transformar-se-iam simplesmente num estado isolado de inconsciência, de cuja existência pode-se ficar sabendo somente *post factum*, pelo tempo que flui. (BAKHTIN, 2010, p. 40)

Duas considerações merecem destaque nesta citação. A primeira é que, mesmo que tudo no mundo vivo se

reconheça, nada pode ser fechado em um *conceito adequado*, ou seja, não há apenas uma possibilidade de verdade. A segunda confirma o que estamos discutindo até aqui: é impossível conceber a ideia de um objeto estético que não passe pela criação e pela contemplação: *o objeto estético, ou seja, o que é artisticamente criado e percebido*.

Bakhtin e Brook apresentam, assim, modos de pensar uma estética do teatro que possa dar conta da complexa relação entre a ideia de conceito como verdade e da verdade em arte como relação axiológica, dependente dos valores dos sujeitos em troca interativa com o objeto.

A verdade nunca pode ser definida nem imobilizada, mas o teatro é um mecanismo que permite a todos os participantes saborear, por um momento, um aspecto da verdade; o teatro é uma máquina para subir e descer pelos níveis da significação. (BROOK, 2005, p. 73)

Os níveis da significação, aqui, podem ser compreendidos também como os espaços para os sentidos, que nunca são fixos, resultando, assim, em uma verdade que não se manifesta como certeza, e sim como síntese

momentânea da fruição artística. O diálogo entre os dois autores completa-se, então, quando ambos concordam que o objeto estético é também possibilitador do instante único, que mais especificamente em Bakhtin pode ser traduzido por ato, na sua irrepetibilidade, como evento-acontecimento.

Palavras finais

É pela arte que outro espaço é dado ao sujeito. Espaço de contemplação, necessariamente, lugar de diálogo. É quando a obra é posta em diálogo que o fenômeno artístico atinge seu acabamento, ainda que compreendido, sempre, nesse viés, como acabamento provisório ou, como diria Irene Machado (2010), inacabamento, no uso desse termo como princípio estético do dialogismo bakhtiniano.

Nessa troca entre sujeitos, ou entre o homem e o objeto estético (este sempre produzido por sujeitos), a realização plena da arte ganha significação. O processo de criação sai do papel, do projeto, da sala de ensaios,

no caso do teatro, e busca o público em uma ebulição de sentidos e vozes. Vozes em ressonância, que ecoam, como diria Bakhtin. Quando o processo teatral, realizado na junção entre Material, Conteúdo e Forma, encontra contemplação, é o jogo entre diferentes vozes que se torna o centro de interesses. O que mais importa no acontecimento-evento teatral não é a cena, dentro do palco, nem o auditório que a contempla, e sim a relação, a *zona de turbulência* provocada pelas presenças.

Esse texto não apresenta uma conclusão, nem tem um fim em si mesmo, pois as reflexões postas aqui buscam também encontrar no diálogo com o leitor os mais diversificados sentidos. É por meio de um tom de escrita, que se pretende, ao menos, provocativo, que nós, autor e leitor, podemos atribuir sentidos a partir das vozes que nos atravessam nessa tentativa utópica de conclusão: requisito tão esperado de escritores e leitores acadêmicos, e que nesse texto parece soar incoerente com a nossa proposta.

Aproximar o teatro dos estudos bakhtinianos é um esforço que não

encontra seu fim por aqui. Há muito que explorar neste fértil campo de diálogo, tanto no que tem Bakhtin a contribuir para os estudos teatrais, quanto no que tem o teatro a contribuir para a compreensão do pensamento bakhtiniano.

Talvez nessa interação entre diferentes áreas do conhecimento esteja a possibilidade de amenizar a frieza acadêmica com a qual até mesmo a arte vem sendo estudada no âmbito universitário. Quem sabe Bakhtin esteja, hoje, oferecendo um caminho menos espinhoso para podermos vislumbrar uma estética do teatro contemporâneo mais humanizada e, porque não, transgressora, condizente com a primeira das funções artísticas: a reflexão sobre si na relação com o outro.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. O problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária. In: BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Tradução (do Russo): Aurora Bernardini, José Pereira

Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário e Homero Freitas de Andrade. Sexta edição. São Paulo: Hucitec Editora, 2010 [1924], pp. 13 – 70.

BRAIT, Beth. Importância e necessidade da obra *O método formal nos estudos literários: Introdução a uma poética sociológica*. In: MEDVIÉDEV, Pável. **O método formal nos estudos literários: Introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução: Sheila Camargo Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora Contexto, 2012, pp. 11 – 18.

BROOK, Peter. O Peixe Dourado & Não há segredos. In: **A Porta aberta: Reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antônio Mercado. Quarta edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005 [1995], pp. 65 – 102.

FARACO, Carlos Alberto. O problema do conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth. **Bakhtin: Dialogismo e Polifonia**. São Paulo: Editora Contexto, 2009, pp. 95 – 111.

GONÇALVES, Jean Carlos. **Vozes da educação no teatro, Vozes do teatro na educação: Diálogos bakhtinianos sobre a prática de montagem teatral na universidade, a partir da análise enunciativa de memoriais de formação em teatro.** Tese de doutorado: Orientador: Dr. Gilberto de Castro. Curitiba: UFPR, 2011.

89

GONÇALVES, Jean Carlos. Para uma filosofia do teatro responsável ou Teatro e responsabilidade. In: **Revista O Teatro Transcende.** Volume 17, Número 1. Blumenau: FURB, no prelo, 2012. Disponível em: www.furb.br/oteatrotranscende/

MACHADO, Irene. Inacabamento como modelo artístico de mundo. In: **Bakhtiniana: Revista de Estudos do Discurso.** Volume 1, Número 3, São Paulo: PUCSP, 2010, pp 83 – 98. Disponível em: revistas.pucsp.br/index.php/bakhtiniana