

**POR UMA TEORIA BASTARDA  
FOR A BASTARD THEORY**

**Rosyane Trotta**

Professora Adjunta do Departamento de Direção Teatral da Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro – UNIRIO

**Bel Flaksman, Fred Araújo, Luar Maria e Paula Durso**

Graduandos da Escola de Teatro da Unirio <sup>1</sup>

7

**Resumo:** O projeto de pesquisa Dramaturgia Cênica se dedicou, ao longo do ano de 2011, a uma prática investigativa cujo foco central foi a formação do artista-pesquisador, tendo como objeto o teatro performativo e a tarefa de elaborar o trajeto entre a fonte motivadora prosseguimento à discussão sobre a pesquisa em artes cênicas, levantada numa das edições da revista Moringa.

**Palavras chaves:** processo criativo; metodologia; dança-teatro.

**Abstract:** The research project Stage Dramaturgy has dedicated the year of 2011 to an investigative practice in which the central focus has been the apprenticeship of an artist and researcher with the task of creating a performative theater that elaborates the way between the motivational source and an authorial scene. This article shows the materials and the skills employed, and reflect on that experience, as a pretext to continue the discussion about researching in performing arts addressed in one of the Moringa journal editions.

**Keywords:** creative process; methodology; dance theater

A pesquisadora Bya Braga (2011) resume a atividade prática. Tal inicia seu artigo, na revista Moringa, esquizofrenia possivelmente só se dá no constatando a superação da dicotomia terreno inexato das artes que se associaram entre arte e ciência. Talvez no campo da aos campos da intelectualidade, do produção teórica – e até mesmo dos pensamento e do trabalho conceitual, parâmetros empregados pelos órgãos de apartando-se das áreas em que a fomento – seja possível respirar alguma legitimidade do cientista requer permeabilidade das fronteiras. Talvez a experimento, descrição metodológica e apreciação dos programas pedagógicos que apresentação de resultados. declaram a aceitação da criação artística sustenta a invenção de uma “outra” como produção acadêmica conduza à categoria teórica, como território impressão de que tal dicotomia já não reservado aos que propõem a conexão encontra espaço nos celeiros da ciência. entre teoria e prática, senão a tentativa de Será?

Considerando o lugar de onde miramos a realidade, a dicotomia tem se potencializado e, no calor do debate, ciência vira sinônimo de teoria pura e arte se

evitar a miscigenação? Haverá outro objetivo senão aquele de manter a definição de uma pureza ariana? A pesquisadora nos interroga: “uma teoria de artista possuiria qual propósito e necessitaria qual modo de elaboração para ser aceita como ciência?” (BRAGA, 2011, p.16). E poderíamos acrescentar: uma prática artística possuiria qual propósito e necessitaria qual modo de elaboração para ser aceita como teoria?

A nossa tarefa, me parece, não consiste em responder as perguntas – e contentar-se com o lugar de conforto que a resposta produz, qualquer que seja ela – mas em postulá-las e tomá-las como instrumento de elaboração pedagógica. O silêncio reforça as fronteiras, tanto nos programas que resistem à prática quanto naqueles que lhe atribuem um lugar autônomo, sublinhado pelo termo “memorial”.

Para se defrontar com as questões apontadas acima, o projeto de pesquisa Dramaturgia Cênica se dedicou, ao longo do ano de 2011, ao experimento artístico-pedagógico que relataremos a seguir.

### **Dramaturgia cênica**

Resumidamente, o conceito de “dramaturgia cênica” se aplica aos processos criativos que não se constituem

como encenação de um texto nem têm como objetivo gerar um texto autônomo – não podendo por isso serem rigorosamente enquadrados como “processo colaborativo” (cuja definição inclui a participação de um dramaturgo, individualmente encarregado da composição de uma dramaturgia escrita). O que produz historicamente a noção de dramaturgia cênica é a superação da dicotomia entre texto e cena, e a percepção de que a composição estética constituída pelos agentes da cena ao longo de um percurso autoral tem norteamto dramaturgico, se entendemos dramaturgia como construção espaço-temporal impregnada de poética, de técnica e de linguagem.

O objeto do experimento em questão foi, a partir de uma pequena obra literária, constituir uma dramaturgia cênica, de modo a tornar perceptível, posteriormente, a distância entre a fonte primeira e a cena resultante, pela identificação de uma construção espaço-temporal impregnada da poética dos participantes. Em outras palavras, a questão implícita na proposta era: como o grupo poderá impregnar a cena de sua própria subjetividade?

Configurado como ação interdisciplinar<sup>1</sup>, sob o título *Mas se não*

<sup>1</sup> A equipe se constitui dos atores Bel Flaksman (Interpretação), Fred Araújo (Licenciatura), Paula Durso (Teoria), a coreógrafa Luar Maria

*aprofundo não concluo nada*<sup>2</sup>, o experimento não criou um grupo de trabalho: acolheu afinidades artísticas evidenciadas em experiências anteriores<sup>3</sup>. Nas palavras de Fred Araújo, “são pessoas que se acompanham, e o resultado de um projeto é processo, não se limita ao presente”. Desta forma, o sistema de ensaio, que compreende procedimentos estruturantes do coletivo, contou com um pré-existente ambiente de interesse e confiança mútuos. Ao mesmo tempo em que oferecia ao grupo um projeto de continuidade de seu modo de fazer e se valia de sua cumplicidade artística, o projeto introduzia uma diferença em sua trajetória – a perspectiva da pesquisa acadêmica.

A metodologia foi creditada aos participantes, devendo observar:

- a) a preparação técnica e sua coerência com os objetivos técnicos e estéticos;
- b) a passagem da preparação técnica para o trabalho criativo;

- c) as operações com a fonte de referência da criação;
- d) a natureza e a condução das improvisações, workshops e outras técnicas de criação de células cênicas;
- e) a elaboração cênica do material, assim como os critérios de seleção ou descarte;
- f) a concepção teatral sobre a relação texto/cena.

A fonte de referência, o conto “Para uma avenca partindo”, de Caio Fernando Abreu, foi de escolha do diretor. O conto se estrutura como fluxo de pensamento ou fala ininterrupta de um único personagem que, numa rodoviária, tenta dizer alguma coisa a outro no momento da despedida.

A partir da fonte, foram eleitos os materiais temáticos (extraídos tanto da situação ficcional quanto da escrita do autor). Os materiais temáticos guiam a elaboração de operações técnico-criativas que, por sua vez, resultam em materiais cênicos. Assim, por exemplo, o tema “espaço urbano” (acompanhado de discussões sobre os conceitos de espaço, de lugar e de não-lugar) levou à criação do primeiro estudo cênico: “descrever um espaço urbano”. O tema “espera”, associado às noções temporais de continuidade e

---

(Cenografia), e o diretor Caio Riscado (Mestrado), todos da Escola de Teatro da UNIRIO.

<sup>2</sup> Inspirado em um trecho do conto “Para uma avenca partindo”, de Caio Fernando Abreu, o título do subprojeto se tornou uma afirmação da motivação metodológica dos participantes.

<sup>3</sup> “Balões” (2009), “Caco” (2010) e “Todo esse matto que cresceu ao meu redor” (2011).

intermitência, foi explorado como partitura de ações. Todos os estudos eram individuais – ou criados no mesmo dia em sala de ensaio ou concebidos fora do horário e apresentados dias depois.

O tema “separação” foi um dos poucos submetidos a estudos coletivos, baseados na técnica de Viewpoints. Os Viewpoints (BOGART, 1995) são recortes da arte cênica a partir de seus elementos estruturantes: *Tempo* (tempo, duração, resposta cinestésica e repetição) e *Espaço* (forma, gesto comportamental, gesto expressivo, arquitetura, relação espacial e topografia). Nos exercícios básicos, trabalha-se separadamente com cada ponto de vista; nas etapas avançadas, o atuante deve ser capaz de operar ao mesmo tempo, e de modo consciente (mas sem planejamento), com vários pontos de vista. É o manejo dos pontos de vista que guia o atuante na improvisação. Cada proposição de movimento deve ser movida pelo aqui- agora em relação aos outros, ao espaço, ao próprio corpo. Evidentemente, como toda técnica, a prática vai aos poucos permitindo maior liberdade e jogo. Mas é principalmente a prática em coletivo que permite criar um modo próprio de operar com estas ferramentas.

Sinteticamente, então, podem-se reconhecer três etapas metodológicas:

- 1) Escolha dos materiais temáticos;

- 2) Criação das operações técnico-criativas;

- 3) Apresentação dos materiais cênicos.

O material cênico que emerge destas operações necessita de um firme critério de propósito que o selecionará para o manuseio das próximas etapas. Na ausência deste critério, o grupo começa a se afundar em sua própria dispensa. A qualidade do material não está nele mesmo, no seu efeito cênico, mas em sua correspondência aos objetivos da criação e no seu potencial de manipulação, naquilo em que ele poderá se tornar, pois sabe-se que ele não será o que é. Sem esta visão, tudo parecerá ruim; ou parecerá ótimo e será tentador roteirizar o material em esquetes e dar por encerrado o processo.

### **Materiais de materiais**

A partir do momento em que já existe um bom material levantado – ou seja, um material cênico que cubra boa parte do campo delimitado pelos materiais temáticos – são introduzidas as operações de composição.

No caso específico de *Mas se não aprofundo não concluo nada*, havia um consenso no grupo, anterior ao projeto, em torno do teatro performativo, suas técnicas e princípios estéticos, geradores de

operações como repetição, decupagem, inversão, colagem, apropriação autoral. Essa vertente se revela na escrita de Luar Maria, responsável pelo trabalho físico, cujo objetivo é uma cena não dramática, que não se construa pela relação orgânica entre seus elementos, mas pela justaposição de partes heterogêneas e cujos gestos evitem atribuir um sentido objetivo à ação. Tendo como princípio norteador “libertar o corpo de uma leitura meramente interpretativa”, a bailarina acompanha todos os ensaios, tanto na preparação dos corpos quanto nas operações de composição.

O trabalho físico, que iniciava todo ensaio, retornava após as primeiras criações do dia, no sentido de esmiuçar, esgarçar os movimentos, extraindo células coreográficas. O objetivo O deste procedimento é atribuir ao corpo uma função cênica autônoma, isto é, dotada de um discurso próprio, não submisso a nenhum outro elemento. As células eram depois reinseridas na cena, mudando as relações entre movimento e dramaturgia. (...)

A noção de célula coreográfica teve grande importância no processo de criação física dos atores. Trata-se de um conceito traduzido em ferramenta, amplamente utilizado na área da composição coreográfica. O trabalho de célula traduz, de certa maneira, a relação entre fragmento e todo do trabalho: o artista cria a cada dia fragmentos isolados, a partir de estímulos diferentes; no entanto esse trabalho está sempre sendo revisto e

revisitado na sua relação com a totalidade da obra. (Luar Maria, bolsista IAC/UNIRIO, do Projeto Dramaturgia Cênica, relatório 2011)

Observa-se de fato, nos participantes, uma confluência em torno daqueles princípios e propósitos. Fred Araújo, voluntário do projeto, define grupo como “união de pessoas que se escolhem e se querem”. A escolha e o desejo, possibilitados também por afinidades de ordem pessoal e afetiva, baseiam-se na inquietação em torno da investigação das possibilidades de desarmonia entre as dramaturgias sonora e visual, o que leva a um diálogo polêmico entre as linguagens da dança e do teatro. Segundo Luar Maria, o objetivo central da pesquisa é a recepção, no sentido de engendrar uma relação do espectador com a cena em que “a compreensão do texto, da palavra, é constantemente tensionada pela multiplicidade de sentidos potenciais do movimento”.

A atriz Bel Flaksman descreve a forma como as células coreográficas foram criadas e elaboradas:

Primeiramente os atores receberam como estímulo a descrição de espaços, temas e pessoas especificamente escolhidos por nós. Assim criaram-se

as nove (três de cada ator) primeiras células coreográficas, chamadas respectivamente de *estudos I, II e III*. Cada novo exercício proposto era também uma base para a criação de novas células ou para a modificação e aprimoramento dos estudos já criados. (...) Algumas células foram detalhadamente coreografadas e passadas para todos, tornando-se mais um material de repertório. Assim, acessando-as no jogo, todos poderiam acompanhar, criando diferentes espacialidades e ritmos. Essa união de fragmentos nos possibilitou a criação de uma estrutura cênica de repetição, trajetórias, variações de uma mesma frase coreográfica, entradas e saídas. Um diálogo aberto entre a fala e o movimento. (Bel Flaksman, bolsista IAC/UNIRIO, do Projeto Dramaturgia Cênica, relatório 2011)

Enquanto se dá continuidade a este trabalho de seleção e elaboração do material cênico, outras operações são realizadas e novos materiais emergem. Entre essas operações estão as matrizes dialógicas – motes frasais tomados como estímulo para a improvisação verbal. São frases incompletas que devem ser repetidamente completadas com o objetivo de esgotar todas as possibilidades vislumbradas até o dado momento. Neste processo em particular, as matrizes que tiveram continuidade de elaboração foram: alguém, no meio do jogo, decide de retirar e o outro lhe diz “fica”, devendo argumentar, sempre começando as frases com este verbo; e “eu existo”. Repetido e aprimorado durante os ensaios, este exercício resulta

em um material de texto que, colocado em contato com as células dramatúrgicas, pode gerar tensões que pareçam interessantes aos autores.

Outra técnica utilizada no levantamento de material são os chamados sistemas, propostos por Sanchis Sinisterra como gatilhos para a criação dramatúrgica, em sentido estrito. Em cada sistema são estabelecidas funções aos jogadores. Dentro do objetivo de cumprir determinada função específica é que o jogador encontra o espaço para a criação. São objetivos pragmáticos de relação com o outro. Não é o cumprimento dessas funções que dará forma à improvisação, mas os obstáculos, tensões e jogos relacionais estabelecidos entre os jogadores em suas específicas funções, além do preenchimento dos espaços vazios por fora dessa “engrenagem”. É apenas um ponto de partida. A relação que cada jogador cria com sua função é o que diferencia uma tentativa de outra.

Para que todos esses materiais levantados sejam aprimorados e dominados por todos os atores, dois conceitos básicos são trabalhados: *repertório* e *apropriação*. Repertório, conjunto de materiais que emergem ao longo processo, é para os atores como uma bagagem, podendo ser acessado a qualquer momento. Todo e qualquer material do repertório pode ser apropriado por todos

os outros atores. A livre utilização dos materiais, através da apropriação, permite uma decupagem dos elementos criados em processo.

O ator Fred Araújo tem uma interpretação peculiar sobre este processo:

Geralmente depois de cada VP [exercício de Viewpoint] a gente discute sobre o que fica na nossa bagagem de repertório. Porém, mais do que uma discussão verbal, é o fazer continuado dos materiais que legitima o seu lugar na pesquisa. A repetição e a recorrência do material nos inúmeros VPs é a clara necessidade do mesmo se fazer presente no espaço. É o material que se impõe na prática e é ele mesmo o responsável pela permanência no processo. (Fred Araújo, voluntário do projeto Dramaturgia Cênica, relatório 2011)

### A construção da autoria

À medida que os materiais cênicos vão sendo levantados, as composições entram como operação de seleção, agrupamento e reinvenção dos materiais em repertório. A composição é uma encomenda baseada em um conjunto de regras e materiais que o ator deve reunir em um workshop. São feitas em casa, em geral com algum tempo para sua preparação e produção. Não se trata de uma colagem coerente de fragmentos, mas

de uma criação nova e pessoal que deve obedecer algumas demandas indicadas pelo diretor. A prática da composição permite aos atores uma concepção mais detalhada e intencional. É o momento de fazer escolhas, abandonar materiais e criar outros. Segundo Fred Araújo, “a composição assume o caráter investigativo quando se afirma como tentativa, seja tentativa de explorar outras qualidades de materiais já conhecidos, seja de organizar tudo que se tem produzido”.

Os elementos fixados para a confecção da primeira composição, por exemplo, foram:

- um material já produzido;
- uma história sem sentido;
- uma música;
- um trecho do conto;
- uma repetição;
- um deslocamento.

Impõe-se à criação uma carga de metas e ao mesmo tempo nenhuma regra quanto ao que se poderia considerar uma definição dramatúrgica em sentido estrito – quem, quando, onde, o que, por que. Quem amarra as metas da sequência espaço-temporal é o atuante, sempre na perspectiva da presença e não da representação. Abre-se a possibilidade de que a dramaturgia – em largo sentido – seja

sustentada por uma poética extraída do próprio processo e da subjetividade do atuante (inclusive de seu embate com a criação). Entre o conto de referência, os materiais, as indicações da direção e o olhar do ator – eis o terreno da criação.

As composições podem, por sua vez, se tornar material para novas composições, sendo rompidas, decupadas, subvertidas. Nesta etapa já se pode observar algum mapeamento estético do terreno da encenação.

A constante circularidade das autorias, fazendo com que os fragmentos originalmente criados por um ator sejam apropriados pelos outros, cria um vocabulário cênico em comum, enquanto a prática e a elaboração das composições vão tecendo uma sintaxe própria àquele processo.

Em seu relatório, a atriz Paula Durso acompanha o trajeto de sucessivas transformações cumprido por um gesto:

Um dia, na sala de ensaio, trabalhamos a descrição das características de uma pessoa através de movimentos e escolhi descrever a silhueta do corpo da minha mãe. Depois, o movimento foi retomado como material na minha primeira composição e re-significado como movimento de ruptura na trajetória de uma descida de escadas. Por último – mas nunca por último, pois a significação é infinita – o movimento foi retomado por todos em

uma improvisação coletiva e coreografada pela Luar, assumindo um caráter de movimento puro, repetido na qualidade do seu desenho próprio de movimento, apropriado e chamado pelo grupo de “pêra”. Na estrutura apresentada ao público, esse movimento executado já não era minha mãe, nem escadas, nem pêra: era a significação nova e própria de cada espectador. (Paula Durso, bolsista IAC/UNIRIO, do Projeto Dramaturgia Cênica, relatório 2011)

A formulação do pensamento revela não apenas a compreensão da atriz sobre a investigação em curso como sua identificação com seus princípios. Há uma afinção entre a autora e a atuante, o que permite concluir que o projeto cumpriu seu objetivo. Tal constatação ganha maior relevância quando comparamos aquela formulação com a descrição da mesma atriz acerca do início do processo:

Lembro de ter a sensação de uma criação vazia nos primeiros ensaios e experimentações, de não conseguir relacionar o material criado com a dramaturgia do conto, não perceber os questionamentos, diálogos e tensões existentes entre eles, apesar de já terem surgido muitos materiais interessantes nos jogos improvisacionais de sala de ensaio. (Paula Durso, idem)

O estranhamento inicial da atriz talvez possa ser em parte explicado pelo

fato de ela ser a única estreante no grupo. Neste sentido, é importante destacar que, se esse trajeto rumo à autoria coletiva e individual se baseia na metodologia de criação e pesquisa, ele não se deve exclusivamente a aspectos técnicos e sistemáticos, mas também à cumplicidade artística – e esta, convém lembrar, não foi construída pelo projeto, uma vez que, como dissemos no início, já era um elemento constituinte da cultura dos participantes cuja prática artística vinha de experiências anteriores. Verificamos então que: 1) a qualidade de relação entre os autores do processo deve ser considerada como material; 2) a anterioridade da prática artística sobre a pesquisa científica se revela como elemento facilitador do processo de investigação.

A confluência entre o criador, o atuante e o pesquisador foi tema recorrente nos relatórios de conclusão. Segundo Fred Araújo, “o trabalho do ator não se resume apenas à criação de materiais, mas se legitima quando ele próprio se convida a responsabilizar-se também pelo pensamento da obra”. Voltamos ao relatório de Paula Durso, quando ela se refere à tarefa da primeira composição:

Percebi, nessa pequena experiência de encenadora de um fragmento meu, o

diálogo que pude criar com a obra original, o pensamento renovado que tive em cima de estímulos do texto e de regras da composição e como isso virou interferência e influência para a estruturação de um fragmento cênico final da pesquisa. É necessário ter uma reflexão sobre a obra para abri-la a novas produções de relação. (Paula Durso, *idem*)

A passagem do ator a autor/atuante é parte nevrálgica da poética desta metodologia, que poderia ser resumida no conceito de autorialidade, como processo de construção do entrelaçamento das autorias, individual e coletiva. Não se trata de um material nem de uma técnica, mas de uma percepção por meio da qual o ator deixa de ser apenas a superfície onde as idéias se depositam ou mesmo um editor de materiais. Paula Durso chama esta mudança, sucintamente, de “um clic na prática”: o ator, no exercício de criar uma composição, entende que a autoria requer uma “visão maior”, um pensamento sobre a cena, para uma “tomada de decisões”.

Parte das escolhas artísticas do grupo que se dedicou a essa experiência se deve à valorização da pluralidade sógnica ancorada nas poéticas que procuram a participação criativa do espectador. Luar Maria resume o interesse por esta forma de recepção dizendo: “o espectador se torna também um criador da obra, emancipado da imposição de um sentido único de compreensão do espetáculo e

conseqüentemente da vida”. Há um grau considerável de investimento físico e presente em alguma coisa que se revela como ausência ou projeção: a transformação de um suposto parceiro que não está ali. Este espectador – ideal, mas potente como presença virtual – para quem se prepara um banquete de travessas com opções múltiplas ao infinito, para quem se elabora uma cena vazia de significados para que ele possa atribuir um sentido só seu... este espectador, como o personagem brechtiano, não é “o” mas “um”, e por ser “qualquer” almeja ser “todos”. Ele encarna a própria sociedade. Obviamente há uma desmedida entre a dimensão potencial da ação e a dimensão do objetivo de última instância. A motivação do artista é promover uma mutação de subjetividade. Não estamos diante de outra coisa senão de uma utopia.

### **Efemeridade**

Tentamos organizar o trajeto empreendido de forma didática e cronológica, selecionando as informações objetivas e positivas – o que é um mero artifício da escrita, pois no campo da pesquisa em arte nunca se caminha linearmente.

O que nos interessa aqui é a reflexão sobre o diálogo – ou, melhor, o confronto – entre a poética do pesquisador

e a poética do artista, entre a condução de um processo de investigação científica e a condução de um processo de criação cênica. Consideramos, admitindo a necessidade de tomar uma posição e a possibilidade de ser deliberadamente parciais, que uma academia de arte deveria se definir como o lugar desse confronto, dessa fronteira, dessa tensão, sendo todas as demais formas – ou seja, aquelas que se abrigam no conforto de apenas um dos lados – consideradas como modalidades de incompletude. Não há como ultrapassar a dualidade senão tomando-a como matéria-prima a ser impressa no objeto, na metodologia e no resultado.

A dificuldade reside na evidência de que estamos impregnados da noção segundo a qual “teatro” é sinônimo de “espetáculo”. Desse equívoco primário emerge a ideia de que um estudo em artes cênicas se refere a alguma coisa que envolve “montagem” (encaixe de peças) e cuja apreciação não tem outro parâmetro senão aquele do espectador que paga ingresso para se divertir em uma casa de espetáculos ou do crítico que decifra ao leitor de jornal a natureza das peças encaixadas. Se precisamos de uma concepção específica para a criação artística que se insere em uma perspectiva de investigação acadêmica, precisamos também de outros modos de concepção da apreciação de seus resultados.

Nas artes coletivas, a pesquisa exige parceiros. Desde finais dos anos de 1990, surgem, aqui e ali, projetos pedagógicos munidos do objetivo de formar grupos, de transformar turmas de alunos aleatoriamente reunidos em grupos de trabalho. Mas a principal fonte motivadora da constituição de um coletivo não pode ser outra senão a afinidade (seja ela pessoal, artística, política ou científica). É preciso que os agentes da experiência criem um vínculo de autoria com a investigação, que cada participante seja também artista e pesquisador, e que, colocado diante de um objetivo comum, e sempre em relação com os demais, leve consigo sua questão própria. É preciso um projeto que abarque os subprojetos.

Pode ser que do processo resulte uma nova linguagem, a descrição de um método ou uma teoria estética. Mas o objetivo primeiro deve ser formular questões que engravidem a prática de uma atitude investigativa e que façam da cena não o ponto final de um percurso criativo, mas o componente ativo de uma investigação em curso. A questão a ser investigada deve conduzir o planejamento do processo, podendo inclusive alterar seu curso, na medida em que impede que o artista seja mais fiel à obra do que o pesquisador à investigação.

O compromisso com a elaboração de uma obra concluída e fechada, por exemplo, extingue o princípio da pesquisa, lançando o processo em outra perspectiva – em que permanência, fixação, acabamento formal e desempenho se tornam prioritários. Para Fred Araújo, a perspectiva de autor e pesquisador só foi possível “por estarmos livres e por não nos interessarmos em cruzar a castradora linha de uma possível chegada”. No entanto, a perspectiva de um resultado só é castradora se está impregnada dos mesmos parâmetros usados para a produção de espetáculos. Ao final da primeira fase de trabalho, quando o grupo abriu a sala de ensaio para apresentar a pesquisa e o exercício cênico, responder a perguntas e debater o trabalho, as interrogações dos presentes se voltaram para a metodologia e a investigação.

Ao apresentarmos a estrutura e conversarmos sobre ela com os espectadores, tive o prazer de ouvir um deles dizer que havia percebido a presença de “dramaturgos em cena”, o que me leva a confirmar mais ainda que tínhamos propriedade do nosso estudo. Posicionávamo-nos em cena como criadores do processo, com consciência da estrutura da cena como um todo, imbuídos da pesquisa de cada elemento dela. Atores se defendendo como **pesquisadores cênicos**, como colaboradores de um percurso criativo

de três meses de pesquisa aprofundada.  
(Paula Durso, idem)

A pesquisa *em arte*, diferentemente da pesquisa *sobre arte*, é “aquela realizada pelo artista-pesquisador, ou estudante de artes (no caso da graduação), a partir do seu próprio processo de criação” (REY, 2002, p. 125), caminhando em duas direções opostas e complementares: “o pensamento estruturado da consciência” e “um afrouxamento das estruturas inconscientes” (p. 127). Neste processo, o “não saber” e a abertura ao acaso exercem um papel vital, uma vez que o material humano é o gerador dos demais. Se as operações são norteadas por uma teoria – ou seja, um projeto inicial – o confronto com a experiência propicia a reflexão sobre as operações, de modo que pensamento e materialidade se transformam reciprocamente.

Ao artista-pesquisador cabe “a construção de processos artísticos, baseados na experimentação e no risco, atrelados a projetos de pesquisa, que, pela definição de um método, provoquem reflexão crítica e avaliação continuada” (DAL FARRA, 2010, p. 4). A assimilação da experiência transmitida por outro não substitui a experiência do artista sobre si mesmo, uma vez que “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Se a

experiência, além de ser uma ação com o corpo, se dá através do corpo e nele próprio, os movimentos complementares da objetividade e da subjetividade não geram paradoxo, mas dialética. “Nosso processo é de exposição, já que não temos nada além de nós mesmos para a criação de uma poética. Sendo assim, vejo que meu trabalho de ator é a materialização do subjetivo e amorfo”. Tal reflexão de Fred Araújo encontra respaldo nas formulações de Bondía:

O sujeito da experiência é um sujeito 'ex-posto'. Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a 'oposição' (nossa maneira de opormos), nem a 'imposição' (nossa maneira de impormos), nem a 'proposição' (nossa maneira de propormos), mas a 'exposição', nossa maneira de 'expormos', com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. (BONDIA, 2002, p. 25)

A pesquisa *em teatro* não é exclusividade das academias. Pelo contrário, ela vem sendo desenvolvida predominantemente pelos conjuntos artísticos, fonte de diversos estudos acadêmicos *sobre* o teatro de pesquisa – e a abertura das instituições científicas a líderes e integrantes daqueles conjuntos apenas comprova o interesse e a validade da pesquisa extra-acadêmica. A possibilidade de um investimento de tal

natureza ocorrer no âmbito institucional significa, do ponto de vista artístico, a autonomia do empreendimento em relação às injunções que envolvem o processo de uma obra cujo objetivo final é o consumo e, ao mesmo tempo, a implicação no processo dos parâmetros necessários à produção de reflexão, diálogo e conhecimento. Do ponto de vista científico, significa no mínimo a produção de fontes primárias. E eis aí, talvez, a dificuldade de admitir como ciência uma teoria de artista.

Apesar das transformações teóricas que os pensadores de todas as áreas promoveram ao longo do século XX, a educação ainda é concebida como transmissão de conhecimento. As cadeiras ainda ficam voltadas para frente, onde estão o quadro e o professor, que fala enquanto os alunos escutam. Mesmo quando há maior liberdade na disposição da turma, mesmo quando há atividades práticas, fala e escuta permanecem separadas em territórios de competência. E, se ao aluno se permite falar, é apenas para conferir se ele assimilou. Na graduação em teatro, tal ideologia pedagógica elimina a perspectiva da pesquisa, uma vez que qualquer mínima tentativa de invenção é imediatamente inibida a pretexto de que não se pode inventar a roda. (Um levantamento do uso das Bolsas de Iniciação Artística e Cultural mostraria que

os graduandos contemplados exercem funções de todo tipo, raramente de criação). Na pós-graduação, a pedagogia da assimilação se manifesta na forma de dissertações e teses de colagem, citações que o autor seleciona, enfileira e alinhava.

Recentemente começam a surgir jovens que, interessados em fazer da cena um lugar de aprofundamento, de reflexão e identidade artística, desejam ingressar na pós-graduação com um projeto de investigação artística. O contexto parece favorável: democratização do ensino superior, valorização da formação, incentivo aos estudos e às pesquisas de pós-graduação. No entanto, do lado de dentro da universidade, há resistência. Os argumentos para recusar o projeto deste jovem artista-pesquisador são inúmeros – reproduzimos abaixo alguns dos mais expressivos:

“Ele quer pesquisar sobre si mesmo”. O objeto deve ser sempre o outro.

“Ele é muito jovem”. Um pesquisador deve ser maduro e estar pronto, formado por si mesmo. Atuar no seu amadurecimento não é papel da universidade. Para ser um artista-pesquisador, o candidato precisa ter comprovado a eficácia de sua arte junto à sociedade, ao longo de muitos anos de prática.

“Pós-graduação não é para todo mundo”. Preservemos a casta.

“Ele não leu Deleuze”. Por isso deve perder a chance de ler.

Reunindo as quatro frases, deduz-se que a universidade é um lugar para pessoas experientes, que falam sobre os outros, que são melhores que as outras e que leram Deleuze. Um jovem artista que investiga sua própria prática e não põe um “rizoma” na frase não pode ser aceito. Mas o que fazemos se temos um mestrado em artes cênicas e há milhares como ele pulando sobre a esteira rolante que o MEC instalou à nossa porta? Precisamos resguardar nossa fortaleza – nós que nascemos no tempo em que não havia editais de fomento, que fomos obrigados a abrir espaço em outras áreas porque para a nossa não havia formação, nós que nos dedicamos estritamente à teoria e abandonamos nossa arte para sobreviver.

A ideologia da continuidade parece no mínimo anacrônica, principalmente quando nutrida por aqueles que viveram os anos de 1970, o sonho de uma sociedade igualitária, o desejo de que nada fosse igual amanhã. Principalmente também quando emerge de dentro das instituições voltadas ao pensamento e à invenção, como atitude de negação ao diferente, como reacionarismo. No limite das tentativas de compreensão do trajeto que leva parte da

nossa geração a uma traição de sua própria juventude, encontramos o medo de ser substituído. Medo dos que virão depois de nós. Medo de aceitar que haverá um depois. Medo da morte.

A fugacidade do ato teatral encena a própria realidade humana. Somos transitórios. E agarrar o passado mais encurta do que prolonga a vida. Diante da transformação, antes a Antropofagia – de Oswald a Zé Celso – do que o verde-amarelismo. Sob esse ângulo, é possível interpretar a máxima “há que se considerar a possibilidade de uma ‘arte para nada’ e, assim, uma teoria de arte também para nada” (BRAGA, 2011, p. 16) como convite a uma concepção da pesquisa teatral em que a teoria, por ser bastarda, por ser teatralista, abrace sua própria mortalidade.

*Artigo recebido em 26/10/2011*

*Aprovado em 18/11/2011*

### **Referências bibliográficas**

BOGART, Anne. *Viewpoints*. Col. Modern Masters. New York: Smith and Kraus, 1995.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The viewpoints book. A practical guide to*

*viewpoints and composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a Experiência e o Saber de Experiência. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro: Nº 19, 2002, p. 20-28.

BRAGA, Bya. Pode a ciência do espetáculo desejar?. *Moringa – Artes do Espetáculo*. João Pessoa, Vol.2, n. 1, 2011, p. 13-26.

DAL FARRA, Zebba. O artista-pesquisador-pedagogo. VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2010. Disponível em: [www.portalabrace.org/vicongresso/pedagogia](http://www.portalabrace.org/vicongresso/pedagogia) - Acesso em 27 de novembro de 2011.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002 (Coleção Visibilidade, v. 4).

TROTTA, Rosyane. Projeto de Pesquisa Dramaturgia Cênica: a composição estética no processo de encenação. Relatórios 2011. Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.