

## A QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA NOS ESTUDOS TEATRAIS

### LA PREGUNTA EPISTEMOLÓGICA EN LOS ESTUDIOS TEATRALES

**Jorge Dubatti**

Professor do Curso de Artes. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina

Tradução: Paula Coelho<sup>1</sup>

22

**Resumo:** O texto faz uma revisão sobre alguns fundamentos filosóficos e teóricos que avaliam a necessidade de um questionamento epistemológico para os estudos teatrais. Permite reconhecer que cada tomada de posição científica é uma tomada de posição ontológica. Afirma que o teatro como fazer deve ser estudado em sua dimensão de *práxis*, e não utilizando esquemas abstratos *a priori*, independentes da experiência teatral. A Filosofia do Teatro se interessa também pelo pensamento que surge em torno do acontecimento e habilita, assim, o resgate dos metatextos dos artistas, dos técnicos e dos espectadores como documentos essenciais para seu estudo.

**Palavras Chave:** epistemologia teatral; filosofia do teatro; razão pragmática.

**Resumen:** El texto presenta una revisión de algunos fundamentos teóricos y filosóficos que avalan la necesidad de la pregunta epistemológica en los estudios teatrales. Reconoce que cada toma de posición científica es una toma de posición ontológica. Afirma que si el teatro es un hacer debe ser estudiado en su dimensión de *práxis*, y no desde esquemas abstractos *a priori*, independientes de la experiencia teatral. La Filosofía del Teatro se interesa, además de las prácticas mismas, por el pensamiento que se genera en torno del acontecimiento, y habilita así el rescate de los metatextos de los artistas, los técnicos y los espectadores como documentos esenciales para su estudio.

**Palabras clave:** epistemologia teatral, filosofia del teatro, razón pragmática.

*El teatro sabe. El teatro teatra.*  
Mauricio Kartun (2010, p. 104-106)

Uma das mudanças fundamentais valorizadas pelos estudiosos do teatro na Argentina nos últimos anos é o crescimento da consciência e da responsabilidade dos pesquisadores com relação à pergunta epistemológica que está na base de seus estudos. Chamamos *base epistemológica para o estudo teatral* a escolha das condições de conhecimento que determinam os marcos, as capacidades e as limitações teóricas, metodológicas, historiológicas, analíticas, críticas e

pedagógicas de um investigador diante de seu objeto de estudo. A determinação da base epistemológica depende do posicionamento consciente do pesquisador no que diz respeito a sua relação científica com o teatro. As seguintes perguntas, hoje freqüentes entre os nossos estudiosos, pouco interessavam em outras épocas: - Existe uma epistemologia específica para o estudo da arte e em particular para o do teatro, já que se reconhece que este é um objeto de estudo singular?

- Há bases epistemológicas diferentes disponíveis, há construções científicas possíveis para o teatro?

- A partir de quais bases epistemológicas fazemos nossas construções científicas sobre o teatro?

- Quais são as limitações e possibilidades de cada base epistemológica considerando-se um marco como ponto de partida de cada uma delas?

- Como são mudadas as bases epistemológicas, o objeto de estudo, a teoria, a metodologia, os recursos de análise, quando optamos por bases epistemológicas diversas?

- Como se relacionam as bases epistemológicas entre si?

- Existem objetos de pesquisa e problemas que só podem ser estudado em bases epistemológicas determinadas?

Nesse ponto acreditamos ser necessária uma revisão sobre alguns fundamentos filosóficos e teóricos que avaliam a necessidade de um questionamento epistemológico para os estudos teatrais. Já em 1972 Umberto Eco, em seu “O Signo Teatral”<sup>1</sup>, afirma que as diferentes bases epistemológicas e suas consequentes concepções do teatro já estão inscritas nos termos que selecionamos para nomear o teatro e seus atributos (suas características):

<sup>1</sup> Texto de sua participação na mesa redonda “Para uma semiótica do teatro”, Veneza 23 de setembro de 1972. A quase quarenta anos de sua formulação este texto é discutível em muitos aspectos. (nota do autor).

E, porém, não é por acaso que para indicar a ação teatral usamos, pelo menos em italiano, o termo *reappresentazione*, que é o mesmo que se usa para o signo. Chamar uma representação teatral de “show” acentua somente as suas características de ostentação de uma certa realidade; chamá-la “play” acentua suas características lúdicas e fictícias; chamá-la “performance” acentua suas características de execução, mas chamá-la “representação” acentua o caráter de signo de cada ação teatral, onde alguma coisa fictícia ou não, é exibida, através de alguma forma de execução, com fins lúdicos, mas antes de mais nada para que fique no lugar de alguma outra coisa. (ECO, 1989, p. 39)

Os termos técnicos a que recorremos, em suma, propõem construções e concepções ontológicas diversas do teatro. A pergunta epistemológica permite reconhecer, em consequência, que cada tomada de posição científica é uma tomada de posição ontológica. A pergunta epistemológica está associada de forma inseparável, então, da pergunta ontológica: o que é o teatro, o que há no teatro, o que está no teatro? Afirma Willard Van Orman Quine em seu artigo “Acerca de lo que hay”:

Creio que nossa aceitação de uma ontologia é em principio análoga a nossa aceitação de uma teoria científica, de um sistema de física por exemplo: na medida, pelo menos, em que somos razoáveis, adotamos o mais sensível esquema conceitual em que seja possível incluir e ordenar os desordenados fragmentos da experiência bruta. Nossa ontologia fica determinada quando fixamos o esquema conceitual que deve ordenar a

ciência no sentido mais amplo; e as considerações que determinam uma construção razoável do todo. Qualquer que seja a extensão na qual se pode dizer que a adoção de um sistema de teoria científica é uma questão de linguagem, nessa mesma medida – e não mais – pode se dizer que o é a adoção de uma ontologia. (QUINE, 2002, p. 56)

Da mesma maneira o filósofo Ángel González Álvarez sustenta que todo ponto de partida científico implica um recorte ontológico:

A expressão ontologia – de on,ontos=ente, e logos=tratado – significa literalmente tratado ou ciência do ente (...) Ente é tudo o que existe ou pode existir em qualquer modalidade e em qualquer estado. A ciência não pode sair do ente nem de forma objetiva nem subjetivamente. Sob qualquer aspecto, todas as ciências poderiam começar suas definições com aquela mínima expressão: ciencia do ente... A ontologia teria uma significação genérica em cujo seio caberiam todas as ciências que, em consequência, só se diferenciariam especificamente. Cada uma das ciências seria ou tenderia a ser uma região da ontologia, uma ontologia regional. (ÁLVAREZ, 1979, p. 13-14)

E mais adiante, no mesmo texto, González Álvarez ratifica: “todas as ciências particulares cravam suas raízes na ontologia. Todos os objetos encontram-se radicados no ontológico” (ÁLVAREZ, 1979, p. 17). Ou seja: tanto a Teatrolgia como a Ciência do Ente Teatral.

Em seu artigo “Epistemología teatral” (2003, p. 81-88), Tibor Bak-Geler afirma que é necessário compreender as características do objeto de estudo para poder decidir qual grupo de ciências trata

da problemática da arte teatral. Bak-Geler realiza quatro agrupamentos: as ciências cujos objetos de estudo são os procesos e fenômenos naturais, nos quais o ser humano é incluído como fenômeno fisiológico; as ciências cujos objetos de estudo são os procesos sociais; as ciências cujo objeto de estudo são produtos humanos, porém, dada sua estrutura e comportamento através da história, permitem propor parâmetros de verificação; as ciências cujo objeto de estudo são as artes. Da sua exposição se obtêm proveitosas conclusões: por um lado que as Ciências da Arte, recorrendo a vínculos interdisciplinares, são as únicas que compreendem o teatro em sua singularidade e complexidade, ou seja, na totalidade de processos e de problemas de como “o teatro teatral” e como “o teatro sabe” (KARTUN, 2010, p. 104-106), por outro, que é necessário considerar o pensamento dos artistas produzido a partir de suas práticas artísticas.

As ciências que estudam as artes não encontrarão uma saída enquanto não reconhecerem que na realidade estão tratando de objetos de estudo contraditórios, que têm estruturas diferentes que funcionam de modo distinto (...) [devem-se] utilizar de teorias se elas forem aplicadas, provadas, e funcionais para a prática da produção de um fenômeno artístico. Teorias de artistas como Appia, Craig, Meyerhold, Laban, Kandinsky, Klee, Albers, etc., para mencionar alguns nomes das artes cênicas e das artes plásticas, mas em qualquer disciplina artística encontramos casos similares. Não estou idealizando os conhecimentos em questão, no entanto,

a prática demonstra que são um instrumento de trabalho para o artista que facilitam a criação e possibilitam a verificação dos resultados. (BAKGELER, 2003, p. 86)

O certo é que as diferentes linhas científicas constroem hoje concepções muito diferentes do teatro. Quais são as construções científicas de hoje sobre teatro na Teatrolgia, e quais são as mais freqüentes na Argentina? A semiótica teatral, hegemônica nas produções da Pós-ditadura Argentina na década de oitenta e parte da de noventa, sem dúvida deixou de ser trans-disciplinar para se tornar disciplinar – retomando de outra maneira a observação de De Marinis (1997, p. 18). Hoje, o rico e crescente panorama dos estudos demonstra que está em exercício um pluralismo epistemológico. O pluralismo “acentua a diversidade de perspectivas que nos fornece nossa experiência do mundo, sem que se julgue possível, conveniente ou necessário, um procedimento redutivo que reconduza tal experiência múltipla a uma unidade mais básica ou fundamental” (CABANCHIK, 2000, p. 100). Esta atitude pluralista se define por uma conjunção específica de doutrinas que Cabanchik define:

I. As coisas, os estados de coisas, suas características e estruturas se constituem em sua realidade mesma através da construção e aplicação de sistemas simbólicos; II. Não há um limite *a priori* para nossas possibilidades de construção desses sistemas; III. A experiência nos propõe, de chofre,

numerosos sistemas simbólicos de um mesmo tipo e também de tipos diferentes (...) (CABANCHIK, 2000, p. 100-101)

A partir desse exercício do pluralismo, aplicado por exemplo ao estudo de poéticas teatrais, podem distinguir-se dois tipos de relação entre poéticas, concepções de teatro e bases epistemológicas. De um ponto de vista historicista podem se distinguir relações complementares (necessárias) e alternativas (contingentes). Concepção de teatro e base epistemológica complementares são aquelas que parecem inscritas na imanência da poética e assim se definem pelo status ontológico que se outorga à poíesis, à realidade cotidiana e à relação entre ambas desde uma territorialidade peculiar e historicidade. Este status ontológico é convencional, ou seja, se fundamenta em um conjunto de convenções e procedimentos, e como consequência nasce de uma construção simbólica humana. Cada construção simbólica impõe respectivamente sua concepção de mundo e de teatro, e remete à experiência e à elaboração de uma subjetividade na produção artística. A escolha de uma determinada base epistemológica depende da consciência do pesquisador com respeito às solicitações de cada conceito teatral. Trata-se de um exercício dialógico: relacionar, através da amigabilidade e da disponibilidade do

estudioso, o que está na concepção do teatro tanto na construção subjetiva do outro (o artista, o técnico, o espectador) e o que está na própria construção simbólica do cientista. Recorramos aos artistas. “É mister aprender a ver para aprender a amar”, afirma Maurice Maeterlinck (S/D, p. 175). Da mesma maneira Beckett com valor de epigrama: “Mal visto, mal dito”. Citando um romancista argentino (que só fez uma incursão pelo teatro, mais especificamente pela ópera): “Descobrir é ver de outro modo o que ninguém percebeu (...) Compreender não é descobrir feitos, nem extrair inferências lógicas, menos ainda construir teorias, é só adotar o ponto de vista adequado para perceber a realidade” (PIGLIA, 2010, p. 143).

Desta maneira, na teatrologia argentina e mundial em plena vigência hoje, com maior ou menor desenvolvimento, as construções científicas da Semiótica (Teatral e/ou Literária), a Lingüística, a Poética, a Antropologia Teatral, a Sociologia Teatral, a Etnocologia, a Psicanálise aplicada ao Teatro, a Hermenêutica, a Filosofia do Teatro, os Estudos Econômicos aplicados ao Teatro, entre outras.

Cada uma dessas disciplinas realiza construções científicas diversas do teatro. São suficientes para ratificar brevemente esse pensamento, quatro exemplos contrastados. A Semiótica considera o Teatro como *linguagem*, como um sistema

de *comunicação, expressão e recepção* e o ator como um portador de *signos*; a Antropologia Teatral reconhece na *teatralidade* uma competência humana, chama a atenção para as relações entre o Teatro e as práticas da vida cotidiana, entre o *comportamento teatral* e o comportamento cultural, e afirma que existe teatralidade *antes (na base) do ator*; a Etnocologia estuda o teatro a partir das problemáticas das Ciências da Vida; a Filosofia do Teatro define o teatro como um *acontecimento ontológico* que se diferencia de outros acontecimentos através da produção de *poiésis* e expectativa<sup>2</sup> em convívio, e ao ator, como presença aurática, como gerador do acontecimento poético (DUBATTI, 2007; 2010 e 2011).

### Filosofia do Teatro e base epistemológica

Se toda aproximação científica em relação ao teatro, se formula a partir de uma base epistemológica, é necessário perguntar em que bases epistemológicas se fundam as teorias de que nos valem: a partir de quais marcos científicos produzem conhecimento.

Detenhamo-nos, como exemplo, nas capacidades e limitações que a Filosofia do Teatro propõe já na sua definição de base epistemológica. Interessa-nos desenvolver

<sup>2</sup> N.T.: Tradução da palavra *expectación* que, no texto, está relacionada à recepção do público, aos espectadores do acontecimento artístico.

essa perspectiva porque possui atualmente na Argentina um centro relevante de produção ou suposições inevitáveis (diferentes dos que impõem outras das disciplinas já mencionadas):

1. Se o teatro é um acontecimento ontológico (convival-poético-expectatorial, fundado em companhia), nesse acontecimento o teatro é algo que passa nos corpos, no tempo e no espaço do convívio, existe como fenômeno da cultura viva e assim acontece, e deixa de existir quando não acontece.

2. Se no mundo existem acontecimentos diferentes, o acontecimento teatral se diferencia dos outros acontecimentos de reunião (não artísticos) e outros acontecimentos artísticos (o cinematográfico, o plástico, o veiculado pelo rádio, o musical, o televisivo, etc.), porque possui componentes de ação (sub-acontecimentos) determinados, de combinatória singular, e que constroem uma zona de experiência e de subjetividade que possui fazeres e saberes específicos na singularidade de seu acontecer (“o teatro sabe”, “o teatro teatral”, KARTUM, 2010; ver também DUBATTI, 2005 e 2009).

3. Se o teatro é um acontecimento ontológico, na *poiésis* e na expectativa tem prioridade a função ontológica (o ato de dar vida a um mundo/mundos, contemplar esses mundos, cocriá-los), acima das funções comunicativas, geradoras de

sentidos e simbolizadoras (LOTMAN, 1996), secundárias em relação à função ontológica. O teatro, como acontecimento, é muito mais que o conjunto das práticas discursivas de um sistema linguístico, excede a estrutura de signos verbais e não verbais, o texto e a cadeia de significantes ao que são reduzidos para uma suposta compreensão semiótica. No teatro considerado como acontecimento tudo não pode ser reduzido à linguagem. O que marca e faz possível a presença humana no tempo, no espaço e no acontecer? Qual a condição de possibilidade última da existência e do vínculo desses sujeitos e sua dinâmica? A linguagem é o fundamento último do acontecer vital ou ele está inscrito em uma esfera maior e autônoma em relação à linguagem, que envolve a ordem de experiências e que a Filosofia chama *existência* ou *vida*?

4. Se o teatro é um fazer (reunir pessoas em convívio, gerar *poiésis*, esperar(receber) *poiésis*, incidir em uma zona de experiência e subjetividade, etc.) para produzir acontecimento, o teatro deve ser estudado em sua dimensão de práxis, deve ser compreendido a partir da observação de sua práxis singular, territorial, localizada, e não utilizando esquemas abstratos *a priori*, independentes da experiência teatral, de seu “estar” no mundo, de seu ser peculiar de estar no mundo.

5. Se o teatro é praxis, como assinala Bak-Geler, deve ser pensado não só através da observação de suas práticas, mas também do pensamento teatral e dos artistas, dos técnicos e dos espectadores, que se gera sobre/a partir dessas práticas.

6. Se a Filosofia do Teatro é fundamentalmente uma filosofia da práxis teatral, as teorias do teatro devem ser confrontadas com as práticas, porque o que ocorre no mundo das práticas teatrais (o que acontece) não é exatamente o que ocorre no plano abstrato do pensamento, por isso para a Filosofia do Teatro é fundamental a máxima *Ab esse ad posse valet consequentia*, e não ao contrário, ou seja, do ser (do acontecimento teatral em sua práxis) ao poder ser (da teoria teatral) vale, mas não necessariamente ao contrário. Se acontece, pode ser teorizado; se é teorizado à margem do acontecimento, não necessariamente acontece. Para a Filosofia do Teatro é basal distinguir, então, uma *razão lógica* de uma *razão pragmática*. A compreensão do teatro se funda no exercício de uma razão pragmática.

7. A observação do teatro como acontecimento implica reconhecer sua problematidade, e é necessário definir categorias que deem conta dessa problemática – como as de delimitação histórica, transteatralização, liminaridade ou umbralidade, disseminação e ampliação (ver DUBATTI, 2007, cap. I).

8. Da mesma forma, é necessário discutir e retificar algumas falsas afirmações da “doxa” sobre o teatro que circulam dentro e fora do campo teatral (afirmações do tipo: “tudo é teatro”, “só é teatro a representação de um texto”, “o teatro está morto” ou “teatro é qualquer coisa que estejamos dispostos a chamar teatro”), questionando-as e confrontando-as com as conceituações que surgem da observação científica das práticas.

9. Se o teatro é acontecimento vivo (vivente), a história do teatro é a história do teatro perdido; a historiologia teatral implica essa perda de forma epistemológica, assim como assumir o desafio da “aventura” que significa sair em busca dessa cultura perdida para descrever e compreender sua dimensão teatral e humana (ainda que nunca para restaurá-la no presente).

10. A Filosofia do Teatro define um modelo de pesquisador participativo, que intervem na zona da experiência teatral, seja como artista, técnico ou espectador.

Em suma: para a Filosofia do Teatro a concepção do acontecimento exige repensar o teatro partindo de suas práticas, processos e saberes específicos, habilitando uma razão pragmática que possa dar conta da problematidade do que ocorre no acontecimento e possa por sua vez retificar a doxa ou a ciência, ambas desligadas da observação das práticas. A Filosofia do Teatro se interessa, além das práticas

mesmas, pelo pensamento que surge em torno do acontecimento, e habilita assim o resgate dos metatextos dos artistas, dos técnicos e dos espectadores como documentos essenciais para seu estudo.

Artigo recebido em 07/09/2011

Aprovado em 07/12/2011

### Referências bibliográficas

- ÁLVAREZ, Ángel González. *Tratado de Metafísica. Ontología*. Madrid, Gredos, Col. Biblioteca Hispánica de Filosofía, 1979.
- BAK-GELER, Tibor. Epistemología Teatral. In: *Investigación Teatral. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral*, Nº 4 (julio-diciembre), 2003, p. 81-88.
- BECKETT, Samuel. Mal visto mal dicho. In: *Relatos*. Barcelona: Tusquets, 1998. p. 225-250.
- CABANCHIK, Samuel. *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa y Universidad de Buenos Aires, 2003.
- DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DIÉGUEZ, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge. *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, Jorge. *El teatro teatra. Nuevas orientaciones en Teatrológica*. Universidad Nacional del Sur (Bahía Blanca). EDIUNS: 2009. Prólogos de Nidia Burgos y Mauricio Kartun.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires, Atuel, 2010.
- DUBATTI, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel (en prensa).
- ECO, Umberto. El signo teatral. *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen, 1988, p. 42-49.
- KARTUN, Mauricio. En la cocina de Mauricio Kartun: apuntes del Seminario de Desmontaje a *Ala de criados*. In: *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel, Col. Biblioteca del Espectador, 2010. Edición y Apéndice crítico al cuidado de J. Dubatti.
- LOTMAN, Iurij M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- MAETERLINCK, Maurice. *El tesoro de los humildes*. Valencia: Sempere y Cía. Editores, s.f.
- PIGLIA, Ricardo. *Blanco nocturno*. Buenos Aires: Anagrama, 2010.

QUINE, Willard Van Orman. Acerca de lo que hay. In: *Desde un punto de vista lógico*. Barcelona: Paidós, 2002, p. 39-59.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos, 1997.