PODE A CIÊNCIA DO TEATRO DESEJAR?

Bya Braga
Pesquisadora em atuação cênica e professora do
Curso de Teatro da Escola de Belas Artes –
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Resumo: O artigo expõe pensamentos sobre visões de ciência e pesquisa no campo das artes do espetáculo, dialogando especialmente com exposições sobre o tema feitas por Marco de Marinis e Josette Féral, destacando ainda a pesquisa prática de Étienne Decroux como ciência do teatro, alternativa às que são elaboradas por meio da historiografia e da semiologia.
Palavras-chave: ciência teatral, pesquisa teatral, Étienne Decroux

Abstract: The article presents a line of thoughts about concepts of research and science on the field of Performing Arts, opening up a dialog with Marco De Marinis and Josette Féral. It also highlights the research practice of Étienne Decroux as an alternative science of the drama in contrast to those produced by historiography and semiology.
Keywords: science theatre; theatrical research; Étienne Decroux.

Recentemente escutei uma historieta sobre a relação entre ciência e desejo[1], que me chamou a atenção. O relato tinha por tema o atraso da ciência em relação ao desejo e a metáfora utilizada por seu autor, para nos transportar à ideia manifesta, é a de que existe uma carroça que é a ciência e que os cavalos que a puxam são o desejo. A metáfora me pareceu inusitada pelo fato da ciência ser comumente tratada como sinal de alta tecnologia e modernização, não como algo que se aproxime de uma "carroça". A historieta continua assim: se houver uma ruptura e os cavalos se soltarem da carroça, eles mostrarão sua velocidade. Eu acrescentaria: os cavalos mostrarão sua potência, liberdade, força que vai à última conseqüência e possível beleza. Mas, diz o autor, eles serão inúteis! Por outro lado, a carroça, sem os cavalos que se vão, fica estacionada. Inutilizada também, portanto. O cocheiro, na história, doma os cavalos pelas rédeas. Ele faz um controle, norteia o caminhar dos cavalos e parece acreditar na ordenação do caminho. Diante dessa história, o que pensar e o que fazer? Aceitar a inutilidade de ambos quando se separam? Buscar um diálogo entre eles sem que se prevaleçam ou se priorizem os sentimentos da dominação, do controle, da exatidão e da segurança? Diria ainda: assegurar por meio deles um verdadeiro caminho? Ou contar com a velocidade e a potência dos cavalos, livres, para o desbravar de fronteiras?

A metáfora citada é também armadilha porque induz o pensamento para a existência

1 O texto se encontra no livro *Breves notas*, em *Breves notas sobre a ciência* (TAVARES, 2010, p. 24-28) que reúne aforismas sobre a ciência com humor e crítica aguçada, somada à lógica absurdista.

da ciência não criativa, sem desvios de percurso, sem riscos ou traços poetizantes. A superação da dicotomia arte/ciência já nos ensinou sobre o aproveitamento mútuo de suas ideias, noções, conceitos e práticas. Afinal, uma ciência sem desejo existiria?

A historieta é aqui, portanto, pequena e inicial provocação para se pensar sobre o que exponho a seguir, que se refere às separações ainda percebidas entre discursos no campo das artes cênicas, das artes do espetáculo, das manifestações espetaculares, das artes vivas e da performance.

No dia 12/08/2010, a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais recebeu, por meio de seu Programa de Pós-Graduação em Artes, a visita do professor Marco De Marinis, reconhecido historiador teatral italiano, que proferiu palestra cujo tema era "A nova teatrologia: para além da semiótica". Cito resumidamente aqui alguns trechos dela, problematizando-os, paralelamente, por considerar isso importante ao desenvolvimento desse artigo[2]. De Marinis afirmou que a "nova teatrologia" seria a "nova linha de estudos buscada por ele", que não seria anti-semiológica e sim pós-semiológica, com o propósito de re-fundar a perspectiva semiológica e se pautar no diálogo entre a história do teatro e as ciências humanas e sociais. Portanto, a semiologia da "nova teatrologia", mudaria de status tornando-se uma meta-disciplina, uma transdisciplina, com função propedêutica e metodológica. Essa "nova teatrologia" se caracterizaria por duas questões fundamentais: a centralidade da história e a grande importância da prática, ou seja, a relação entre teoria e prática no teatro[3]. Na visão do teórico, ainda circulam muitos equívocos nessa relação e um deles é, ainda, a falta de hábito no estudo dos processos teatrais para além dos estudos do conjunto de seus produtos, como os espetáculos. Os processos, para ele, são atividades que formam dada cultura teatral e que podem ser anteriores ao espetáculo, processos produtivos, ou posteriores, receptivos. Para De Marinis, os estudos do teatro no século XX, a "ciência teatral", foram marcados por experiências de artistas em práticas processuais. Por isso, para o historiador, essa ciência deveria considerar, em suas pesquisas, a vivência dos artistas cênicos como atores e diretores, mesmo porque ignorar isso seria uma redução do fenômeno teatral. De Marinis, desse modo, revela sua atenção como historiador para os processos

2 As considerações feitas sobre essa palestra foram retiradas de meu caderno de notas de 2010. Ressalto que ela possui correspondência direta com outra palestra, de 1994, proferida também pelo historiador em Atenas-Grécia e denominada "Ter experiência da arte: para uma revisão das relações teoria/prática no contexto da nova teatrologia", conhecida em fragmentos publicados em Eugênio Barba (1994). O trecho citado no artigo referente a Étienne Decroux ressoa minha pesquisa de tese (BRAGA, 2010), em especial a parte denominada "Outro desvio. Para tocar na formosidade do borroso".

3 Reflexões sobre as relações entre teoria e prática teatral foram também realizadas por Patrice Pavis em conferência de 19/07/1997, em Melbourne, Austrália, publicada em Conference Proceedings, Monah University, 1998, com o título: "Teoria e prática nos estudos teatrais na universidade".

empíricos do teatro, a fim de se compreender a complexidade dessa arte.

O pesquisador relata que, na convivência com artistas cênicos (tendo Constantin Stanislavski como ponto de partida e convivendo com Eugênio Barba), foi instigado a sair da relação dicotômica entre teoria e prática e compreender que existem diversas formas de experiências cênicas que as misturam. Acompanhando seu trabalho de pesquisa por meio do estudo de suas publicações[4] e conferências, percebo na conduta do historiador uma preocupação em valorizar o "ver-fazer" para a concretização de seu trabalho histórico-teórico. Essa é uma postura que ele denomina como um lugar entre o "ver" teatro e o "fazer" teatro, que se trata, na sua visão, de "experiência prática indireta". Isto se dá, por exemplo, ao seguir o trabalho de um ator antes da produção de um espetáculo, acompanhá-lo em treinamento artístico e nas demonstrações de trabalho que faz. Esse "ver-fazer", para De Marinis, é possibilidade de experiência com a performatividade por parte de quem não está diretamente nela[5]. No caso de pesquisa de algum artista que não é mais possível acompanhar presencialmente, ele salienta que se deve buscar a contextualização de sua arte manifesta em escritos, entre outros registros, reconstruindo sua trama de percursos realizados e elaborados, de modo imaginário ou mesmo real. Ainda que considerando esse aspecto imaginário na pesquisa, De Marinis afirma: para uma boa teatrologia é necessário um trabalho com a historiografia e a consciência histórica; quando não há esta preocupação, os estudos tornam-se "flutuantes, incertos e um pouco vagos", como denomina.

Mesmo que o historiador afirme que essa condição não pretende ser uma postura pedante ou discriminatória de sua parte, percebo-a como um problema a ser estudado com maior atenção para o caso do artista que quer fazer sua própria "ciência", ou a fez, sem a mediação de um historiador ou sem a colaboração de profissional do gênero. Se a ciência do teatro pede uma teoria teatral revisada, é preciso também lembrar que as palavras *teatro* e *teoria* possuem a mesma matriz grega, ambas, etimologicamente, tratando de *visualidade*[6]. Se a questão da visualidade é possível como proposição instigante para pensar as ciências do teatro, por que não integrá-la ao pensamento sobre a visão do modo de se pesquisar e de se registrar/escrever sobre uma pesquisa em teatro? Por que não poder aceitar a visão da diferença, em especial a manifestada na teoria "flutuante" do artista? Seriam os artistas incapazes de teorizar? Não. Mas,

4 Refiro-me aqui, especialmente, às pesquisas sobre o mimo-ator e semiologia teatral feitas por ele.

5 Na palestra de 1994, De Marinis defende que o conhecimento da arte teatral, a compreensão do teatro, o ter experiência em arte, para um historiador, não necessariamente é o saber fazer a arte ou dissociar o conhecimento da competência ativa, do uso, mas pode ser uma experiência-compreensão que o teatrólogo faz fundada na competência passiva, mas explicitada em teoria.

6 Cf. artigo de Ferdinando Taviani: *Visões-visão do ator e visão do espectador* (In: BARBA e SAVARESE, 1995, p. 256-267).

que expectativa de teoria e de ciência se tem quando se fala em artes do espetáculo? Já é notável o pensamento de que teorias não visam substituir práticas, mas uma teoria de artista possuiria qual propósito e necessitaria qual modo de elaboração para ser aceita como ciência? Para uma revisão radical da teoria cênica não seria importante poder vislumbrar a possibilidade de sua existência sem as "rédeas" da história? Teorias devem ser feitas somente para que respostas sanem as dúvidas, para a comunicação e a significação? Pode a teoria desejar?[7]

De Marinis aceita a possibilidade da existência da teoria elaborada por artistas, denominada por ele, na referida palestra, de "teoria 1", que atende essencialmente ao fazer, diferentemente da "teoria 2", produzida por "críticos, estudiosos", diz ele, com a finalidade de dar a conhecer o teatro e compreendê-lo. No entanto, pode-se pensar que a "teoria 1" também tenha a finalidade de "dar a conhecer o teatro" em seus processos e em modos distintos de conhecimento-compreensão, ou seja, em modos perceptivos da própria forma teórica diferenciada que surja, por exemplo, da gênese poética, literária ou mesmo filosófica[8].

O historiador reconhece exemplos contemporâneos de teoria teatral que lhes parecem situações intermediárias entre as referidas teorias, como as produzidas por Richard Schechner, Eugênio Barba e J. Grotowski. Mas, o que as difere, para ele, é uma razão de estatuto epistemológico. Na teoria 2, explica, diferentemente da teoria 1, a historiografia é fundamental e necessita também da filologia historiográfica para não ser "auto-referencial, abstrata, danosa, de amplitude mimética, repetição parafrasística, até mesmo inútil e danosa ". Não estou segura de tamanha distinção. Mesmo porque não receio a formulação teórica de gênese poética e literária, considerada pelo historiador de tom mais "abstrato" e possivelmente "inútil". Há que se considerar a possibilidade de uma "arte para nada" e, assim, uma teoria de arte também para nada[9]. Não é por ser teoria oriunda dos processos criativos do artista que ela, necessariamente, incorrerá na auto-referencialidade, fará repetições parafrasísticas ou será danosa. Ela será diferente, talvez não comunicacional. As pesquisas historiográficas também correm riscos de difundirem equívocos quando,

7 Não é intenção aqui desprezar o fato histórico ou a História, mas problematizá-la enquanto paradigma norteador, essencial, para se validar uma pesquisa na área artística. A centralização de uma pesquisa cênica nesse campo do conhecimento pode não ser garantia de saída dos procedimentos do pesquisador de sua individualidade e vivência artística, ou mesmo de opção para uma visão mais socializada e politizada na pesquisa.

8 A propósito do paradigma literário para a escrita científica, destaco o comentário sobre o caráter híbrido do escrito etnográfico: "Os textos etnográficos (...) não podem ser considerados 'murmúrios anônimos' como Foucault (1979) entende que sejam os discursos científicos. A tentativa de manter a Antropologia distante da literatura evoca o medo de encarar o caráter literário da escrita etnográfica e a tentativa de fazê-la parecer ser científica. Há, de fato, um incômodo em tentar produzir textos científicos a partir de experiências biográficas." (SCHMIDT, 2006, p. 24).

9 "Uma forma soberana não pode servir a NADA", diz Georges Bataille (1996, p. 75) [Grifo do autor].

por exemplo, não têm oportunidade de consultarem as fontes citadas num primeiro registro feito, repetindo-os.

A "nova teatrologia", afirma De Marinis, é uma disciplina em três níveis: teórica, prática e histórica. Fazer teoria do próprio trabalho é um risco, adverte ele, uma espécie de "atalho", ainda que no século XX tenha se ampliado a possibilidade do artista documentar o próprio trabalho. Tais documentações, entretanto, seriam "memórias, equivalentes literários ou espécies de romances", ou seja, uma teoria que, para sua visão, ao fim, é insuficiente ou inútil. Para o historiador, é muito difícil o artista fazer teoria de modo distanciado da própria experiência e escrever algo objetivo; é preciso "distanciar para perder o calor da vivência". Isso é algo importante, mas não substitui o historiador, finaliza.

Assim, tanto a utilidade da teoria para "dar a conhecer algo", como a objetividade aliada à metodologia historiográfica para que o objeto de pesquisa seja teorizado com melhor precisão, bem como as funções de comunicação e significação, são valores ressaltados por De Marinis para uma "boa teoria", ainda que ele reconheça o valor da produção das "teorias 1".

Tenho me dedicado à pesquisa da arte do ator-pesquisador e pedagogo francês Étienne Decroux (1898-1991). Ele é reconhecido por ter inventado uma técnica de ator que denominou Mímica Corporal Dramática e por ter escrito sobre sua experiência artística de invenção e pesquisa aliadas à pedagogia. Decroux é citado por De Marinis, que pesquisou teoricamente sua produção, como grande exemplo no século 20 de teórico tipo "1" e artista cênico de grande capacidade literária. Vejamos, portanto, o que comenta Decroux sobre a elaboração artística e sua finalidade, citação que também inspira os pensamentos aqui em curso:

> (...) Eu não pergunto: ´para que isso serve? ` *As coisas que são interessantes sobre a terra são as que não servem para nada*. (...) *Eu sou um militante dessa coisa e preciso ter militantes. Mas, os militantes não são feitos para enriquecer*. (...) Devemos nos ocupar da mímica como os primeiros cristãos se ocuparam do cristianismo. Como os primeiros socialistas se ocuparam do socialismo. Os militantes são necessários. E a questão de saber ´para que serve?` não me interessa, ela me choca. (*Apud* PEZIN, 2003, p. 72-73) [Grifos meus]

Para o enfrentamento da teoria e prática de Decroux, De Marinis testemunhou em especial a parte do trabalho prático e pedagógico realizado pelos últimos assistentes do artista francês, Corinne Soum e Steve Wasson, na sede de seu Théatre L'Ange Fou – International School of Corporeal Mime, atualmente localizada em Londres, Inglaterra. De Marinis, em seus estudos, reconheceu a difícil tarefa em pesquisa do gênero, especialmente mediada pela teoria poética do artista, muitas vezes de difícil compreensão para quem não pratica sua técnica de atuação.

No entanto, um dos sabores da pesquisa da arte decrouxiana que vivencio é reconhecer nela uma "geografia poética" da experiência do artista Decroux que se abre à percepção de outros artistas e pesquisadores, ou ainda de artistas-pesquisadores, como

"rede de mil entradas". Como diz Roland Barthes,

> (...) seguir essa entrada é visar ao longe, não (...) uma lei narrativa e poética, mas uma perspectiva (de restos, vozes vindas de outros textos, de outros códigos) cujo ponto de fuga, misteriosamente aberto, é, no entanto, continuamente transferido: cada texto (único) é a teoria (e não o simples exemplo) dessa fuga, dessa diferença que regressa indefinidamente, sem se conformar. (BARTHES, 1996, p. 18)

É compreensível que um pesquisador possa optar por uma ação de "condução de rédeas", buscando objetividades, ou seja, visando se assegurar, com expectativa de exatidão, do caminho a percorrer e do passo dos cavalos que conduzem sua carroça. Os mistérios que se abrem em uma pesquisa, muitas vezes, podem ser ameaçadores para quem possui o hábito de se distanciar do "calor da vivência" para poder elaborar seu pensamento sobre ela. São hábitos distintos. Nem melhores, nem piores, mas isso, distintos.

Parece-me existir uma dificuldade por parte dos pesquisadores habituados no curso historiográfico em tocar no "subjetivo", no "flutuante", no "abstrato", no "borroso" da experiência artística. De fato, teorizar sobre isso, especialmente sob paradigmas com componentes semióticos, é uma tarefa que, aos seus olhos, pode não produzir a eficácia de compreensão e de entendimento que eles se propõem a fazer na ciência do teatro. O tema não é simples. Mas o que é possível expor, aqui, são pensamentos para serem problematizados, cada qual em seu tempo, por cada tipo de pesquisador e em momentos específicos.

Josette Féral, teórica teatral canadense, oferece contribuição relevante à discussão quando afirma, em artigo denominado *Uma teoria carente de prática* (FÉRAL, 2004, p. 15-24), que hoje temos "ângulos de aproximação diferentes e não integrados" para o desenvolvimento de uma pesquisa, que "temos modos diferentes de conhecimento de um mesmo campo de investigação", que nossos modelos de pesquisa cênica "foram buscados em vários campos disciplinares e que a semiologia contribuiu muito para isso em estudos dos pesquisadores Marco De Marinis, Patrice Pavis, entre outros" e que há, nas últimas décadas do século XX, uma "construção sistemática de uma ciência da representação teatral" [10]. Mas, ela mesma, por outro lado, revela os limites dessa "ciência". Diz Féral:

> (...) Na verdade, [a semiologia] deixa completamente na sombra zonas borrosas, mas, sem dúvida, fundamentais da produção teatral, tais como o desejo, a energia, a emoção... em uma palavra, o jogo, a produção, a criação. É possível delimitá-los? A resposta não é segura. Mas, sobretudo, é importante colocar a questão e reconhecer esta insuficiência como limite de certas aproximações metodológicas. (FÉRAL, 2004, p. 21)

10 Patrice Pavis, em sua conferência citada aqui em nota anterior, faz a seguinte correspondência histórica para as tendências de pesquisa cênica e disciplinas norteadoras: 1960-75 é a dramaturgia; 1975-85 é a semiologia; 1985-90 é a desconstrução e o feminismo; e 1990-1997 é o interculturalismo e a etno-teatralidade. Eu acrescentaria que, na virada do século, temos o "pós-dramático" e a "performatividade" como perspectivas inspiradoras de observação e elaboração do fenômeno cênico.

Porque necessitamos tanto delimitar tudo, controlar tudo, dar sentido a tudo? Uma teoria da diferença não é possível existir? Algumas "zonas borrosas" fazem parte de algo, possivelmente, indiscernível no teatro, do ponto de vista epistemológico. Quando me relaciono com as matérias textuais de Étienne Decroux elas se apresentam a mim menos sombrias porque existe, paralelamente, a pesquisa delas, também, via experiência do fazer, do viver sua arte mímica corporal, do criar por meio dela. A leitura de Decroux não é somente testemunhal, mas vivencial, em meu corpo-pensamento. Isso, porém, não é garantia, nem meta, do cercamento de seus elementos fugidios. É outro modo de se pesquisar. A escritura de Decroux é uma voz e, assim, a escuta pode ser tomada, também, de "zonas borrosas". "La Beauté ne se couche pas à la première sollicitation. Elle veut des preuves d'amour" (DECROUX, 1994, p. 117)[11]. Neste caso, entendo como uma das provas de amor a persistência do pesquisador em provar da arte mímica, degustando-a em sua própria existência, e não necessariamente comprovando algo por meio dela ou produzindo comprovantes.

Féral escreve sobre a necessidade de os pesquisadores teatrais perceberem a teoria e a prática cênica para além de suas fronteiras. Ela sustenta que várias categorias epistêmicas de um investigador cênico podem não ser suficientes para seu trabalho de pesquisa na relação com a prática cênica. Porém, a autora não problematiza a própria epistemologia, o que poderia ser instigante ao desenvolvimento da relação da teoria com a pesquisa prática artística. Féral enfatiza o fato de ser difícil observar algo, categorizar, caracterizar, conceitualizar e que isso não deve ser um desestímulo ao pesquisador. Mas ela também não problematiza o significado, à luz do pensamento filosófico contemporâneo, do ato de conceitualizar. Concordo com ela sobre não desanimar no desenvolvimento de uma pesquisa quando as perspectivas que se abrem fazem com que surjam modos alternativos de pensamento investigativo. É o que, a todo o momento, tenho constatado no processo de pesquisa com a arte de Decroux e, paralelo a isso, no trabalho de atuação que se pretende também pesquisa prática.

Outro comentário importante, apresentado pela teórica, é que o artista que produz ou pesquisa, de modo considerado particular em relação à tradição da pesquisa acadêmica, mesmo teatral, deve também buscar a compreensão ampliada de seu próprio fazer:

> (...) Não há da parte de uns [artistas] e de outros [investigadores] uma ausência de compreensão dos próprios caminhos? Não há uma arrogância nossa, os investigadores, em plena satisfação com nossos campos de exploração, indiferentes para estender os limites de nossos campos de experimentação, para abordar outras zonas da arte teatral? Onde estão os questionamentos fundamentais que se referem a nossa disciplina? Quando nos questionamos sobre os limites de nossas próprias ferramentas metodológicas? E sobre as fronteiras de nosso campo de análise? Parece-me que funcionamos muito

11 Tradução: "A Beleza não cede à primeira solicitação. Ela necessita provas de amor".

> melhor na segurança de nossos aceitados sistemas do que nessas zonas mais problemáticas, nesta terra de ninguém, que são as posições fronteiriças. (FÉRAL, 2004, p. 16)

Étienne Decroux, ao pesquisar de forma prática e escrever a seu modo, atravessado por expressões poetizadas e filosóficas, faz experiências por meio da prática de ator, não como encenador ou dramaturgo, efetivando um modo diferenciado de pesquisa de outros contemporâneos seus. Ele, também, experimenta, no modo de produzir teoria, fazendo conexões com as ferramentas que tem e com o próprio corpo-pensamento, ousando agrupar percepções de acordo com a experiência de sua existência e do que ele pode tocar no seu ato de fabricação. Decroux cria pensamento e consegue, portanto, produzir uma escritura[12] que, em dada sistematização e unidade revela seus questionamentos e posições sociais, artísticas, entre outras. Ele faz isso de modo diferencial também na transmissão de seu pensamento. Mesmo que se possa discordar de alguns dos aspectos propostos e apresentados, especialmente à luz da ciência contemporânea sobre o humano, seu pensamento está ali, materializado por sua práxis investigadora que é artesania. O que ele faz com seus escritos não é somente metadiscurso na medida em que busca ampliar as próprias conexões de saberes que articula. No caso de seu único livro publicado, *Paroles sur le mime* (1963)[13], as linhas resultantes são frutos de, pelo menos, três décadas de experimentação do artista, se consideradas as datas dos escritos ali publicados. Decroux, portanto, faz algo que é bastante caro ao procedimento filosófico: pensar e fazer pensar, não se restringindo ao procedimento elucidativo e reflexivo. Ele cria-pensa-cria-pensa. Percebo seu movimento mais como ondulação do que seta.

O tipo de expressividade textual de um artista como a de Decroux, é denominado por Féral como "escrita de produção" ou "teoria de produção" (FÉRAL, 2004, p. 22). Isso me parece equivalente à "teoria 1" denominada por De Marinis. Segundo ela, esse tipo de escrita é composto pelo próprio artista cênico que fala sobre o seu fazer, em modo distinto de teorizar a prática, no curso de seu próprio processo. A autora observa que esses escritos, muitas vezes, dizem mais da metodologia de trabalho que de uma "verdadeira teoria", a expressão é dela, mas contribuem, sobremaneira, para a discussão do processo teatral de transmissão e criação. A citação barthesiana, feita mais acima, pode problematizar esse entendimento da

12 Quando denomino escritura para falar da textualidade de Decroux inspiro-me em Roland Barthes e sua noção de *écriture*, pois, para este autor, diante de uma *écriture* o leitor não pode ter um gesto parasita, mas tem que "movimentar, transladar sistemas cujo prospecto não pára no texto nem no leitor; operatoriamente, os sentidos que encontro não são reconhecidos por 'mim' nem por outros, mas por sua marca sistemática: a única prova de leitura que existe é a qualidade e a resistência da sua sistemática; por outras palavras: o seu funcionamento". (BARTHES, 1996, p. 16)

13 Em minha tese (BRAGA, 2010), apresento estudos e revisões deste livro, entre outros textos do artista, com traduções inéditas de alguns trechos realizadas com a finalidade exclusiva de pesquisa.

teórica canadense, ou seja, colaborar para se pensar que cada produção pode ser teoria da diferença e, portanto, que não existem "verdadeiras teorias".

Féral salienta, ainda, que os próprios artistas cênicos entendem essas "teorias de produção" como "as" teorias teatrais e que eles as consideram teorias legítimas; mas ela prefere não fazer exclusões, pelo contrário, deseja que todos os eixos teóricos "se unam e se enriqueçam dialeticamente". Ou seja, Féral propõe que a historiografia possa trabalhar em conjunto com as "teorias de produção", por exemplo. Esse comentário tende a aliviar o tom da sua expectativa pela "verdadeira teoria", na medida em que um conjunto de teorias e articulação de saberes é possível e bem vindo. A exclusão de outras experiências e saberes por parte dos artistas também é perigosa por defender um pensamento único, com risco dogmático. Ressalto, porém, que a postura de Féral parece similar à de De Marinis quando este afirma o valor da "nova teatrologia" e as condições historiográficas para seu estabelecimento. Neste sentido, pode-se pensar que ambos acreditam que a "verdadeira teoria" não exclui a historiografia ou a semiologia.

Apesar da possível dificuldade operacional da união teórica manifesta, Josette Féral expõe que, considerando os "objetivos diferenciados" entre artistas e investigadores, há a possibilidade de existir um "terceiro vetor teórico" na cooperação entre eles. A autora chega, assim, ao ponto que me parece de grande contribuição para olhar contemporaneamente, por exemplo, o trabalho de Étienne Decroux, partindo também dos estudos teatrais e não somente das referências de outros campos do conhecimento. Esse "terceiro vetor" diz respeito a processos já reconhecidos como a transdisciplinaridade e que, no que diz Féral, está associado à afirmação que faz quando diz que as "fronteiras do conhecimento são móveis". Ela complementa que, na história teatral, surgiram "formas artísticas limites como o teatro-dança e a arte performativa". Acrescento a isso o surgimento do mimo-ator, da mímica corporal de Decroux como arte/pesquisa de ator emblemática dessa "forma-limite", a começar pela experiência do refazer artesanal de si por meio do corpo-pensamento, ou seja, da própria afirmação da existência do ator-pesquisador.

Mas Féral pergunta: o que, de fato, ganha o teatro com essa abertura em todas as direções de sua própria definição, ao reconhecer a teatralização e a performatividade em campos diferenciados?[14] Sua dúvida é preocupante, pois penso que o ganho é importante. Mas percebo, por meio

14 Sabendo que Féral foi orientada em seu doutorado por Julia Kristeva, teórica conhecida no campo da semiótica por seu interesse na natureza da linguagem e suas manifestações para além do viés comunicacional, não poderia deixar de perceber, em sua exposição, algumas aproximações de pensamento, ainda que, ao fim, Féral pareça revelar preocupação mais de caráter epistemológico. Kristeva se preocupava em não desconsiderar, numa pesquisa, o que parece fora de categorias tradicionais de análise, tendo, inclusive, estabelecido o conceito de *semanálise* para falar da materialidade da linguagem, para além de sua função comunicativa (KRISTEVA, 1974).

dela, a presença de uma discussão pertinente, ou seja, uma postura de enfrentamento com os estudos da performance (iniciado com os estudos da performance antropológica, ou mesmo a esportiva e política) propostos por Richard Schechner, que defende tal abertura (SCHECHNER, 1982)[15]. A problematização do tema, em si, já é relevante. Mas, infelizmente, do modo como é mostrada por Féral, neste momento, sem a possibilidade de maior desenvolvimento, o questionamento tende a se revelar mais como discussão política acadêmica, de localizações e nomeações disciplinares, do que propriamente uma discussão sobre como pensar no (o) teatro e nas (as) diferentes possibilidades de fazê-lo no século XXI e, ainda, com quais agenciamentos artísticos e outros possíveis, no campo da criação-pesquisa, ou ainda, como teorizar. De fato, propor pensamentos para os estudos cênicos sem esbarrar pelas políticas acadêmicas que disputam campos disciplinares e especializações é, cada vez mais, embate complexo no mundo globalizado.

Féral defende uma poética da performatividade[16] que também repense a desconfiança recíproca entre teatro e performance, bem como o contínuo caráter inclusivo da performance, proposto por Schechner, a fim de que os conceitos não se diluam nem se fragilizem. Para ela, a noção inclusiva, contínua, de performance engloba questões importantes como a ideia da busca dos Estados Unidos da América por uma reescrita da arte que inclua processos cotidianos e elimine a separação entre os ainda denominados "erudito" e "popular". A questão, para a teórica, é que isso tende a abolir o conceito do próprio teatro tal como ele é e foi praticado ao longo dos anos. Por isso, ela faz a pergunta: "O teatro morreu mesmo?".

A prática da performance está emaranhada no teatro e a pesquisadora reconhece isso. O que talvez seja importante pensar, nesse contexto, é: o que é "performar" e quando se "performa"? Esta é uma discussão importante, porque ainda que a historiografia teatral não se refira, por exemplo, a Decroux relacionando suas teorias de produção e sua prática aos estudos da performance, a proposição que ele apresenta quanto à ação do ator ser seu próprio "fazer", possui excelência técnica específica, transcende padrões, mostra esse fazer sem, necessariamente, valorizar a representação como identificação mimética (ilusionista) ou mesmo indo contra ela no seu sentido realista-naturalista e formador de personagens, para um teatro de dramaturgia textual, possuindo, portanto, elementos importantes da performatividade que aponta Féral. A teoria produzida pelo artista também manifestará a performatividade vivenciada por ele. No teatro performativo, ela afirma,

15 Acompanhei presencialmente no mês de março de 2008, no Encontro Mundial de Artes Cênicas-ECUM, em Belo Horizonte e São Paulo, um debate entre os dois. Ela, no evento, aqui no Brasil, e ele, também no evento, mas em vídeo conferência. A discussão permanecia com a pergunta dela para ele: qual o real sentido desta abertura de noções no teatro?

16 Passo aqui a me referir à conferência e debate realizada por Féral no ECUM, assistida e anotada por mim.

o fazer está em primeiro lugar e antecipa a constituição e composição de uma cena na qual o ator é performer. Ela complementa que nesse teatro, o trabalho corporal do ator, em primeiro plano, leva o público por meio da fluidez da ação e ele "performa" também; quem faz a narrativa é o público, confrontado com a fabricação do ator ali exposta. Há, portanto, aqui, outra exigência de recepção desse público, que é testemunha do acontecimento.

Pensando nisso, pesquisar Decroux e lê-lo, no século XXI, com "instrumentos de análise mais precisos, [para] melhor apreensão dos fenômenos que nos rodeiam" (FÉRAL, 2004, p. 18), pode até ser legítimo em um procedimento historiográfico e semiológico sobre o artista, ou que conte com ele como metodologia. É legítima, também, a preocupação de algum pesquisador sobre a necessidade de se "apreender os fenômenos" cênicos, de constituir um procedimento de "caracterização", "categorização" e "conceitualização" para o desenvolvimento de uma investigação artística. Os caminhos de pesquisa de Féral, em alguns de seus trabalhos (sobre o Théâtre du Soleil, sobre Robert Lepage, mas não sobre Decroux, esclareço), parecem possuir essa direção, como também os de Marco De Marinis em sua pesquisa do mimo ocidental, ainda que inclua, nela, aspectos da história oral, observações da prática de ex-aprendizes de Decroux e algumas possíveis "zonas borrosas" dos artistas que investiga. Ambos produzem trabalhos teóricos excelentes e bastante reconhecidos, fortemente vinculados à historiografia e à semiologia, mesmo que busquem abrir suas pesquisas para visões performativas.

Se o objetivo do performer é deslocar sentidos, tanto o que o público vê quanto o que um pesquisador vê e experimenta pode ser aquilo que eles se deixam encantar, ou como diz Oswald de Andrade: a gente não escreve o que houve, mas o que ouve. A ilusão mimética e mesmo certa história, aparecerão onde eles escolherem, se aparecerem.

Escapar da ilusão, da mimese, a que é conhecida no senso comum como "cópia", mas que diz respeito ao escapar da representação, parece ser a busca constante de Étienne Decroux. Ele se envolve na matéria poética textual e não necessariamente categoriza ou conceitualiza todos os elementos de sua pesquisa prática, tornando-a "língua", reduzindo-a ao estado de "gramática", mas ao movimentá-la cria ideias, tornando-as ambíguas, paradoxais e até contraditórias, ainda que ele possua objetividade particular na composição de sua arte e busque qualidade e precisão diferenciadas no trabalho técnico. Decroux apresenta uma proposta de pesquisa desejante, criação inseparável de sua pesquisa e pedagogia de ator, na medida em que valoriza o processo de composição e o apresenta como ação prioritária de ator. Ele nos leva ao olhar performativo e à teorias performativas, desejantes.

Ah! O desejo. Falar aqui em desejo é ressaltar seu sentido psicológico. Parece haver hoje uma "mística" para o uso da noção de desejo, inspirada pela própria história

da psicanálise ou mesmo em seu uso no campo da filosofia. Essa "mística" acaba por manifestar um modo de ideologia do desejo. No entanto, trazer aqui o "desejo" não é atender à "mística", mas valorizar uma noção importante que remete à ideia de movimento e está relacionada a um esforço em geral, ao impulso do fazer. Isso porque o desejo é "o poder para existir e o persistir na existência. É a pulsação de nosso ser entre os seres que nos afetam e são por nós afetados. (...) O desejo é movimento (...) um estado do corpo" (NOVAES, 1990, p. 46). Mas pode ser também um estado de violência se todo desejo for desejo do outro, desejo originado na mimese, desejo que deseja o desaparecimento do modelo, reapropriando-o (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 101-102), antropofagizando-o. Daí, talvez, o sentimento de ameaça sentido diante de propostas de renovação, de invenção ou de alternativas ao que está estabelecido.

O Decroux pesquisador, o inventor do "mimo corpóreo", é um investigador desejante que, pesquisando uma abordagem específica de ação-física, mostra-se inventor potente e sistematizador de uma pedagogia particular para outro modo de se pensar o teatro/teoria.

Sua pesquisa é proposta de caminho para uma produção de sensações por meio de um sistema técnico que contribui para o ator operar artisticamente a "maneira" e a "ação produtiva", como diz (DECROUX, 1994, p. 145), a desfiguração do ator. Decroux é um pensador prático da arte como artifício e do próprio homem, pautando seu pensamento no estudo do movimento como matriz para mutações. Diz o artista:

> (...) *A maneira de fazer vale mais que fazer*. (...) Olhe como o mimo se inclina para pegar uma flor. É isso que importa, pois isso revela algo que nós nos beneficiamos em saber e não no fato de que uma flor que estava antes no campo está agora na lapela. (DECROUX, 1994, p. 159) [Grifos meus]

Encontrar esse Decroux criador-pesquisador, cientista da diferença, reconhecer seus resultados, é também aceitar uma "insuficiência como limite de certas aproximações metodológicas" para a observação de suas proposições. É enfrentar com coragem a possibilidade de não classificação e não categorização de suas zonas borrosas, podendo dizer sobre elas de outro modo, como o poético. Em uma pesquisa que se pretenda contemporânea, é preciso continuar experimentando maneiras diferenciadas de pensamento, para além da história, talvez mais próximas da geografia, da literatura, da poesia, da filosofia, a fim de que sejam produzidos encontros "centáuricos".

Decroux propõe que toda a pesquisa artística que o artista faça, ele a faça como artífice, descolando e deslocando. Portanto, talvez não esteja nele a busca da "verdadeira teoria", e sim da criação que para nada sirva, da sistematização do desejo como criação. Com ela, o artista nos aponta um caminho de investigação que é, também, como em sua arte, "dilatação". Para Decroux, o mimo-ator é "um ator dilatado" (DECROUX, 1994, p. 66). A dilatação produz desfiguração, revela a possibilidade do aparecimento do informe,

do que vem a ser des-funcionalizado na ação do ator. Pode-se pensar, aqui, na imagem do cavalo-centauro atuado por Jean-Louis Barrault, ex-aprendiz e parceiro artístico de Decroux. Quando Barrault atuou essa figura em seu espetáculo "Autour d'une mère", logo após sua experiência de aprendizagem mímica e pesquisa prática com Decroux, Antonin Artaud o viu e comentou:

> (...) Nossa emoção diante dele foi tão grande como se com sua entrada de cavalo-centauro Jean-Louis Barrault nos tivesse trazido a magia. (...) Há neste espetáculo uma força secreta e que ganha o público tal como um grande amor conquista uma alma pronta para a rebelião. Um jovem e grande amor, um jovem vigor, uma efervescência espontânea e viva circulam através de movimentos rigorosos, através de uma gesticulação estilizada e matemática como um gorjeio de pássaros cantores através de colunadas de árvores, numa floresta magicamente alinhada. (...) Seu espetáculo demonstra a ação irresistível do gesto, demonstra vitoriosamente a importância do gesto e do movimento no espaço. Devolve 'a perspectiva teatral a importância que não deveria ter perdido. Faz da cena, enfim, um lugar patético e vivo. (...) Sem dúvida, não há símbolos no espetáculo de Jean-Louis Barrault. E, se é possível fazer uma crítica a seus gestos, é por nos darem a ilusão do símbolo, ao passo que eles circunscrevem a realidade; e é por isso que a ação desses gestos, por mais violenta e ativa que seja, acaba ficando sem prolongamentos. Ela é sem prolongamentos porque é apenas descritiva, porque narra fatos exteriores em que as almas não intervêm; porque não atinge diretamente pensamentos e almas, e é nisso, mais do que na questão de saber se essa forma de teatro é teatral, que reside a crítica que se pode fazer a ela. (ARTAUD, 1999, p. 164-166)

O cavalo-centauro é modo diferenciado de se pensar e fazer uma atuação tanto quanto se pode praticar uma pesquisa e teorizá-la. A ciência sem desejo não existe. A ciência do teatro pode e deve desejar. É preciso soltar as rédeas que prendem os cavalos às carroças. É preciso permitir que o cocheiro se torne cavaleiro e que, no percurso, se torne parte do cavalo, um centauro.

Comecei aqui esse artigo com a historieta sobre ciência e desejo. Por meio da imagem do centauro estimulo, assim, o pensamento de outras ciências do teatro que possam desejar e impulsionar o devir-animal[17] do cientista. Para um ator, em processo de criação, eu diria que os papéis, entidades que orientaram seus trabalhos por muito tempo, precisam ser amassados, alguns rasgados e queimados, pois é preciso experimentar "produzir obras *contra naturam* e preferir à imitação rígida da bela natureza a livre variedade dos monstros" (SARRAZAC, 2002: 56).

Artigo recebido em 15 de outubro de 2010.
Aprovado em 05 de novembro de 2010.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

17 "Devir não é atingir uma força (identificação, imitação Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. (...) O devir está sempre ´entre` ou ´no meio`" (DELEUZE, 1997, p. 11).

BARBA, Eugenio; DE MARINIS, Marco. Due lettere sul pre-espressivo dell'atore. Il mimo e i rapporti fra pratica e teoria. In: *Revista Teatro e Storia*, No.16, 1994, p. 239-257.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de antropologia teatral.* Trad. Luis Otávio Burnier (sup.). São Paulo-Campinas: HUCITEC-UNICAMP, 1995.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BATAILLE, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*. Trad. Pilar Sánchez Orozco y Antonio Campillo. Barcelona: Ed. Paidós/ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1996.

BRAGA, Bya (Maria Beatriz Mendonça). *Étienne Decroux e a artesania de ator.* Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO. Rio de Janeiro: PPGAC/UNIRIO, 2010.

BRAGA, Bya (Maria Beatriz Mendonça). *Caderno de anotações*. Belo Horizonte, 2008-2010.

DECROUX, Étienne. *Paroles sur le mime*. Paris: Librairie Théâtrale, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997.

DE MARINIS, Marco. *Conferência.* PPGA-EBA/UFMG. Belo Horizonte, 2010.

FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Ed. Galerna, 2004.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos*. Trad. João Camillo Penna (org.). São Paulo: Paz e Terra, 2000.

NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

PÉZIN, Patrick (org). *Étienne Decroux, mime corporel. Textes, études et témoignages*. Saint-Jean-de-Védas: L´Entretemps éditions, 2003.

SARRAZAC, J. P. *O futuro do drama – Escritas dramáticas contemporâneas.* Trad. Alexandra M. da Silva. Porto: Campos das Letras-Ed. SA, 2002.

SCHECHNER, Richard. *The end of humanism. Writings on performance*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

SCHMIDT, Maria Luisa Sandoval. *Pesquisa participante: alteridade e comunidades interpretativas.* Revista Psicologia USP, jun. 2006, vol.17, n. 2, p.11-41.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas.* Curitiba: Editora da UFSC e Editora da Casa, 2010.