

SOMOS CASSANDRAS?

Reflexões sobre a pesquisa e os pesquisadores das artes presenciais

Are we all Cassandras?

Reflections concerning research and researchers in arts
of the presence

Aline Nunes de Oliveira¹

Grácia Maria Navarro²

Universidade Estadual de Campinas - Unicamp

Resumo: Olharemos a pesquisa acadêmica em artes a partir dos conceitos de “pensamento mitológico” (Lévi-Strauss); “exclusão discursiva” (Foucault); “trabalho alienado” e “trabalho de natureza estética” (Marx), para assim refletirmos sobre possíveis saídas na construção de uma academia que realmente legitime os saberes das artes. A figura mítica da troiana Cassandra virá como metáfora deste artista-acadêmico que, não raro, é tomado como o “louco” da academia.

Palavras-chave: Pesquisa em artes; Mitologia; Exclusão discursiva.

Abstract: We shall look at academic research in arts with the aid of certain concepts such as “mythological thought” (Lévi-Strauss); “discursive exclusion” (Foucault); “alienated work” (Marx), in an effort to reflect upon possible solutions for the construction of an academy which indeed legitimises artistic knowledge. The mythical character of Cassandra shall serve as metaphor for this academic artist who is, not rarely, seen as the “madman” in the academy.

Key-words: Research in arts; Mythology; Discursive exclusion.

1 Pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC-UNICAMP).

2 Docente do PPGAC e Diretora Associada do Instituto de Artes da Unicamp.

Uma Mulher: *Eu desejaria crer em ti, Cassandra! Invejo-te esse rir de insana, esses ares de desafio. Mas, contempla-nos, contempla-te! Tu cantas, gritas e depois? Isso não passa de palavras.* (Jean-Paul Sartre)¹

O mito foi uma das primeiras formas inventadas pela humanidade de entender os fenômenos da vida. Trata-se de uma narrativa, de caráter imagético e simbólico, formulada, não se sabe bem como, em um passado distante. Narra histórias ancestrais de como chegamos ao presente e de como fomos marcados e condicionados como coletivo. Fala de nossas raízes imaginárias e simbólicas, e tais narrativas são fortemente influenciadas pela Cultura e pela organização social do coletivo que funda determinado mito. “A mitologia é o sonhar coletivo dos povos.” (BOECHAT, 1996, p. 23). Explica a origem dos elementos da natureza, nossa relação com ela, com os animais, com todos os seres vivos, com as doenças, com os sentimentos e impulsos humanos.

Hoje temos a ciência, antes imaginávamos coletivamente, geração após geração, como viemos parar aqui. O mito tem relação direta com o rito, que é, grosso modo, a forma como as pessoas revivem, atualizam e transformam o mito em *ato*, através da experiência física do encontro com sua ancestralidade. Lévi-Strauss refletiu sobre este tema e suas ponderações a respeito do conhecimento científico e dos saberes mais ligados

1 SARTRE, Jean-Paul. As Troianas. Trad. Rolando Roque da Silva. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966, p. 55.

ao sensível, serão muito úteis no desenrolar do presente artigo. Em seu “*Mito e Significado*” Lévi-Strauss trabalha com a tese de que este “apartar” da ciência e do mito, que um dia foi necessário para o nosso crescimento intelectual e tecnológico, tem se mostrado, cada vez mais, um retrocesso nas atuais conjunturas. Racionalidade e materialidade podem e devem viver e atuar no mundo em equiplência... Lévi-Strauss então coloca:

O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exatamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII. Por essa altura, com Bacon, Descartes, Newton e outros, tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico, e pensou-se então que a ciência só podia existir se voltasse costas ao mundo dos sentidos, o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos. Este movimento foi provavelmente necessário, pois a experiência demonstra-nos que, graças a esta separação – este cisma, se se quiser –, o pensamento científico encontrou condições para se auto-constituir. Assim, tenho a impressão de que (e, evidentemente, não falo como cientista – não sou físico, não sou biólogo, não sou químico) a ciência contemporânea está no caminho para superar este fosso e que os dados dos sentidos estão sendo cada

vez mais reintegrados na explicação científica como uma coisa que tem um significado, que tem uma verdade e que pode ser explicada. (LÉVI-STRAUSS, 2007, p. 11)

O teatro já desempenhou este papel crucial nas formulações sobre o mundo em sua raiz grega. O teatro foi responsável por “ler” o mundo da Grécia antiga e suas leituras pautam nossa modo de existir até hoje, ainda que o conhecimento científico tenha massacrado o conhecimento sensível por um longo período para se firmar como verdade. No Brasil, por ter um oceano de distância do velho continente e pela ocorrência de modos de existência e mitologias próprias, poderia naturalmente se guiar por mitos locais. Mas sofremos a influência, ou imposição, da supremacia falocêntrica ocidental que tem aniquilado, junto com quase todas as populações indígenas, a possibilidade de um “modo mais brasileiro” de processarmos nossos mitos e, por conseguinte, compreendermos o mundo de maneira mais própria. Vivemos, então, à grega, com seus mitos, ritos e formas de organizar a vida e o pensamento. Se olharmos bem, da maneira como a história é contada, até parece que o inconsciente coletivo de toda a humanidade é fundado na antiguidade clássica, especialmente na Grécia. Desta forma tal supremacia cultural acaba se tornando algo inerente a nós, orgânico, quase biológico e não ideológico. Contudo convidamos você, cara leitora ou leitor, a olhar mais uma vez às narrativas da nossa *arché* ocidental europeia,

pois que ela também nos pertence, somos híbridos, vira-latas, vivemos neste lugar entre lugares. Façamos juntos este exercício de olhar para trás para entendermos, ainda que parcialmente, nosso presente.

Em nosso empenho em compreendermos o papel da pesquisa acadêmica em artes e seus pesquisadores no panorama universitário atual, via mitologia, escolhemos como nosso primeiro fio condutor a figura da profetisa troiana Cassandra. Pensemos, pois, na “louca” (entre muitas e muitas aspas), cujo discurso fora ignorado pelos homens poderosos de Tróia. Foi a maldição de Apolo, o deus de amor de Cassandra, quem lhe deu a escuta dos deuses e arrancou-lhe a persuasão. Desgraça a dela e a de Tróia. Cassandra, profetisa de Apolo, recebera seu dom ainda na infância. Quando pequena, ia brincar no templo do deus sol e, um dia, brincou tanto que, cansada, adormeceu. Pela manhã, sua ama encontrou-a, ainda dormindo, enquanto uma serpente lambia seus ouvidos sem lhe oferecer perigo algum. Depois disso sua escuta tornou-se sensível a toda sorte de sons. Passou a ouvir os deuses. Tornou-se profetisa de Apolo e dedicou-se ao culto e ao oráculo do sol. Era linda. Belíssima a ponto de encantar a divindade da beleza e da luz, mas recusou-se a entregar sua virgindade a seu deus, pois que, assim, não poderia mais ser profetisa. Em castigo, Apolo tira de Cassandra o que lhe é mais precioso: a palavra, o discurso, a capacidade de persuadir. Podia falar, mas falava

como uma “louca”.

São antigas as histórias que relacionam as mulheres que se recusam a procriar e copular, com as “mulheres loucas”. Mitos que tratam da mulher que se retirava de suas funções domésticas tornando-se “amaldiçoada” pelos sangramentos decorrentes da menstruação. Todo este “transtorno” tem ligação direta com o fato de ela ter dito: “não, não quero.” Mulheres que menstruavam com frequência eram aquelas que não pariam filhas de crianças. Na Idade Média menstruar era para as bruxas que se recusavam ao casamento, se retiravam às florestas e se desenvolviam como cientistas e xamãs. Amaldiçoadas, loucas e apartadas da sociedade².

Segundo Foucault (2007), “o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.” (p. 10). Em uma possível leitura a partir do *pensamento mitológico*, podemos considerar o discurso como uma espécie de *fogo* divino, aquele que Prometeu nos ofertou. Voltando à Cassandra, observamos que o discurso da profetisa se encontra duplamente ilegítimo socialmente. Primeiro por ser fêmea, segundo por ser “louca”. Ela, que detinha o poder de prever o futuro, era sumariamente ignorada. Ordenou que o *cavalo* fosse destruído na mesma noite em que o monstro de madeira, presente dos gre-

gos, fora deixado no pátio da cidade. Disse ao pai que ela seria arrancada de seu templo por Ajax, que seria arrastada nua, pelos cabelos e que seria violada ainda ali, nas escadarias diante da estátua de Apolo. Disse a Príamo, seu rei e seu pai, que todos os homens troianos seriam brutalmente assassinados e que, ele próprio, seria degolado diante de sua mulher, Hécuba. Contou tudo o que aconteceria dali poucas horas. Entretanto, Cassandra enquadra-se, claramente, em dois *princípios de exclusão* que Foucault coloca em sua aula inaugural, no *Collège de France*, pronunciado em 1970 e publicado um ano depois sob o título de “*A ordem do discurso*”. Não que o filósofo tenha se utilizado deste mito. Esta inferência é nossa. Em seu curto e denso texto de setenta e nove páginas, um livrinho de bolso, Foucault estrutura a importância da discursividade para o ser humano, como este instrumento de poder se processa e quais os princípios que norteiam a possibilidade de pronunciá-lo ou retirá-lo de alguém a possibilidade de enunciá-lo, estes últimos, recebem os nomes de *princípios de exclusão e interdição*. Tais princípios podem tomar as formas mais diversas. Ao longo de nossa narrativa contaremos algumas das facetas da *exclusão* ou *interdição* discursiva, contudo, cada leitora/ leitor poderá pensar em outros tantos. Nós artistas também não parecemos amaldiçoados pela perda da persuasão?

Há, segundo Foucault, uma diferença entre a *exclusão* e a *interdição* como

² Para maior aprofundamento na temática mítica da menstruação: KOSS (2004).

disse anteriormente. A *interdição* é um dos processos de *exclusão*. Parte-se da premissa de que ninguém pode ou deve falar tudo o que quer. Este é o poder que o ser humano mais almeja, segundo o filósofo francês. A partir de uma relação com o *pensamento mitológico*, podemos ler este desejo como a possibilidade de ostentar aos deuses e aos outros seres humanos que detemos o fogo prometeico (também inferência nossa). A *interdição* praticamente beija os lábios dos tabus. A *interdição* é da ordem dos discursos impronunciáveis. Os três grandes campos de *interdição*, para Foucault, estão relacionados à *sexualidade*, à *política* e à *religião*, como ele próprio explica a seguir:

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar. Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada, onde os buracos negros se multiplicam, são as regiões da religião, da sexualidade e as da política. (FOUCAULT, 2007, p. 9)

Há, todavia, outro *princípio de exclusão*: não mais a *interdição*, que aniquila a possibilidade do discurso ser pronunciado. Trata-se de separar o discurso, de apartá-lo do aceito e oficial. O sujeito pode até proferir suas palavras, mas elas

serão marginalizadas assim que saírem da boca de seu enunciador. Faz-se isso até hoje e com frequência com o louco, com as mulheres, com os negros, indígenas, com os que estão à margem dos sistemas econômicos e, por que não afirmar, com o artista. Houve um tempo em que a ciência também era posta neste lugar de exclusão. Em um tempo em que a religião era a lei. Neste tempo a Terra era considerada plana e o centro do universo. É importante lembrar que quem afirmou o contrário já foi desacreditado ou assassinado. Hoje a ciência é o *Deus* dos céticos, apesar de já termos percebido que os saberes sensíveis são tão importantes para a manutenção da vida, quanto aqueles que podem ser mensurados e calculados. Ainda assim, basta *reduzir* alguém a uma dessas categorias, “artista” ou “louco”, e rapidamente suas palavras fogem para o universo daquelas que serão rejeitadas assim que proferidas. Elas podem ser proferidas, não ocorre a *interdição*, contudo, elas sofrem a *exclusão* por não serem portadoras da verdade, não terem comprometimento com a razão, que neste contexto, se opõe à loucura. O artista tem assim seu discurso excluído.

Apesar de o foco da questão não ser a *interdição* que a mulher vem sofrendo por milênios, pois que os dois processos de *exclusão* a que o discurso de Cassandra sofre – exclusão do discurso do louco e exclusão do discurso da fêmea – renderiam muitas páginas. Contudo, toda e qualquer oportunidade

de lembrarmos o óbvio tem sido bem-vinda, por isso é importante lembrar, principalmente em tempos de guerra, que uma mulher não pode ordenar nada a ninguém em muitos lugares até hoje. Lugares não tão distantes de nós. Sabe-se também que ser fêmea em tempos de guerra pode ser um castigo mítico, pois que uma lança termina rapidamente com o sofrimento dos homens, contudo, a desgraça da fêmea na guerra é continuar. Persistir, desgraçadamente, e gerar novos desgraçados, frutos da violência. Ser mulher, em muitos lugares do mundo e em diversos momentos da história, é ter sua palavra mutilada. No entanto, faz-se necessário atermos-nos a outro princípio de *exclusão* a que a palavra de Cassandra sofre: a *exclusão pela loucura*, aspecto comparativo entre a qualificação do discurso de Cassandra como loucura, e a qualificação dos projetos dos pesquisadores artistas na academia, que têm em comum a “loucura” como justificativa para a não legitimação do discurso.

A maior dificuldade que encontramos, nós artistas da cena, no campo das pesquisas em pós graduação é a falta de credibilidade que recebemos a priori. Nossos objetos não são calculáveis, nossa cientificidade é facilmente contestável, pois que não fazemos ciência. Nos tornamos os “loucos da academia”, por isso, e por uma série de preconceitos e, muitas vezes, por não reconhecerem nossos métodos como acadêmicos, enfim... A brincadeira é desqualificar o discurso do artista e nos transformar, a

todos, em *Cassandras*. Somos aqueles que proferem à polis discursos de extrema pertinência, mas que, muitas vezes, independente do conteúdo, não seremos aceitos como legítimos, nem nós, tampouco nosso discurso, talvez em decorrência da roupa que vestimos, ou do papel social que exercemos. Na Idade Média os bobos da corte, funcionários responsáveis pelo entretenimento do rei, eram as únicas figuras autorizadas a ridicularizar a monarquia e sobreviver depois do feito. É bem verdade que, às vezes, tinham a garganta cortada como punição pela falta de boas piadas. Somos comparáveis a essas figuras, também. Nossas gargantas são poupadas do corte seco porque, afinal, o louco diz tudo o que lhe vem a cabeça e suas palavras não devem ser interpretadas como agressão, ou qualquer espécie de verdade. Vantagem? Haveria vantagem em, estando na academia, não vivenciar a circulação dos seus discursos?

O louco, para Foucault, pode falar. O que não ocorre é a circulação do discurso como outros entes sociais. A palavra do louco é nula, não é acolhida, não tendo verdade nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato... Com o artista o jogo de poder e anulação do discurso é velado. A palavra do louco também é a visionária, ingênua, mística, contudo, “todo este imenso discurso do louco retornava ao ruído; a palavra só lhe era dada simbolicamente, no teatro onde ele se apresentava, desarmado e reconciliado, visto que representava aí

o papel de verdade mascarada.” (FOUCAULT, 2007, p. 12.).

Pensando em quem, teoricamente, nos exclui, faz-se necessário compreender a trajetória das artes, especialmente as presenciais, no ambiente acadêmico brasileiro, bem como reconhecer que há, sim, um crescimento e uma ampliação do reconhecimento dos saberes artísticos pela Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal em Nível Superior). A trajetória acadêmica em nível de Pós-graduação em Artes, começou no Brasil em 1974, na Escola de Comunicação e Artes da USP, onde foi criado o primeiro curso Mestrado em Artes do Brasil. Já vivíamos a transição do saber exclusivamente técnico, dos conservatórios, para o saber mais reflexivo e interdisciplinar, dos cursos de bacharelado em nível superior. A UFBA – Universidade Federal da Bahia – foi a primeira universidade brasileira a integrar a sua estrutura uma Escola de Teatro no final da década de 1950. Somente em 1996 os programas e vagas em nível de Pós-graduação estavam melhor distribuídos pelas universidades brasileiras, no entanto, apenas em 2005 a Capes marcou o início da observância do chamado Qualis-Artístico e, para a nossa absoluta perplexidade, a FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) uma das principais fomentadoras de pesquisas do Brasil, não reconhece.

Certamente o Qualis-Artístico marca um avanço para as artes na academia, mas

também é a constatação de que nossos objetos de reflexão sobre o mundo, a obra de arte e o processo artístico, só foram reconhecidos como parte da produção acadêmica do artista-docente ou do artista-pesquisador, trinta e um anos após a implantação do primeiro Programa de Pós-Graduação em Artes. Imaginem se fórmulas matemáticas não fossem reconhecidas como produção de conhecimento pelos cursos de Ciências Exatas. Isso parece um absurdo e, de fato, é um despautério, que veio sendo sustentado por mais de trinta anos e o que fica, do que se passou é: quantos ainda persistem?

Quando observamos os “Requisitos e Orientações para Propostas de Cursos Novos” na página da Capes na internet podemos compreender os esforços, mas, também, as discrepâncias do órgão em relação à autenticação da Arte como forma de produção de conhecimento. A maior destas discrepâncias talvez ocorra na normatização da atividade docente nestes programas. Dentro deste conjunto de regras estão as atribuições de um docente que leciona em um programa de Pós-graduação em Artes. São elas:

A criação de um Programa de Pós-graduação requer a existência de um núcleo de docentes em dedicação integral às atividades de ensino e de pesquisa. A ideia de dedicação integral ao ensino e à pesquisa abarca atividades na graduação, sendo recomendável que o docente da pós-graduação atue também em atividades

de ensino e de orientação de iniciação científica junto aos alunos de graduação.³

Agora vamos refletir sobre o cotidiano de um artista-docente, hipotético, de um Programa de Pós-Graduação em Artes conceituado e dentro das normas da Capes. Em algum lugar do Brasil, imagine um artista-docente inserido em uma linha de pesquisa das Artes Cênicas (teatro, dança, performance ou circo), por exemplo. Esta linha de pesquisa, em nossa história de ficção, tem seu foco na prática, no fazer artístico, na criação e pesquisa de linguagem. Este docente tem como objeto de trabalho e investigação seu próprio corpo. Apesar de toda a atividade humana ser corporal, é muito importante compreender que o trabalho de pesquisa de um historiador, ou de um matemático é física e materialmente diferente do trabalho de um bailarino, ator ou trapezista. É exatamente por isso que parte do trabalho em regime de “dedicação integral ao ensino e à pesquisa”, deveria abranger o aprimoramento e o treinamento físico do artista. Sua atividade de treinamento e aprimoramento pessoal é parte crucial de suas atribuições como artista e como educador. Devemos ousar informar à Capes que, mais do que isso, alongar-se, manter-se muscularmente ativo, cárdio-vascularmente potente é parte de nossa ética de trabalho. Todavia, parte desta “dedicação integral”, não compreende

3 Disponível em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacaotrienal/Docs_de_area/Artes_Musica_doc_area_e_comiss%C3%A3o_16out.pdf> Acesso em 15/11/2016.

esta etapa da reformulação permanente de um artista-docente. Não poderá haver avanços significativos na área sem a observância das especificidades de nosso ofício.

Parte da pesquisa deste docente deve ser também sua prática artística e suas práticas de auto-cultivo. O artista docente deve poder trabalhar com outros artistas, tão experientes quanto ele e isso muitas vezes ocorre quando o artista pesquisa com seu coletivo, realiza apresentações públicas, se mantém experimentando novas técnicas, vivenciando criativamente seu ofício, ou seja, realizando atividade de pesquisa. Entretanto, se o referido docente ainda tem como demanda dentro da ideia “de dedicação integral ao ensino e à pesquisa, que abarca atividades na graduação, sendo recomendável que o docente da pós-graduação atue também em atividades de ensino e de orientação de iniciação científica junto aos alunos de graduação,” tendo que, na universidade pública, dividir com seus colegas as responsabilidades administrativas do curso em que leciona e – devido aos baixos índices de contratação das escolas públicas de nível superior, com número ainda reduzido de doutores-artistas-docentes – orientando novos mestres e doutores. Mais do que todas estas responsabilidades, o artista-docente ainda deve produzir bibliografia, para equilibrar sua produção acadêmica e artística. Como se a produção artística não fosse também acadêmica. Fica a pergunta: como? Quantas horas terá o

dia deste professor?

O resultado deste quadro é que os docentes muitas vezes param de estudar a cena ou os livros para dar conta de suas demandas. Os discursos se entregam às normatizações não artísticas e a escola de artes passa a abrigar intelectuais, que estudam pouco, trabalham muito e que não fruem, tampouco produzem arte. As pesquisas, dentro deste triste quadro, podem acabar tendo seus fins não na melhoria da vida da comunidade ou na relação com ela, ou ainda na descoberta de novas formas de pensar e fazer arte, mas acabam por servir como meio de “engordar” currículos Lattes com pontuação Capes. Foi para isso que as Artes prestaram vestibular? Os saberes artísticos não deixaram os conservatórios justamente para evitar este problema?

Não estamos levantando bandeiras de que a produção bibliográfica não caiba a nós porque somos artistas, absolutamente. O que trazemos à luz neste momento é que ela seja tão importante quanto nossas produções artísticas. Além disso, há que se reivindicar uma forma de registro, de escrita, que muitas vezes é absolutamente distinta da produzida por economistas, filósofos, antropólogos ou pedagogos. Não desejamos ser colocados no mesmo “balaió” das ciências humanas, não pertencemos a este lugar. Os critérios de avaliação de nossos trabalhos e currículos não podem ser os mesmos, pois são absolutamente inadequados. Contudo,

se este fosse nosso único problema, estaríamos mais satisfeitos.

Neste momento uma digressão faz-se necessária para compreendermos a natureza do trabalho de uma investigação em nível de pós-graduação. Chamaríamos, pois, à dialogia a voz de Marx. Você agora, caríssima leitora, leitor, deve estar se perguntando por que chamar Marx à conversa? No que a alienação do trabalho se relaciona com a pesquisa acadêmica? Vladimir Safatle em seu *Circuito dos Afetos – Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* entra no mérito de refletir sobre o papel do “trabalho” na construção política, social e afetiva no ambiente que nos rege. Safatle lerá Marx da seguinte maneira:

A partir disso, podemos tentar complexificar nossa noção de trabalho alienado. Normalmente, entendemos por trabalho alienado a modalidade de atividade laboral na qual não me reconheço no que produzo, já que as decisões que tomam a forma da produção foram tomadas por um outro. Dessa maneira, trabalho como um outro, como se estivesse animado pelo desejo de um outro. (...) Melhor seria lembrar como o trabalho alienado é, ao contrário, exatamente aquele em que, aceitamos uma leitura literal da ideia de Marx, segundo a qual, “no final do processo de trabalho, vemos um resultado que desde o início estava na representação do trabalhador, presente como ideal” (SAFATLE, 2015, p. 248)

Em oposição a ideia de “trabalho alienado” temos o “trabalho de natureza es-

tética” no qual não pode haver manipulação de meios para a conquista de um fim pré-determinado. Investigar, pesquisar, criar, por esta perspectiva, e isso é inferência nossa a partir de Marx e Saffle, é saltar no vazio. É importante, por tanto, para a descoberta do novo, para qualquer que seja a natureza da criação (e trabalho é criação ou deveria ser), que persigamos a ideia de um “trabalho de natureza estética”. O trabalho de natureza estética deve ter em sua essência o desamparo. O sujeito se coloca poroso à relação com tudo aquilo que não conhece e torna consciente estratégias novas de interação com o Outro. Sendo “Outro” tudo aquilo que não é o “si próprio”. Sem manipulações, coerções, imposições, sujeições, excessos de pré-programações; excessos de expectativas. Muitas vezes propor uma pesquisa que realmente é um processo, uma descoberta, é encarado com falta de metodologia. É como se saíssemos para uma caçada com o intuito de trazer uma anta para a refeição, contudo, no caminho nos deparamos com um tatu e um preá. Ora, um tatu e um preá não são uma anta. Dispensamos ambos? Qual o objetivo da incursão, afinal? É alimentarmo-nos ou caçar uma anta? O que fazemos com as contingências de uma investigação? Ignoramos? Isso é de fato vivenciar uma experiência?

Nas artes muitas vezes o “modo de fazer” mais adequado aflora do próprio fazer. Como uma trilha aberta no mato com os próprios pés. Como um caminho que surge do ato de caminhar. Se

criar, realizar trabalhos de natureza estética, pode ser a saída para uma nova forma de relação com o conhecimento, por que tantos se empenham em transformar a arte em trabalho alienado? Por que temos de saber previamente como seremos após o salto da criação? Por que a cobrança constante em transformar a vida líquida da criação em blocos rígidos que, se associados de um determinado modo, produzirão sempre este “mesmo” e “maravilhoso” resultado “seguro”? Porque assim mantemos ideologicamente tudo como está. Mas continuar como está, é conservar. Este era realmente o propósito?

Não satisfeitas com o tamanho de nossa tarefa como artistas-acadêmicas, ainda apontamos mais um desafio para nossa geração: explicar ao mundo que muitas vezes o “lugar” onde a pesquisa se dá é o *corpo* do artista. Sim, muitas vezes a investigação tem como objeto o próprio artista e seus circuitos de afetos. Nosso *trabalho sobre si*⁴, de que falava o Professor Stanislavski, deveria fazer parte de nossas atribuições de forma regulamentada e autenticada por todas as fomentadoras e reguladoras de pesquisa. Por esse motivo é imprescindível que tenhamos um número muito maior de docentes do que temos atualmente nas universidades. Nossas experiências artísticas, nosso trabalho sobre nós

4 Parte importante das contribuições de Stanislavski ao teatro contemporâneo tem relação com o que ele chamava de “trabalho do artista sobre si”, que, grosso modo, é a maneira como ele pensava as práticas éticas de preparação do ator para o seu ofício. Ver: STANISLAVSKI (1964).

mesmos, deveriam fazer parte deste tempo de dedicação exclusiva. Contudo, outras áreas quando olham para nossa produção, passam, por esse tipo de reivindicação a nos considerar também morosos, além de “loucos”.

A esperança que nos faz continuar, persistir e enunciar nossos discursos como discentes e docentes das artes – num espaço que, um dia, será propício à expansão do pensamento artístico – é que o Qualis-artístico só foi implantado há pouco mais de dez anos no Brasil, sendo isso quase como pensar que a Terra já foi plana. Quantos homens foram queimados por dizer que o planeta é esférico, que não é o centro do universo e, quem poderia imaginar, que tamanha “loucura” fosse ensinada em escolas infantis. Quem, um dia, não irá rir do fato de que, em um tempo longínquo, a avaliação de pesquisadores em artes não levava em consideração a produção, o treinamento e a prática do artista? Quem poderia imaginar que o sonho de Prometeu seria realizado: que seu fogo tiraria a necessidade que o homem tem dos deuses; que o fogo nos daria, finalmente, vantagens sobre os outros seres da criação; que, “apesar de não termos a dignidade da quase invisibilidade dos insetos, não termos o silêncio dos gigantes ou as garras dos felinos e de termos só esta pele frágil e este tamanho besta”⁵, nós temos o fogo. Persistimos em pronunciar nossos dis-

⁵ Esta citação é referenciada no texto espetacular de Prometheus – A tragédia do fogo da Cia. Teatro Balagan da cidade de São Paulo. A dramaturgia é assinada por Leonardo Moreira e não foi publicada.

cursos como Cassandras, para que, um dia, eles possam ser lidos da forma que merecem, inda que nossa geração não testemunhe isto. Permanece a possibilidade do fogo também poder ser uma metáfora para o discurso e de, ele mesmo, o fogo, ter o poder de nos separar e nos reagrupar entre dominantes do fogo e dominados por ele.

Recebido em: 30/11/2016

Aceito em: 27/01/2017

Referências

BOECHAT, Walter Fonseca (org.). *Mitos e Arquétipos do Homem Contemporâneo*. Petrópolis, Vozes, 1996.

CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Diretoria de Avaliação. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacaotrienal/Docs_de_area/Artes_Musica_doc_area_e_commiss%C3%A3o_16out.pdf> Acesso em: 15/11/2016.

EURÍPEDES. *Medéia. Hipólito. As troianas*. Trad. Mario Gama Kury. RJ: Zahar, 1991.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. SP: Loyola, 2007.

KOSS, Monika von. *Rubra força: fluxos do poder feminino*. SP: Escrituras, 2004.

KURY, Mario Gama. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. RJ: Zahar, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e Significado*. Lisboa: Edições 70, 2007.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *Circuito dos Afetos – Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. SP: Cosacnaily, 2015.

SARTRE, Jean-Paul. *As Troianas*. Trad. Rolando Roque da Silva. SP: Difusão europeia do livro, 1966.

STANISLAVSKI, Constantin. *Preparação do Ator*, A, RJ: Civilização Brasileira. 1964.